



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Aspekte des aktuellen, zeitgenössischen Musiktheaterschaffens in Wien.“

Dargestellt anhand des Kulturvereins *progetto semiserio* und seinen Produktionen

Verfasserin

Stephanie Funk

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. A 316

Studienblatt:

Studienrichtung lt. Musikwissenschaft

Studienblatt:

Betreuerin: Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos

Vorwort	S. 5
I. Einleitung	S. 6
II. Das zeitgenössische Musiktheater - eine Annäherung an den Forschungsgegenstand	
1. Annäherung an den Terminus „Musiktheater“	S. 7
2. Annäherung an den Begriff des „zeitgenössischen Musiktheaters“	S. 12
III. Relevante Wiener Einrichtungen zum zeitgenössischen Musiktheater	
3. Wien, die „Welthauptstadt der Musik“ ¹	S. 19
4. Die Mitglieder der freien Opernszene	
4.1. <i>Neue Oper Wien</i>	S. 21
4.2. <i>netzzeit</i>	S. 23
4.3. <i>Wiener Taschenoper</i>	S. 25
4.4. <i>sireneOperntheater</i>	S. 27
4.5. <i>Musikwerkstatt Wien</i>	S. 28
4.6. <i>ZOON</i>	S. 30
4.7. <i>PHACE-contemporary music</i>	S. 32
4.8. <i>ensemble für städtebewohner</i>	S. 34
5. Kleine Gruppen der freien Opernszene	
5.1. <i>Neues Wiener MusikTheater</i>	S. 35
5.2. <i>Oper unterwegs</i>	S. 36
6. Zeitgenössisches Musiktheater in feststehenden Häusern	
6.1. <i>Theater an der Wien</i>	S. 38
6.2. <i>Kammeroper</i>	S. 39
7. Wiener Festivals für zeitgenössisches Musiktheater	
7.1. <i>Wien modern</i>	S. 41
7.2. <i>Wiener Festwochen</i>	S. 43
IV. Der Kulturverein <i>progetto semiserio</i> und seine Produktionen	
8. <i>progetto semiserio</i> Stellung innerhalb der zeitgenössischen Musiktheaterlandschaft Wiens	S. 45
9. Die Vereinsstrukturen	S. 49
10. Grundgedanken und Ziele	S. 52
11. Die zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen von <i>progetto semiserio</i>	
11.1. Bisherige Projekte	S. 56
11.2. "IL TRIONFO"	
11.2.1. Mitwirkende Personen	S. 58

¹ Reincke, Madeleine: Baedeker. Wien. Ostfildern: Mairs. 1999. S. 6.

11.2.2. Inhalt	S. 59
11.2.3. Inszenierung	S. 63
11.3. "ROMEO +/- JULIA"	
11.3.1. Mitwirkende Personen	S. 75
11.3.2. Inhalt	S. 76
11.3.3. Komposition und Libretto	S. 79
11.3.4. Inszenierung	S. 84
11.4. "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper"	
11.4.1. Mitwirkende Personen	S. 91
11.4.2. Inhalt	S. 93
11.4.3. Komposition und Libretto	S. 95
11.4.4. Inszenierung	S. 98
11.5. Presse- und Marketingstrategien	S. 105
11.6. Rezeption der Musiktheaterstücke	S. 107
11.7. Die Finanzierung der Projekte	S. 109
12. Der Wandel des zeitgenössischen Aspektes	S. 111
13. Die geplanten Stücke	S. 116
V. Schlussresümee	S. 121
VI. Bibliographie	S. 123
VII. Abbildungsverzeichnis	S. 134
VIII. Anhang	
14. Interviews zu <i>progetto semiserio</i>	S. I
15. Relevante Zeitungsartikel zu den drei Produktionen von <i>progetto semiserio</i>	
16.1. Presseberichte zu "Il Trionfo"	S. XLV
16.2. Presseberichte zu "Romeo +/- Julia"	S. XLVII
16.3. Presseberichte zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper"	S. LXXXVII
16. Die zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen der vorgestellten Gruppen in den Jahren 2000 bis 2010	
16.1. Auflistung aller zeitgenössischen Musiktheater- produktionen zwischen 2000 und 2010 in Wien	S. XC
16.2. Statistik der Produktionsverhältnisse	S. CII
17. Abstract	S. CIII
Lebenslauf	

Vorwort

Die Musiktheaterszene Wiens ist vielfältig und bietet mit unterschiedlichsten Inszenierungen Oper für jeden Geschmack. Zahlreiche Vereine bemühen sich seit Jahren um den bestehenden Facettenreichtum, kreative Köpfe gestalten die Szene. Zwei dieser kreativen Köpfe sind Georg Steker und Andreas Leisner, die im Rahmen des Vereins *progetto semiserio* mit zeitgenössischen Projekten stetig das Bild der Kulturlandschaft prägen. Durch meine Arbeit als Produktionsassistentin konnte ich bei zwei der drei im Folgenden beschriebenen Produktionen, "Romeo +/- Julia" und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper", intensiv mitwirken, wodurch sich mir einmal mehr spannende Prozesse eines Organisationsapparat kultureller Einrichtungen erschlossen. In den vergangenen zwei Jahren bei *progetto semiserio* erhielt ich wertvolle Einblicke in die zeitgenössische Musiktheaterlandschaft Wiens, damit verbundenen Problemstellungen, Besonderheiten, erfreuliche Komponenten. Das stetige Interesse an kulturellen Abläufen, meine intensive Mitarbeit bei *progetto semiserio* und meine Liebe zu Opern bewog mich schließlich, die zeitgenössische Musiktheaterlandschaft Wiens anhand des Vereines zu erarbeiten.

Besonderer Dank gilt Georg Steker, der mich im Zuge dieser Arbeit jederzeit tatkräftig unterstützte, mich mit wertvollen Informationen zu *progetto semiserio* versorgte und mit freundschaftlichen Anregungen einen wichtigen Beitrag leistete. Weiters möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mir mit Interviews oder E-Mails wesentliche Grundlagen für die Erstellung dieser Arbeit lieferten: Annika Haller, Periklis Liakakis, Andreas Leisner, Daniela Juckel, Jörg Krahl, Simon Hollay, Mario Aschauer, Julya Rabinowich und Stefanie Preißler von den *Wiener Festwochen*, zudem Thomas Desi von *ZOON*, der mir umfangreiche Informationen zu seinem Verein zukommen ließ.

Ich danke vor allem Frau Prof. Dr. Handlos, die mir in den letzten Monaten meine zahlreichen Fragen geduldig beantwortete und bei der Entstehung dieser Arbeit eine entscheidende Rolle spielte, zudem Frau Prof. Dr. Schmid-Reiter, die meine Diplomarbeit mitbetreute und mir mit ergänzenden Tipps zur Seite stand.

Weiters danke ich meinen Freunden, Marie Poloczek, Gitte Grashon, Fabian Ziegler, und vor allem Christian Echtler, die mir stets mit Rat und Tat und Korrekturlesen bei der Erstellung dieser Arbeit geholfen haben, sowie meinen Eltern, die mir durch ihre finanzielle Unterstützung das Studium erst ermöglichten.

I. EINLEITUNG

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das momentane zeitgenössische Musiktheaterschaffen Wiens in Ansätzen darzustellen und mit dem Kulturverein *progetto semiserio* und seinen Produktionen eine Einrichtung herauszugreifen, die sich seit Jahren um die kulturelle Mitgestaltung dieser Musiktheaterszenerie bemüht.

Die kulturellen Angebote Wiens sind vielseitig, vor allem für die traditionsgeladenen Darbietungen ist die Stadt bis über die Grenzen hinaus bekannt. Häuser, wie die *Staatsoper*, prägen das Bild mit Werken vergangener Epochen. Dem will die zeitgenössische Musiktheaterszene mit ihren facettenreichen Projekten moderne Aspekte entgegensetzen und hat im Verlauf der Jahre zunehmend die Aufmerksamkeit des Publikums, der Medien, der Kulturpolitik erworben.

Im Folgenden werden, nach einer Annäherung an den Begriff „zeitgenössisches Musiktheater“, die wichtigsten Wiener Einrichtungen für modernes Opernschaffen vorgestellt. Zu unterscheiden sind hier freie Gruppen, sowie feststehende Häuser und Festivals. Neben den führenden Institutionen unter den freien Gruppen werden jene Institutionen, die eine geringere Produktionsdichte aufweisen, gesondert betrachtet. Hierzu ist auch *progetto semiserio* zu zählen. Wegen der Fülle an Einrichtungen musste eine Auswahl getroffen werden, so dass im Rahmen dieser Arbeit vor allem jene Institutionen herausgegriffen wurden, welche durch unterschiedlichste Werke das Bild der zeitgenössischen Musiktheaterlandschaft in den letzten Jahren nachhaltig geprägt haben.

Schließlich soll der Kulturverein *progetto semiserio* und seine Produktionen im Fokus der Betrachtungen liegen. Nach Vorstellung der Vereinsstrukturen werden die vergangenen drei Musiktheaterprojekte "Il Trionfo", "Romeo +/- Julia" und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" detailliert präsentiert. Beschrieben werden neben Hintergründen zu Produktionsprozessen oder Libretto- und Kompositionsbesonderheiten unter anderem auch Inszenierungsmerkmale, Intentionen der ausführenden Künstler, Marketingstrategien und Finanzierungsverfahren. In Anschluss wird der Wandel des zeitgenössischen Aspektes, der sich im Verlauf der Vereinsgeschichte vollzog, aufgezeigt, bevor abschließend die geplanten Projekte und dadurch verbundene Ideale vorgestellt werden.

Mit dem Fokus auf einen der zahlreichen Vereine sollen organisatorische Strukturen, künstlerische Ansprüche, inszenierungs- und produktionstechnische Vorgehensweisen, finanzielle Problemstellungen und weitere wichtige Elemente im Zusammenhang mit der Entstehung zeitgenössischen Musiktheaters in Wien dargestellt und somit ein informativer Einblick in das kulturelle Schaffen der Stadt gewährleistet werden.

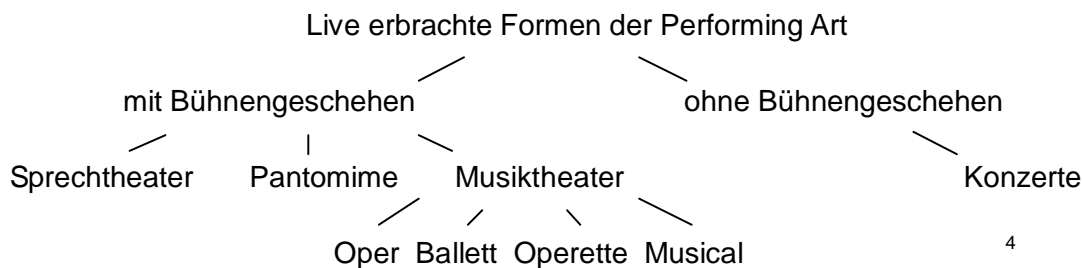
II. DAS ZEITGENÖSSISCHE MUSIKTHEATER - EINE ANNÄHERUNG AN DEN FORSCHUNGSGEGENSTAND

1. Annäherung an den Terminus „Musiktheater“

Musiktheater hat durch die Jahrhunderte seiner Existenz stets die interessierten Gemüter erhitzt, nicht selten durch provokante Inszenierungen stark polarisiert und in den Kulturlandschaften immer für Diskussionsstoff gesorgt. Dabei fand es stets Anklang in der Presse, denn „keine Gattung der sogenannten E-Musik erfreut sich einer größeren Aufmerksamkeit in den Medien - vor allem in den Printmedien - als das Musiktheater.“² Es ist aus der kulturellen Landschaft nicht mehr wegzudenken, in zahlreichen Aufführungen werden verschiedenste Formen gezeigt, Kompositionen und Libretti inszeniert. Im heutigen Opernrepertoire existiert ein enormer Facettenreichtum, „der Gesamtbestand der heute gespielten Werke [repräsentiert] die Gattung in einer nie zuvor gekannten Breite.“³ Vor allem dem modernen, dem zeitgenössischen Musiktheater wird dabei eine besondere Rolle innerhalb des Opernbereichs zugestanden, finden sich doch hier die progressivsten Umsetzungen. Eine nachhaltige, erfolgreiche Positionierung zeitgenössischer Schöpfungen inmitten konventioneller und etablierter Werke gestaltet sich mitunter schwierig; dieser komplexe Diskurs, von dem nicht nur aktuelle Entwicklungen betroffen sind, ist differenziert zu beleuchten. Teils abhängig vom Standort hat das zeitgenössische Musiktheatergeschehen überwiegend gegen ein gefestigtes Repertoire der großen Opernhäuser zu kämpfen und kann sich oft nur mit Mühe durchzusetzen. Im Zuge dessen lohnt sich ein Blick auf den Gegenstand „zeitgenössisches Musiktheater“, welches in dieser Arbeit vor allem innerhalb der Kulturlandschaft Wiens beleuchtet werden soll. Vorweggenommen sei, dass eine eindeutige Definition zum Terminus „zeitgenössisches Musiktheater“ nur in Ansätzen möglich erscheint, existieren doch unterschiedliche Ansichten und Begriffsbestimmungen, welche im Folgenden in Ansätzen beleuchtet werden sollen. Schon die inhaltliche Präzisierung des Begriffs „Musiktheater“ birgt diverse Schwierigkeiten in sich. Betrachtet man wissenschaftliche Auseinandersetzungen ist festzustellen, dass verschiedene Definitionsansätze nebeneinander stehen, innerhalb derer der Terminus „Musiktheater“ auf unterschiedliche Weise eingegliedert wird. Vor allem im direkten Vergleich zum Begriff „Oper“ versucht man, das Musiktheater zu positionieren.

² Kelterborn: Musiktheater in unserer Zeit. In: Danuser: Musiktheater heute. S. 33.

³ Schmid-Reiter: Repertoire und Spielplangestaltung. S. 9.



In seinem Buch „Ökonomie der Oper“⁵ versucht Clemens Hoegl, das Musiktheater einzuordnen und soll hier als eine Definitionsmöglichkeit vorgestellt werden. Er unterstellt jenes dem Überbegriff „live erbrachte Formen der Performing Art“⁶; somit einer ausführenden Kunst, deren Inhalt es ist, eine Darbietung live zu erbringen. Jenen Bereich untergliedert er in solche Ereignisse, welche mit und ohne Bühnengeschehen präsentiert werden. Neben den Konzerten, also Vorführungen ohne Bühnengeschehen, befindet sich das Musiktheater, zusätzlich zum Sprechtheater und der Pantomime, im Bereich der Künste mit szenischer Komponente. Das Musiktheater selbst, und hier hebt sich Hoegl von vielen anderen, welche den hier zur Debatte stehenden Begriff mit der Oper gleichsetzen, ab, kennt vier Untergliederungspunkte: Das Ballett, die Operette, das Musical und, als letzter Unterpunkt und gesondert zu betrachten, die Oper. „Innerhalb des Genres Musiktheater nimmt dabei die Gattung Oper – als oft synonym mit Musiktheater gesetzte Kunstform – den wichtigsten Platz ein. Inhaltlich steht das Ballett als 'ernste' Kunstform gleichberechtigt neben der Oper[, soll aber in dieser Arbeit außen vor gelassen werden]. Operette und Musical als Vertreter des 'leichten' Musiktheaters“⁷ sollen ebenfalls keine Rolle spielen. Hoegl setzt das Musiktheater bewusst als Oberbegriff für diverse Untergattungen, die Oper eingeschlossen, spricht aber gleichzeitig das Phänomen der Gleichstellung eben jener beiden Termini an, welche daneben oft vorgenommen wird. Hoegl nutzt die Verbindung der Komponenten Musik und Theater, die das Musiktheater mit sich bringt, um jegliche Gattungen, welche beide Elemente in sich bergen, dem Musiktheater zu unterstellen. Auch andere Autoren wissenschaftlicher Artikel schließen sich seiner Einteilung an. In der Musikenzyklopädie „Musik in Geschichte und Gegenwart“⁸ beispielsweise wird von Musiktheater, im Bezug auf Kompositionen, „als Dachbegriff für die verschiedensten Formen der Verbindung Musik und Szene“⁹ gesprochen.

Dennoch darf die daneben verwendete Definition, die Musiktheater mit der Oper gleichsetzt, nicht außer Acht gelassen werden. Hier gilt Oper nicht als Unterbegriff des

⁴ In: Hoegl: Ökonomie der Oper. S. 9.

⁵ Ebda.

⁶ Ebda.

⁷ Ebda.

⁸ Finscher, Ludwig [Hrg.]: Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. Neubearbeitete Ausgabe. Sachteil 6. Kassel: Bärenreiter. Sp.1689.

⁹ Ruf: Musiktheater. II. Kompositionen. 1. Definition. In: Finscher: Musik in Geschichte und Gegenwart. Sp. 1689.

Musiktheaters, vielmehr wird beides synonym verwendet. Doch diese zweite Definitionsmöglichkeit birgt diverse Schwierigkeiten in sich, denn bei näherer Betrachtung ist zu bemerken, dass jene Termini sich, vor allem auf jüngste, zeitgenössische Entwicklungen bezogen, in markanter Weise unterscheiden, weshalb eine synonyme Verwendung besser vermieden werden sollte.

Die Jahrhunderte der Operngeschichte nämlich brachten mit sich, dass mit dem Begriff „Oper“ bestimmte inhaltliche und formale Gegebenheiten verbunden wurden. Das Gerüst der Gattung wurde seit den Anfängen der Oper gefestigt und im Verlauf der Epochen beibehalten. Selbstredend waren diverse Entwicklungsstränge sichtbar. Neben den Elementen Text und Szene war vor allem die Musik, als dritter opernspezifischer Baustein, kontinuierlichen Veränderungen ausgesetzt. Durch die Jahrhunderte verfolgten Komponisten immer neue Methoden und künstlerische Vorgehensweisen, welche später oft als zeittypische Stilmerkmale herausgestellt wurden. Etwa ab dem 20. Jahrhundert aber sind diesbezüglich einschneidende Veränderungen erkennbar; es entsteht ein vielschichtiges Nebeneinander verschiedener Typen und Stilelemente, welche sich nur mit Mühe kategorisieren lassen.

„Der Zerfall der musikalischen Gattungen im 20. Jahrhundert ist das Resultat einer durch die Idee des individuellen, in sich geschlossenen Werkes bestimmten Entwicklung, in deren Verlauf die für eine Gattung konstitutiven Merkmale, der Text, die Funktion, der Besetzungstypus und das Formmodell, allmählich an Bedeutung verloren.“¹⁰

War zuvor eine Unterteilung in Epochen, denen die Stücke anhand von musikalischen Merkmalen zuzuordnen waren, in groben Zügen möglich, sollte sich im Verlauf der letzten Jahrzehnte die Musik dahingehend verändern, dass eine klare Klassifikation nicht mehr vorzunehmen war. In den unterschiedlichen Werken waren übereinstimmende Kriterien, welche es erlaubt hätten, sie expliziten Bereichen zuzuweisen, nur mehr in Ausnahmen vorhanden. Theodor W. Adorno hielt im Zuge dessen fest, dass „zur Selbstverständlichkeit wurde, [...] daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“¹¹

Dieses Phänomen des musikalischen Stilpluralismus lässt sich, ist doch die Musik elementarer Baustein, auf die Entwicklung der Oper der vergangenen Jahrzehnte übertragen. Die Musik, wie auch die Szenerie und die textliche Ebene spielen mit einer Bandbreite heutiger interpretatorischer Möglichkeiten. Dadurch entfernen sie sich zunehmend von linearen, konventionellen Formen der Oper, wie sie in vergangenen Epochen vorherrschten. Den über Jahrhunderte mit „Oper“ implizierten Vorstellungen

¹⁰ Dahlhaus: Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen. In: Mauser: Theorie der Gattungen. S. 234.

¹¹ Reinighaus/ Schneider [Hrg.]: Experimentelles Musik- und Tanztheater. S. 12.

und damit verbundenen Inhalten können zeitgenössische Stücke oftmals nicht mehr gerecht werden. „Musiktheater ist per se ein inflationärer Begriff [...], der aber gerade durch seine Allgemeinheit die schwer definierbaren Grenzen der enthaltenen Werke und beteiligten Künstler einschließt.“¹² Man einigte sich also zunehmend auf den Begriff „Musiktheater“, geht damit doch, im Vergleich zum Terminus „Oper“, eine weit geringere, die Form betreffende, Erwartungshaltung einher. Es entstand zunehmend „das Bedürfnis, sich von den besetzten Begriffen der Vergangenheit loszusagen und ein neues Genre zu kreieren.“¹³ „Musiktheater“ als Gattungsbezeichnung ist nur wenig vorbelastet, hat somit zur Folge, dass man sich innerhalb jener freier bewegen kann.

„Der Begriff „Musiktheater“ [wurde üblich], weil die Vielfalt der Verbindungen von Wort, Szene und Musik durch die Gattungsbezeichnung „Oper“ nicht mehr richtig zu erfassen ist. Der Begriff „Musiktheater“ schließt eine Summe von Möglichkeiten ein, allerdings auch die im alten Sinne des Wortes weiterbestehende Form der Oper. Dazu kommen episches und oratorisch beeinflusstes Theater, vertontes Schauspiel, Funk- und Fernsehoperen [...], verschiedenste experimentelle Formen, zu denen man auch das „instrumentale Theater“ zu zählen hat.“¹⁴

Aber nicht nur das zeitgenössische Musiktheatergeschehen, auch das traditionelle Opernrepertoire, das unter anderem in Wiens Häusern präsentiert wird, war plötzlich von dieser plurimedialen Dehnung betroffen. Eine Ausweitung hin zu progressiven Inhalten und Umsetzungen, die mit dem Begriff „Oper“ nicht länger in Zusammenhang zu bringen waren, waren auch hier festzustellen.

„Auch die traditionelle Oper hatte Musiktheater zu sein. Der Sänger wurde zum singenden Darsteller. [...] Der mißverständliche, meist mißverstandene Begriff der „Werktreue“ wurde geradezu zum Schimpfwort für rückständige Regie-Routiniers. Es genügte nicht mehr, am Wort- und Notentext „entlang“ zu inszenieren und vielleicht noch „Einfälle“ zu haben. Gefordert wurde vom Regisseur, das Werk aus dem Bewußtsein der Gegenwart heraus und mit den Mitteln dieser Zeit zu interpretieren. Das traditionelle Operepublikum vorwiegend an die kulinarischen Genüsse schöner Melodien und Stimmen gewöhnt - begegnete (und begegnet noch heute!) dieser Entwicklung überwiegend mit Skepsis oder Ablehnung.“¹⁵

Wie jene neuen Tendenzen in zeitgenössischen Musiktheaterinszenierungen auf unterschiedliche Weise verwirklicht werden können, wird im Folgenden anhand dreier Inszenierungen des Kulturvereins *progetto semiserio* dargestellt und erläutert.

Unabhängig von jeglichem Definitionsreichtum ist eines der herausragenden, spezifischen Merkmale des Musiktheaters, und damit auch ein Faszinosum für viele Opernliebhaber, das Nebeneinander unterschiedlicher Genres. In einer zumeist harmonischen Koexistenz präsentieren sich Musik, Text und Szene in einer Aufführung,

¹² Desi: Musiktheater Projekte. S. 1.

¹³ Ebda.

¹⁴ Tschulik: Musiktheater in Österreich. S. 331.

¹⁵ Klaiber: Zeit der Bilder? In: Harpner: Über Musiktheater. S. 153.

das Publikum wird auf mehreren Ebenen unterhalten. Oper fesselt zweifelsohne auch wegen dieser herausragenden Parallelität von außerhalb der Gattung für sich stehenden Kunstrichtungen; sie werden im Musiktheater auf sich ergänzende Weise zusammengefügt und machen einen wichtigen Aspekt genrespezifischer Strukturen aus. Im Zentrum steht eine „Plurimedialität aus Musik, Dichtung und Szene [...], deren Einzeldimensionen im Zeichen je spezifischer Gattungstraditionen und Werkkonzepte immer wieder neu zusammenfinden.“¹⁶ Bei der Beurteilung einer Opernvorführung ist mitunter das Zusammenspiel der einzelnen Elemente von tragender Bedeutung. Ist eine gewünschte Harmonie der unterschiedlichen Bereiche zu erkennen, innerhalb derer ein künstlerisches Niveau erreicht, ist die Basis für ein funktionierendes Opernspektakel in ihren Grundzügen gegeben.

„Problematisch [...] wird es jedoch, wenn zwischen Musik und Bühnengeschehen kein sinnstiftender Zusammenhang spürbar wird. Wenn zum Beispiel auf eine altbekannte, für heutige Ohren harmonisch schöne Musik mit bestimmten Gefühlsvaleurs eine aggressive, provozierende oder gar zynische Inszenierung trifft.“¹⁷

Seit den Anfängen der Oper dauert die Kontroverse der drei Komponenten Musik, Text, Szene an, bis zum heutigen Tag lebt die Diskussion, welche als die wichtigste anerkannt wird. Nicht nur abhängig vom Betrachter durchziehen auch die Epochen unterschiedliche Anschauungsweisen. Bezeichnend für den Streit ist die Devise „prima la musica, poi le parole“¹⁸, wodurch, nicht immer einstimmig, die Musik als primäres Element der Oper auserkoren wird, dem sich der Text, das Libretto, unterzuordnen hat.

„Seit der aufsehenerregenden Oper von Antonio Salieri [mit eben dieser Bezeichnung] "Prima la musica, poi le parole" ("Erst die Musik, dann der Text") aus dem Jahr 1786 blieb dieser Titel ein geflügeltes Wort in der Auseinandersetzung um das Verhältnis zwischen Wort und Musik in der Oper.“¹⁹

Im beschriebenen Zwist fand jedoch die dritte Komponente, die Szene, noch keinerlei Beachtung. Sie aber ist es doch, die der Oper ihren sinnstiftenden, spezifischen Charakter verleiht. In Kritiken und Kommentaren zu Operaufführungen, wie im Fokus des öffentlichen Interesses, überwiegt, zumindest beim traditionellen Repertoire, die kritische Beurteilung der Inszenierungsweise eines Stückes, somit das Werk des Regisseurs, des Ausstatters, letztlich Aspekte szenischer Umsetzung. Der Text und die Musik eines Stückes werden beim traditionellen Opernkanon oftmals als bekannte und über die Jahre ausreichend diskutierte Größen wahrgenommen und finden in der Kritik

¹⁶ Danuser: Einleitung. In: Danuser: Musiktheater heute. S. 11.

¹⁷ Kelterborn: Musiktheater in unserer Zeit. In: Danuser: Musiktheater heute. S. 35.

¹⁸ Erst die Musik, dann der Text. Übersetzung der Verfasserin.

¹⁹ ><http://www.toptv.de/Sendung/prima-la-musica-dopo-le-parole-das-strittige-verhaeltnis-von-text-und-musik-in-der-oper/498067>< Zugriff am 03.03.2010.

häufig nur am Rande Erwähnung.

„Einzig in die Ästhetik der Inszenierung [also] hat die Gegenwart ihren Einzug gefunden. Sie ist denn auch das Hauptangriffsziel geworden. Wir alle kennen die uns von unserem Publikum oft bange gestellte und zumeist auf Bühnenbild und Kostüm zielende Frage: Ist die Regie modern?“²⁰

Selbstredend kommt auch den Aspekten fern der Szenerie eine gewisse, wenn auch geringe Bedeutung zu, so spielt das Können der Sänger oftmals eine Rolle. Auch das Orchester und der Dirigent werden kritisch beäugt, sind aber meist von geringerer Bedeutung.

„Die Reaktion der Kritik [schien] oft nur noch an der Konzeption des Regisseurs interessiert [...]. Die Sänger wurden in den einschlägigen Besprechungen der überlokalen Presse oft gerade noch in Klammern erwähnt, der Dirigent danach beurteilt, in wieweit er mit dem Absichten des Regisseurs konform ging oder sie wenigstens nicht störte. [...] Da aber die Zeitbezogenheit einer Konzeption sich weder mit den Mitteln der „unvergänglichen“ Musik, noch allein mit den darstellerischen Möglichkeiten der Sänger anschaulich machen ließ, wurde die optische Komponente zum entscheidenden Träger des Ausdrucks.“²¹

Anders verhält sich diese Vorgehensweise bei Uraufführungen zeitgenössischer Musiktheaterwerke. Hier rücken auch die musikalischen Neuerungen, sowie die textliche Vorlage in den Fokus des Interesses. Die Musik ist, wie alle weiteren Komponenten des Werkes, eine neue, zuvor nicht präsentierte Größe und somit der Kritik der Öffentlichkeit ausgesetzt. Die Musik wird ebenso beurteilt, wie auch die restlichen Ebenen Text und Szene begutachtet werden. In derartiger Weise werden in den Wiener und österreichischen Medien Uraufführungen zeitgenössischer Komponisten betrachtet.

2. Annäherung an den Begriff des „zeitgenössischen Musiktheaters“

In der Behandlung des zeitgenössischen Musiktheaters stellt auch der Terminus des „Zeitgenössischen“, wie schon der Begriff „Musiktheater“ eine nicht eindeutig zu definierende Komponente dar. In „Musiktheater heute“²² geht Hermann Danuser auf jene vielfältigen Möglichkeiten der Definition ein.

„[So] erscheint heute die hergebrachte Pflege des etablierten Repertoires erweitert in drei Richtungen: Erstens die Wiederentdeckung von in Vergessenheit geratenen Werken, zweitens die Produktion von neuen Werken in Uraufführungen und – weniger spektakulär, aber nicht weniger wichtig -

²⁰ >http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramaturg/2005_01/dramaturg2005_01_musiktheater.php< (2005) Zugriff am 15.03.2010.

²¹ Klaiber: Zeit der Bilder? In: Harpner: Über Musiktheater. S. 153 f.

²² Danuser, Hermann [Hrg]: Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001. Mainz: Wega 2003.

Wiederaufnahmen mit dem Ziel einer modernen Repertoirebildung, sowie drittens die auf einen Ereignischarakter *hic et nunc* ausgerichteten Erfahrungsräume audio-visueller Medientechnologien, welche die Soziologie des Musiktheaters von Grund auf verändern.“²³

Zum Einen können laut Danuser also unter dem Begriff des „zeitgenössischen Musiktheaters“ Neuinszenierungen von alten, meist unbekanntem Stücken verstanden werden. Im Fokus stehen solche Werke, welche, vor Jahren entstanden, in Vergessenheit gerieten und nun, durch neue, unkonventionelle Aufbereitung, ihren Weg in heutige Operninstitutionen finden. Als Vorteil stellt sich dabei heraus, jahrzehntelanger Rezeptionsgeschichte entgangen zu sein, wodurch sich jene Stücke in ähnlicher Ausgangslage befinden, wie zur Gänze der momentanen Zeit entsprungene Werke. So werden sie ihrem Gesamterscheinen nach mit allen dazugehörigen Komponenten (Musik, Szene, Text), wie oben beschrieben, beurteilt. Dieser Möglichkeit, zeitgenössisches Musiktheater zu realisieren, entspricht das Stück "Romeo +/- Julia" von *progetto semiserio* nicht zur Gänze. Doch auch hier wurde eine klassische Oper herangezogen, nicht unbedingt zu dem bekannten, wiederholt gespielten Repertoire gehörend, und wurde vom Wiener Kulturverein durch unkonventionelle Mittel neu umgesetzt.

Es handelt sich bei zeitgenössischem Musiktheater zum Anderen auch um Uraufführungen. Gemeint sind solche Stücke, die meist von Komponisten der Gegenwart erarbeitet werden, daneben ein eigens geschriebenes Libretto beinhalten und mit eigens konzeptionierter Inszenierung präsentiert werden. Wichtig ist, dass die Stücke bis zum Tage ihrer Premiere, unabhängig vom Zeitpunkt ihrer Entstehung, noch nie einer Öffentlichkeit präsentiert wurden. Das im Zuge dieser Arbeit besprochene "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" von *progetto semiserio* entspricht einer solchen zeitgenössischen Musiktheaterrealisation. Neben Uraufführungen nennt Danuser noch Wiederaufnahmen, die mittels unkonventioneller Instrumente so umgestaltet werden, dass auch sie die Traditionen des Opernrepertoires sprengen und als zeitgenössisch aufgefasst werden können. "Romeo +/- Julia" könnte zu Teilen auch als eine solche Inszenierung beschrieben werden, lässt sich aber nicht eindeutig zu einer von Danusers Kategorien zuordnen.

In seinem letzten Unterpunkt spricht Danuser jene Werke an, welche sich von einem konventionellen Opernbegriff weitestgehend befreien, spielen sie doch mit den Möglichkeiten heutiger Medientechnologien. Die Medien werden neuer, sich festigender Bestandteil einer zeitgenössischen Musiktheaterkultur und prägen das Bild in beständiger Weise.

„Die Aneignung der neuen technischen Medien, ihre Möglichkeiten, Visuelles wie Musikalisches auch in direkter Verbindung gegenwärtig werden zu lassen, zählte im gesamten 20. Jahrhundert zu den zentralen Motivationen der

²³ Danuser: Einleitung. In: Danuser: Musiktheater heute. S. 11.

Künstler - die Medienpräsenz scheint im 21. Jahrhundert fast allgegenwärtig.“²⁴

Auch im Projekt "Il Trionfo" von *progetto semiserio* wurde mit der Komponente Film ein solches Medium eingebaut. Man versuchte, durch die Vermischung von unterschiedlichen Genres den Rahmen des herkömmlichen Opernbegriffs neu zu definieren. Die Parallelität von Film und Musiktheater verlieh der Oper zeitgenössische Züge. In folgender Arbeit wird also auf die, von Danuser genannten, Möglichkeiten Bezug genommen und die drei Produktionen des Kulturvereins *progetto semiserio* diesbezüglich beleuchtet. Gesonderte Beachtung wird der Entwicklung des zeitgenössischen Aspektes innerhalb der Projekte geschenkt und dabei unterschiedliche Möglichkeiten beleuchtet, in welchen Facetten der Gesichtspunkt des Zeitgenössischen in heutigen Inszenierungen umgesetzt werden kann.

Im Bezug auf die Oper im Allgemeinen und dem zeitgenössischen Musiktheater im Speziellen wird seit Jahren von einer Krise gesprochen.²⁵ In wissenschaftlichen Auseinandersetzungen will man dieser Meinung nicht widerstandslos folgen. Manche Autoren behaupten sogar:

„Oper hat international einen Boom. Sie ist allenthalben im Gespräch. Sie hat anscheinend noch oder wieder künstlerischen Zündstoff. Sie schickt sich an, populärer denn je zu werden.“²⁶

Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Thema zeigen also konträre Meinungsbilder. Tatsächlich scheint die Hypothese, ob das aktuelle zeitgenössische Musiktheatergeschehen, nicht nur in Wien, sondern auch in anderen Opernzentren, tatsächlich von einer Krise betroffen ist, schwer zu festigen.

Faktum aber scheint doch, dass die Etablierung eines zeitgenössischen Stückes unter Umständen einem langwierigen Prozess unterworfen ist, hat es sich gegenüber seit Jahrhunderten in den Opernkanon integrierten Repertoireteilen zu behaupten.²⁷ Eine zeitgenössische Opernproduktion muss sich zum Zeitpunkt ihrer Uraufführung, wie oben festgestellt, mit all ihren Elementen, Musik, Text und Szenerie, einem kritischen Publikum, zudem der Presse stellen. Betrachtet man die Verhältnisse in Wien fällt schnell auf, dass die großen, erfolgreichen Einrichtungen für Musiktheater, hier seien vor allem die *Staatsoper* oder die *Volksooper* genannt, in erster Linie den traditionellen Opernkanon vergangener Epochen präsentieren. Jene Institutionen, welche sich mit der Umsetzung aktueller Schöpfungen befassen, sehen sich, im Vergleich zu den führenden Häusern, einem weitaus härteren Konkurrenzkampf ausgesetzt, gestaltet sich doch die Gewinnung von Zuschauern hier als schwieriger.

²⁴ Reinighaus/ Schneider [Hrg.]: Experimentelles Musik- und Tanztheater. S. 12.

²⁵ Wonder: Oper in der Krise. In: *FOCUS Magazin*.

²⁶ Jungheinrich: Der andere Blick auf die Oper. In: Jungheinrich: Musikalische Zeitfragen 17. Musiktheater. S. 17.

²⁷ Billand/ Guschlbauer: Interview mit Dominique MEYER: "Wie Oper in Frankreich gemacht wird". In: *Der Neue Merker*. >http://www.der-neue-merker.at/druck.php?area=33&pgm_00013_id=60&pgm_00040_id=81< Zugriff am 15.09.2010.

Zu überlegen ist, aus welchen Gründen eine erfolgreiche Positionierung zeitgenössischer Musik und der damit verbundenen Genres, wie das Musiktheater, innerhalb des aktuellen Geschehens nur unter widrigen Bedingungen möglich zu sein scheint. Auch in Wien finden moderne Werke nur selten den Weg in die wichtigen, prestigeträchtigen Häuser. Zeitgenössische Musik im Allgemeinen, so scheint es, hat beim konventionellen Opernpublikum nicht unbedingt Priorität.

„Kassenberichte und Publikumsfrequenz sprechen gegen die Aufführungen moderner Opern, so sehr diese auch - fallweise zumindest - von der Kritik hochgelobt werden. Bringt es eine neue Oper auf mehr als ein halbes Dutzend Aufführungen, gilt dies schon als ein Erfolg. Und eine Oper, die da und dort nachgespielt wird, gilt schon als ein großer Erfolg.“²⁸

Gründe für ein oftmals verhaltenes Echo auf Vorstellungen zeitgenössischer Werke sind mit Sicherheit zahlreich vorhanden, einige von ihnen sollen, wie folgt, im Ansatz erörtert werden.

„Daß es Opern des 20. Jahrhunderts nicht leicht haben, ins Repertoire zu kommen, hängt nicht nur mit der schwerer verstehbaren „Sprache“ der Moderne zusammen, sondern auch mit der Tatsache, daß ein quantitativ und qualitativ als ausreichend, ja sogar schon als erdrückend empfundener Fundus von Werken bereits vorhanden ist.“²⁹

Der bestehende Opernkanon, der weltweit, so auch in den Wiener Häusern, seit Jahren präsentiert wird, erfüllt die Spielpläne, sowie die Erwartungen des Publikums ausreichend, so dass der Wunsch nach Neuem zu weiten Teilen verstummt. Zeigt man unbekannte, nicht etablierte, zeitgenössische Werke, welche sich ein Fanpublikum erst erschließen müssen, ist es bedeutend schwieriger, Häuser zu füllen, verfügen jene Stücke doch noch über keinerlei Rezeptionsgeschichte oder die nötige Popularität. Neben der Fülle an gespielten Stücken macht Hans-Klaus Jungheinrich³⁰ auf die so genannte „schwer verstehbare Sprache der Moderne“ aufmerksam, die, im Vergleich zu Werken vergangener Epochen, nicht selten einen neuen, offenen Zugang seitens des Publikums einfordert, um zur Gänze nachvollziehbar zu sein. Seit Beginn des letzten Jahrhunderts etablierte sich zunehmend der Gedanke, Musik nicht mehr allein dem harmonischen, wohlwollenden Klang zu unterstellen, sondern zusätzlich eine, mit der Komposition verbundene Logik und dahinterstehende Ideen in den Fokus des Interesses zu rücken. Erweiterte Reflexion scheint erst möglich, wenn Grundgedanken des Komponisten zur Entstehung eines Werkes verstanden und schließlich mit dem Hörerlebnis zu einem Gesamtbild vereint werden.

Nicht nur der Umgang mit der Musik veränderte sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts, auch Libretti wurden, entgegen vergangener Epochen, „verfremdet“. Eine Reihe junger

²⁸ Tschulik: Musiktheater in Österreich. S. 330.

²⁹ Jungheinrich: Der andere Blick auf die Oper. In: Jungheinrich: Musikalische Zeitfragen 17. Musiktheater. S. 69.

³⁰ Jungheinrich, Hans-Klaus [Hrg.]: Musikalische Zeitfragen 17. Musiktheater. Kassel: Bärenreiter 1986.

Komponisten „spielt“ heute mit dem Text, verwendet diesen nicht mehr zwingend als Sinnträger, sondern als Klangmaterial:

„[Das] am Text Entlangkomponieren“ verliert sich zusehends. Viele Werke, die entstehen, sind solche, bei denen der Text quasi „atomisiert“ wurde und dabei per se keine Geschichten entstehen, sondern allenfalls erst durch die Inszenierung selbst.“³¹

Zeitgenössisches Musiktheater impliziert also bisweilen, Vorstellungen zu festen Abläufen und konventionellen Macharten aufzugeben und sich für andersartige Vorgangsweisen zu öffnen. Dieses Procedere scheint nicht allen Operngenießern leicht zu fallen.

„[Das traditionelle Opernpublikum] wollte das gewohnte Werkbild der ihm vertrauten Oper wiedererkennen und war über dessen scheinbare Zerstörung empört und in seinem Urteil verunsichert. Nur ein Teil des Publikums war und ist bereit, sich neugierig und unbefangen der neuen Sicht alter [und zeitgenössischer] Werke auszusetzen.“³²

Auch äußere Einflüsse auf den Zuschauer, wie mediale Phänomene, machen es dem Musiktheaterleben nicht leicht.

„Man darf nicht vergessen, dass wir heute in einer Massengesellschaft leben, in der Massenmedien vorhanden sind, der Film aktuelle Stoffe in aller kürzester Zeit behandelt, und das Kino, aber auch das Musical die Gefühle, die die Oper nicht mehr bedient, trivialisiert und dadurch für sich besetzt hält.“³³

Dem Faszinosum Oper wurde durch den Film, das Fernsehen, sowie das Internet eine virtuelle Dimension mit eigenen Abläufen und phantasievollen Welten entgegen gestellt, die die Gesellschaft zur Genüge zu unterhalten scheinen. Um diese Problematik zu lösen, versuchte man, neue Medientechnologien in die Opern zu integrieren.

„Durch Einbeziehung von Film, Video, Lichtspielen und Texten [wird versucht,] das [...] Publikum von den Mühen des konzentrierten Zuhörens zu entlasten, durch visuelle Ereignisse eine beiläufigere Rezeption der Musik zu ermöglichen und die eigene Phantasie bei der Entwicklung von Assoziationen jeder Art abzutöten. Selbst etliche heutige Komponisten scheinen an der Kraft ihrer Musik, an deren Fähigkeit, per se eine Zuhörerschaft emotional und geistig zu fesseln, zu zweifeln.“³⁴

Ein weiterer Grund für die schleppende Positionierung des zeitgenössisch-theatralischen Musikschaftens ist die geringe Produktivität der Komponisten beziehungsweise überschaubare Stückzahl, die zur Aufführung gelangt.

³¹ >http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramaturg/2005_01/dramaturg2005_01_musiktheater.php< (2005) Zugriff am 15.03.2010.

³² Klaiber: Zeit der Bilder? In: Harpner: Über Musiktheater. S. 153.

³³ >http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramaturg/2005_01/dramaturg2005_01_musiktheater.php< (2005) Zugriff am 15.03.2010.

³⁴ Kelterborn: Musiktheater in unserer Zeit. In: Danuser: Musiktheater heute. S. 33 f.

„Denn ein Teil des Dilemmas liegt darin, das vergisst man gerne, dass im 19. Jahrhundert bis vielleicht noch zum Ende des Ersten Weltkriegs jedes Jahr Hunderte von Opern uraufgeführt wurden und die, an die wir uns erinnern, sind vielleicht zehn von dreihundert. Und heute werden vielleicht zwanzig Opern im Jahr uraufgeführt und da ist dann die Trefferquote natürlicherweise sehr viel geringer.“³⁵

Konnte man also in früheren Epochen auf eine Werkfülle verschiedenster Komponisten blicken, welche durch die übliche Selektion auf einige wenige Überdauernde reduziert wurden, ist heute das Endresultat dahingehend verschmälert worden, dass nur mehr ein Bruchteil der ohnehin schon wenigen Opern, die heute verfasst werden, übrig bleibt.

In Zeiten des Starkults von Sängerinnen und Sängern, die die Zuschauer in die Opernhäuser ziehen, stellt sich dem aktuellen Musiktheaterschaffen eine weitere Problematik. Institutionen für zeitgenössisches Repertoire können nur in seltenen Fällen mit derart renommierten Künstlern aufwarten; nur in Ausnahmen kann ein Weltstar, sei es ein Sänger, Dirigent und Regisseur, der dem Stück allein mit seinem Namen hohe Zuschauerzahlen beschert, für Produktionen zeitgenössischer Art gewonnen werden. Betrachtet man die Wiener Szene hängt dies auch mit zu gering veranschlagten finanziellen Mitteln zusammen, die den Einrichtungen für zeitgenössisches Musiktheater zur Verfügung stehen. Da modernes Opernschaffen, im Vergleich zu traditionellen Produktionen, oft geringere Zuschauerzahlen vorweisen kann, werden die Subventionen niedriger angesetzt. Den meisten Institutionen ist es dadurch nicht möglich, die hohen Gagen der Stars zu zahlen und engagieren solche Künstler, die für geringere Bezahlungen engagiert werden können.

Das durchschnittliche Opernpublikum setzt sich überwiegend aus Zuschauern höheren Alters zusammen, jüngere Besucher, so bemerken auch gefragte Opernsänger, wie Jonas Kaufmann,³⁶ machen einen geringen Anteil des Publikums aus. Jene älteren Zuhörer sind es auch, welche meist traditionelle Komponisten, wie Mozart, Händel oder Beethoven bevorzugen. Eine der größten Herausforderungen besteht darin, die älteren, wie jüngeren Publikumsschichten anzusprechen.

„Die Gewinnung neuer Publikumskreise geht ineins mit der Vertreibung der alten, die „ihre“ Oper nun nicht mehr wiedererkennen. [...] Es scheint als nötig, Kompromisse zu suchen und das aufwendige Projekt Musiktheater so sorgfältig und behutsam zu handhaben, daß bei aller Neuorientierung auch hergebrachte Bedürfnisse nicht völlig frustriert werden. Zumal [...] ist der Opernbetrieb an ein gut ausgebautes Abonentensystem geknüpft. Das Abonnement gewährleistet dem Theater eine gesicherte Platzausnutzung.“³⁷

Der Abonnent aber ist per definitionem nicht selten Feind von Schock, Sensation,

³⁵ >http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramaturg/2005_01/dramaturg2005_01_musiktheater.php< (2005) Zugriff am 15.03.2010.

³⁶ O.A.: Jonas Kaufmann: Opern-Publikum stirbt nicht aus. In: *Die Presse*. 31.03.2010.

³⁷ Jungheinrich: Der andere Blick auf die Oper. In: Jungheinrich: *Musikalische Zeitfragen* 17. Musiktheater. S. 22 f.

Beunruhigung.³⁸ So ist auch zu verstehen, warum sich das Repertoire der Operneinrichtungen nur wenig vom gewohnten, konventionellen Kanon verabschiedet.

„Verfolgt man die Aufführungszahlen [...] bis heute, so ändert sich hier erstaunlich wenig. Für die Saison 1982/83 verzeichnet die Statistik des Deutschen Bühnenvereins³⁹ auf den ersten Plätzen Mozart, Verdi, Puccini, Wagner, bei den Werken „Die Zauberflöte“, „Hänsel und Gretel“, „Der Barbier von Sevilla“, „Figaros Hochzeit“. Und noch die neueren Zahlen für 1995/96 zeigen keine prinzipielle Änderung, das Repertoire ist im Wesentlichen stabil.“⁴⁰

Keinerlei Anzeichen also für eine Öffnung zu neuem, mitunter experimentellem Musiktheater in den wichtigen Häusern, die die hohen Publikumszahlen für sich beanspruchen. Im Zuge dieser Festigung im Sinne des traditionellen Opernkanons seitens der wichtigen Häuser hat sich, nicht nur in Wien, zunehmend eine Gegenposition in Form von freien Gruppen und anderen Einrichtungen entwickelt. Sie sind oft nicht nur in ihren strukturellen Abläufen anders organisiert, sondern versuchen, mit bewusst auf zeitgenössisches Repertoire konzentrierten Spielplänen auch inhaltlich eine konträre Haltung einzunehmen.

³⁸ Jungheinrich: Der andere Blick auf die Oper. In: Jungheinrich: Musikalische Zeitfragen 17. Musiktheater. S. 22 f.

³⁹ Und man darf annehmen, dass sich die Zahlen für Wien, wenn überhaupt, nur um Nuancen unterscheiden

⁴⁰ Bermbach: Über einige Aspekte des Zusammenhangs von Politik, Gesellschaft und Oper im 20. Jahrhundert. In: Bermbach: Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten. S. 20.

III. RELEVANTE WIENER EINRICHTUNGEN ZUM ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKTHEATER

3. Wien, die „Welthauptstadt der Musik“⁴¹

Wien konnte im Verlauf der letzten Jahrhunderte den Ruf einer renommierten Musikstadt erwerben, in welcher Komponistengrößen, wie Mozart, Haydn oder Schubert, Bedeutendes zur Musikgeschichte beitrugen. Musikschaffende fühlen sich seit Jahrhunderten von dem Flair der Stadt angezogen und begründen hier beeindruckende Karrieren, um schließlich das Bild Wiens mitzugestalten. Doch nicht nur Künstler aus vergangenen Jahren, auch aktuelle Persönlichkeiten beeinflussen mit zeitgenössischen Kreationen das Geschehen der Stadt. Wien gilt im Bezug auf sein kulturelles Angebot als eine der führenden Städte Europas, es wird mitunter als „Welthauptstadt der Musik“ titulierte.⁴² Nicht nur die großen, bekannten Häuser, wie die *Staatsoper* oder die *Volksoper*, prägen das musiktheatralische Bild, auch kleinere Einrichtungen gestalten die Landschaft. Betrachtet man das zeitgenössische Musiktheaterleben in der Stadt, fällt auf, dass allen voran die kleineren Institutionen und Veranstaltungsorte im Laufe der Jahre an Ansehen gewinnen konnten. Vor allem in der freien Wiener Opernszene beschäftigt man sich mit Aufführung moderner Werke.

„Unter den Begriff "Freie Gruppen" fallen jene Theatermacher, die außerhalb der etablierten Groß-, Mittel- und Kleinbühnen 'frei' und professionell arbeiten und produzieren, sich als Gruppe zu einem Verein zusammengeschlossen haben und ein Projekt verwirklichen wollen. Dies betrifft die Sparten Sprechtheater, Bewegungstheater, Performance, Tanztheater, musikalisches Theater sowie etwaige Mischformen. [...] Eine genaue Definition des Begriffs "freie Gruppen" ist auch mehr [als] 25 Jahre nach deren erstem begrifflichen Auftreten nicht möglich. Zu unterschiedlich sind die verschiedenen Organisationsformen, in denen einzelne Gruppen und Theaterformationen im nicht institutionellen Bereich agieren, zu sehr unterscheiden sich auch die ästhetischen Positionen und künstlerischen, aber auch organisatorischen und strukturellen Herangehensweisen.“⁴³

Neben diesen freien Gruppen prägen aber auch einige Häuser und Festivals die zeitgenössische Musiktheaterszene.

Obschon es für die kleinen Betriebe, die sich dem modernen Musiktheater widmen, schwierig ist, neben den renommierten Häusern und ihren traditionellen Repertoires zu bestehen, äußern sich die Künstler der Szene überwiegend positiv über die momentanen Verhältnisse. Die Regisseurin des *progetto semiserio*-Musiktheaters "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper", Annika Haller, betont die musikalische Vielfalt, die in Wien existiert. Sie weist auf die ausgewogene Parallelität unterschiedlicher Richtungen, so dass zeitgenössische Strömungen neben traditionellen Formen

⁴¹ Reincke, Madeleine: Baedeker. Wien. Ostfildern: Mairs. 1999. S. 6.

⁴² Ebda.

⁴³ ><http://www.kinhetop.at/forschung/Definition01.html>< Zugriff am 08.09.2010.

bestehen können.⁴⁴ Aufgrund verschiedener Musikforen und dem auffallend großen Interesse für Kultur in der Stadt gehe sie davon aus, „dass hier viele verschiedene Musikarten parallel überleben können,“⁴⁵ weshalb, die geringe Größe der Stadt bedenkend, eine „unglaubliche Dichte“⁴⁶ kultureller, somit auch zeitgenössischer Genres festzustellen ist.

Auch Jörg Ulrich Krahl, der Komponist zur *progetto semiserio*-Produktion "Romeo +/- Julia", gibt sich positiv:

„Ich glaube, es gibt in Wien schon ein Publikum [für zeitgenössisches Musiktheater] und ich glaube, es gibt auch ein Potential, es wird auch Einiges umgesetzt in Wien. Ich würde mir aber wünschen, dass der Spalt zwischen großen Häusern und ihrer Art, etwas umzusetzen, und freier Szene, die da viel innovativer ist, irgendwie überbrückt werden könnte.“⁴⁷

Die freie Szene, die sich mit progressiv-zeitgenössischen Ideen zu etablieren versucht, ist, laut Krahl, stark unterteilt in unterschiedliche Lager. So gibt es, neben einem ausgeprägten elektronischen Kollektiv, jene zeitgenössische Abteilung, die sich als Avantgarde-Szene versteht; diese aber, so Krahl, schränke sich in ihrer Intoleranz gegenüber anderen Erscheinungen zunehmend ein.⁴⁸ Zuletzt „gibt es die Szene derer, die eigentlich modernen Tonsatz machen“⁴⁹ als drittes Lager.

Georg Steker, neben Andreas Leisner Leiter des *progetto semiserios*, sieht ein Problem in der erfolgreichen Etablierung des zeitgenössischen Schaffens, obwohl modernes Musiktheater seitens der Wiener Kulturpolitik gewünscht werde.⁵⁰ Es stehe aber im besonderen Spannungsfeld, im Gegensatz zum Sprechtheater, wo die Zeitgeistigkeit bedeutend früher in die großen Häuser eingedrungen ist, zur Tradition. Letztere werde unter anderem von der *Staatsoper* und der *Volkoper* innerhalb ihrer klassischen Repertoires abgedeckt, wobei hier zeitgenössisches Musiktheater noch immer eine Aussenseiterrolle spiele.⁵¹ Dies läge vielleicht auch an der Herangehensweise der Hörer, die sich im Bezug auf zeitgenössisches Musiktheater von dem reinen, wohlklingenden Hörerlebnis verabschieden müssten, weil zeitgenössische Musik, laut Steker, nicht unbedingt nur fürs Ohr geschrieben werde.⁵² Und beim hohen, traditionellen Opernpublikum in Wien gibt es, so habe er das Gefühl, immer noch eine Barriere zu zeitgenössischer Musik.⁵³ Andreas Leisner hingegen ist der Meinung, dass das zeitgenössische Musiktheater in Wien einen erfreulich hohen Stellenwert bei einer bestimmten Publikumsschicht habe, die man mobilisieren müsse und mit Qualität

⁴⁴ Funk/ Haller: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XXV.

⁴⁵ Ebda.

⁴⁶ Ebda. S. XXVI.

⁴⁷ Funk/ Krahl: Interview zu "Romeo +/- Julia". S. XXXIX.

⁴⁸ Ebda. S. XXXVIII f.

⁴⁹ Ebda. S. XXXIX.

⁵⁰ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. XL

⁵¹ Ebda.

⁵² Ebda.

⁵³ Ebda.

überzeugen könne.⁵⁴

Im Folgenden sollen nun die wichtigsten Einrichtungen der zeitgenössischen Musiktheaterszene vorgestellt werden. Im Zuge dessen muss darauf verwiesen werden, dass innerhalb dieser Arbeit lediglich ein Auszug der Wiener Landschaft gegeben werden kann, würde die Aufzählung aller Institutionen, welche sich in Wien mit zeitgenössischem Musiktheater auseinandersetzen, den vorgegebenen Rahmen sprengen. So wurde eine Auswahl an Gruppen und Häusern getroffen, die mit ihren kontinuierlichen Produktionen die aktuelle Wiener Musiktheaterszene prägen und sich aufgrund dieser Inszenierungen einen Namen machen konnten. Daneben werden Stellvertreter für bestimmte Gruppierungen vorgestellt. Der Anspruch auf Vollständigkeit wird freilich nicht erhoben.

4. Die Mitglieder der freien Opernszene

4.1. *Neue Oper Wien*

An erster Stelle soll hier die *Neue Oper Wien* genannt werden. Sie ist, ebenso wie die überwiegende Mehrheit der restlichen zeitgenössischen Musiktheatereinrichtungen Wiens, zur freien Opernszene zu zählen, hat also kein festes, zu bespielendes Haus zur Verfügung.

„Credo [der Einrichtung, ganz im Sinne dieser freien Opernszene,] ist nicht nur die Erschließung neuer Klangwelten, sondern auch neuer Räume und Spielstätten. Mit dem Konzept, sich die Häuser nach den Opern auszusuchen, werden die Räume zu Mitspielern, die Bühnenbilder werden eng an die jeweiligen Räume angepasst, die Akustik wird im neuen Raum erprobt und entwickelt.“⁵⁵

Das ursprüngliche Manko eines nicht vorhandenen, festen Hauses wird als positive Komponente betrachtet und als Herausforderung angenommen. Wurden die ersten großen Produktionen der *Neuen Oper Wien* alle im *Jugendstiltheater* gespielt, so begann Ende 1992 das „Vazieren“ in andere Räume; man nutzte die *Fledermausbar* und die *Otto-Wagner-Kirche* ebenso, wie das *Museumsquartier*, das *Semper-Depot* und das *Odeon*.⁵⁶ Man wollte und will bis heute durch die Variation der Räume auch den Charakter der jeweiligen Stücke verändern, wodurch die Beziehung zum Publikum wandelbar wird: „Größtes Ziel der Produktionen der Neuen Oper Wien ist es [nämlich], die Distanz zwischen Bühne und Zuschauern zu verringern.“⁵⁷ Im Umgang mit dem Raum liegen erste progressive Ansätze; es wird nicht im traditionellen Opernhaus gespielt, man ist vielmehr stetig auf der Suche nach neuen, mitunter genrefremden Örtlichkeiten.

⁵⁴ Funk/ Leisner: E-Mail von Andreas Leisner an Stephanie Funk. 02.10.2010. 14:32 Uhr.

⁵⁵ >http://www.neueoperwien.at/?art_id=4< Zugriff am 15.4.2010.

⁵⁶ Hassler: die NEUE OPER WIEN. S. 162.

⁵⁷ >http://www.neueoperwien.at/?art_id=174< Zugriff am 15.4.2010.

„Die Neue Oper Wien gibt es seit 1990, sie hat sich auf modernes Musiktheater spezialisiert und damit dem Mangel an zeitgenössischer Oper abgeholfen, der zu Beginn der 1990er Jahre in Wien und Österreich noch immer herrschte.“⁵⁸

Als Kulturinstitution „Verein zur Förderung der Kultur in der Psychiatrie“ beginnend, was erst später in den heute bekannten Titel umgeändert wurde,⁵⁹ hat sich die *Neue Oper Wien* während dieses Zeitraums als eine der wichtigsten Musiktheatereinrichtungen Wiens etabliert, welcher auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst mittlerweile eine Vorreiterrolle zuteil wird. Sie bietet seit dem Jahre 1994 kompromisslos Werke des 20. und 21. Jahrhunderts; Neuentdeckungen, Uraufführungen und österreichische Erstaufführungen bilden den Schwerpunkt der Arbeit, wobei auch moderne Opernliteratur wieder erweckt wird, die durch die Zeitläufte aus dem Repertoire verschwunden ist.⁶⁰ Man will, innerhalb des Engagements für ein zeitgenössisches Operschaffen, auch in Vergessenheit geratene Stücke mit progressiver Haltung einer neuen Öffentlichkeit präsentieren. „Es ging [dabei also] nicht nur um neue Interpretationen alter Opernstoffe, es ging um eine radikale Modernisierung und Demontage derselben.“⁶¹ Wie bei einigen weiteren Institutionen des zeitgenössischen Musiktheaters steht auch bei der *Neuen Oper Wien* die Aufarbeitung konventioneller Opernformen im Fokus. Man möchte der Szene Wiens neue Impulse verleihen, indem man progressive Wege beschreitet, traditionelle Rahmen erweitert. „Seit dem Bestehen der Neuen Oper Wien wurde versucht, der Oper jenen feurigen Atem einzuhauchen, den sie nach 1938 ausgehaucht hatte: Sie sollte wieder Experimentierfeld sein.“⁶² Dieses Ideal scheint die *Neue Oper Wien* mit großem Erfolg zu erzielen. Betrachtet man die Produktionsdichte des Vereins, man bringt pro Saison, abgesehen vom Anfangsjahr, mindestens vier Produktionen auf die Bühne,⁶³ ist durchaus ein positives Echo auf diesen Versuch der Neugestaltung zu entdecken. Dennoch muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass seit Entstehung der *Neuen Oper Wien* nicht ausschließlich zeitgenössische Stücke präsentiert wurden, realisierte man vor allem in den Anfangsjahren doch auch Projekte wie Mozarts „Zauberflöte“⁶⁴ oder „Macbeth“ von Giuseppe Verdi.⁶⁵

Nicht nur in der österreichischen Hauptstadt selbst kann man sich seit Jahren auf ein treues Publikum verlassen, auch über die Grenzen Wiens hinaus hat sich die Institution einen Namen gemacht.

„Die seit Jahren anhaltende Wiener Britten-Begeisterung verdankt ihren

⁵⁸ >http://www.neueoperwien.at/?art_id=4< Zugriff am 15.4.2010.

⁵⁹ Preis: Situation, Entwicklung und Positionierung der freien Operszene Wiens in den Jahren 1999-2004. S. 19.

⁶⁰ >http://www.neueoperwien.at/?art_id=4< Zugriff am 15.4.2010.

⁶¹ Hassler: die NEUE OPER WIEN. S. 161.

⁶² Ebda. S. 163.

⁶³ >http://www.neueoperwien.at/index.php?menu_id=579< Zugriff 29.06.2010.

⁶⁴ >http://www.neueoperwien.at/?menu_id=181< Zugriff 29.06.2010.

⁶⁵ >http://www.neueoperwien.at/?menu_id=176< Zugriff am 29.06.2010.

Auslöser der Neuen Oper Wien, die 1996 den „Billy Budd“ erstmals in Österreich aufführte. Und auch die erste szenische Umsetzung von Lachenmanns „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ realisierte 2003 die Neue Oper Wien und sorgte durch einen sensationellen Erfolg für internationales Aufsehen.“⁶⁶

Schlüsselfigur der *Neuen Oper Wien* ist seit den Anfängen Walter Kobéra. Er führt den Verein seit 1991 als musikalischer Leiter, seit 1993 zusätzlich als Intendant mit meist großem Erfolg.⁶⁷ Als Kopf der wichtigen Institution prägt er mit seinem Engagement wie kaum ein Zweiter die zeitgenössische Musiktheaterlandschaft Wiens, nicht immer reibungslos: „Im Herbst 1998 [...] war [die *Neue Oper Wien*] knapp daran, sich aufzulösen, besser gesagt, war die Finanzierung der Freien Wiener Opernszene nicht weiter gesichert.“⁶⁸ Nach dieser kurzen, problematischen Vereinsphase konnte man dank Förderungen der öffentlichen Hand aber bald wieder wie gewohnt Opern produzieren. Seitdem realisiert Kobéra mit seinem relativ umfangreichen Team Musiktheaterprojekte; mit mindestens acht festen Mitarbeitern ist die *Neue Oper Wien* eine der wenigen Institutionen innerhalb der freien Gruppen, welche sich auf einen fixen Organisationsapparat, zudem auf ein Orchester, das *amadeus-ensemble wien*, verlassen kann.⁶⁹ Mit diesen ausführenden Kräften verbucht man seit Jahren Triumphe. „Der Erfolg [...] hat die Neue Oper Wien für Verlage und Künstler gleichermaßen zur ersten Adresse im Bereich der zeitgenössischen Oper gemacht.“⁷⁰

4.2. netzzeit

netzzeit wurde im Jahre 1984 von Nora und Michael Scheidl gegründet⁷¹ und gestaltet seitdem das Bild der zeitgenössischen Musiktheaterlandschaft Wiens in aktiver Weise mit. Die Macher selbst positionieren sich auf ihrer Homepage als „ein Werkzeug zur Herstellung von Musiktheater der Gegenwart im weitesten Sinn.“⁷² Auch hier agiert man mit dem Ziel, das aktuelle Opernschaffen in Wien aktiv mitzugestalten. *netzzeit* hat es sich zur Aufgabe gemacht, „Theater zu realisieren, das im konventionellen Theaterbereich nicht möglich ist, oder dort aus anderen Gründen nicht stattfindet.“⁷³ Stetig also wird der Versuch unternommen, sich an die Grenzen der Konventionen zu begeben und dem Operngeschehen neue Vielfalt zu bescheren.

Der Name *netzzeit* selbst offenbart eine Absicht, die noch heute ihre Gültigkeit besitzt: Anders, als beispielsweise die *Neue Oper Wien*, legt *netzzeit* den Fokus dezidiert auch

⁶⁶ >http://www.neueoperwien.at/?art_id=4< Zugriff am 15.4.2010.

⁶⁷ Preis: Situation, Entwicklung und Positionierung der freien Opernszene Wiens in den Jahren 1999-2004. S. 20.

⁶⁸ Hassler: die NEUE OPER WIEN. S. 164.

⁶⁹ >http://www.neueoperwien.at/?art_id=21< Zugriff am 29.06.2010.

⁷⁰ >http://www.neueoperwien.at/?art_id=175< Zugriff am 15.4.2010.

⁷¹ Preis: Situation, Entwicklung und Positionierung der freien Opernszene Wiens in den Jahren 1999-2004. S. 39.

⁷² > <http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=6&lang=<> Zugriff am 20.4.2010.

⁷³ Ebd. Zugriff am 09.06.2010.

auf die „Vernetzung unterschiedlicher Genres und künstlerischer Ausdrucksformen.“⁷⁴ Obschon der Umgang mit neuen Umsetzungsmöglichkeiten oftmals das Phänomen impliziert, unterschiedliche Gattungen zu mischen und neue Formen zu kreieren, schreibt sich die Einrichtung *netzzeit* jene Eigenschaft als besonderes Merkmal zu und verweist allein durch die Namensgebung darauf. Zudem entschieden sich Nora und Michael Scheidl mit der Gründung ihrer Institution

„für den Namen „netzzeit“, weil [sie] fasziniert waren von Menschen, die die Chancen zu interdisziplinären Projekten mit Hilfe der Internetnetzungen erkannten. [Sie] hatten eine Ahnung davon, wie diese Möglichkeiten die Welt und damit auch die Kunst verändern würden.“⁷⁵

Eine beachtliche Voraussicht in Zeiten, in denen die weltweite Kommunikation durch das Internet die globalen Beziehungen noch nicht derartig beeinflusste wie heute. *netzzeit* also legt Wert auf Vernetzung unterschiedlicher Art; man achtet die interdisziplinäre Vermischung verschiedener Genres als festen Bestandteil des Operngeschehens und verweist gleichzeitig auf die zur Gänze vernetzte, globalisierte Welt, die mit Hilfe des Internets immer näher zusammenrückt.

Am Beginn war der Fokus allerdings noch auf reines Sprechtheater gelegt, da Michael Scheidl als Schauspieler dort seine Basis fand.⁷⁶ Heute beschäftigt sich die Einrichtung vor allem mit der Verknüpfung theatralischer Komponenten mit Kompositionen zeitgenössischer Künstler. Bis 2009 realisierte man, abgesehen vom Jahre 1991, mindestens eine, mitunter bis zu vier Produktionen im Jahr.⁷⁷ Die Macher von *netzzeit* sind in ihrem Schaffen auf Aktualität, auf den Aspekt des Zeitgenössischen bedacht. Sie „führen grundsätzlich nur mehr Werke lebender Komponisten auf und produzieren oder coproduzieren fast ausschließlich nur mehr von [Ihnen] erteilte Auftragswerke.“⁷⁸ Man versucht somit, neuen Künstlern eine Nische zu bieten, in welcher sie die aktuelle Musiktheaterlandschaft Wiens aktiv mitgestalten können. Das Musiktheater wurde dabei als Möglichkeit entdeckt, mit der die gesteckten Ziele, im Sinne des kulturellen Einflusses auf das Stadtbild Wiens, erfolgreich verwirklicht werden können. Zudem kommt das es als Paradegattung für die Interdisziplinarität der Komponenten Musik, Text und Szene dem Gedanken der Vernetzung in idealer Weise entgegen.

Auch *netzzeit* ist zur freien Opernszene zu zählen,⁷⁹ aber auch diese Wiener Einrichtung empfindet die Raumlosigkeit nicht prinzipiell als Bürde, sondern nutzt sie als Chance, nicht „immobil“ zu sein.⁸⁰ Man deutet die gewonnene Freiheit als positives

⁷⁴ Preis: Situation, Entwicklung und Positionierung der freien Opernszene Wiens in den Jahren 1999-2004. S.39.

⁷⁵ ><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=6&lang=<> Zugriff am 08.09.2010

⁷⁶ Preis: Situation, Entwicklung und Positionierung der freien Opernszene Wiens in den Jahren 1999-2004. S. 39.

⁷⁷ Ebda. S. 42 f.

⁷⁸ Ebda. S.41.

⁷⁹ > <http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=6&lang=<> Zugriff am 20.4.2010.

⁸⁰ Ebda. Zugriff am 09.06.2010.

Signal und spielt mit immer neuen Theaterräumen, die sich den Produktionen anzupassen haben oder aber in umgekehrter Weise, indem die Projekte für einen bestimmten Ort kreiert werden. Eine Offenheit des Raumes wird geschaffen, so dass die Stücke nicht in immer denselben Rahmen gepresst werden, in dem sie sich nicht in gewünschter Form entfalten können. Als Aufführungsorte der Stücke wurde in den vergangenen Jahren, ebenso wie bei der *Neuen Oper Wien*, beispielsweise das *Jugendstiltheater*, das *Museumsquartier* oder, wie auch bei *progetto semiserio*, das *Schauspielhaus* gewonnen.⁸¹

4.3. *Wiener Taschenoper*

Eine weitere, wichtige Wiener Einrichtung zur Pflege der zeitgenössischen Oper ist die *Wiener Taschenoper*.

„Die Wiener Taschenoper experimentiert im Grenzbereich zwischen Musiktheater, Multimedia-Performance und Zeitgenössischem Tanz. Ihre Arbeit ist geprägt von der Auseinandersetzung mit markanten ästhetischen Positionen zeitgenössischen Komponierens, - eine Standortbestimmung und ein Nachdenken darüber, was Musiktheater heute sein kann.“⁸²

Auch hier werden Elemente mehrerer Gattungsbereiche miteinander kombiniert und in Beziehung gebracht. Damit positioniert sich die *Wiener Taschenoper* als eine der zentralen Einrichtungen für moderne Operngestaltung in der Hauptstadt.

Am Anfang der Institution stand der Grundgedanke der beiden Studenten Bernhard Kerres und Daniela Fritz, welche den Verein initiiert hatten, Oper neu zu kreieren.⁸³

„[Die *Taschenoper*] wurde 1989 mit dem Ziel gegründet, selten gespielte Kammeroper, insbesondere zeitgenössisches Musiktheater, zur Aufführung zu bringen und damit nicht nur Opernfreunde anzusprechen, sondern auch ein neues Publikum für zeitgenössisches Musiktheater zu gewinnen. [...] Nach einer mehrjährigen Arbeitspause setzte die Wiener Taschenoper im November 1999 einen Neuanfang – mit Bruno Madernas *Satyricon* in Kooperation mit dem Festival Wien modern und dem renommierten Dirigenten Peter Rundel als musikalischem Leiter.“⁸⁴

Nicht immer war es also dem Ensemble möglich, in derart erfolgreicher Weise Projekte zu realisieren, wie es heute wieder der Fall ist. „In den Jahren 1997 und 1998 kam die Taschenoper sowohl organisatorisch als auch finanziell in einen Engpass und konnte in diesem Zeitraum nicht mehr produzieren.“⁸⁵ Mit Hilfe von Produktionspartnern, die die Musiktheaterproduktionen finanziell mittrugen, konnte schließlich ein Neustart gewagt werden. Nach der problematischen Phase bewältigte man dank dieser Partner kontinuierlich eine Produktion pro Jahr, mitunter konnten sogar zwei Projekte

⁸¹ ><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=109&lang=<> Zugriff am 10.06.2010.

⁸² ><http://www.taschenoper.at/de/Wir/Team/<> Zugriff am 10.06.2010.

⁸³ Lillie: DIE ENTWICKLUNG DER FREIEN OPERNSZENE IM WIEN DER 1990ER JAHRE. S. 95.

⁸⁴ Preis: Situation, Entwicklung und Positionierung der freien Operszene Wiens in den Jahren 1999-2004. S. 71.

⁸⁵ Ebda.

verwirklicht werden.⁸⁶ Wie bei keiner anderen der hier vorgestellten Gruppen hängt das Gelingen der gesteckten Ziele bei der *Wiener Taschenoper* bis heute derart von der Zusammenarbeit mit Partnern ab, welche die Einrichtung bei ihren Produktionen mit finanziellen Mitteln unterstützen.⁸⁷

„1999 konnte Gerhard Dienstbier[, der noch heute, nach zahlreichen Leitungswechseln,⁸⁸ als Künstlerischer Leiter und Geschäftsführer der Institution tätig ist,] Wien modern als Koproduzent gewinnen. [...] In weiterer Entwicklung konnte die Wiener Taschenoper immer mehr Koproduzenten für ihre Objekte gewinnen.“⁸⁹

Zu den Partnern des Betriebes zählen u.a. die *Wiener Festwochen*, die *Biennale Venedig*, das *YO-Festival (Utrecht)*, das *Theater Dortmund*, das *Hebbel Theater Berlin* oder *Wien Modern*.⁹⁰

Auch die *Wiener Taschenoper* ist zur freien Wiener Opernszene zu zählen, sieht sie sich doch gezwungen, für jede neue Produktion die passende Örtlichkeit zu finden. Als Aufführungsorte wurden über die Jahre zum Beispiel der *Zeremoniensaal* des *Schlusses Schönbrunn*, das *Wiener Konzerthaus* oder der *Dschungel Wien* gewonnen. Die *Wiener Taschenoper* ist eine der wenigen Gruppen, welche auf ihrer Homepage nicht auf das Fehlen eines festen Spielortes verweist oder dies als einen positiven Aspekt zu verstehen versucht. Dennoch gibt Gerhard Dienstbier seine Dankbarkeit an, sich auf Kooperationspartner stützen zu können. So sagt er in einem Interview:

„Die Taschenoper ist ja eine freie Gruppe und verfügt über kein Haus. Dann ist es überaus naheliegend, dass man sich Partner sucht, die über ein eigenes Haus mit technischer Infrastruktur verfügen, die man sozusagen mitbenutzen kann. Und wenn ein Partner die Bühne, die Bühnentechnik mit einbringt in ein Projekt, dann hilft das der Taschenoper sehr, da sich die Taschenoper nicht selbst um diese Dinge kümmern muss.“⁹¹

Unter den Produktionen der *Wiener Taschenoper* sind auffallend viele österreichische Erstaufführungen, was Dienstbier im Jahre 2003 nicht als bewusste Entscheidung definiert, sondern lediglich auf seinen Geschmack und den seines damaligen musikalischen Leiters Rundel zurückführt.⁹² Diese verwirklicht der künstlerische Leiter unter anderem mit vier ständigen Mitarbeitern, die das zentrale Team der *Wiener Taschenoper* darstellen.⁹³ Die restlichen Mitwirkenden und kreativen Köpfe werden, wie bei den meisten übrigen freien Gruppen auch, für jede Produktion neu engagiert.

⁸⁶ ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Das-tapfere-Schneiderlein/>< Zugriff am 10.06.2010.

⁸⁷ Preis: Situation, Entwicklung und Positionierung der freien Opernszene Wiens in den Jahren 1999-2004. S. 71.

⁸⁸ Lillie: DIE ENTWICKLUNG DER FREIEN OPERNSZENE IM WIEN DER 1990ER JAHRE. S. 95.

⁸⁹ Preis: Situation, Entwicklung und Positionierung der freien Opernszene Wiens in den Jahren 1999-2004. S. 75.

⁹⁰ ><http://www.taschenoper.at/de/Wir/Team/>< Zugriff am 10.06.2010.

⁹¹ Preis: Situation, Entwicklung und Positionierung der freien Opernszene Wiens in den Jahren 1999-2004. S. 79.

⁹² Ebd. S. 83.

⁹³ ><http://www.taschenoper.at/de/Wir/Team/>< Zugriff am 29.06.2010.

4.4. *sireneOperntheater*

Das *sireneOperntheater* hat in der Wiener Opernlandschaft mittlerweile eine tragende Bedeutung inne. Der noch relativ junge Verein hat sich innerhalb weniger Jahre in der Szene profiliert und bietet seither zeitgenössisches Musiktheater auf hohem Niveau. „Das *sirene Operntheater* entstand aus der Zusammenarbeit von Kristine Tornquist und Jury Everhartz im Jahr 1998 und produziert seither mit einigen Konstanten und in wechselnden Besetzungen, aber erst seit 2002 unter diesem Namen.“⁹⁴ Jene beiden Kunstschaaffenden sind es auch, welche das Ensemble bis heute leiten und als kreative Köpfe der Einrichtung fungieren. Eine Gemeinsamkeit mit den anderen Institutionen ist der Wille zur Mitgestaltung der zeitgenössischen Musiktheaterlandschaft Wiens.

„Das Ensemble versucht, Opern so flexibel und risikofreudig zu erfinden und zu produzieren wie es in den großen Zeiten der Oper gang und gäbe war und wie es in anderen Kunstfeldern heute selbstverständlich scheint: weder notorisch alte Opern modernisieren noch neue Opern altbacken auf die Bühne bringen. Inhomogenität des Publikums ist dabei Bestandteil des Konzeptes.“⁹⁵

Man unternimmt den Versuch, der Gattung Oper durch unkonventionelle Ideen neuen Glanz zu verleihen, heutigen Bedingungen gerecht zu werden. *sireneOperntheater* möchte jedem Projekt seine individuell passende Gestalt zugestehen, je nach Stückanspruch die Art der Inszenierung auswählen und so zwanghaft anmutende Auseinandersetzungen vermeiden.

„Wir machen neues Musiktheater. Wir verstehen uns als Musiktheatermacher mit Schwerpunkt auf der Neuen Oper - und wollen doch die Parameter des Musiktheaters immer wieder darauf überprüfen, welche Möglichkeiten sich innerhalb und an den Grenzen dieser ergeben und welche Überschneidungen mit anderen Künsten und Theaterformen möglich sind, ohne das eigentliche Zentrum aus den Augen zu verlieren.“⁹⁶

Auch hier spielt augenscheinlich die Komponente der Vernetzung eine wichtige Rolle. Wie bei *netzzeit* legt man Wert auf die Kombination der Genres. Wie im Verlauf der Arbeit noch mehrmals beleuchtet werden wird, ist das Phänomen des sich Vermischens von mehreren künstlerischen Ebenen ein wichtiger Bestandteil musiktheatralischer Gestaltung, vor allem zeitgenössischer Produktionen. Unterschiedliche Richtungen werden verknüpft, neue Formen kreiert. Diese Vorgehensweise mag Publikum, Kritiker, Öffentlichkeit in mancher Hinsicht überraschen, doch das Verlassen gewohnter Pfade muss nicht nur Negatives in sich bergen: Das Brechen der Regeln kann als kreativer Schaffensprozess verstanden werden. Diese Möglichkeit nimmt das *sireneOperntheater* mit Begeisterung wahr und behauptet im Zuge seines Internetauftritts:

⁹⁴ >http://www.theaterblick.com/theater_links/theater/oesterreich/wien/sirene_operntheater_wien< Zugriff am 11.06.2010.

⁹⁵ Ebda.

⁹⁶ Ebda.

„Spiel ist die Bereitschaft, sich unter angenommenen Regeln zu bewegen, ohne daß jedoch etwas Schlimmes passiert, wenn man aus den Regeln ausbricht, sie mittendrin modifiziert, sie verläßt, sie erweitert... Im Gegenteil wird Spiel jenseits des Sports sogar davon belebt. Genaugenommen ist das Ändern der Regeln die einzige Spielregel, an die man sich in der Kunst unbedingt halten muss. Allerdings [...] möchte ich [...] entgegenhalten, daß es möglich ist, Regeln zu brechen, ohne dabei aggressiv zu sein und den Rest vom Himmel in Scherben zu schlagen...“⁹⁷

Im Zuge zeitgenössischer Musiktheaterverwirklichung wird die Dehnung, bis hin zur Überwindung der konventionellen Rahmenbedingungen in vielfältiger Weise gelebt und praktiziert. Ein ständiges Ausloten der Grenzen bringt die gewollte Spannung. *sireneOperntheater* sieht dieses Brechen der gattungsinernen Regeln, bauend auf gefestigten Operntraditionen, also als Aufgabe eines zeitgenössischen Musiktheaters. Mit erstaunlicher Produktivität verwirklicht der relativ kleine Verein bis zu drei Projekte jährlich, darunter beinahe ausschließlich Uraufführungen. Mit regelmäßigen Förderungen durch die Stadt Wien⁹⁸ können die Ideen von Tornquist, meist in der Regie oder als Librettistin tätig, und Everhartz, der sich den musikalischen Aspekten widmet, verifiziert werden. Für jede Produktion wird ein neues Team zusammengestellt, das teils aus solchen Künstlern besteht, mit welchen man bereits in vergangenen Projekten zusammenarbeiten konnte.⁹⁹

Da auch das *sireneOperntheater* als freie Theatergruppe agiert, greift man auf Räumlichkeiten zurück, welche mitunter auch von anderen Institutionen der freien Szene genutzt werden. Dazu zählen das *Jugendstiltheater* als besonders häufig bespielter Veranstaltungsort, das *Wiener Museumsquartier* oder das *dietheater Künstlerhaus*. Auch das *sireneOperntheater* geht für einige seiner Projekte Koproduktionen mit anderen Institutionen ein. Für das Stück „7 Operellen“ 2004 beispielsweise wurde mit dem *Tiroler Landestheater* zusammengearbeitet.¹⁰⁰

4.5. Musikwerkstatt Wien

„Die Musikwerkstatt Wien, 1995 von Huw Rhys James und Anna-Maria Birnbauer in Wien gegründet, produziert sowohl zeitgenössisches als auch barockes Musiktheater und hat sich als fixer Bestandteil der Wiener Kulturszene etabliert.“¹⁰¹ Diese beiden Gründungsmitglieder sind auch heute noch als Köpfe der Institution tätig und gestalten das Repertoire der *Musikwerkstatt*. Sie übernehmen, abgesehen von administrativen Aufgaben und der Gesamtorganisation der Institution, bei Produktionen auch immer wieder künstlerische Tätigkeiten. So engagiert sich Anna-Maria Birnbauer, ursprünglich als Sängerin tätig, auch innerhalb ihres eigenen Vereins als Sopranistin und leitet

⁹⁷ ><http://sirene.at/projekte.php>< Zugriff am 11.06.2010.

⁹⁸ >http://www.kuratoren-theatertanz.at/empfehlungen_0110_2J.html< Zugriff am 20.06.2010.

⁹⁹ ><http://www.sirene.at/neu/projekte.php>< Zugriff am 15.10.2010.

¹⁰⁰ ><http://www.stadt-wien.at/index.php?id=circus-wien>< Zugriff am 28.06.2010.

¹⁰¹ >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/00_wir.html< Zugriff am 14.06.2010.

daneben als Intendantin die Geschicke der Institution; Huw Rhys James, vor seiner Karriere bei der *Musikwerkstatt* als Dirigent und Musiker im Zuge diverser Projekte aktiv, übernimmt bei zahlreichen Produktionen die musikalische Leitung.¹⁰² Als künstlerischer Leiter der Gruppe verhalf er der *Musikwerkstatt Wien* zum heutigen Status.

„Die Kombination von Barockoper und zeitgenössischem Musiktheater entspricht einem der Gründungsgedanken der Musikwerkstatt Wien: Im Wiener Musiktheaterleben Impulse zu setzen und in diesem Sinne "ahead of the trend" zu agieren, Gebiete im Musiktheaterbereich zu entdecken, die verkannt oder zu wenig beachtet werden und als "Werkstatt" neue Entwicklungen in Musik und Theater zu initiieren und voranzutreiben.“¹⁰³

Auch hier wieder dominiert der unbedingte Wunsch nach progressiver Veränderung, Öffnung der städtischen Musiktheaterlandschaft, in der dem Zeitgenössischen eine besondere, die Konventionen des Operngeschehens aufbrechende, Rolle zuteil wird. Seit der Gründung realisiert man ein bis zwei Werke pro Jahr¹⁰⁴ und ist so kontinuierlich am musiktheatralischen Geschehen Wiens beteiligt. Da sich das Schaffen der *Musikwerkstatt* aus zeitgenössischen Aspekten und Aufführungen barocker Stücke zusammensetzt, herrscht bei dem Verein ein Bewusstsein für das Zusammenwirken traditioneller Elemente mit modernen Komponenten. Die Vermischung mehrerer Bausteine betrifft wichtige Bereiche der Arbeit. Traditionelles wird Progressivem ebenso gegenüber gestellt, wie die eigenen Wurzeln in Beziehung zu Fremdem gesetzt werden:

„Fortschritt entsteht immer aus der Begegnung von Eigenem mit Fremdem. Das Wissen um die Kraft der eigenen Tradition und der Wunsch, Fremdes in diese eigene Tradition zu integrieren, ist der wichtigste Impuls unserer Arbeit und seit jeher die größte Stärke der Wiener Kultur gewesen.“¹⁰⁵

Die *Musikwerkstatt* widmet sich in gesondertem Maße jungen Künstler: „Ein wesentlicher Aspekt der Arbeit der MUSIKWERKSTATT WIEN ist die Jugendförderung, vor allem die Förderung von jungen Komponisten und Dirigenten.“¹⁰⁶ Junge, noch unentdeckte Komponisten sollen in den Projekten von Birnbauer und James eine Möglichkeit finden, sich dem kundigen Wiener Publikum vorzustellen. „Immer bestrebt, neue Entwicklungen aufzuspüren und neue Wege aufzuzeigen, kennzeichnet die Arbeit der Musikwerkstatt Wien.“¹⁰⁷ Man ist sich der stetigen kulturellen Neuerung bewusst und setzt diese Ideen in den Projekten facettenreich um.

Auch die *Musikwerkstatt Wien* führt die Stücke an wechselnden Spielstätten auf, welche zu jeder Produktion aus Neue zu organisieren sind. Anna-Maria Birnbauer

¹⁰² >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/02_leitung.html< Zugriff am 15.06.2010.

¹⁰³ >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/01_geschichte.html< Zugriff am 14.06.2010.

¹⁰⁴ Siehe Anhang. S. CIII.

¹⁰⁵ >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/00_wir.html< Zugriff am 14.06.2010.

¹⁰⁶ ><http://www.musikwerkstatt-wien.com/downloads/09maiFORUMPresse.pdf>< Zugriff am 14.06.2010.

¹⁰⁷ >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/00_wir.html< Zugriff am 14.06.2010.

betont in diesem Zusammenhang in einem Interview: „Künstlerisch ist es schön, [an vielen Orten zu spielen], aber marketingmäßig wäre es sehr viel besser, ein Haus zu haben, weil die Menschen ja doch denken: [...] Ich will moderne Oper sehen, ich schau mal, was das Theater spielt.“¹⁰⁸ So versucht man, innerhalb dieser Situation stetig das Optimum zu erzielen und sieht es als künstlerische Herausforderung, durch wechselnde Veranstaltungsorte immer neue Räume fürs Theater zugänglich zu machen. So werden das *Atelierhaus der Akademie der Bildenden Künste*, das *Museumsquartier* oder die *Neue Studiobühne Penzing* für die Aufführungen benutzt. Anders als die bisherigen freien Gruppen verlässt sich die *Musikwerkstatt Wien* nur in seltenen Fällen auf ein Engagement anderer Institutionen in Form von Koproduktionen. Vorgehensweisen wie bei ihrem Projekt „The Beggar’s Opera“, eine enge Zusammenarbeit mit der *Kammeroper*, stellen die Ausnahmen dar. Dies liegt vor allem an den unterschiedlich gesetzten Prioritäten, welche sich mit diversen, in Frage kommenden Förderern ergeben. Die beiden Macher der *Musikwerkstatt* sehen ihre Ideale und Vorstellungen lediglich innerhalb weniger Organisationen vertreten und arbeiten daher nur sporadisch mit solchen zusammen.¹⁰⁹

4.6. ZOON

Auch das noch relativ junge Ensemble von *ZOON* ist zur freien Theaterszene Wiens zu zählen und soll daher im Rahmen dieser Arbeit aufgrund der stetigen Produktivität nicht fehlen.

„1994 von Thomas Desi gegründet, steht *ZOON* für die Kreation von neuem Musiktheater in wechselnden Formaten. Als Zwischenform von Oper, Sprechtheater und Medien/Performance-Kunst spielt Musik oder musikalisch komponierte Struktur im Musiktheater die Hauptrolle. Sänger, Sprechschauspieler, Sing-Schauspieler, (Musik-) Performer und Musiker treten innerhalb einer Produktion gemeinsam auf.“¹¹⁰

Man dehnt hier die Grenzen der Operntraditionen im Sinne eines plurimedialen, zeitgenössischen Musiktheaters aus und versucht, der Wiener Landschaft mit der Vermischung von Gattungen und Genres neues Potential zu verschaffen: „Unter wechselnden Formaten und verschiedenen Annäherungsstrategien soll neues Musiktheater entstehen, das sich im Produktionsprozess bewusst von der Oper absetzt.“¹¹¹ Wie bereits dargestellte Institutionen will also auch Thomas Desi, der bis heute als Kopf von *ZOON* agiert, durch die bewusste Vermischung unterschiedlicher Komponenten neues, zeitgenössisches Musiktheater schaffen. Auf unterschiedliche Weise werden gängige Opernkonventionen gebrochen. Egal, ob das Publikum bewusst

¹⁰⁸ Preis: Situation, Entwicklung und Positionierung der freien Opernszene Wiens in den Jahren 1999-2004. S.61.

¹⁰⁹ Ebda.

¹¹⁰ ><http://www.zoon.at/text-zoon.pdf>< Zugriff am 14.06.2010.

¹¹¹ ><http://www.theaterspielplan.at/index.php?id=28322&pagePos=42>< Zugriff am 15.06.2010.

in die Inszenierung integriert wird,¹¹² Gestik, Mimik, Gemälde, Stich, Rhetorik, Musik, Theater in einer Gesamtkomposition kulminieren¹¹³ oder die Stücke mit Hilfe von Video-Projektionen gestaltet werden,¹¹⁴ traditionelle Methoden werden zugunsten zeitgenössischer Ideen hinter sich gelassen. Eine Herausforderung liegt dabei darin, dass große Themen wie Tod und Liebe, Glück oder Hoffnung als abstrakte Begriffe, laut Desi, nur dann lebendig werden, wenn sie immer wieder neu erzählt werden; durch sein Musiktheater und dessen Utopien versucht er, eine lebendige Zeitbezogenheit herzustellen.¹¹⁵ Desis „ästhetische Ansätze wurzeln im Wechselspiel von Musik und Literatur. [Seine] Operationen im Bereich des Musiktheatralischen machen deutlich, daß sich seine Werke am Wort entzünden.“¹¹⁶ Der Name ZOON ist dabei, wie auch bei *netzzeit*, Programm:

„Es sind nicht die tagespolitischen Nachrichten, durch die sich [seine] Arbeit vor sich hertreiben lassen will, sondern die im griechischen, aristotelischen Begriff des zoon politicon, des Menschen als einem „social animal“ (das ist die englische Übersetzung von „zoon politicon“) formulierte Definition vom Menschen als einem Lebewesen in einem abgegrenzten Raum, zu einem bestimmten Moment, das sein Bedürfnis nach Gesellschaft ausdrückt. (Musik-) Theater ist die/eine Metapher dafür.“¹¹⁷

Thomas Desi übernimmt bei seinen Projekten meist die Gesamtleitung, zeigt sich daneben auch in vielen Fällen für Text, Musik und Inszenierung verantwortlich.¹¹⁸ „Ausgebildet als Komponist, Dirigent, Musiktheoretiker führte seine Theateraffinität schon frühzeitig zu theaterbezogenen Kompositionen in Form von Theatermusik, Musiktheater und Oper.“¹¹⁹ Auch hier wieder ist zu bemerken, dass bei den meist kleinen und vergleichsweise gering budgetierten, freien Gruppen das Team überschaubar ist, daher oftmals Angehörige des administrativen, produktionstechnischen Apparates Aufgaben aus dem künstlerischen Bereich übernehmen.

Auch das ZOON besitzt kein eigenes Theaterhaus.

„„Localität“ ist [somit] ein weiteres Stichwort [dessen] Konzeptes. Wer kein eigenes (Theater-) Haus hat, ist immer auf Suche nach Spielorten. Gepaart mit der Freiheit, räumlich und atmosphärisch frei zu sein und nicht einem fixen Theaterraum gehorchen und diesen ständig neu „erfinden“ zu müssen, verankert „Localität“ als Begriff auch die Idee einer lokalen Kultur(-geschichte) in dieser Theaterarbeit. Wenn auch gerade Wien, wie vielerorts, einem starken Verlust architektonischer Freiräume durch spekulative Immobilienverwaltungen und rigider „Sicherheitsvorschriften“ ausgesetzt ist, so entschädigt ein besonderer Spielort Akteure und Publikum für die stets drohende

¹¹² Wie in „Lust, die Witwe“. Vgl.: Desi: Katalog der Gefühle. 2008. O. S.

¹¹³ Wie in „Barock_Form_Phase“. Vgl.: Desi: Katalog der Gefühle. 2008.

¹¹⁴ Wie in „NEW WORDISORDER“. Vgl.: Desi: Musiktheater Projekte. S. 6. O. S.

¹¹⁵ Desi: Musiktheater Projekte. S. 2.

¹¹⁶ Ebda. S. 22.

¹¹⁷ ><http://www.theaterspielplan.at/index.php?id=28322&pagePos=42>< Zugriff am 08.09.2010.

¹¹⁸ >http://www.theaterspielplan.at/index.php?pagePos=22&id_event_date=7637317< 15.06.2010.

¹¹⁹ ><http://www.zoon.at/text-zoon.pdf>< Zugriff am 14.06.2010.

Schwellenangst vor dem Besuchen eines „Theaters“ im doppelten Sinn.“¹²⁰

Desi hat also mit den meisten Akteuren der freien Theaterszene gemein, im fehlenden festen Theaterhaus mehr eine positive Möglichkeit, denn einen Nachteil zu sehen. Ohne Einschränkungen und Hürden erlaubt der freie Raum ungehinderte Bewegungsfreiheit, je nach Produktion kann ein geeigneter, dem Stück entsprechender Rahmen festgelegt werden. Desi nutzt für seine Produktionen Veranstaltungsräume, wie das *brut*, das *MAK* oder das *3Raum-Anatomietheater*.

ZOON verwirklichte im Laufe seiner Vereinsgeschichte einige Projekte mit Hilfe von Koproduzenten. Das Stück „Operation Orlac“ aus dem Jahre 2008 beispielsweise wurde mit der Einrichtung *brut* verwirklicht.¹²¹ Unter den Musiktheaterproduktionen von ZOON befinden sich Neubearbeitungen von schon vorhandenen Stücken, wie „Neither“, 2004 im *brut*, mit der Musik von Morton Feldman und Text von Samuel Beckett,¹²² daneben aber vor allem auch eigens kreierte Stücke, überwiegend von Desi selbst verfasst, wie beispielsweise „Unsichtbare Mächte“, im Juni 2010 in der *Reformierten Stadtkirche Wien* aufgeführt. Mit bis zu vier Projekten im Jahr,¹²³ die unterschiedliche Formen von zeitgenössischem Musiktheater präsentieren, zeugt ZOON innerhalb der freien Gruppen von einer enormen Produktionsdichte und gestaltet so aktiv das kulturelle Leben Wiens mit.

4.7. PHACE - contemporary music

Die Institution *PHACE - contemporary music* verwirklichte als freie Gruppe in den letzten Jahren nicht nur Musiktheaterprojekte.

„[Sie] ist seit vielen Jahren in der zeitgenössischen Musikszene sehr erfolgreich aktiv und zählt zu den innovativsten & vielfältigsten österreichischen Ensembles für zeitgenössische Musik. Neben dem Schwerpunkt der klassischen, zeitgenössischen Kammermusik inkludiert das künstlerische Spektrum Musiktheaterproduktionen und spartenübergreifende Projekte mit Tanz, Theater, Performance, Elektronik, Video, DJs, Turntablisten, Installationen u.v.m.“¹²⁴

Erst seit Ende 2009 heißt die Einrichtung *PHACE - contemporary music*, nannte sie sich vorher doch *ensemble on_line*,¹²⁵ der Verein selbst, innerhalb dessen die Projekte verwirklicht werden und der sich *music on line - Verein zur Präsentation neuer österreichischer Musik* nennt, besteht bereits seit 1988.¹²⁶ Man legt seit den Anfängen den Fokus auf zeitgenössische Musik, unabhängig vom Genre. So hat *PHACE* im Verlauf der letzten Jahre nicht nur mit Musiktheaterproduktionen auf sich aufmerksam

¹²⁰ ><http://www.zoon.at/text-zoon.pdf>< Zugriff am 14.06.2010.

¹²¹ ><http://www.brut-wien.at/start.php?navid=detail&id=149>< Zugriff am 27.06.2010.

¹²² ><http://www.zoon.at/neither.html>< Zugriff am 20.10.2010.

¹²³ Siehe Anhang. S. CIII.

¹²⁴ ><http://www.phace.at/de/about/>< Zugriff am 27.09.2010.

¹²⁵ Ebda.

¹²⁶ Zentrales Vereinsregister des Bundesministeriums für Inneres. ><http://zvr.bmi.gv.at/Start>< Zugriff am 28.09.2010.

gemacht, es machte sich vor allem auch innerhalb diverser Konzertreihen einen Namen.¹²⁷

„2010 wurde die Reihe *PHACE* x gestartet, die sich mit inszenierten „MUSIK-theatralischen“ Räumen beschäftigt, in denen die Grenzen zwischen zeitgenössischer Musik, Performance, Elektronik, Klang- und Video(installation) verschwimmen.“¹²⁸

Innerhalb dieser Reihe wurden unterschiedliche Projekte im Wiener *Odeon* präsentiert, die sich zwischen konzertantem und musiktheatralischem Vortrag bewegen.¹²⁹

Die Vorgänger-Formation *ensemble on_line*, 1991 gegründet, hat „sich unter der künstlerischen Leitung von Simeon Pironkoff mit unzähligen (Ur)aufführungen von Werken der wichtigsten Komponisten der Gegenwart und mit unkonventionellen, genreübergreifenden Projekten etabliert.“¹³⁰ Es verwirklichte von 2001 bis 2009 neun Projekte, die jedoch nicht alle als rein musiktheatralisch zu bezeichnen sind, sondern vor allem den Spagat zwischen den Gattungen versuchen.¹³¹ *PHACE* geht den Weg der Interdisziplinarität weiter und widmet sich dabei unterschiedlichsten Gattungen, es definiert in seinen Projekten Musiktheater neu. Mit „EXIT ODEON : LA CITÉ.“ im Februar 2010 beispielsweise verwandelte „PHACE das Odeon erneut in einen musiktheatralen Raum in dem die Grenzen zwischen zeitgenössischer Musik, Elektronik, Klang- und Videoinstallation verschwimmen.“¹³²

Im Zuge der Projekte geht man oft Koproduktionen ein, wie es sich beispielsweise mit *sireneOperntheater* im Rahmen des Opernzyklus „Nachts im Frühling“ 2009 ergab.¹³³ Da die Formation ebenfalls kein eigenes Haus für ihre Projekte besitzt, spielen sie ihre Produktionen unter anderem im *Odeon*, im *KosmosTheater Wien* oder im *Wiener Konzerthaus*.

Wie bei anderen freien Gruppen ist auch das Organisationsteam von *PHACE – contemporary music* sehr klein. Ständige Mitarbeiter gibt es lediglich drei: Künstlerischer Leiter und erster Dirigent ist Simeon Pironkoff, mit ihm übernimmt in manchen Fällen Reinhard Fuchs die Künstlerische Leitung, der daneben aber auch als Geschäftsführer agiert; im Büro arbeitet Heidi Lacroix, die zudem für das Projektmanagement zuständig ist.¹³⁴ Neben dem Verwaltungs- und Organisationsapparat macht *PHACE – contemporary music* vor allem ein ständiges Instrumentalensemble aus. „Der aktive Kern des Ensembles (10 MusikerInnen) wird regelmäßig mit MusikerInnen und Gästen aus den verschiedensten Kunstdisziplinen

¹²⁷ ><http://www.phace.at/de/about/>< Zugriff am 27.09.2010.

¹²⁸ Ebda.

¹²⁹ ><http://www.phace.at/de/calendar/2010/October2/>< Zugriff am 28.09.2010.

¹³⁰ ><http://www.eolv.at/index.php?id=13>< Zugriff am 28.09.2010.

¹³¹ ><http://www.eolv.at/index.php?id=6&L=0>< Zugriff am 28.09.2010.

¹³² ><http://www.phace.at/de/calendar/2010/October2/>< Zugriff am 28.09.2010.

¹³³ ><http://www.phace.at/de/calendar/2009/>< Zugriff am 27.09.2010.

¹³⁴ ><http://www.phace.at/de/about/team/>< Zugriff am 27.09.2010.

erweitert.“¹³⁵ Das Orchester von *PHACE* unterstützt unterschiedlichste Musiktheaterprojekte, wie zum Beispiel „ENGEL AUS FEUER“ von Sergej Prokofjew in einer Produktion des *Odeon* mit Philipp Harmoncourt im Jahre 2010.¹³⁶ Daneben widmet es sich aber vor allem konzertanten Auftritten: „Seit Mitte der 90er Jahre ist das Ensemble mit Auftritten an den wichtigsten Konzerthäusern und bei renommierten Festivals, sowohl in Österreich als auch im Ausland, präsent [...]“¹³⁷

4.8. *ensemble für städtebewohner*

Das *ensemble für städtebewohner* gestaltet in den letzten Jahren innerhalb der freien Gruppen das zeitgenössische Musiktheaterleben der Stadt Wien mit.

„Das Ensemble versteht sich als Pool von Künstlern, die in einem unabhängigen Rahmen diejenigen Produktionen realisieren, die an staatlichen und städtischen Häusern aus den verschiedensten Gründen nicht, oder viel zu wenig gezeigt werden. Dazu gehören überwiegend Ur- und Erstaufführungen, darüber hinaus geht es um die Entwicklung von Arbeitsweisen, die an Repertoire-Bühnen aufgrund diverser Sachzwänge nicht zu realisieren sind.“¹³⁸

Dabei ist das *ensemble für städtebewohner* keine feste Gruppe, die als ständige Formation ihre Projekte bestreitet, denn „ein wichtiges Merkmal der Gruppe sind projektbezogene Zusammensetzungen der jeweiligen Produktionsteams. Die Sänger, Darsteller und Musiker werden speziell für den gegebenen Anlass auf höchstem Niveau besetzt.“¹³⁹ Kopf des Vereins und daneben Künstlerischer Leiter, meist auch Regisseur und Komponist der Stücke, ist Christoph Coburger, die Produktionsleitung übernimmt daneben oft Doris Feik.¹⁴⁰ Auch hier zeigt sich eine kleine Gruppe für die organisatorischen Abläufe verantwortlich. Für die einzelnen Projekte werden eigene Teams an Künstlern engagiert, teils wird auf solche zurückgegriffen, die bereits bei vergangenen Stücken involviert waren, teils neue verpflichtet.

Das Ensemble wurde 1989 in Hamburg gegründet und verdankt seinen Namen der ersten Produktion der Gruppe, eine Vertonung aus Bert Brechts „Lesebuch für Städtebewohner“.¹⁴¹ Im Oktober 2005 feierte man schließlich die erste Premiere in Wien mit dem Stück „Herr K und Frau N“, das Coburger als *opera mono* bezeichnete; dadurch verlieh er seiner neugeformten Gattung einen Eigennamen, agierte doch lediglich eine Person auf der Bühne.¹⁴² Auch er und sein kreatives Team scheuen die Auseinandersetzung mit neuen, unkonventionellen Formen keineswegs. Vielmehr sucht man die Besonderheiten in normabweichenden, fortschrittlichen Produktionen. Das *ensemble für städtebewohner* lässt sich mit seinen bisher fünf

¹³⁵ ><http://www.phace.at/de/about/>< Zugriff am 27.09.2010.

¹³⁶ ><http://www.phace.at/de/media/video/eaf/>< Zugriff am 27.09.2010.

¹³⁷ ><http://www.phace.at/de/about/>< Zugriff am 27.09.2010.

¹³⁸ ><http://www.theaterspielplan.at/index.php?pagePos=42&id=24500>< Zugriff am 28.09.2010.

¹³⁹ Ebda.

¹⁴⁰ >http://www.orpheus.at/Ensembles/Neue_Musik/< Zugriff am 07.11.2010.

¹⁴¹ Fastner: Oper ohne Worte. In: *Der Falter* 43/ 05.

¹⁴² Ebda.

Musiktheaterproduktionen nur schwer in bestimmte Gattungsbereiche einordnen; „quer durch alle Sparten will sich die Gruppe mit Musik, Theater, Oper etc. beschäftigen.“¹⁴³ Unter anderem sind auch improvisierte und spontan gestaltete Teile in den Projekten vorzufinden, denn „das Verwerfen von Funktionierendem ist die Hauptarbeit. Das Freilegen von Ungewohntem für den Akteur/Rezipienten“¹⁴⁴ spielt eine bedeutende Rolle.

Mit „Schlafen in Wien/ Berlin“, einer *48 Std Permanent Hotel Performance*, bei der in den Räumen des *Fürstenhofhotels* in Wien verschiedene performative Aktionen dargeboten wurden, organisierte das *ensemble für städtebewohner* im November 2009 ihr bisher letztes Stück, im Jahre 2010 gab es kein neues Projekt. „Die Mitglieder des ensemble für städtebewohner sind mehrfach und international ausgezeichnete KünstlerInnen aus dem Umfeld der etabliertesten Ensembles für Neue und Alte Musik.“¹⁴⁵ Sie zeigten ihre Projekte, wie auch andere Gruppen, unter anderem im *dieTheater Künstlerhaus*, im *Schauspielhaus Wien* oder im *Jugendstiltheater*.

5. Kleine Gruppen der freien Opernszene

5.1. Neues Wiener MusikTheater

Neben jenen Gruppierungen, welche regelmäßig zeitgenössische Musiktheaterproduktionen realisieren und somit in ständiger Präsenz die Opernlandschaft Wien gestalten, werden nun solche Formationen genannt, die zwar kontinuierlich Projekte verwirklichen, jedoch nicht in vergleichbarer Häufigkeit, wie die eben aufgezählten Einrichtungen. An diesem Punkt muss auf die neuerliche Unvollständigkeit der hier angegebenen Auflistung verwiesen werden; bei einer derart hohen Anzahl an Kleinstformationen, welche mit Stücken unterschiedlichster Art das kulturell-musiktheatralische Bild Wiens prägen, ist es im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht möglich, jene zur Gänze und vollständig aufzuführen. So sollen die Einrichtungen *Neues Wiener MusikTheater* und *OPER UNTERWEGS* überblicksartig und stellvertretend für die kleinen freien Gruppen vorgestellt werden.

„Neues Wiener MusikTheater wurde im Mai 1999 vom Komponisten Alexander Kukulka, dem Librettisten Walter Leitner und der Dramaturgin Kathrin Kukulka-Lebisch aus dem Bedürfnis gegründet, die österreichische Theaterlandschaft um die Gruppe zu bereichern, die sich ausschließlich auf die eigenschöpferische Verwirklichung von Musiktheater-Projekten konzentriert: von der Idee des Stoffes bis zu dessen Umsetzung.“¹⁴⁶

Im Gegensatz zu allen bisher vorgestellten Institutionen existiert hier eine Vereinigung, die es sich als bewusstes Ziel gesetzt hat, ihre Projekte vom Entstehungsprozess mit allen künstlerischen Aspekten bis hin zu organisatorisch-produktionstechnischen

¹⁴³ ><http://www.ensemblefuerstaedtebewohner.com/index2.html>< Zugriff am 28.09.2010.

¹⁴⁴ ><http://www.ensemblefuerstaedtebewohner.com/musiktheater.html>< Zugriff am 28.09.2010.

¹⁴⁵ ><http://www.theaterspielplan.at/index.php?pagePos=42&id=24500>< Zugriff am 28.09.2010.

¹⁴⁶ >http://www.neueswienermusiktheater.org/ueber_uns.html< Zugriff am 16.06.2010.

Punkten und Inszenierungsfragen in Eigenregie zu bewältigen.¹⁴⁷ Zu den fünf bisher verwirklichten Musiktheaterproduktionen aus den Jahren 2000 bis 2010 schuf Alexander Kukulka die Musik, wie auch Konzept und Idee von ihm stammten; zudem übernahm er stets die künstlerische Leitung der Produktionen.¹⁴⁸ Dramaturgische Aspekte hingegen fallen in den Bereich von Kathrin Kukulka-Lebisch. In der Tradition der freien Opernszene Wiens übernehmen die Mitwirkenden, allen voran Alexander Kukulka, zahlreiche Aufgaben, weshalb die Projekte mit einem relativ kleinen Team realisiert werden. Grund für die verhältnismäßig geringe Produktionsdichte im Verlauf der Vereinsgeschichte ist die Tatsache, dass die Verantwortlichen hauptberuflich anderweitigen Tätigkeiten nachgehen, da es ihnen nicht möglich ist, von den Einnahmen des *Neuen Wiener MusikTheaters* zu leben. Alexander Kukulka ist Vizepräsident des ÖKB und leitet, neben einer Anstellung als Lehrender für Filmmusik an der *Musikuniversität Wien*, auch immer wieder Arbeitskreise für U-Musik.¹⁴⁹ Auch das *Neue Wiener MusikTheater* ist aufgrund des fehlenden Hauses zu den freien Gruppen zu zählen. Die Produktionen der vergangenen Jahre fanden daher an wechselnden Veranstaltungsorten, wie beispielsweise dem *Historischen Museum Wien* oder dem *Theater Drachengasse*, statt. Mitunter arbeitete man im Zuge von Koproduktionen mit anderen Einrichtungen, wie der *Studiobühne Villach*, zusammen und erleichterte sich so finanzielle wie organisatorische Komponenten.¹⁵⁰ Mit zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen, welche sowohl auf künstlerischer als auch organisatorischer Ebene von den festen Vereinsmitgliedern getragen werden, hat man sich als kleine Einrichtung in der Wiener Opernlandschaft erfolgreich positioniert.

5.2. OPER UNTERWEGS

Als weitere kleine Gruppe der freien Wiener Opernszene soll die Formation *OPER UNTERWEGS* vorgestellt werden. „Die freie Gruppe [...] wurde 2009 gegründet. Sie widmet sich dezidiert der Stadt Wien und verhandelt akute Themen, wobei sie die zeitgenössische Musik als ihr genuines Ausdrucksmittel auffasst;“¹⁵¹ der Mitgestaltungswille der Wiener Kulturlandschaft auf Basis zeitgenössischer Musik prägt somit das Schaffen der Gruppe. Sie wird im Zusammenhang mit den kleinen freien Gruppen genannt, da sie bisher lediglich zwei Projekte verwirklichen konnte, wobei jedoch auf die kurze Vereinsgeschichte hingewiesen werden muss.

„Das Besondere an der OPER UNTERWEGS ist, dass sie grundsätzlich öffentliche Räume bespielt. Von Projekt zu Projekt unterschiedlich, ist eine Verschmelzung des öffentlichen Lebens mit der Aufführung intendiert, die auch

¹⁴⁷ >http://www.neueswienermusiktheater.org/ueber_uns.html< Zugriff am 16.06.2010.

¹⁴⁸ ><http://www.neueswienermusiktheater.org/archiv.html>< Zugriff am 07.10.2010

¹⁴⁹ ><http://www.mica.at/musicaustria/jazz-improvisierte-musik/mica-interview-mit-alexander-kukulka-4-gos-sip-operas>< Zugriff am 18.06.2010.

¹⁵⁰ ><http://www.neueswienermusiktheater.org/archiv.html#Nestroy1>< Zugriff am 30.06.2010.

¹⁵¹ >http://www.oper-unterwegs.at/oper_unterwegs.html< Zugriff am 20.06.2010.

für die Erschließung neuer Publikumsschichten eine Basis bildet.“¹⁵²

Wie viele andere Institutionen betont *OPER UNTERWEGS* das fehlende Haus und deutet dies abermals in positiver Weise. Man geht sogar so weit, dass man jene Tatsache als Aushängeschild, als Charakteristikum angibt.

„Die vorgefundenen Räume werden nicht „dekoriert“, es gibt keine Kulissen, sondern das theatrale Moment eines Raumes wird durch unsere Aufführung erfasst und verstärkt. Die Wahrnehmung des Zuschauers auf diesen Raum wird intensiviert und verändert und wirkt auf die je persönliche Beziehung zum urbanen Raum zurück.“¹⁵³

Das Stück „Undine geht“ aus dem Jahre 2009 beispielsweise war in einer alten S-Bahn angesiedelt und verließ damit zur Gänze den traditionellen Theaterraum. Die jüngste Produktion, „Der Jäger Gracchus“, welche im Juni 2010 Premiere hatte, präsentierte man in der *Anker-Brotfabrik*, wo bereits andere Formationen ihre Projekte verwirklichten. Helga Utz, der Kopf der Vereinigung, erarbeitete bei ihren Stücken stets das Konzept und inszenierte diese.¹⁵⁴ Für beide Produktionen war es ihr gelungen, die renommierte österreichische Komponistin Olga Neuwirth zu gewinnen und positioniert sich somit von Anfang an mit großem Erfolg und bedeutenden Künstlern in der Wiener Musiktheaterszene. Texte von Ingeborg Bachmann und Franz Kafka wurden mit der Musik Neuwirths kombiniert.¹⁵⁵ Obgleich auch *OPER UNTERWEGS* über kein feststehendes Team verfügt, griff Utz in ihrem Projekt „Der Jäger Gracchus“ über weite Strecken auf dieselben Ensemblemitglieder zurück, die sie bereits für „Undine geht“ engagiert hatte.¹⁵⁶

Mit ihrem Musiktheater widmet sich *OPER UNTERWEGS* solchen Inhalten, welche sich mit Kommunikation und Zusammenleben beschäftigen, so dass die drei Zielsetzungen denn auch Förderung der Kommunikation, Intensivierung der Wahrnehmung unserer urbanen Umwelt und Auseinandersetzung mit brennenden Themen heißen.¹⁵⁷

„[*OPER UNTERWEGS* ist nicht der Meinung,] daß Neue Musik ein Ghetto-Dasein fristen soll oder muss, wir wollen zeitgemäße Klänge in einen Zusammenhang stellen, den jeder/jede in Wien erfassen kann. Wir sehen uns in aufklärerischer Tradition, die optimistisch gestimmt davon ausgeht, daß Erkenntnis (im weiten Sinn, also das Gefühl miteinbezogen) dem Menschen und dem menschlichen Miteinander weiterhilft.“¹⁵⁸

¹⁵² >http://www.oper-unterwegs.at/oper_unterwegs.html< Zugriff am 20.06.2010.

¹⁵³ Ebda.

¹⁵⁴ >http://www.oper-unterwegs.at/gracchus_home.html</ >http://www.oper-unterwegs.at/undine_home.html< Zugriff jeweils am 07.10.2010.

¹⁵⁵ Ebda.

¹⁵⁶ Ebda.

¹⁵⁷ >http://www.oper-unterwegs.at/oper_unterwegs.html< Zugriff am 07.10.2010.

¹⁵⁸ Ebda.

6. Zeitgenössisches Musiktheater in feststehenden Häusern

6.1. Theater an der Wien

Das Theater an der Wien ist, wie auch die im Folgenden beschriebene Wiener Kammeroper, nicht in die freie Opernszene einzugliedern, verfügt es doch durch das Haus an der Linken Wienzeile über einen feststehenden Theaterraum, in welchem beinahe alle Produktionen stattfinden. Im Gegensatz zur Wiener Staatsoper oder der Volksoper, welche überwiegend traditionelle Opernstoffe aufführen, wird hier wieder modernes Musiktheater präsentiert. Man widmet sich Opern des 20. Jahrhunderts und verweist mit Stücken von Komponisten der vergangenen 100 Jahre auf das Schaffen der jüngeren Musiktheaterperiode. Es ist darauf hinzuweisen, dass das Theater erst seit einigen Jahren zu den zeitgenössischen Musiktheaterbetrieben zu zählen ist, widmet man sich doch, nach Jahren des Musicalrepertoires, heute schließlich wieder modernen, daneben aber auch traditionellen Stücke. „Mit der letzten Vorstellung von Elisabeth am 4. Dezember [2005] endet die Musical-Ära im Theater an der Wien. Unter der Intendanz von Roland Geyer wird das Haus ab Jänner 2006 zum neuen Opernhaus der Stadt Wien.“¹⁵⁹ So entschloss man sich also, dem renommierten Theater mit einer radikalen Veränderung in der Repertoiregestaltung neue Formen zu verleihen und dadurch einen wichtigen Beitrag zur Optimierung der zeitgenössischen Musiktheaterlandschaft Wiens zu leisten.

„Das Theater an der Wien wurde vor über 200 Jahren [...] als eines der modernsten Theaterhäuser im 19. Jahrhundert [gegründet]. Nach der großen Opernzeit folgte die goldene und silberne Operettenära. Schlussendlich kam das Musical, welches durch Marcel Prawys Vorarbeit in Wien etabliert werden konnte. Nach über vier Jahrzehnten Musicalspielzeit wird das Theater an der Wien [nun] wieder mit Opern bespielt.“¹⁶⁰

Es wurde durch die Abwendung vom Musicalspielplan als drittes Opernhaus Wiens¹⁶¹ wieder eröffnet. Abermals unternahm man durch die radikale Abwandlung des Repertoires den Versuch, dem Haus ein anderes Gesicht zu verleihen und neue Publikumsschichten zu erreichen. Wichtige, international anerkannte Künstler arbeiten am berühmten Haus am Naschmarkt, „mit den Wiener Symphonikern und dem Radio-Symphonieorchester Wien sowie dem Arnold Schoenberg Chor stehen erstklassige Klangkörper zur Verfügung, die im Rahmen von mehrjährigen Verträgen mit dem Theater an der Wien zusammenarbeiten.“¹⁶²

Die Geschichte des Hauses reicht bis in die Zeit der Wiener Klassik zurück. „1801 wurde das Theater im Geiste Mozarts von Emanuel Schikaneder, dem Librettisten der Zauberflöte, erbaut. Eine renommierte Anzahl an Uraufführungen großer Bühnenwerke

¹⁵⁹ ><http://www.theater-wien.at/index.php/de/geschichte>< Zugriff am 10.06.2010.

¹⁶⁰ Domaschko: „Das Theater an der Wien. S. 71.

¹⁶¹ Neben den Staatsoper und der Volksoper.

¹⁶² ><http://www.stadt-wien.at/index.php?id=theater-an-der-wien>< Zugriff am 10.06.2010.

hat hier stattgefunden, darunter auch die Oper *Fidelio* von Beethoven.“¹⁶³ Im Verlauf der Jahre hat sich das *Theater an der Wien* zu einem der wichtigsten Opernhäuser Wiens entwickelt. Die Einrichtung zählt, obwohl man sich erst seit vier Jahren modernem Musiktheater widmet, aufgrund ihrer Geschichtsträchtigkeit zu den wichtigsten Wiener Institutionen für modernes Opernrepertoire.

„Im Stagione-System werden ganzjährig Opernwerke vom Barock bis zur Moderne auf höchstem künstlerischem Niveau gezeigt: Das bedeutet jeden Monat eine Premiere mit fünf bis zehn Folgeaufführungen in gleich bleibender Besetzung der Solisten, Musiker im Orchestergraben und Choristen. Dass viele großartige internationale Künstler und Künstlerinnen sowie Regisseure immer wieder aufs Neue für die Produktionen des Theater an der Wien gewonnen werden können, [zeugt von hervorragendem Ruf.]“¹⁶⁴

„Bis 2010“¹⁶⁵ zeigt das neue Opernhaus ‘Oper an der Wien’ bis zu 50 neue Opernprojekte und ist damit das Zentrum für Barockoper und modernes, zeitgemäßes Musiktheater in Wien.“¹⁶⁶ Mit dem Theaterintendanten Roland Geyer, der auch das renommierte Musikfestival *KlangBogen* führte, zählt das *Theater an der Wien* zu jenen Häusern Wiens, die die zeitgenössische Musiktheaterlandschaft heute immer wieder aufs Neue prägen und gestalten. Er versucht, bekannte Sänger für unbekanntere Stücke zu gewinnen, um eine höhere Anziehungskraft zu entwickeln.¹⁶⁷ Der Problematik vieler kleiner Einrichtungen für zeitgenössisches Musiktheater, namhafte, gutbezahlte Künstler nicht engagieren zu können, sieht sich das prestigeträchtige *Theater an der Wien* nicht ausgesetzt. So wagt man sich mit Mut an Neues und operiert mit Progressivität; neuen, zeitgenössischen Opern wird so eine höchst renommierte Plattform geboten. Auch das Haus am Naschmarkt bewältigt einige der Projekte in Zusammenarbeit mit anderen, oftmals internationalen Einrichtungen. Diesbezüglich muss aber darauf hingewiesen werden, dass das *Theater an der Wien* nicht unbedingt aus finanziellen Gründen koproduziert, sondern vor allem, um den internationalen Austausch musiktheatralischer Stücke zu gewährleisten. Als Partner konnten in den letzten Jahren namhafte Einrichtungen, wie das *Théâtre des Champs-Élysées* oder die *Opéra national de Lorraine*, in Nancy gewonnen werden.¹⁶⁸

6.2. Die Wiener Kammeroper

Die *Wiener Kammeroper* wurde im Jahre 1953 von dem Dirigenten Hans Gabor gegründet¹⁶⁹ und ist als zentraler Punkt im kulturellen Leben der österreichischen Hauptstadt von enormer Wichtigkeit. „Wiens viertes [großes] Opernhaus - neben den

¹⁶³ ><http://www.stadt-wien.at/index.php?id=theater-an-der-wien>< Zugriff am 10.06.2010.

¹⁶⁴ Ebda.

¹⁶⁵ Ab 2006.

¹⁶⁶ ><http://www.stadt-wien.at/index.php?id=theater-an-der-wien>< Zugriff am 10.06.2010.

¹⁶⁷ Geyer. Das Publikum ist mehr als eine Auslastungszahl. In: Wiener Zeitung. 11.01.2006.

¹⁶⁸ ><http://www.theater-wien.at/index.php/de/aktuelles/article/68147>< / ><http://www.theater-wien.at/index.php/de/aktuelles/article/59100>< Zugriff jeweils am 01.11.2010.

¹⁶⁹ ><http://www.wienerkammeroper.at/ueber-uns.de.php>< Zugriff am 11.06.2010.

großen Brüdern Wiener Staatsoper, Volksoper Wien und Theater an der Wien - hat ein ganz besonderes Profil fernab des Mainstreams.¹⁷⁰ „Kammeroper“ ist ein in sich paradoxer Begriff, impliziert man mit „Oper“ im Üblichen doch großangelegte Räumlichkeiten, weniger die ehemaligen „Kammern“; dennoch ist die *Wiener Kammeroper* ein Operntheater von kleinem Format.¹⁷¹ Herausragend bei dieser Institution ist die Kombination von konventionellen Rahmenbedingungen - man befindet sich seit Jahrzehnten in einem etablierten Haus, gehört zu der Riege der großen Opernhäuser - und zeitgenössischen Inhalten. Die Einrichtung produziert, wie auch das *Theater an der Wien* und im Gegensatz zu den freien Gruppen, welche überwiegend das Bild der zeitgenössischen Musiktheaterlandschaft in Wien prägen, seit 1961 in einem festen Haus, das sich im Stadtkern Wiens befindet.

„Auf dem Spielplan der *Wiener Kammeroper* stehen ausschließlich Raritäten und/ oder österreichische Erstaufführungen aus Barockoper, Opera buffa, Kammer-Musical und zeitgenössischem Musiktheater, die weder zum Repertoire der großen Häuser zählen noch im Umfeld der freien Gruppen produziert werden, die aber dennoch allein durch ihre Qualität überzeugen.“¹⁷²

Man distanziert sich also von dem Anspruch, ausschließlich zeitgenössische Kunst zu präsentieren und unterscheidet sich durch den Fokus auf selten aufgeführte Werke aller Epochen von anderen, vergleichbaren Einrichtungen. Es wird bisweilen der Versuch unternommen, die Opernlandschaft durch zeitgenössisches Musiktheater zu bereichern, Stücke moderner Komponisten in neuwertigen Inszenierungen einer Öffentlichkeit zu präsentieren, ohne die konventionellen Rahmenbedingungen zu sehr zu strapazieren. So bildeten sich eigene Traditionen heraus.¹⁷³ Die *Wiener Kammeroper* spannt den Bogen zwischen den Musikepochen und bietet Stücke unterschiedlicher musikalischer Richtungen. „Mit der Einführung der Reihe „Studio K“ (1983) wird der Moderne eine zusätzliche Plattform gegeben, Kammeropern von Tom Johnson, Peter Maxwell Davies, Luciano Chailly, Philip Glass oder Hans Werner Henze werden erstmals in Wien präsentiert.“¹⁷⁴ Neben der Aufführung von Stücken aktueller Komponisten ist man darauf bedacht, mit zeitgemäßen Inszenierungen alter Werke eine größere Bandbreite zu erreichen. „Im Bestreben junges Publikum anzusprechen, werden klassische Werke wie „La Bohème“ oder „Carmen“ in die musikalische Sprache der Rockmusik übersetzt und zum Tagesgespräch nicht nur in Wien.“¹⁷⁵

Seit 2001 gliederte man den Spielplan in die vier Sparten „Barockoper“, „Kammer Musical“, „Opera buffa“ und „Zeitgenössisches Musiktheater“ und versuchte, pro

¹⁷⁰ ><http://www.wien.info/de/musik-buehne/oper-operette/kammeroper>< Zugriff am 11.06.2010.

¹⁷¹ Brosche: Was ist die Wiener Kammeroper? In: Kammeroper Wien: Wiener Kammeroper. S. 21.

¹⁷² ><http://www.wienerkammeroper.at/ueber-uns.de.php>< Zugriff am 11.06.2010.

¹⁷³ Brosche: Was ist die Wiener Kammeroper? In: Kammeroper Wien: Wiener Kammeroper. S. 22.

¹⁷⁴ ><http://www.wienerkammeroper.at/ueber-uns.de.php>< Zugriff am 11.06.2010.

¹⁷⁵ Ebda.

Saison innerhalb jedes Bereiches mindestens eine Produktion zu realisieren; auf diese Weise werden in der *Kammeroper* jährlich bis zu sechs Produktionen verwirklicht.¹⁷⁶ Dabei ist der Selbstanspruch stets auf hohem Niveau:

„Kunst im Sinne von Geschichten erzählen, Musiktheater, das uns heute berührt, uns glücklich macht, uns aufregt, über das wir diskutieren, die Förderung des musikalischen Nachwuchses und nicht zuletzt ein aufmerksames Publikum. Das und vieles mehr ist es, was die Wiener Kammeroper ausmacht – und das alles verbunden mit einem einzigartigen, unverwechselbaren Konzept in der österreichischen und Wiener Musiktheaterlandschaft.“¹⁷⁷

Nicht nur in der Heimat feiert man seit Jahrzehnten große Erfolge mit zeitgenössischen Opernproduktionen, bei zahlreichen internationalen Gastspielen in Japan, China, USA, Frankreich oder Deutschland¹⁷⁸ präsentiert man sich einem überregionalen Publikum und stellt Aspekte des aktuellen Musiktheatergeschehens Wiens fernab der österreichischen Hauptstadt vor.

Zweifelsohne ist die *Wiener Kammeroper* „ein höchst lebendiges Musiktheater im kleinen Rahmen, von dem viele Innovationen ausgegangen sind und das eine beliebte Wiener Spezialität geworden ist.“¹⁷⁹ Die beiden Führungskräfte Isabella Gabor und Holger Bleck tragen seit über zehn Jahren als kaufmännische und künstlerische Leiter dazu bei, die Ideale der Institution stetig zu verfolgen und die Wiener Opernlandschaft nachhaltig zu prägen.

7. Wiener Festivals für zeitgenössisches Musiktheater in Wien

7.1. *Wien Modern*

Neben den bereits genannten Einrichtungen und Häusern werden in Wien auch im Rahmen von Festivals zeitgenössische Musiktheaterstücke gezeigt. *Wien Modern* ist eines dieser renommierten Festivals, welche mit Projekten auf höchstem künstlerischen Niveau das Stadtbild prägen. Im Verlauf der Jahre konnte *Wien Modern* an großer Beliebtheit gewinnen und die kulturellen Aspekte der Stadt nachhaltig mitgestalten.

„Die Gründung des Festivals *Wien Modern* geht auf eine Initiative des italienischen Dirigenten Claudio Abbado zurück. In seiner Funktion als Musikdirektor der Wiener Staatsoper konnte er Ende der 80er Jahre Exponenten aus Politik und Kultur von der Notwendigkeit überzeugen, der Musik des 20. Jahrhunderts in Wien ein eigenes Forum zu bieten. Somit stand das neu gegründete Festival 1988 im Zeichen einer Vitalisierung des traditionsreichen Wiener Musiklebens. Im Spannungsfeld zwischen musikalischer Innovation und Tradition wurde *Wien Modern* als internationale Plattform für aktuelle musikalische Entwicklungen konzipiert, die dem Wiener Publikum zentrale Werke der Neuen Musik in großem Rahmen zugänglich

¹⁷⁶ ><http://www.wienerkammeroper.at/ueber-uns.de.php>< Zugriff am 11.06.2010.

¹⁷⁷ Ebda.

¹⁷⁸ ><http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.w/w597383.htm>< Zugriff am 15.06.2010.

¹⁷⁹ Brosche: Was ist die Wiener Kammeroper? In: Kammeroper Wien: Wiener Kammeroper. S. 23.

machen sollte.“¹⁸⁰

Für einige Wochen im Herbst wird jedes Jahr ein buntes Festivalprogramm geboten, das seinen Fokus auf die Musik zeitgenössischer Komponisten legt. Das Musiktheater ist dabei nur eines von vielen Genres, dem innerhalb der Festspiele Raum geschaffen wird. Daneben finden diverse Konzertveranstaltungen, Tanzproduktionen oder Filmdarbietungen Anerkennung.¹⁸¹ „Wien Modern versteht sich heute als ein Festival, das den vielfältigen Musikformen der Gegenwart ein breites Podium bietet und gleichzeitig ihrer Vernetzung mit anderen Medien Rechnung trägt.“¹⁸²

Auch im Rahmen von *Wien Modern* existiert kein alleinig für das Festival zur Verfügung stehender Raum, so dass man an über 70 Veranstaltungsorten in ganz Wien verschiedene Programmpunkte erleben kann.¹⁸³ In den meisten Fällen aber konzentriert man sich auf die beiden wichtigen Häuser *Musikverein* und *Wiener Konzerthaus* und hält die Veranstaltungen weitestgehend dort ab. Man bleibt also in der Tradition vieler Festivals und bietet an wechselnden Spielstätten unterschiedlichste kulturelle Highlights.

Wien Modern ist „Österreichs größtes Festival für Musik der Gegenwart“¹⁸⁴ und setzt, um die Fülle an zeitgenössischen Angeboten zu strukturieren, thematische Schwerpunkte, mit den Titeln „Fremde Welten“ (1996), „Voices.Words“ (1997), „An den Rändern Europas“ (1998) und „Riten.Mythen“ (1999).¹⁸⁵ „Der Umfang und die Vielfalt der in den vergangenen [...] Jahren in diesem Rahmen präsentierten Komponisten und ihrer Werke belegen die Bedeutung des Festivals für die Förderung der Musik des 20. Jahrhunderts.“¹⁸⁶

Als Veranstalter des Festivals werden der Verein *Wien Modern* in Kooperation mit der *Wiener Konzerthausgesellschaft* und der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* genannt.¹⁸⁷ Unter Präsident Bernhard Kerres und dem Künstlerischen Leiter Matthias Lošek werden jährlich Stücke von renommierten Künstlern des 20. Jahrhunderts ebenso aufgeführt, wie solche jüngerer Vertreter der Szene oder österreichischer Größen.¹⁸⁸ *Wien Modern* bringt, oftmals in Koproduktion mit anderen Einrichtungen, Werke renommierter Künstler zur Aufführung, welche sich innerhalb einer internationalen zeitgenössischen Kulturlandschaft bereits einen Namen machen konnten. Nur die wenigsten Gruppierungen und Musiktheaterinstitutionen Wiens sind in der Lage, derart wichtige Persönlichkeiten zu engagieren, wie dies im Rahmen des Festivals möglich ist. Betrachtet man die Compagnien der freien Szene fehlen für

¹⁸⁰ ><http://www.wienmodern.at/Home/ARCHIV/Geschichte.aspx>< Zugriff am 15.06.2010.

¹⁸¹ ><http://www.wienmodern.at/Home/ProgrammKarten/PROJEKTE.aspx>< Zugriff am 01.11.2010.

¹⁸² ><http://www.wienmodern.at/Home/ARCHIV/Geschichte.aspx>< Zugriff am 15.06.2010.

¹⁸³ Ag.: „Wien modern“: Matthias Losek wird neuer Leiter. In: *Die Presse* 19.10.2009.

¹⁸⁴ ><http://www.wienmodern.at/Home/2010.aspx>< Zugriff am 15.06.2010.

¹⁸⁵ ><http://www.wienmodern.at/Home/ARCHIV/Geschichte.aspx>< Zugriff am 15.06.2010.

¹⁸⁶ Polzer/ Rudolph: *Wien modern '98*. S. 328.

¹⁸⁷ ><http://www.wienmodern.at/Home/%C3%9Cberuns/Team.aspx>< Zugriff am 15.06.2010.

¹⁸⁸ Wie Olga Neuwirth oder Wolfgang Mitterer.

Veranstaltungen solcher Größenordnung finanzielle und strukturelle Kapazitäten. Dies unterscheidet *Wien Modern* von den Einrichtungen der freien Opernszene ebenso wie sein Festivalcharakter. Es ist durch seinen hervorragenden Ruf, der weit über die Grenzen Wiens hinausreicht, in der Lage, der österreichischen Hauptstadt für wenige Wochen im Jahr bedeutende Künstler, nicht nur der zeitgenössischen Musiktheaterszene, zu präsentieren und trägt damit einen großen Teil zur Verbreitung und Anerkennung neuer Musik bei.

7.2. Wiener Festwochen

Neben *Wien Modern* sind im Rahmen der Einrichtungen, die zeitgenössisches Musiktheater in Wien zeigen, die *Wiener Festwochen* zu erwähnen, tragen doch auch sie seit Jahren zum aktuellen Geschehen der Stadt bei. Als weiteres wichtiges Festival finden sie im Mai und Juni jedes Jahres seit beinahe sechs Dekaden in Wien statt.

„Die Wiener Festwochen wurden 1951 gegründet. Das Ziel war damals der Welt zu beweisen, dass eine von den Nachwehen des Zweiten Weltkrieges gezeichnete Stadt zu kulturellen Aktivitäten fähig ist, und Wien kulturell wieder an die internationale Welt anzuschließen.“¹⁸⁹

Wie auch *Wien Modern* zeigen die *Wiener Festwochen* Kunst auf beeindruckendem Niveau, Künstler von hohem Rang gestalten das Festival und sorgen für dessen hervorragenden Ruf über die Grenzen Österreichs hinaus. Dabei bietet man bei Weitem nicht nur Musiktheater:

„[Die *Wiener Festwochen*] bieten einen Ausblick auf ein beeindruckendes Panorama des internationalen, zeitgenössischen Theaters. Künstlerische Vielfalt ist Trumpf. Im Spannungsfeld zwischen Tradition und Zeitgenossenschaft zeigt das Programm Produktionen in allen Sparten: Opern, Konzerte, Theater, Performances. Im Mittelpunkt stehen Neuinszenierungen geschätzter Klassiker wie Premieren zeitgenössischer Stücke mit internationalen Regisseuren.“¹⁹⁰

Die *Wiener Festwochen* bedienen neben Musik und Schauspiel diverse Mischformen, wie Performances oder Musiktheater. Darunter werden immer wieder auch viel beachtete zeitgenössische Produktionen gezeigt. Wichtige moderne Musiktheaterprojekte der letzten Jahre waren „Bärlamms Fest“ von Olga Neuwirth 1999, „massacre“ von Wolfgang Mitterer 2003 oder „I went to the house but did not enter“ von Heiner Goebbels im Jahre 2009.¹⁹¹ Da die *Wiener Festwochen* international anerkannte Künstler engagieren, wird, wie auch bei *Wien Modern*, den jeweiligen zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen entsprechend viel Aufmerksamkeit geschenkt, was kleineren Institutionen unter den freien Wiener Gruppen nur selten widerfährt. Beinahe jede Veranstaltung wird in Kooperation mit internationalen

¹⁸⁹ ><http://www.festwochen.at/index.php?id=149&L=0>< Zugriff am 28.09.2010.

¹⁹⁰ Ebda.

¹⁹¹ >http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/ArchiveMain< Zugriff am 29.09.2010.

Einrichtungen und wichtigen europäischen Häusern realisiert, die *Wiener Festwochen* „haben sich den Rang eines innovativen Festivals mit internationalen Kooperationen erworben.“¹⁹² So werden die Stücke meist mehrmals aufgeführt und nicht nur dem Wiener Publikum präsentiert.

Seit Sommer 2001 ist der Schweizer Regisseur Luc Bondy Intendant des Festivals, der noch bis 2013 an der Spitze des Festivals bleibt.¹⁹³ Die *Wiener Festwochen* haben einen festen Mitarbeiterstab von 45 Personen, die an dem umfangreichen Programm arbeiten,¹⁹⁴ verfügen also im Vergleich zu hier vorgestellten Institutionen über auffallend viel Personal, das die über 50 Veranstaltungen verwaltet und organisiert. Von den zahlreichen Vorstellungen zählen jedoch nicht alle zu dem Genre Musiktheater, existieren bei den *Wiener Festwochen* doch zwei große Sparten, die Musik und das Schauspiel. Das Musiktheater wird der Musik zugerechnet.¹⁹⁵ Hier gibt es neben den zeitgenössischen Produktionen bisweilen auch Aufführungen traditioneller Werke. Wie auch das Festival *Wien Modern* finden die *Wiener Festwochen* an unterschiedlichen Veranstaltungsorten in Wien statt. Aufführungen werden im *Museumsquartier*, sowie im *Wiener Konzerthaus* oder aber am *Rathausplatz* abgehalten. Dort wird vor allem die Eröffnung veranstaltet, die bei freiem Eintritt jedes Jahr vom *ORF Radio-Symphonieorchester* gestaltet wird und in dessen Rahmen das *Eurovision Young Musicians*-Finale stattfindet, ein Wettbewerb für junge, hochbegabte Instrumentalisten.¹⁹⁶

¹⁹² ><http://www.festwochen.at/index.php?id=149&L=0>< Zugriff am 28.09.2010.

¹⁹³ ><http://www.festwochen.at/index.php?id=149&L=0>< Zugriff am 28.09.2010.

¹⁹⁴ ><http://www.festwochen.at/index.php?id=161&L=0>< Zugriff am 29.09.2010.

¹⁹⁵ ><http://www.wienerfestwochen.at/index.php?id=77&L=0>< Zugriff am 01.10.2010.

¹⁹⁶ ><http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&L=0&detail=493>< Zugriff am 01.11.2010.

IV. DER KULTURVEREIN *PROGETTO SEMISERIO* UND SEINE PRODUKTIONEN

8. *progetto semiserio* Stellung innerhalb der zeitgenössischen Musiktheaterlandschaft Wiens

Auch der Kulturverein *progetto semiserio* ist aktives Mitglied der zeitgenössischen Musiktheaterszene Wiens und gestaltete mit den bisher realisierten Projekten "Il Trionfo", 2005, "Romeo +/- Julia", 2008, und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" 2010 das kulturelle Bild der Stadt mit, versuchte somit, im aktuellen Kulturleben Wiens eine charakteristische Note zu hinterlassen. Er reiht sich in die Gruppe der freien Opernszene ein, welche sich, zumindest in Wien, über weite Teile mit zeitgenössischem Musiktheater auseinandersetzt, und ergänzt mit seinen modernen Produktionen die städtische Kulturlandschaft. Anders als renommierte Häuser müssen die Verantwortlichen von *progetto semiserio* für jedes Projekt einen neuen Raum finden, der an die jeweiligen theatralischen Verhältnisse angepasst werden muss. Den fehlenden kontinuierlichen Veranstaltungsort versuchen die Verantwortlichen von *progetto semiserio* ebenso als positiven Aspekt anzusehen, wie es auch andere Kunstschaffende angeben, welche die räumliche Unabhängigkeit als Befreiung von traditionellen Rahmenbedingungen wahrnehmen, denn. „wer nirgends zuhause ist, ist überall zuhause. Das ist [eine] Art der Freiheit, die Freie Gruppen haben, eine Freiheit, die keine Bindung hat.“¹⁹⁷ Dem schließt sich Georg Steker, Kopf von *progetto semiserio*, an und versucht, Erfreuliches in den bestehenden Zustand zu interpretieren: „Die verschiedenen Räume so zu bespielen, [kann] schon sehr anregen.“¹⁹⁸ Abgesehen vom künstlerischen sieht er aber daneben noch den kaufmännischen Aspekt, den er jedoch positiv bewertet: „Kaufmännisch, find ich, hat es einen Vorteil, ein Haus zu haben, weil man ganz genau weiß, womit man kalkulieren kann [...]“¹⁹⁹. An dieser Stelle sei vor allem das Projekt „Il Trionfo“ von *progetto semiserio* kurz herausgegriffen, welches durch seine Lokalisierung im Wiener *Metro Kino* in einer zur Gänze opernfremden Stätte spielte. Dies fügte sich passend in das Konzept der *progetto semiserio*-Macher und ihre Projektideen, das Stück aus dem konventionellen Rahmen herauszuholen. Das fehlende Opernhaus wurde also als positiver Aspekt in die Inszenierung eingebettet.

Nicht nur der Umgang von *progetto semiserio* mit den theatralischen Räumlichkeiten stimmt mit der Mehrheit der zeitgenössischen Operninstitutionen überein, auch in der Philosophie, Zielsetzung und den Idealen nähert man sich an. Die Meinung über wenig

¹⁹⁷ Hartberger: EXPERIMENTELLES VERSUS MUSEALES: MUSIKTHEATER IN FREIEN GRUPPEN. In: Schmid-Reiter: Repertoire und Spielplangestaltung. S. 106.

¹⁹⁸ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. X.

¹⁹⁹ Ebda.

zufriedenstellende Verhältnisse für zeitgenössisches Musiktheater in Wien verbindet viele der Macher der freien Compagnien und lässt sie mit Hilfe ihrer Einrichtungen stetig am kulturellen Bild der Stadt arbeiten.²⁰⁰ Man ist sich größtenteils einig, dass im momentanen Status quo, aber auch in der bisherigen Entwicklung der Musiktheaterszene nicht ausgeschöpftes Potential liegt, die Landschaft der zeitgenössischen Oper scheint verbesserungswürdig.²⁰¹

Einige der oben genannten Gruppen, wie auch der Verein *progetto semiserio*, nutzen die bewusste Vermischung von Genres als musiktheatralisches Stilmittel. „Für die neuen Werke des Musiktheaters ist die Freiheit im Umgang mit allen verfügbaren Materialien eine Selbstverständlichkeit, die aber aus der Perspektive der traditionellen Opernproduktionsstätten als ‚Grenzüberschreitung‘ erscheinen.“²⁰² *netzzeit*, wie auch die *Wiener Taschenoper* und *ZOON*, das *sireneOperntheater*, *PHACE - contemporary music*, das *ensemble für städtebewohner* oder *Wien Modern* und die *Wiener Festwochen* achten, wie bereits erwähnt, darauf, durch die bewusste Zusammenfügung unterschiedlicher Gattungen die Kategorie Musiktheater zu erweitern. Man entfernt sich bewusst vom Begriff „Oper“ und damit einhergehenden Gestaltungsprinzipien, durch Formenspiele entstehen interdisziplinäre Strukturen; so legen auch die Verantwortlichen von *progetto semiserio* Wert auf die Vermengung unterschiedlicher Elemente.

„Die Offenheit und Experimentierfreudigkeit, die das *progetto semiserio* behauptet und die es im Laufe der vergangenen Projekte immer wieder bewiesen hat, bleibt auch in der Zukunft nicht leere Parole, sondern gelebte und vermittelte Freude am direkten Ausdruck und unmittelbarer Kommunikation mit dem Publikum.“²⁰³

Die hier zur Debatte stehenden Institutionen sind, wie *progetto semiserio*, überwiegend als Vereine organisiert²⁰⁴ und präsentieren zum Einen ausschließlich zeitgenössisches Musiktheater, zum Anderen moderne Stücke in Abwechslung mit zeitgenössischer Aufarbeitung traditioneller Opernstoffe, wie es bei der *Neuen Oper Wien*, der *Musikwerkstatt* oder dem *Theater an der Wien* der Fall ist. Sie nämlich teilen ihr Repertoire bewusst in zeitgenössisches Musiktheater und Opern vergangener Epochen, mitunter modern inszeniert. *progetto semiserio* hat in seiner Vereinsvergangenheit einerseits traditionelle Vorlagen zeitgemäß umgesetzt, in „Il Trionfo“ wurde ein Händel-Oratorium in einer modernen Inszenierung präsentiert,

²⁰⁰ ><http://www.progettosemiserio.at/mission.html>< Zugriff am 01.10.2010.

²⁰¹ Ebda.

²⁰² Vill: GRENZÜBERSCHREITENDE NEUE MUSIKTHEATERFORMEN. In: Schmid-Reiter: Repertoire und Spielplangestaltung. S. 126.

²⁰³ ><http://www.progettosemiserio.at/mission.html>< Zugriff am 07.10.2010.

²⁰⁴ *progetto semiserio*, *netzzeit*, die *Wiener Taschenoper*, die *Neue Oper Wien*, *ZOON*, Die *Wiener Kammeroper*, *Wien Modern*, die *Musikwerkstatt Wien*, *Neues Wiener MusikTheater*, *PHACE-contemporary music*, *ensemble für städtebewohner* sind eingetragene Vereine. Vgl. Zentrales Vereinsregister des Bundesministeriums für Inneres. ><http://zvr.bmi.gv.at/Start>< Zugriff am 30.06.2010.

andererseits wurde bei "Romeo +/- Julia" eine historische Musikvorlage mit Neukompositionen kombiniert. Bei „Gain extra inches! Die [SPAM]Oper“ wurde zur Uraufführung im August 2010 andererseits jedes Element einer Oper, Musik, Text und Szenerie, eigens gestaltet und neu kreiert.

progetto semiserio arbeitete bisher, im Gegensatz zu den restlichen Institutionen, lediglich im Rahmen des Oratoriums „Maddalena ai piedi di Cristo“ von Caldara 2003, mit dem Konservatorium der Stadt Wien, im Sinne einer Koproduktion zusammen.²⁰⁵

Die Produktionsdichte der angeführten Einrichtungen variiert, es gibt zumeist keinen durchgehenden Repertoirebetrieb.²⁰⁶ Mit 35 zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen seit 2000 weist die *Neue Oper Wien* am meisten Aufführungen auf.²⁰⁷ Mit dieser Zahl nimmt sie innerhalb der freien Gruppen eine gesonderte Stellung ein, wobei auf ein kleines, aber fixes Team gezählt werden kann, welches bei den anderen freien Gruppen so überwiegend nicht vorhanden ist.²⁰⁸

Mit 21 Produktionen in den letzten zehn Jahren nimmt das *Theater an der Wien* im Vergleich der Projektdichte, hinter den *Wiener Festwochen*, die dritte Position ein.²⁰⁹

Dies ist nur wenig überraschend, gilt es doch unter den dargestellten Institutionen als das renommierteste, das größte Theater. Ebenfalls nicht zu den freien Gruppen zählend realisiert die *Kammeroper* jede Saison eine zeitgenössische Musiktheaterproduktion, verwirklicht daneben aber zahlreiche traditionelle Opernstoffe.²¹⁰ Auch sie verfügt, im Gegensatz zum Großteil der restlichen Gruppen, über eine Reihe von fest angestellten Mitarbeitern, welche die Geschicke des Hauses lenken.²¹¹ Die hohe Produktionsdichte lässt sich nur, wie auch beim *Theater an der Wien*, durch eine derart klare Einteilung der Aufgabenbereiche und einem stetig arbeitenden Team verwirklichen.

Lässt man die *Neue Oper Wien* außen vor, so stechen unter den freien Gruppen zudem *ZOON*, die *Wiener Taschenoper*, mit fünf ständigen Mitarbeitern,²¹² und die *Musikwerkstatt Wien* hervor, die mit 14, beziehungsweise 13 Projekten seit 2000 die höchste Produktionsdichte innerhalb der freien Szene aufweisen.²¹³ Die restlichen freien Einrichtungen, wie das *sireneOperntheater*, mit bis zu drei Aufführungen jährlich, *netzzeit*, *PHACE*, ehemals *ensemble on_line*, oder das *ensemble für städtebewohner* mit ein bis zwei Projekten pro Jahr²¹⁴ und weitere freie Gruppen mit einer vergleichbaren Produktionsdichte, können sich einen festen Organisationsstab

²⁰⁵ *progetto semiserio*: Projektmappe zu *Aller Seelen*. Johann Sebastian Bach.

²⁰⁶ Lillie: DIE ENTWICKLUNG DER FREIEN OPERNSZENE IM WIEN DER 1990ER JAHRE. S. 29.

²⁰⁷ Siehe Anhang. S. CIII.

²⁰⁸ >http://www.neueoperwien.at/?art_id=21< Zugriff am 01.07.2010.

²⁰⁹ Siehe Anhang. S. CIII.

²¹⁰ ><http://www.wienerkammeroper.at/ueber-uns.de.php#werke>< Zugriff am 01.10.2010. Siehe auch Anhang. S. CIII.

²¹¹ ><http://www.wienerkammeroper.at/kontakt.de.php>< Zugriff am 01.07.2010.

²¹² ><http://www.taschenoper.at/de/Wir/Team/>< Zugriff am 01.07.2010.

²¹³ Siehe Anhang. S. CIII.

²¹⁴ Siehe ebda.

aufgrund fehlender finanzieller Mittel nicht leisten und bringen nicht nur deshalb weniger Werke auf die Bühne.²¹⁵

Im Gegensatz dazu hat das Festival *Wien Modern* fixe Administrationsstrukturen.²¹⁶ Die Festivals, neben *Wien Modern* sind die *Wiener Festwochen* zu nennen, nehmen in diesem Vergleich der Produktionsdichte eine Sonderstellung ein. Sie nämlich präsentieren innerhalb weniger Wochen um die 50 genreübergreifenden Veranstaltungen, von denen allerdings nicht alle der musiktheatralischen Gattung zuzurechnen sind. *Wien Modern* organisiert in der Festivalzeit, wie auch die *Wiener Festwochen*, durchschnittlich drei zeitgenössische Musiktheaterproduktionen.²¹⁷ Daher brachten die *Wiener Festwochen* im Rahmen der hier vorgestellten Gruppen seit dem Jahre 2000, mit der *Neuen Oper Wien*, die meisten zeitgenössischen Musiktheaterprojekte zur Aufführung, *Wien Modern* reiht sich dabei an der vierte Stelle.²¹⁸

Den logistischen Aspekt der meisten freien Compagnien Wiens betrachtend ist festzustellen, dass oft ein oder mehrere, meist männliche, Initiatoren an der Spitze vorzufinden sind und nicht selten in mehreren Positionen die Geschicke der Institution leiten. Kobéra, Kukelka, Tornquist, Everhartz, Desi oder Coburger bestimmen, wie erwähnt, seit Gründung der Gruppen das Bild der Institutionen und prägen durch bereichsübergreifenden Einfluss maßgeblich die künstlerische Richtung und den produktionstechnischen Erfolg. Da für ein immerwährendes, umfangreiches Organisationsteam die finanziellen Mittel überwiegend fehlen, übernehmen die Führungskräfte, wie die wenigen Mitarbeiter, nicht selten Aufgaben im Produktionsapparat, wie im künstlerischen Sektor. Auch *progetto semiserio* agiert dementsprechend; als freie Gruppe verfügt man lediglich über drei ständig beschäftigte, jedoch nicht angestellte Mitarbeiter. Georg Steker übernahm als Obmann des Vereins bei vergangenen Produktionen Aufgaben als Produktionsleiter, Sänger oder Librettist. Andreas Leisner war bisher als künstlerischer Leiter tätig, zudem auch für diverse administrative Aufgaben zuständig und führte daneben bei "Romeo +/- Julia" und „Il Tronfo“ Regie. Ich übernahm als Produktionsassistentin seit 2008 nicht nur Tätigkeiten im administrativen und koordinierenden Bereich, sondern beispielsweise auch im Marketing.

Mit höchstens einer Musiktheaterproduktion in zwei Jahren kann *progetto semiserio*, mitunter wegen der fehlenden Mitarbeiterkapazitäten nur eine relativ geringe Produktionsquantität aufweisen. Den Verantwortlichen von *progetto semiserio* ist es momentan nicht möglich, von den Einnahmen des Vereins zu leben, so dass Steker und Leisner anderweitigen beruflichen Verpflichtungen nachzugehen haben. Dadurch

²¹⁵ Siehe Anhang. S. CIII.

²¹⁶ ><http://www.wienmodern.at/Home/%C3%9Cberuns/Team.aspx>< Zugriff am 01.07.2010.

²¹⁷ Siehe Anhang. S. CIII.

²¹⁸ Siehe ebda.

fehlt oftmals die Zeit, arbeitsintensive Projekte für die eigene Compagnie zu umzusetzen.

So ist es nicht verwunderlich, dass *progetto semiserio* nicht zu den führenden Institutionen in Wien zu zählen ist, welche sich dem zeitgenössischen Musiktheater widmen und ist daher auch in die Kategorie der Kleinstgruppen einzugliedern. Natürlich gestaltet man mit meist erfolgreichen Produktionen kontinuierlich das Bild der Musiktheaterlandschaft mit, dennoch ist vielen Opernliebhabern der Verein kein Begriff. Mit lediglich einer Produktion etwa alle zwei Jahre konnte man, angesichts der Fülle an kulturellen Angeboten in Wien, bisher keinen durchschlagenden Bekanntheitsgrad erreichen. *progetto semiserio* ist mit dem Gründungsjahr 2002 eine der jüngsten aller hier vorgestellten Einrichtungen, was die schleppende Etablierung vielleicht mit erklären kann. So fehlte in der kurzen Vereinsgeschichte unter Umständen die notwendige Zeit, sich durch zahlreiche Projekte einen Namen zu machen. Die meisten Einrichtungen können bereits auf zahlreiche Jahre der Existenz zurückblicken, konnten sich im Verlauf ihrer Geschichte mit kontinuierlich umgesetzten Stücken etablieren und haben *progetto semiserio* gegenüber in jenem Aspekt unter Umständen einen Vorteil.

9. Die Vereinsstrukturen

progetto semiserio wird seit der Vereinsgründung von Andreas Leisner und Georg Steker, die sich im Jahre 2000 bei der Produktion der Händeloper „Flavio“ in der *Burgruine Hohenegg* kennenlernten,²¹⁹ geleitet. Sie prägen das Bild des Vereins. Neben diesen beiden Hauptverantwortlichen waren im Verlauf der Jahre, abgesehen von den zahlreichen Künstlerinnen und Künstler, welche die einzelnen Projekte mitgestalteten, vor allem in der Produktion, in Form der Produktionsassistenten, wechselnde Mitarbeiter tätig. Andreas Leisner übernimmt Verein laut offiziellen Angaben die Aufgabe des künstlerischen Leiters,²²⁰ Georg Steker ist als künstlerischer Leiter und Produzent der Projekte tätig.²²¹ Im Zuge der Produktionen übernehmen beide bisweilen auch andere Aufgaben. So zeigte sich Steker beispielsweise beim jüngsten Stück 2010 nicht nur für die Produktion, sondern auch für das Libretto verantwortlich. Leisner hingegen war es im Jahre 2010 nicht möglich, als künstlerischer Leiter und Regisseur in Erscheinung zu treten, nahm ihn seine Stelle als Vizeintendant bei den *Tiroler Festspielen Erl* doch zu sehr in Anspruch.

progetto semiserio ist ein, seit dem 09.11.2002 anerkannter, eingetragener österreichischer Verein mit Sitz in Wien, mit dem vollständigen Titel „progetto semiserio. Verein zur Verbreitung, Erhaltung und Erforschung des Musiktheaters“.²²²

²¹⁹ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. 1.

²²⁰ ><http://www.progettosemiserio.at/leisner.html>< Zugriff am 02.07.2010.

²²¹ ><http://www.progettosemiserio.at/steker.html>< Zugriff am 02.07.2010.

²²² Vereinsregisterauszug zum Kulturverein *progetto semiserio* vom 02.07.2010. ><http://zvr.bmi.gv.at/Start>< Zugriff am 06.06.2010.

Die im aktuellen Vereinsregisterauszug angegebenen Mitglieder sind Mag. Georg Steker als Obmann der Einrichtung und Mag. Andreas Leisner als Kassier. Beide sind gleichzeitig Stellvertreter des jeweils anderen.²²³ Vor der Vereinsstatutenänderung vom 01.07.2010 waren weitere Mitglieder aufgeführt. Da Kopf und einzig Agierende des Vereins jedoch die beiden leitenden Personen Steker und Leisner sind, den restlichen Angeführten im aktuellen Geschehen *progetto semiserios* keinerlei Bedeutung mehr zukommt, beschloss man, den Vorstand ab Juli 2010 lediglich aus den beiden Verantwortlichen bestehen zu lassen. Mit der Änderung des Vorstands ging auch jene des Vereinsnamens einher. Der Vereinswortlaut, der in den Statuten bis 2010 vorzufinden war, lautete „Progetto Semiserio. Verein zur Pflege der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts“.²²⁴ Demnach zu urteilen war die kontinuierliche Wandlung zu einer wichtigen Einrichtung der freien Opernszene Wiens, mit Hauptaugenmerk auf zeitgenössisches Musiktheater noch nicht zu vermuten. Seit der Statutenänderung schreibt sich der Verein, entsprechend der italienischen Ursprungsschreibweise, nicht länger mit großen Anfangsbuchstaben und verlor auch den Zusatz „Verein zu Pflege der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts“, entspricht jener doch der aktuellen, künstlerischen Richtung im Sinne zeitgenössischer Produktionen nicht länger.

Der Begriff „progetto semiserio“ entstammt dem Italienischen und ist mit „Projekt halbernst“ zu übersetzen. Er steht damit seit Beginn für die Grundgedanken der Vereinsleiter, passte doch 2002 der italienische Name laut Steker nicht nur zur damals favorisierten Barockrichtung, sondern auch zur Tatsache, dass „progetto“ und damit die Idee von einem „Projekt, sprich als etwas im Prozess Befindliches“²²⁵ die Verhältnisse passend widerspiegelte.²²⁶ Der Zusatz „semiserio ist eine Anlehnung an die *opera seria*“²²⁷, wodurch vor allem signalisiert werden sollte: „Man soll es nicht so ernst nehmen mit der Oper. Das *progetto semiserio* [als] ein halbernstes Projekt, das sich nicht lächerlich machen will, aber das Dinge aus der tiefen Ernsthaftigkeit des seriösen Musiktheaterbetriebs herauslöst.“²²⁸

Wichtig war stets, neben inhaltlichen Entsprechungen, der Klang des Namens, welcher ein sich schnelles Einprägen möglich machen sollte. Den Wiedererkennungseffekt durch den Namen zu steigern ist besonders bei unbekanntem, sich etablierenden Gruppen essentiell. Trotzdem müssen Steker und Leisner zugeben, dass sich die Bezeichnung letztlich nicht als optimal erwies, entstehen doch häufig Fragen zur Schreibweise oder Bedeutung.²²⁹

²²³ Vereinsregisterauszug zum Kulturverein *progetto semiserio* vom 02.07.2010. ><http://zvr.bmi.gv.at/Start>< Zugriff am 06.06.2010.

²²⁴ Vereinsregisterauszug zum Kulturverein *progetto semiserio* vom 12.04.2010. ><http://zvr.bmi.gv.at/Start>< Zugriff am 12.04.2010.

²²⁵ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. III.

²²⁶ Ebda.

²²⁷ Ebda.

²²⁸ Ebda.

²²⁹ Ebda.

Steker und Leisner, die seit Beginn die Geschicke des Vereins lenken, haben sich seit Jahren auch außerhalb von *progetto semiserio* der Kulturarbeit verschrieben, wie ihre Lebensläufe zeigen.



Abb. 1: Andreas Leisner.²³⁰

Der aus Deutschland stammende Andreas Leisner studierte erst in München Theaterwissenschaften, Geschichte und Philosophie, schließlich in Wien an der *Universität für Musik und Darstellende Kunst* Musiktheater-Regie.²³¹ Durch Tätigkeiten als Regieassistent unter anderem an der *Wiener Staatsoper*, dem *Royal Opera House Covent Garden*, London oder dem *Teatro alla Scala*, Milano sammelte er bald erste Erfahrungen; bereits während seines Studiums inszenierte er die Uraufführung "N.N." von Gernot Schedlberger und Kreneks "Dark Waters", daneben "The Nightingale's to Blame" von Simon Holt für die *Wiener Taschenoper*.²³² Auf der *Burgruine Hohenegg* verwirklichte er, wie schon erwähnt, Händels "Flavio" und "Alcina".

„Mit der Inszenierung von "Giulio Cesare in Egitto" für *progetto semiserio* schloss er im November 2001 sein Studium mit Auszeichnung ab. Im Oktober 2003 brachte er eine "Carmen"-Inszenierung in der *Epa Punka Hall* in Sapporo heraus.“²³³ Ab 2003 ging er für zwei Jahre als Regieassistent und Spielleiter nach Berlin und arbeitete dort an der *Deutschen Staatsoper Unter den Linden* neben Martin Kusej und Peter Mussbach auch mit Daniel Barenboim, Kent Nagano oder René Jacobs zusammen; im März 2006 inszenierte er die Uraufführung von Thomas Pernes' "Zauberflöte 06" für die *Neue Oper Wien*.²³⁴ Bei den *Tiroler Festspielen Erl* zeigte sich Leisner vorerst als Regisseur von "Tristan und Isolde", sowie "Parsifal" mitverantwortlich, bevor er ab Herbst 2006 auch als Vizeintendant die Geschicke des Festivals gestaltete.²³⁵ Andreas Leisner gründete mit Georg Steker *progetto semiserio* und agierte nicht nur bei „Giulio Cesare in Egitto“ im Jahre 2001 und 2003, sondern auch bei „Il Trionfo“, 2005, und „Romeo+/-

²³⁰ ><http://www.progettosemiserio.at/leisner.html>< Zugriff am 14.4.2010.

²³¹ Ebda.

²³² Ebda.

²³³ Ebda.

²³⁴ Ebda.

²³⁵ Ebda.

Julia“, 2008, als Regisseur und leitender Ausführender.“²³⁶



Abb. 2: Georg Steker.²³⁷

Der Wiener Georg Steker studierte erst Volkswirtschaft und Geschichtswissenschaft, bevor das ehemalige Mitglied der *Wiener Sängerknaben*, zunächst am Konservatorium der Stadt Wien, ab 1998 an der *Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien*, zusätzlich ein Gesangsstudium abschloss; 2004/05 absolvierte er den post-graduate-Lehrgang für Kulturmanagement an der Universität Wien.²³⁸

Georg Steker hat sich seit jeher der Kulturarbeit verschrieben; Solistentätigkeit führten ihn zu Konzert- und Opernproduktionen im Bereich der Alten Musik, schließlich agierte er als Mit-Organisator von diversen Projekten am Konservatorium der Stadt Wien oder der Musikuniversität Wien und wechselte dann als Kulturmanager endgültig hinter die Kulissen.²³⁹ „Zwischen 2004 und 2006 war Georg Steker Assistent der Intendanz an der Neuen Oper Wien und wurde anschließend Assistent des Künstlerischen Leiters am Schauspielhaus Wien. Dort übernahm er 2007 die Leitung des Künstlerischen Betriebsbüros.“²⁴⁰ Die Mitarbeit als Produktionsleiter führte ihn im Jahre 2009 nach Linz, wo er im Zuge der *Kulturhauptstadt Europas* die Bereiche *Darstellende Kunst* und *Musik* gestaltete.²⁴¹ Georg Steker ist, neben Andreas Leisner, Begründer des Kulturvereins *progetto semiserio* und übernahm im Rahmen diverser Projekte die Produktionsleitung.

10. Grundgedanken und Ziele

Die Grundgedanken, die *progetto semiserio* mit seinen Produktionen sowie der Existenz des Vereins verfolgt, gibt das so genannte *Mission Statement*²⁴² wieder. Es benennt Leisners und Stekers Motivation für stetige künstlerische und organisatorische Auseinandersetzung und lässt deren Zielsetzungen erkennen. Natürlich variierte und

²³⁶ ><http://www.progettosemiserio.at/leisner.html>< Zugriff am 14.04.2010.

²³⁷ ><http://www.progettosemiserio.at/steker.html>< Zugriff am 12.04.2010.

²³⁸ Ebda.

²³⁹ Ebda.

²⁴⁰ Ebda.

²⁴¹ Ebda.

²⁴² Leitbild eines Unternehmens oder Vereins.

entwickelte es sich im Verlauf der Jahre kontinuierlich, ist, entsprechend den Ansichten der beiden ausführenden Gestalter, um Aspekte ergänzt und erweitert worden. Steker und Leisner versuchen stets, die inhaltlichen Punkte des *Mission Statement* in ihren Projekten umzusetzen, immer in Zusammenarbeit mit anderen Künstlerinnen und Künstler, welche im Idealfall ähnliche Ziele vor Augen haben.

Der Weg, den *progetto semiserio* für die Realisierung seiner Vorstellungen beschritt, hat sich also im Zuge der Vereinsgeschichte maßgeblich verändert. Zum Zeitpunkt der Gründung hatte man vor allem die Absicht, die Zuschauer mit Hilfe historischer Musikkultur in Bann zu ziehen, wofür den Machern die herkömmlichen Mittel und Räume des konventionellen Musiktheaters bald nicht mehr genügten.²⁴³ In den Anfangsjahren beschäftigte man sich vor allem mit zeitgenössischer Umsetzung barocker Musikvorlagen, sei es innerhalb von Konzerten oder Opern. Diese Form, das Zeitgenössische im aktuellen Opernschaffen umzusetzen, wurde bei *progetto semiserio* aber zunehmend zugunsten moderner Stückauswahl aufgegeben, wie es mit der Uraufführung "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" seinen vorläufigen Höhepunkt erfahren sollte. Da die Gestalt der Projekte innerhalb weniger Jahre umfangreichen Veränderungsprozessen unterworfen war, liegt der schon angedeutete Wandel der Ideale und Zielsetzungen, die die beiden Verantwortlichen mit ihrem Verein verbinden und erreichen wollen, nahe. So bekannten sie sich im Jahre 2005 noch dazu, dass „die Grundidee, die [sie] von Beginn an verfolgten, [...] das Eigene, das Weiterentwickeln, das „mit-Mut-neue-Wege-für-die-Alte-Musik-suchen“²⁴⁴ sei. Anders, als in den darauffolgenden Jahren, verwies man noch explizit darauf, mit den Projekten umfangreiche Unterhaltung dahingehend zu bieten, „alle nur erdenklichen Sinne anzusprechen, um Inhalte wahrhaft erlebbar zu machen.“²⁴⁵ Von höchster Bedeutung für ihre Tätigkeit war stets die bereits erwähnte, partielle Enttäuschung über die Wiener Musiktheaterszene, die es laut Steker und Leisner zu verändern galt.

„Die Musiktheaterszene in Wien bleibt trotz ihrer Erweiterung und Ergänzung um ein neues Opernhaus²⁴⁶ hinter ihrem Potential zurück. Die Chance, mit der Eröffnung von neuen Spielstätten, auch neue Wege des Musiktheaters zu wagen, wird auch weiterhin nicht genutzt, indem auch dort die hergebrachte Form installiert wurde.“²⁴⁷

Trotz der inhaltlichen Veränderungen bleiben Steker und Leisner ihren Schwerpunkten in den Grundzügen treu. Ihre Antriebskraft ist nicht nur, das vielfältige Musiktheaterangebot der Stadt Wien zu bereichern, die „sich noch immer an der herkömmlichen Operntradition und dem bestehenden Formenkanon des Musiktheaters

²⁴³ Steker.: Il Trionfo. BAROCKMUSIK + X = *PROGETTO SEMISERIO*. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". S. 7.

²⁴⁴ Ebda.

²⁴⁵ Ebda.

²⁴⁶ Gemeint ist das Theater an der Wien.

²⁴⁷ ><http://www.progettosemiserio.at/mission.html>< Zugriff am 12.04.2010.

orientierende Szene²⁴⁸ in Wien wird angeprangert, sondern gleichzeitig mit progressiven Macharten, neuen Ideen und eigenwilligen Umsetzungen zu überzeugen. So positioniert sich der Verein bis zum heutigen Zeitpunkt und fordert, wie am Beginn der Vereinsgeschichte, eine Neugestaltung. Mit ihren Produktionen im Sinne einer „Offenheit und Experimentierfreudigkeit“²⁴⁹ wollen sie auf kreative Weise ihren Beitrag leisten.

Wie angedeutet nutzt *progetto semiserio* das Musiktheater als prädestinierte Möglichkeit zur Vermischung von Genres und Gattungen. Man strapaziert den Rahmen mitunter sogar dahingehend, dass der ohnehin interdisziplinäre Typ Musiktheater zusätzlich mit neuen Medien kombiniert wird und neue Kulturformen geschaffen werden. Genannt sei hier abermals die Produktion "Il Trionfo" mit ihrer Zusammenführung von Oper und Film.

„Fußend auf profunder Kenntnis der Möglichkeiten von Musik und Theater, Raum, Licht, Text etc. wird ein genreübergreifendes Musik-Theater immer wieder neu entwickelt. Durch die Vermischung von Formenelementen finden wir innovative, neue Zugänge. Unsere Grundannahme hierbei: Der Inhalt bedingt die Form, die Aussage den Grad an Abstraktion. Beim steten Versuch das Genre Musiktheater so immer wieder neu zu definieren kommen die Projekte von *progetto semiserio* zustande.“²⁵⁰

Dazu finden Steker und Leisner stetig neue Formen, das gängige Bild der Oper aufzubrechen. Mit der bewussten Vermischung unterschiedlicher Genres, der Einbeziehung opernfremder Medien oder neuer Inszenierungsweisen versuchen sie immer wieder, interdisziplinäres Musiktheater zu machen.

Ebenso wie mit äußeren Formen, will *progetto semiserio* heute auch inhaltlich überzeugen.

„Stets variierende Formen transportieren aktuelle Themen, in denen es im weitesten Sinne um alle Problematiken des Menschseins in der Gesellschaft geht. Ausgehend von konkreten Geschichten, wird das allgemeingültige, verbindliche gesucht, der Weg führt vom solitären zum allgemeinen Phänomen.“²⁵¹

Dieser Denkansatz hilft Andreas Leisner und Georg Steker, ihren künstlerischen Vorstellungen Ausdruck zu verleihen. *progetto semiserio* will sich mit solchen Sujets auseinandersetzen, welche teils nur schwer in Worte zu fassen sind.

„Mit dem Wunsch, den Dingen auf den Grund zu gehen, stellt sich schon im Konzeptionsstadium eines Stückes meist eine Sprachlosigkeit ein. Viel Erfülltes oder Gedachtes scheint mit den Mitteln der Sprache oft nicht fassbar oder nur unzulänglich zugänglich zu sein. Sprachlich nicht Erzählbares, Gefühle und Eindrücke zu vermitteln, dafür machen wir Musiktheater. Kaum ein anderes Genre des Theaters kann auf so vielen Ebenen kommunizieren und

²⁴⁸ ><http://www.progettosemiserio.at/mission.html>< Zugriff am 12.04.2010.

²⁴⁹ Ebda.

²⁵⁰ Ebda.

²⁵¹ Ebda.

durch sinnlich Erlebbares, Sprachloses sprechen, oder die Sprachlosigkeit sogar thematisieren.²⁵²

Das Musiktheater soll den Weg öffnen, Unaussprechliches in Worte, letztlich in Szene, in Musik zu fassen. Im Projekt "Il Trionfo" thematisierte man das Faszinosum des Schönheitskultes, bei „Romeo +/- Julia“ war dies, wie so oft in künstlerischer Auseinandersetzung, das Phänomen der Liebe, wobei Steker diesem eher plakativen Thema ursprünglich mit Skepsis gegenüber stand.²⁵³ In „Gain extra inches! Die [SPAM]Oper“ stehen, von neuen Medientechnologien beeinflusste Kommunikationstendenzen, dargestellt anhand des Phänomens Spam, im Vordergrund.

Wichtiger Aspekt bei der Behandlung der Ideale und Zielsetzungen von *progetto semiserio* ist das Selbstverständnis der Verantwortlichen Leisner und Steker. Obschon beide die Arbeit innerhalb des Vereins nicht als Hauptberuf ausüben, verweisen sie doch stets auf die damit verbundene Seriosität. Seit Anbeginn legt man größten Wert auf Professionalität und hohes künstlerisches Niveau, was sich aufgrund des fehlenden Budgets mitunter als Herausforderung entpuppt. Dahinter steht stets das Ideal, die eigenen Ideen und Wünsche zu hinterfragen, wie Steker erklärt:

„Sehr fair und hart mit sich ins Gericht zu gehen und zu sagen: Was interessiert erst mal mich wirklich; nicht: Was braucht die Gesellschaft da draußen? Was interessiert mich? Weil dann wär ich authentisch. Durch dieses Thema eine Unmittelbarkeit an den Rezipienten heranzubringen, unmittelbar zu werden.“²⁵⁴

Steker beschreibt das Selbstverständnis zudem wie folgt:

„Natürlich [heißt das,] professionell zu arbeiten, sogar so naiv zu bleiben und sich von anderen Künstlern auch beeinflussen zu lassen. Ich will nicht recht haben, mit dem Musiktheater, das ist mache, sondern ich will jedes Mal die Chance haben, dass [Andere] Sachen einbringen, und Sachen in meinen Ideen sehen, die ich selber nicht drin sehe.“²⁵⁵

Die unbedingte Professionalität in ihrer Arbeit verweist nicht nur auf den beruflichen Werdegang von Andreas Leisner und Georg Steker, wo sie in ihren jeweiligen Tätigkeitsfeldern stets gewohnt waren, fach- und sachkundig zu arbeiten, sondern auch auf das gesteckte Ziel, in nicht allzu ferner Zukunft von *progetto semiserio* und den Vereinstätigkeiten leben zu können. Hierzu ist es von großer Wichtigkeit, den Förderstellen, aber auch in Konkurrenz stehenden Institutionen die nötige Seriosität zu signalisieren und so zu überzeugen.

Obwohl sich die primären Zielsetzungen von *progetto semiserio* eindeutig benennen lassen, ergaben sich zwischen Steker und Leisner im Verlauf der letzten Jahre immer

²⁵² *progetto semiserio*: Programmheft zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. 3.

²⁵³ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. IV.

²⁵⁴ Ebda. S. VIII f.

²⁵⁵ Ebda. S. IX..

wieder Auseinandersetzungen bezüglich inhaltlicher und formaler Aspekte. Während Leisner unkonventionelle Formspiele als künstlerische Priorität begreift, stehen für Steker primär Unmittelbarkeit und emotionale Betroffenheit, die transportiert werden sollen, im Vordergrund.²⁵⁶ So fokussiert Letzterer eher Inhalte, welche sich mit Empathie und menschlichen Gefühlsregungen beschäftigen, Leisner hingegen sieht die Herausforderung in einer genreübergreifenden Umsetzung.²⁵⁷

Diese unterschiedlichen Herangehensweisen bringen intensive Auseinandersetzungen mit sich. Wichtig bei allen Differenzen aber ist die Gewissheit, dass bei vordergründigen Entscheidungsfragen Übereinstimmung herrscht, die angedachte Richtung ist, trotz variierender Prioritäten in der Umsetzungsweise, stets identisch. Für Steker und Leisner steht im Vordergrund, emotionale Inhalte zu kommunizieren, auch wenn die Durchführung dessen oftmals unterschiedlich angedacht wird.²⁵⁸

11. Die zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen von *progetto semiserio*

11.1. Bisherige Projekte

Der Verein *progetto semiserio* hat seit seinem Bestehen im Jahre 2002 eine Vielzahl kleinerer, aber auch umfangreicher Projekte realisieren können. Dabei konzentrierte man sich nicht nur auf Musiktheaterinszenierungen, sondern veranstaltete auch Konzerte.

Die Vereinsgeschichte begann mit der Musiktheaterproduktion „Giulio Cesare in Egitto“ im November 2001. Die Oper von Georg Friedrich Händel wurde, wie zwei weitere Stücke von *progetto semiserio* auch, von Andreas Leisner inszeniert und fand ihren Veranstaltungsort in der *Studiobühne Penzing*. Im darauffolgenden Jahr, am 10. Juni 2002, wurden mit „Come ye sons of Art“ Werke von Henry Purcell in der *Marien Kirche Hernals* präsentiert, bevor vom 06. bis zum 12. Dezember 2002 eine nochmalige Aufnahme von „Giulio Cesare in Egitto“ im *Kolpinghaus Alsergrund*, Wien, zur Aufführung kam. Außer kleinen Veränderungen am Stückablauf selbst war hier eine Neuerung ausschlaggebend, welche durch den Beinamen "Händel zum Essen" kenntlich gemacht wurde: Es wurden, getreu einer historischen Aufführungsweise, auch Speisen und Getränke gereicht. Obschon man keineswegs von einer zeitgenössischen Musiktheaterproduktion sprechen kann, versuchte *progetto semiserio* schon hier, durch diese kulinarische Besonderheit, die Konvention eines heute gängigen Opernrahmens zunehmend zu verlassen. „Giulio Cesare in Egitto“ wird im Rahmen dieser Arbeit nicht dezidiert behandelt, beinhaltet diese Produktion doch keinerlei zeitgenössische Elemente.

²⁵⁶ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. IX.

²⁵⁷ Ebda.

²⁵⁸ Ebda.

Im März 2003 konnte mit "Maddalena ai piedi di Cristo" ein Oratorium von Antonio Caldara in Wien (*Universitätskirche, Pfarrkirche Ober St. Veit*) und Klosterneuburg (*Stiftskirche*) ebenso verwirklicht werden, wie diverse Werke von Johann Sebastian Bach im Projekt „Aller Seelen“, darunter die Missa in A-Dur und die Kantate "Komm, Du süße Todesstunde" im Oktober und November 2003. Veranstaltungsorte waren hier die *Pfarrkirche Ohlsdorf*, die *Anton von Padua Kirche* in Wien und der *Alte Dom* in Linz. Kurz darauf präsentierte man am 14. Dezember 2003 die „Weihnachtshistorie“ von Heinrich Schütz im *Konzerthaus Wien*.

Das folgende Jahr wurde mit dem Projekt „Wo bin ich? Bitt´rer Schmerz!“ im März und April 2004 eröffnet. Die Abende wurden mit Musik zur Passionszeit von Albrechtsberger, Wagenseil und Mozart gestaltet, zu sehen im *Stephansdom* und der *Hofburgkapelle*, Wien, in der *Minoritenkirche*, Linz, sowie im *Stift Baumgartenberg*. Ebenfalls im März 2004 wurden die Konzerte „Johann Sebastian B - A - C – H“ unter der Leitung von Mario Aschauer in Wien und Bad Füssing, Deutschland, aufgeführt. Präsentiert wurden hier diverse Werke von Johann Sebastian Bach. Ein weiteres Konzert wurde am 3. Juni 2004 im Akademischen Gymnasium Wien aufgeführt, mit den Programmpunkten "Schweigt stille ...!" von Johann Sebastian Bach und Werken von Telemann, Haydn und Mozart.

Im September 2005 wurde mit "Il Trionfo" eine zweite Oper realisiert. Abermals unter der Regie von Andreas Leisner wurde das *Metro Kino Wien* als Veranstaltungsort gewählt. Zum zweiten Mal wurden am 26. Dezember 2005 die „Weihnachtshistorie“ von Heinrich Schütz, daneben aber auch Werke von Johann Schelle und Giovanni Girolamo Kapsberger in der *Stadtpfarrkirche Oberschützen* zu Aufführung gebracht.

Nach einer circa einjährigen Pause wurde am 11. März 2007 die „Johannes Passion“ von Johann Sebastian Bach unter der Leitung von Erik Barnstedt, abermals in der *Stadtpfarrkirche Oberschützen* gespielt. In denselben Räumlichkeiten wurde am 26. Dezember 2007 ein Weihnachtskonzert mit Werken von Dietrich Buxtehude und Johann Schelle veranstaltet.

Das Jahr 2008 sollte sich als ein besonders fruchtbares herausstellen. Am 17. Mai 2008 begann mit der „Marienvesper“ von Claudio Monteverdi unter der Leitung Walter Kobéras im Wiener *Stephansdom* ein höchst erfolgreiches Projekt. Kurz darauf läutete man einen Monat später mit „Romeo +/- Julia = Traum(a)?“, einem Diskussionsabend über die Liebe mit Musik von Jörg Ulrich Krahe im *ÖBV-Atrium*, Wien, den Musiktheatersommer von *progetto semiserio* ein. Im Anschluss, im August 2008, nämlich folgte die Oper "Romeo +/- Julia" im *Schauspielhaus Wien*. Als Abschluss des Projektjahres 2008 wurde im Dezember, sowie auch im Jänner 2009 das „Weihnachtsoratorium“ von Johann Sebastian Bach wieder in der *Stadtpfarrkirche Oberschützen*, unter der abermaligen Leitung von Erik Barnstedt, verwirklicht.

Ohne weitere Produktion im Jahre 2009 stand der Sommer 2010 ganz im Zeichen der

Musiktheaterinszenierung "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper", welche am 24., 26., 28 und 31. August 2010 im *Schauspielhaus* Wien gezeigt wurde.²⁵⁹

11.2. "Il Trionfo"

11.2.1. Mitwirkende Personen

Das Musiktheaterprojekt "Il Trionfo" fand am 08., 09. und 11. September 2005, jeweils um 20 Uhr im *Metro Kino* Wien²⁶⁰ statt und dauerte 2:45 Stunden, inklusive einer Pause.

Beim frühesten, im Rahmen dieser Arbeit vorgestellten, Musiktheater von *progetto semiserio*, "Il Trionfo", waren Georg Steker und Andreas Leisner als elementare Gestalter an der Realisierung beteiligt. Letzterer inszenierte, wie drei Jahre später auch bei "Romeo +/- Julia", das Stück, Steker war, wie innerhalb aller weiteren Projekte, als Produktionsleiter von essentieller Wichtigkeit für die organisatorischen Prozesse. Gerald Stollwitzer konnte als Regieassistent, Susanne Auzinger und Laura Gandlgruber als Produktionsassistentinnen als unterstützende Kraft des Gefüges gewonnen werden. Für die Kostüme war Parsia Kananian verantwortlich, in der Maske agierten Martina Brandtner und Peter Vogelauer von *Körperkult*.

Mario Aschauer war musikalischer Leiter und leitete das 15-köpfige Ensemble, das ausschließlich auf historischen Instrumenten spielte und dem folgende Musiker angehörten: Als Konzertmeisterin und Geigerin wurde Barbara Erdner engagiert; weitere Violinisten waren Inigo Aranzasti, Monika Toth, Arjen deGraaf, Christopher Roth und Gunda Hagmüller. An der Viola waren Eva Neunhäuserer und Pablo del Pedro. Daniel Pilz unterstützte das Ensemble an der Viola da Gamba und der Barockgitarre. Das Cello spielte Kaspar Glättli, Christopher Dickie die Theorbe, sowie die Barockgitarre. Die Blasinstrumente wurden von Birgit Marckhgott am Fagott und Andreas Helm, sowie Emiliano Rodolfi an der Oboe gespielt. Schließlich ist noch Herwig Neugebauer an der Violone zu erwähnen. Die Korrepetition übernahm, neben Anne Marie Dragosits, Bela Fischer und Marika Rohregger. Die Sängerinnen und Sänger im Stück waren Marina Spielmann als *Bellezza* (Sopran), Agnes Scheibelreiter als *Piacere* (Sopran), Anna Clare Hauf verkörperte *Disinganno* (Alt) und Gernot Heinrich übernahm die Rolle des *Tempo*.

Ganz im Sinne einer erfolgreichen Vermischung von Stilelementen und Gattungsbereichen integrierte *progetto semiserio* in sein Stück "Il Trionfo" die Komponente Film und ließ ihn, in Kombination mit den Opernelementen, eine narrative Rolle einnehmen. Diese filmische Inszenierung übernahm 2005 Andreas Kröneck von

²⁵⁹ Produktionsgeschichte vgl.: ><http://www.progettosemiserio.at/s01.02.html>< / ><http://www.progettosemiserio.at/s03.04.html>< / ><http://www.progettosemiserio.at/s05.06.html>< / ><http://www.progettosemiserio.at/s07.08.html>< Zugriff jeweils am 07.07.2010.

²⁶⁰ *Metro Kino*. Johannesgasse 4a. 1010 Wien

magmell, einer Film- und Designagentur aus Heilbronn.²⁶¹ Stefan Dunz unterstützte ihn als Assistent, Simon Hollay übernahm Aufgaben im Bereich Kamera und Produktion. Die darstellenden Persönlichkeiten im Film waren neben Meike Beni als filmische *Disinganno* und Stratos Goutsidis als *Tempo* auf der Leinwand in den beiden tragenden Rollen, Nina Eigner, Laura Gndlgruber, Saya Gurtner, Birgit Marckhgott, David Muckenhuber, Iago Recinos, Christopher Roth, Marie Theres Schmetterer und Liza Tugendsam als Filmkomparsen.

Die Öffentlichkeitsarbeit wurde, anders als in den beiden folgenden Inszenierungen "Romeo +/- Julia" und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" vom Kommunikationsbüro *art:phalanx*, namentlich Ines Purtauf und Heide Linzer, erledigt. Für das Grafikdesign zeichnet Simone Ingelfinger verantwortlich, Marie Theres Schmetterer betreute das Team.²⁶²

11.2.2. Inhalt

Das Allegorienspiel „Il trionfo del Tempo e del Disinganno“ wird bei *progetto semiserio* in einem neuen Gewand präsentiert, die Allegorien *Bellezza* (die *Schönheit*), *Piacere* (das *Vergnügen*), *Disinganno* (die *Enttäuschung*) und *Tempo* (die *Zeit*) haben über die Jahrhunderte andere Gesichter bekommen.²⁶³

Man erkennt gleich zu Beginn des ersten Teils die Inkarnation der *Schönheit* in der Person einer strahlenden Operndiva wieder, die sich im Moment ihres größten Triumphes mit den quälenden Fragen nach ihrer Vergänglichkeit und Erfolges, mit Zukunfts- und Todesangst konfrontiert sieht.²⁶⁴ Das Stück beginnt mit einer Filmsequenz, die *Bellezza* offensichtlich bekümmert zeigt, sie befindet sich erst in einer Berglandschaft, dann in ihrer Wohnung; die Erfolgsgeschichte des Opernstars beginnt augenscheinlich zu bröckeln. Im Anschluss wird das Stück auch auf der *Metro Kino*-Bühne eröffnet. *Bellezza* sieht sich mit *Piacere* konfrontiert, die die Arie „Fosco genio, e nero dolo“ singt. Anschließend trifft die *Schönheit* auf *Disinganno* in der Figur einer Putzfrau, welche die Blumengeschenke der Operndiva entsorgt, die letzten Beweise ihrer traumhaften Karriere werden beseitigt. An die Stelle der an die Vergänglichkeit mahnenden Allegorien der *Zeit* und der *Enttäuschung* treten bei *progetto semiserio* reale Gestalten, deren Kommentare sich in der Gedankenwelt der *Schönheit* zu bedrohlichen Bildern verdichten.²⁶⁵ Diese Gedanken finden auf der Leinwand ihre visuelle Umsetzung, trifft doch *Bellezza* auf *Tempo* und *Disinganno*, die sich ihr als undurchsichtige Gestalten auf einem dunklen Dachboden und einem Friedhof präsentieren. Danach dominiert abermals das Bühnengeschehen und das *Vergnügen*

²⁶¹ ><http://www.magmell.de/kontakt/impressum.html>< Zugriff am 07.07.2010.

²⁶² Mitwirkende vgl. ><http://www.progettosemiserio.at/trionfo.html>< Zugriff am 06.07.2010/ *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". S. 6.

²⁶³ Leisner: IL TRIONFO. DER INHALT. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". S. 8.

²⁶⁴ Ebda.

²⁶⁵ Ebda.

lässt, im Gegensatz zu den weiteren Allegorien, nichts unversucht, die Diva vor den finsternen Gedanken an Vergänglichkeit zu bewahren; es entführt die *Schönheit* in sein Reich, in dem die Musik und die schönen Künste für Ablenkung sorgen.²⁶⁶ *Bellezza* aber besingt, nun allein auf der Bühne, ihre Verzweiflung, wird anschließend von *Disinganno*, die mit *Tempo* auftritt, getröstet. Die Diva reagiert auf die folgenden Ermahnungen von *Zeit* und *Enttäuschung* zunächst mit Trotz und Selbstbewusstsein.²⁶⁷ Sie unternimmt, in filmischen Sequenzen dargestellt, den Versuch, sich vor allem gegen *Tempo* aufzubäumen, muss aber erkennen, dass er weitaus mächtiger ist und fällt schließlich am Ende des ersten Teiles, blutüberströmt zu Boden. Erst allmählich beginnt sie die Scheinwelt der Bühne mit kritischen Augen zu sehen.²⁶⁸

Die *Schönheit* sucht verzweifelt einen Ausweg, um dem quälenden Zwiespalt zwischen den Verlockungen der Bühnenwelt und dem Bewusstsein von Vergänglichkeit zu entgehen; *Piacere* unternimmt verschiedene Versuche, die Diva für die Bühne, für die Welt des Rausches und des Scheins zurückzugewinnen.²⁶⁹ Zur Arie „Lascia la spina“ zeigt der Film *Bellezza*, nach ihrem Ausbruch aus einer Psychiatrie und dem Diebstahl eines Autos, zusammen mit dem *Vergnügen* in die Nacht fahrend, scheinbare Harmonie zwischen beiden bringt vorübergehend die ersehnte Ruhe, bevor *Piacere* plötzlich verschwindet. *Bellezza* findet sich auf der Bühne noch immer als Patientin in einer Psychiatrie wieder, *Tempo* ist ihr behandelnder Arzt, *Disinganno* die Schwester, *Piacere* kommt dazu. Langsam scheinen die eindringlichen Appelle ihrer Pfleger einen gedanklichen Prozess in *Bellezza* auszulösen: Die Stimmen von *Disinganno* und *Tempo*, die aus diesen Menschen sprechen, erreichen das Bewusstsein der *Schönheit*; sie lernt, mit *Zeit* und *Wahrheit* umzugehen und diese nicht mehr als Bedrohung zu empfinden.²⁷⁰ *Bellezza* erkennt in ihrem Spiegelbild ihre eigene Vergänglichkeit und schafft es, sie zu akzeptieren, damit kommt eine Rückkehr in die oberflächliche Welt des Theaters nicht mehr in Frage.²⁷¹ Kurze Zeit spielt sie mit dem Gedanken, mit dieser Erkenntnis ihr Leben im Schoß der Kirche zu beenden; in letzter Konsequenz verwirft sie aber auch diesen Ausweg für ihre Zukunft, befreit von ihren Ängsten stellt sie sich dem Leben.²⁷² Das Stück wird beendet mit Blick auf eine glückselige *Bellezza*, die auf der Leinwand durch unberührte Natur wandelt, auf der Bühne gleichzeitig die Schlussarie „Tu del ciel ministro eletto“ singt. Aus der verzweifelten Diva wird ein zufriedener Mensch.²⁷³

Im Mittelpunkt von *progetto semiserios* "Il Trionfo" steht also die Auseinandersetzung

²⁶⁶ Leisner: IL TRIONFO. DER INHALT. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". S. 8.

²⁶⁷ Ebda.

²⁶⁸ Ebda.

²⁶⁹ Ebda. S. 9.

²⁷⁰ Ebda.

²⁷¹ Ebda.

²⁷² Ebda.

²⁷³ Ebda.

mit einer Thematik, die die Zeit zu überdauern scheint und bis zum heutigen Tage ihre Aktualität findet: Präziser denn je steht die Frage „was bleibt, wenn die Zeit über Schönheit und Vergnügen der Jugend hinwegfährt“²⁷⁴ im Mittelpunkt. Ebenso wie vor 300 Jahren spielt der äußere Schein und körperliche Schönheit eine nicht zu unterschätzende Rolle. *progetto semiserio* unternahm mit "Il Trionfo" den Versuch, diese zeitlose Thematik in Händels Oratorium in heutige Verhältnisse zu übertragen und entschied sich für eine zeitgenössische Inszenierungsweise. Eine essentielle Rolle bei der Umsetzung spielten die filmischen Szenen, die das Bühnengeschehen ergänzten.

Das Originaloratorium von Händel, das von *progetto semiserio* dabei als Grundlage für das Musiktheater genommen wurde, heißt "Il Trionfo del Tempo e del Disinganno", im Deutschen als „der Sieg der Zeit und der Erkenntnis“ betitelt.²⁷⁵ Das Werk, (HWV²⁷⁶ 46a), erfuhr seine Uraufführung 1707 in Rom.²⁷⁷ Der italienische Text stammte vom musikbegeisterten Kardinal Benedetto Card. Pamphilj.²⁷⁸ "Il Trionfo del Tempo" gilt als eines der ersten Werke größeren Umfangs, das von Georg Friedrich Händel geschaffen wurde²⁷⁹ und ist dabei sein erstes Oratorium überhaupt.²⁸⁰

Der größte Unterschied zwischen dem Händeloriginal und dem modernen Stück von *progetto semiserio* liegt in der Inszenierungsweise. Diesbezügliche Elemente, wie die Kombination mit dem Medium Film, sollen im Folgenden noch detailliert dargestellt. Hier seien vor allem die formellen Unterschiede, musikalische und textliche Bestandteile, herausgestellt. „Das Libretto Benedetto Pamphiljs handelt in allegorischer Form von der menschlichen Schönheit, die sich zwischen sinnlichem Vergnügen und der Erkenntnis, dass es über den Trug des Vergänglichen hinaus ein ewiges Leben gibt, entscheiden muss.“²⁸¹ Auch die Oper von *progetto semiserio* beschäftigte sich, allerdings in abgewandelter Gestalt, mit eben jenen inhaltlichen Nuancen. In der Originalvorlage von Händel steht, ebenso wie in der Inszenierung von Andreas Leisner, *Bellezza*, die *Schönheit*, im Mittelpunkt des Geschehens. Georg Friedrich Händel verstand es, ihre vielschichtigen, inhaltlichen Auseinandersetzungen musikalisch erfolgreich umzusetzen und schuf auf diesem Wege Arien, die bis heute zu den bekanntesten der Musikgeschichte zählen. Sie fanden auch in der modernen Inszenierung ihren Platz. In diesem Zusammenhang sei vor allem die Arie "Lascia la spina" der *Piacere* genannt, welche Händel auch in andere Werke, allerdings in abgeänderter Form, einbettete. Die musikalischen Abläufe betreffend hielt sich Händel

²⁷⁴ Schmetterer, Marie Theres: Von der Nike von Samothrake zu Uncle Sam. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". S. 13.

²⁷⁵ Marx: Händels Oratorien, Oden und Serenaten. S. 243.

²⁷⁶ HWV steht für Händel Werke Verzeichnis.

²⁷⁷ Marx: Händels Oratorien, Oden und Serenaten. S. 243.

²⁷⁸ Ebda.

²⁷⁹ Ebda.

²⁸⁰ Ebda.

²⁸¹ Ebda. S. 244.

an die gängige Praxis.

„Die ‚Handlung‘ des [Original-] Oratoriums besteht aus einer Abfolge von Rezitativen und Da capo- Arien, die an dramaturgisch markanten Stellen durch Accompagnati, Duette und Quartette unterbrochen wird. [...] Im Mittelpunkt des Geschehens steht die Figur der ‚Bellezza‘, deren Wandlung von der sinnlichen zur geistlichen Liebe Händel in acht Arien und Accompagnati charakterisiert.“²⁸²

Auch *progetto semiserio* hielt sich weitgehend an die Originalvorlage, kürzte das Stück allerdings um einige Arien und Rezitative.

„[Der] 1. Teil [wurde] komplett gespielt. Im zweiten [einige] Nummern gestrichen. [...] Die Gründe dafür lagen im Regie-Konzept. [...] Etwa, wenn die Oratorienhandlung etwas gestrafft werden musste. [Aschauer, der künstlerische Leiter, entschied zudem,] die italienische Sonata vor dem 1. Akt durch die ursprüngliche (französische) Ouvertüre in B-Dur zu ersetzen.[...] Als Einleitung zum 2. Akt spielte [man] den 1. Satz aus dem Orgelkonzert HWV 309. Das hat keinen direkten Bezug, passte aber einfach für die Stimmung, die [man] wollte [...] und hinsichtlich der Tonart.“²⁸³

Händels Originaloratorium wurde also vor allem inszenatorischen Maßstäben angepasst. Arien, die den Fluss der Bühnenhandlung gefährdet oder zu den filmischen Abfolgen nicht gepasst hätten, wurden gekürzt oder gänzlich gestrichen. Der Großteil des barocken Stückes aber blieb erhalten. Der junge Georg Friedrich Händel schuf „Il Trionfo del Tempo e del Disinganno“ in den Anfängen seiner Kompositionsgeschichte und beeindruckte damit schon am Beginn seiner Laufbahn mit einem herausragenden Werk.

„Auf der Grundlage des italienischen Oratoriums, das von dem Oratorien-Theoretiker Arcangelo Spagna um 1700 als geistliches Gegenstück zum weltlichen „dramma per musica“ beschrieben wird, schuf Händel Werke, die schon frühzeitig eine virtuose Beherrschung der kompositorischen Mittel erkennen lassen.“²⁸⁴

Dass das Oratorium bis zum heutigen Tag Faszination hervorruft, beweisen die zahlreichen Bearbeitungen des Werkes; jene von *progetto semiserio* ist nur eine von zahlreichen Neuinterpretationen. Sogar Händel selbst veränderte das Stück nicht nur im Jahre 1737 und brachte es unter dem Titel "Il Trionfo del Tempo e della Verità" erneut und in abgewandelter Form in London auf die Bühne.²⁸⁵ Obschon der Komponist sein eigenes Werk zu Lebzeiten mehrmals bearbeitete, hat es szenische Aufführungen von Oratorien, wie es auch "Il Trionfo" darstellt, unter Händels Leitung nicht gegeben.²⁸⁶ Trotz steter Veränderung seines Stückes also verließ der Komponist den konzertanten Rahmen nicht. Dies war erst nach Händels Lebzeiten der Fall.

„Das Orchester war [...] in ‚Il Trionfo del Tempo‘ [...] in ein ‚Concertino‘ und ein

²⁸² Marx: Händels Oratorien, Oden und Serenaten. S. 245.

²⁸³ Aschauer/ Funk: E-Mail von Mario Aschauer an Stephanie Funk. 25.09.2010. 08:51 Uhr.

²⁸⁴ Marx: Händels Oratorien, Oden und Serenaten. S. XVI.

²⁸⁵ Ebda. S. 246.

²⁸⁶ Ebda. S. 10.

‚Concerto grosso‘ aufgeteilt.“²⁸⁷ In den geänderten Fassungen des Werkes brachte er mitunter bis dahin unbekannte Instrumente, wie das Glockenspiel.²⁸⁸ *progetto semiserio* hielt sich nicht strikt an die Besetzung aus Händels Original, besteht im Rahmen der Alten Musik doch die Möglichkeit, die Größe des Orchesters dem jeweiligen Veranstaltungsraum anzupassen.²⁸⁹ Die Aufstellung der Sänger in der *progetto semiserio*-Produktion, sowie ihre Stimmlagen, entsprachen allerdings der Händel’schen Vorlage.

Weil man nur wenige Arien der barocken Vorlage strich, blieb der inhaltliche Verlauf des Originals weitestgehend erhalten. Durch die inszenatorischen Mittel wurde die gesamte Geschichte zwar umgedeutet und in einen neuen Kontext gebettet, die Texte aber wurden größtenteils der Vorlage entsprechend belassen. Einige wenige Änderungen aber wurden vorgenommen. Bei Händel beispielsweise entsagt *Bellezza* „den Freuden der Welt und sucht in der Einsamkeit eines Klosters die wahren Werte. Eine barocke Lösung, die heute nicht mehr durchführbar oder erstrebenswert erscheint.“²⁹⁰ So konnte die *Schönheit* bei *progetto semiserio* auch ohne christlichen Hintergrund ihr Glück finden. Die markanteste Umgestaltung, die *progetto semiserio* vornahm, liegt allerdings in den zahlreichen Filmsequenzen, die zu Händels Oratorium als zweite, narrative Ebene hinzugefügt wurden. Durch diese Szenen auf der Leinwand wurde Händels Geschichte erweitert.

11.2.3. Inszenierung

Der Grundgedanke der Verantwortlichen zur Inszenierung von "Il Trionfo" war, wie auch bei den kommenden beiden Musiktheaterproduktionen und gänzlich im Sinne eines zeitgenössischen Wiener Musiktheaterverständnisses, konventionelle Präsentationsweisen aufzubrechen und

„alle zeitgemäßen Mittel [anzuwenden], um die „Handlung“ des Oratoriums lebendig werden zu lassen. Endlich wird der starre Rahmen des klassischen Aufführungsmusters von Konzertsaal und Opernbühne überwunden. Der Schlüssel für diesen Ansatz ist die Kombination von Elementen des Musiktheaters mit dem Medium Film.“²⁹¹

Die Vermischung der Genres, hier seien das Kino, neben den opernhafte Aspekte innerhalb eines Oratoriums genannt, wurde in den vergangenen Textabschnitten wiederholt als beliebtes Mittel zeitgenössischen Musiktheaterschaffens herausgestellt und wird nun auch bei *progetto semiserio* als wichtiger Komplex präsentiert. „Anders als bei der bisher verbreiteten Integration von Film als Stilmittel mit bewegten Bildern

²⁸⁷ Marx: Händels Oratorien, Oden und Serenaten. S. XXIV.

²⁸⁸ Ebda. S. XXXI.

²⁸⁹ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. LXXIII f.

²⁹⁰ Schmetterer, Marie Theres: Von der Nike von Samothrake zu Uncle Sam. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". S. 15.

²⁹¹ *progetto semiserio*: Visions und Facts. Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo".

oder dekorativer Illustration, [kombinierte *progetto semiserio*] die Aufführung eines Oratoriums mit szenischer Umsetzung und Spielfilmsequenzen.“²⁹² Die Verbindung, die das Musiktheater und der Film eingehen, widerspricht, obschon in der Geschichte der Oper bereits wiederholt als Mittel eingesetzt, geläufigen, traditionellen Vorstellungen einer Operninszenierung und kommt den angestrebten Formen des Kulturvereins *progetto semiserio* daher umso mehr entgegen.

„[Er] begründet mit diesem Projekt eine ganz neue Gattung: Nicht nur Oper, nicht Film allein, sondern eine Verschmelzung dieser beiden Genres. Das Ergebnis ist eine live aufgeführte Oper, die gemeinsam mit dem gleichzeitig abgespielten Kinofilm dem Zuseher ein ganz neues Erlebnis von Kunst bietet.“²⁹³

Im Programmheft zum Stück verwies auch Dr. Andreas Mailath-Pokorny, Stadtrat für Kultur und Wissenschaft, im Sinne *progetto semiserios*, auf die interdisziplinäre Kulturentwicklung, indem er betonte:

„Wiens internationale Reputation als Weltstadt der Musik begründet sich vor allem auf traditionellen Musikformen. Während aber früher die Einteilung in E- und U-Musik, in Oper und Tanz, Film und Bildende Kunst klar umrissen werden konnte, sind diese Grenzen heute längst überschritten – viele Projekte stellen Beziehungen zu verschiedenen anderen Kunstformen her und verknüpfen diese miteinander. Wien trägt dieser Entwicklung auch mit flexibleren Förderformen [...] Rechnung und fördert gezielt Projekte, die Kunst-Genres miteinander verknüpfen und nach immer neuen Wegen der Darstellung suchen. Nur so ist der Bereich der Darstellenden Kunst lebendig, kreativ und immer wieder sich selbst erneuernd.“²⁹⁴

Georg Steker und Andreas Leisner wollten mit ihrer Musiktheaterproduktion vor allem beweisen, dass die Verschmelzung von Musiktheater und Film gelingen kann, vermag man beide Elemente aufeinander abzustimmen.

Dabei ist die Kombination von Oper und Film nicht der einzige Aspekt an der Produktion "Il Trionfo", welcher sich durch eine unkonventionelle, von traditionellen Vorgehensweisen abweichende Inszenierung auszeichnet. Allein durch die Annäherung an das Oratorium "Il Trionfo del Tempo e del Disinganno" von Georg Friedrich Händel im Rahmen eines Musiktheaters bewiesen Steker und Leisner erste, die bekannten Formen sprengende, Ansätze. Das Projekt „ist eine Chance, einem Werk und einem Inhalt jenseits eingefahrener Strukturen zu begegnen.“²⁹⁵ Das Oratorium gilt als Gattung, die üblicherweise nicht mit dem Genre Oper in Verbindung gebracht wird, auch wenn diese Aufführungsform desöfteren in diversen szenischen Oratorien praktiziert wird, und ist als „eine groß angelegte Komposition für Instrumente und mehrere Sänger meist geistlichen Inhalts [bekannt]. Oratorien werden in der Regel

²⁹² Steker: Il Trionfo. Film trifft Oper. Projektpräsentation. S. 3.

²⁹³ *progetto semiserio*: Trionfo E-Mappe. Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo".

²⁹⁴ Mailath-Pokorny: GELEITWORT. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". S. 3.

²⁹⁵ *progetto semiserio*: Visions und Facts. Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo".

konzertant ohne Bühnenbild und Kostüme aufgeführt.“²⁹⁶ Und dennoch muss hier bemerkt werden, dass Steker und Leisner die Möglichkeit, ein Oratorium zu einer opernhafte Aufführung zu bringen, nicht als Erste für sich genutzt haben, was sie im Programmheft zu "Il Trionfo" auch betonen. Händel-Biograph John Mainwaring²⁹⁷ nämlich weist 1760 auf theatralische Ursprünge des Oratoriums hin:

„In dem der Biographie angehängten Werkverzeichnis finden wir das Stück unter den Opern, [...] weiter unten bei „Serenaten“ und die spätere, englische Fassung bei „Oratorien“ eingereiht. Alle diese Gattungen gehören wiederum zur Abteilung „Theatralische Musik“. Kurzum: Gleich, welchen Begriff [...] man wählen möchte, es handelt sich um eine Art gattungsübergreifendes, in jedem Fall „theatralisches“ Werk.“²⁹⁸

Das beweist, dass der Gedanke, dem Händel-Oratorium opernhafte Züge zu verleihen, nicht gänzlich abwegig war.

Nicht nur das Spiel mit formalen Verschmelzungen reizte das Team von *progetto semiserio*, auch die inhaltlichen Belange von "Il Trionfo" faszinierten Steker und Leisner. Händels Auseinandersetzung mit dem zeitlosen Thema Schönheit interessierte beide gleichermaßen. Die Tatsache, dass, nicht nur durch Einfluss retuschierender Medien, die Dominanz ewiger Jugend und makelloser Schönheit die moderne Gesellschaft vermutlich noch mehr beeinflusst als zu Zeiten Händels, veranlasste sie, das Stück in heutige Verhältnisse zu verlegen.

„[Denn] Allegorien haben den Vorteil der Übertragbarkeit. Bilder können sich zu verschiedenen Zeiten verschieden manifestieren. Bellezza trägt nicht unbedingt Reifrock und Puderperücke. Sie könnte auch vielleicht eine Künstlerin unserer Tage sein, die nach dem Rausch des Erfolges die Bitterkeit der Desillusionierung erfährt und erkennen muss, dass die Werte, die ihr wirklich etwas bedeuten, woanders liegen.“²⁹⁹

Dies erklärt, warum *Bellezza* bei *progetto semiserio* als enttäuschte Opernsängerin dargestellt wird und sich mit Problemen und Belangen der heutigen Zeit, hier sei stellvertretend für zeitbezogene Elemente der Aufenthalt in der Psychiatrie oder die Fahrt im Porsche genannt, auseinandersetzen muss.

Der Veranstaltungsort, das Wiener *Metro Kino*, impliziert nicht automatisch diese Umdeutung in heutige Verhältnisse, entspricht aber der Dehnung traditioneller Rahmenbedingungen, die mit zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen oftmals einhergehen. Auf diese Weise setzte *progetto semiserio* die Inszenierung "Il Trionfo" einem denkbar opernfremden Raum aus.

„Für unsere Aufführung des „Trionfo“ haben wir[, so Leisner und Steker,] mit

²⁹⁶ ><http://www.bgym-ei.asn-bgld.ac.at/Fach/Musik/oratorium.htm>< Zugriff am 22.07.2010.

²⁹⁷ Mainwaring, John: *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*. London: 1760.

²⁹⁸ Aschauer: ZUR MUSIKALISCHEN UMSETZUNG. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". S.11.

²⁹⁹ Schmetterer, Marie Theres: Von der Nike von Samothrake zu Uncle Sam. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". S. 15.

dem Wiener Metrokino den idealen Rahmen gefunden. Als ehemaliges Theater, das zum Kino umgebaut wurde, beherbergt es schließlich doch beide Gattungen an einem Abend.³⁰⁰



Abb. 3: Das Wiener *Metro Kino*.³⁰¹

An dieser Stelle muss betont werden, dass das Kino im Zentrum Wiens mit der Produktion von *progetto semiserio* nicht zum ersten Mal in einer, dem Kino fernen, Form verwendet wurde. „Für das Metro zeichnet sich eine kinofremde Nutzung ab, vor allem Gastronomiebetriebe und Event-Veranstalter zeigen großes Interesse an diesem Top-Standort in der Innenstadt.“³⁰² Für Steker und Leisner entpuppte sich das altehrwürdige Lichtspielhaus als passende Örtlichkeit, wurde es doch im Laufe seiner langjährigen Geschichte zu einem Wahrzeichen Wiens und brachte dem Projekt "Il Trionfo" allein durch diesen Umstand erstes Prestige ein.

„Das Metro Kino gilt als eines der schönsten und traditionsreichsten Lichtspielhäuser von Wien. Seit dem Sommer 2002 ist das Kino die Hauptspielstelle des Filmarchivs Austria. Der im 19. Jahrhundert errichtete Saal bildet den idealen Rahmen für eine zeitgemäße Aufbereitung und Vermittlung von Filmgeschichte bis zur Gegenwart.“³⁰³

Nicht nur die Reputation des Hauses kam der Aufführung von *progetto semiserio* zugute, auch die Aufteilung und Gestalt der dortigen Räumlichkeit kam dem Musiktheater entgegen.

„Der Saal verfügt über 175 Sitzplätze, zusammen mit der ca. 30m² großen Bühne und der umfangreichen technischen Ausstattung (Film- Video- und Datenprojektion, Saalmikroanlage, Bühnenbeleuchtung, etc.) ist eine breite Palette von Veranstaltungen möglich.“³⁰⁴

Wie auch bei den folgenden Produktionen von *progetto semiserio*, "Romeo +/- Julia" und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper", welche im *Schauspielhaus* Wien abgehalten wurden, stellte sich die Größe und die Zuschauerkapazität des Aufführungsortes als optimal heraus, konnte man doch mit "Il Trionfo" eine Auslastung von 100% erzielen.³⁰⁵ Ebenso waren die vorhandene Bühne, worauf die Sängerinnen und Sänger agierten,

³⁰⁰ *progetto semiserio*: Visions und Facts. Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo".

³⁰¹ ><http://filmarchiv.at/rte/upload/metrokino/metrokino.jpg>< Zugriff am 07.07.2010.

³⁰² >http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=124< Zugriff am 21.07.2010.

³⁰³ ><http://www.stummfilm.info/veranstalter/metrowien/index.html>< Zugriff am 21.07.2010.

³⁰⁴ >http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=241< Zugriff am 22.07.2010.

³⁰⁵ Steker: Il Trionfo. Film trifft Oper. Projektpräsentation. S. 26.

sowie die dahinter hängende Leinwand, ein passender Rahmen für die interdisziplinäre Produktion.

Diese Leinwand zeigte die filmischen Ideen der Filmagentur *magmell* aus Heilbronn in Deutschland, die Georg Steker und Andreas Leisner im Zuge des Projektes "Il Trionfo" engagierten und die die Produktion und Umsetzung der cineastischen Komponente übernahmen. Die drei Hauptverantwortlichen jener Firma sind bis heute Simon Hollay als geschäftsführender Gesellschafter, Andreas Kröneck als führender Filmemacher und Simone Ingelfinger als Kommunikationsdesignerin,³⁰⁶ die jedoch bei der Produktion 2005 nicht mitwirkte. Der Kontakt zwischen *progetto semiserio* und *magmell* kam über einen befreundeten Kollegen Leisners an der *Oper Unter den Linden* zustande, der ihm Simon Hollay vorstellte. Schnell war klar, dass man das Projekt gemeinsam realisieren wollte und arbeitete intensiv an der Verschmelzung beider Genres.

Obwohl die Gesamtverantwortung bei Steker, Leisner und *progetto semiserio* lag, die die Produktion durch Subventionen auch finanzierten, arbeiteten das Bühnen-, sowie das Filmteam relativ unabhängig voneinander. Leisner entwarf zwar mit Kröneck ein Grundkonzept, beide brachten wertvolle Einfälle mit ein, waren somit die federführenden Kreativen,³⁰⁷ die Aufnahmen für den "Il Trionfo"-Film wurden jedoch größtenteils in Deutschland, meist ohne Beisein der Wiener Verantwortlichen seitens *progetto semiserios*, gestaltet. Gedreht wurde sowohl in Heilbronn selbst, in Ilsfeld, nahe Heilbronn, als auch in St. Moritz. Daneben wurden einige Szenen auch in Wien gedreht, darunter beispielsweise am *Friedhof der Namenlosen* oder im *Kunsthistorischen Museum Wien*.³⁰⁸ Man erhielt diesbezüglich seitens der Museumsdirektion die Drehgenehmigung, an einem Sperrtag das Haus für 24 Stunden zu nutzen und die Sequenzen zu filmen.³⁰⁹ Alle Szenen wurden im Juni und Juli 2005 an den jeweiligen Locations gedreht. Darin, dass die beiden Komponenten Theater und Film weitgehend unabhängig voneinander entstanden, bestand, laut Steker, ein erster Schwachpunkt, wäre mit intensiverer Zusammenarbeit doch Vieles qualitativ hochwertiger durchzuführen gewesen.³¹⁰ Stattdessen gab es zwar Gespräche mit *magmell* über die ungefähren Szenenverläufe, die Entscheidung über deren genaue Umsetzung wurde letztlich aber vor Ort und ohne *progetto semiserio* getroffen.³¹¹ Dies erklärt, warum es neben dem Bühnenregisseur Leisner zusätzlich Andreas Kröneck als Filmregisseur gab. Da *magmell* in Heilbronn produzierte und *progetto semiserio* in Wien saß, gestalteten sich die notwendigen Arbeitsmeetings oft als kompliziert.

³⁰⁶ ><http://www.magmell.de/agentur/simon-hollay.html></ ><http://www.magmell.de/agentur/simone-ingelfinger.html></ ><http://www.magmell.de/agentur/andreas-kroeneck.html>< Zugriff jeweils am 04.10.2010.

³⁰⁷ Funk/ Hollay: E-Mail von Simon Hollay an Stephanie Funk. 04.10.2010. 11:55 Uhr.

³⁰⁸ Ebda.

³⁰⁹ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. XLII.

³¹⁰ Ebda. S. XLII.

³¹¹ Ebda.

„Gemeinsame Treffen aller Verantwortlichen fanden in Wien und Nürnberg statt, waren schwierig zu organisieren und verschlangen Produktionsmittel für Fahrtkosten.“³¹² Das finale Zusammenfügen beider Arbeitsbereiche fand schließlich auf der Bühne des *Metro Kinos* statt, entwickelte Leisner doch auf Basis dessen, was an Filmmaterial von *magmell* vorhanden war, die Bühnenszenen.³¹³

Dieses Filmmaterial war durch die Verantwortlichen von *magmell* insofern bearbeitet, dass innerhalb einiger Filmszenen, beispielsweise *Bellezzas* Begegnung mit *Tempo* am Dachboden, die Filmbilder, dank entsprechender Nachbearbeitung, an veraltete Schwarzweißfotos erinnerten. Dadurch wurden die filmischen Sequenzen einmal mehr als *Bellezzas* Gedankenwelt gekennzeichnet. Aufgrund von „Farbbearbeitung [des Filmes] in der Postproduktion, teilweise mit [Einsatz eines] Weichzeichnen-Effekts“³¹⁴, teilweise durch bewusste Reduzierung der Farbwerte oder Entsättigung“³¹⁵ des Bildes wurde auf die Gefühlsregungen der Bühnenhauptdarstellerin verwiesen, welche die filmische Ebene zeigen sollte.

Obgleich der unabhängigen Erarbeitung unterschieden sich die künstlerischen Herangehensweisen beider Produktionsbereiche nicht maßgeblich voneinander. Wie Andreas Leisner orientierten sich Andreas Kröneck und *magmell* in erster Linie am Händel'schen Original, „der wichtigste Aspekt der kreativen Arbeit war, eine filmische Umsetzung, ein filmisches Adäquat für die Vorlage von Händel zu finden.“³¹⁶

Gleich dem Team von Leisner näherte man sich der filmischen Inszenierung also an, indem man, von Händels "Il Trionfo del Tempo e del Disinganno" ausgehend und inspiriert, kreative Umsetzungsmöglichkeiten fand. Man verlegte dabei die barocke Oratoriumsszenenerie auch auf filmischer Ebene in die heutige Welt einer Opernsängerin und gestaltete die Bilder in entsprechender Manier. Die Auswahl der Kostüme und ausstattungstechnischen Utensilien trafen, Film und Bühne betreffend, Parsia Kananian, Andreas Leisner und Andreas Kröneck in gemeinschaftlicher Absprache.³¹⁷

Das filmische Material wurde zur Gänze ohne Ton gedreht, jegliche akustische Elemente der Inszenierung kamen somit von den Sängerinnen und Sängern auf der Bühne, die die Bilder mit den Händelarien ergänzten. Mit dem Wissen, dass die Filmsequenzen zu den barocken Klängen gezeigt würden, entschied sich *magmell* schließlich, die Händel'sche Musik als Filmmusik zu interpretieren und agierte dementsprechend.³¹⁸ Man nahm somit Abstand davon, das Filmmaterial exakt auf die Partitur abzustimmen, sich an Text-, beziehungsweise Arienverläufen zu orientieren, wie es Steker und Leisner ursprünglich geplant hatten, sondern sah die Musik als

³¹² Steker: *Il Trionfo*. Film trifft Oper. Projektpräsentation. S. 19.

³¹³ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. XLII.

³¹⁴ Wodurch die Bildschärfe herabgesetzt wird.

³¹⁵ Funk/ Hollay: E-Mail von Simon Hollay an Stephanie Funk. 04.10.2010. 11:55 Uhr.

³¹⁶ Ebda.

³¹⁷ Ebda.

³¹⁸ Ebda.

Untermalung der filmischen Bilder.

Auf dem Podium des Kinos agierten so die drei Sängerinnen, Marina Spielmann als *Bellezza*, Agnes Scheibelreiter als *Piacere*, Anna Clare Hauf als *Disinganno*, und der Tenor Gernot Heinrich als *Tempo*, unmittelbar dahinter waren die Filmsequenzen auf der Leinwand zu sehen. Durch die begrenzten Bühnenverhältnisse des alten Lichtspielhauses waren die Aktionen auf dem Podest von vornherein eingeschränkt. Andreas Leisner musste sein Regiekonzept stets den Gegebenheiten vor Ort anpassen. Auch das Orchester musste auf engstem Raum spielen. Unter der Leitung von Mario Aschauer war es unmittelbar vor den ersten Zuschauerreihen positioniert. Dafür wurden dem Kinosaal einige Stuhlreihen entnommen, um den nötigen Platz zu schaffen. Auf engstem Raum trafen so Musik, Szene und Film aufeinander.



Abb. 4: Produktionsfoto zu "Il Trionfo".³¹⁹

Die endgültige Entscheidung, das Medium Film in die Musiktheaterproduktion zu integrieren, wurde unter anderem aufgrund der Thematik getroffen, behandelt "Il Trionfo" doch die Schönheit und Vergänglichkeit. Diesbezüglich wird im Stück vermehrt der Spiegel angesprochen, was Leisner bald mit Projektionen verband, so dass ihm schließlich der Film in den Sinn kam.³²⁰ Zudem wollte man die Geschichte einer Diva erzählen. Da Leisner Diven auf der Leinwand, gemeint hier als Topos, auch sehr vertraut waren,³²¹ erschien ihm das Medium Film schließlich als geeignet. Mit umfangreicheren Gestaltungsmitteln, als sie das Musiktheater aufbringen kann, war es dem Film in adäquater Form möglich, komplexe emotionale Vorgänge zu bebildern. Die filmischen Ausschnitte wurden in unterschiedlicher Weise in die Bühnenhandlung eingebaut. Ein Teammitglied von *maggell* übernahm dabei an den drei Spielabenden aus dem Raum des Filmvorfühlers die Videozuspielungen, welche auf vereinbarte Musikabschnitte in der Partitur abgestimmt waren.³²² Es gab Szenen, in denen die

³¹⁹ *progetto semiserio*: Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo".

³²⁰ Funk/ Leisner: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXXIX.

³²¹ Ebda.

³²² Funk/ Steker: E-Mail von Georg Steker an Stephanie Funk. 23.09.2010. 20:09 Uhr.

Sänger vor einer dunklen Leinwand spielten, sich der Fokus also lediglich auf das Bühnengeschehen richtete.³²³ Dies war vor allem bei wichtigen Aktionen auf der Bühne der Fall. Der Film lief, wie erwähnt, zur Gänze ohne Ton ab, so dass die Darsteller auf der Bühne, neben dem Orchester, für die akustische, somit textliche und musikalische Komponente verantwortlich waren. Sollte der Fokus also auf bedeutende Stellen im Libretto oder in der Partitur gelegt werden, blieb die Leinwand dunkel.

Daneben präsentierte man auch lediglich filmische Inhalte, während die Bühne unbeleuchtet war.³²⁴ Hier sollten vor allem innere Konflikte der Bühnendarsteller verdeutlicht werden, der Film machte Gefühlsregungen der Protagonistin sichtbar. Jene Szenen, in denen die Liveaktionen mit den filmischen Sequenzen kombiniert wurden und zeitgleich verliefen, dominierten allerdings den Abend. Regisseur Andreas Leisner bot sich hier schließlich die Möglichkeit, die filmischen Entwicklungsstränge als dramatische Ergänzungen zu den Podiumsaktionen einzubauen, indem insbesondere versucht wurde, die emotionalen Prozesse der *Bellezza* erklärend auf der Leinwand zu zeigen.³²⁵ Bei jenen filmischen Gefühlsdarstellungen waren die Handlungen auf der Bühne deutlich eingeschränkt, durch entsprechende Lichteffekte, die Leisner während den Vorstellungen selbst bediente, betont. Die filmischen Sequenzen deuteten so eindeutig auf innere Auseinandersetzungen der Bühnenakteurin *Bellezza*. Marina Spielmann lag als *Schönheit* beispielsweise regungslos auf der *Metro Kino*-Bühne, während auf der Leinwand ihre innere Zerrissenheit dargestellt wurde: Begonnen wurde jene filmische Sequenz mit der ebenfalls liegenden *Bellezza*, wodurch die gewünschte, assoziative Parallele zwischen Film- und Bühnengeschehen entstand.



Abb. 5: Produktionsfoto zu "Il Trionfo".³²⁶

³²³ Il Trionfo. Dokumentation der Premiere. Ab 2:44'.

³²⁴ Il Trionfo. Dokumentation der Premiere. Ab 6:13'.

³²⁵ Ebda. Ab 6:34'.

³²⁶ *progetto semiserio*: Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo".

Im Folgenden war ihre Begegnung mit dunklen Mächten auf einem Dachboden, schließlich auf einem Friedhof zu sehen, welche das verängstigte, aufgewühlte Seelenspiel der auf der Bühne liegenden Protagonistin widerspiegeln sollte.³²⁷

Andreas Leisner war sich stets der möglichen Konkurrenz zwischen Leinwand- und Bühnengeschehen bewusst, zog doch der Film, im Vergleich zu den Bühnenaktionen, stets die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich. Er versuchte dementsprechend zu reagieren und achtete darauf, die Sänger nicht „gegen“ die Leinwand spielen zu lassen, sondern reduzierte bei Filmsequenzen die Aktivität auf der Bühne; er hielt die Abläufe statisch, so dass nicht zwei Erzählebenen nebeneinander existierten.³²⁸ Die Herausforderung beim Umgang mit Leinwand und Bühne lag vor allem darin, die Medien Film und Theater sich ergänzend einzusetzen. Der Film sollte in erster Linie emotionale Vorgänge der Bühnenprotagonisten erläutern. Eine Parallelität von beiden Ebenen wurde sichergestellt durch stete Verweise und Bezüge. Die Kostüme der *Bellezza* auf der Bühne beispielsweise trug Spielmann auch im Film. Auch Bewegungen und Abläufe wurden parallel präsentiert oder aufgenommen und weitergeführt: Ebenso, wie *Bellezza* im Film die Rose der *Piacere* betrachtete, blickte *Bellezza* auf der Bühne des *Metro Kinos* auf die Blume in ihrer Hand,³²⁹ „denn der Film wollte ja auch nicht als Bebilderung, als Bühnenbild verstanden werden, sondern der Film sollte als Handlungsstrang erkannt werden und akzeptiert werden [...]“³³⁰

Obschon man durch Entsprechungen versuchte, Leinwand und Theater nicht in Konkurrenz zueinander treten zu lassen, setzte man gleichzeitig bewusst auf Unterschiede. Die Bühne stand, vor allem im Vergleich zum Film, im Zeichen der Zurückhaltung. Die Bewegungen der Sänger waren im gesamten Verlauf auf ein Minimum reduziert, spielerisch-darstellerische Aktionen praktisch nicht vorhanden. Einem Oratorium entsprechend erinnerte der Auftritt der Sänger manches Mal an eine Konzertsituation. Die Beleuchtung war dabei zweckmäßig spärlich. Im Gegensatz dazu offenbarte der Film Opulenz. Die umfangreichen filmischen Gestaltungsmittel wurden facettenreich präsentiert. Die beiden Filmschauspieler, sowie Spielmann als *Bellezza*, erläuterten mit Mimik und Gestik unterschiedlichste Vorgänge und Gefühlsregungen. Die schleichenden Bewegungen der *Piacere* standen im Gegensatz zum bewusst Statischen des *Tempo*, *Bellezzas* Hilflosigkeit war durch ihr Spiel deutlich erkennbar, die Arbeit der Maskenbildnerin unterstützte die filmische Fülle. Ebenso wurde in der Ausstattung auf die bewusst eingesetzten Gegensätzlichkeiten verwiesen.

Die Ausstattung des Bühnengeschehens war, im Vergleich zum Film, sehr zurückhaltend. Parsia Kananian achtete auf eine schlichte Präsentation. An der Bühne des *Metro Kinos* selbst wurde nichts verändert, sie wurde einzig durch wenige

³²⁷ Il Trionfo. Dokumentation der Premiere. Ab 6:34’.

³²⁸ Funk/ Leisner: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXXIX.

³²⁹ Il Trionfo. Dokumentation der Premiere. Ab 23:55’.

³³⁰ Funk/ Leisner: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXX.

Elemente und Requisiten den szenischen Verläufen angepasst. Im ersten Teil, *Bellezzas* Kampf, wurden lediglich drei braune Holzstühle verwendet, im zweiten wies ein Krankenhaus-Nachtkästchen auf klinische Verhältnisse hin. Auch die Requisiten wurden bewusst auf ein notwendiges Minimum reduziert. Ein Spiegel, eine Vase und eine Schale unterstrichen so das nüchterne Ambiente einer kalten Psychiatriestation. Von der schmucklosen Welt der *Bellezza*, die auf den Boden der Tatsachen geholt wird, sollte durch Üppigkeit nicht abgelenkt werden.



Abb. 6: Produktionsfoto zu "Il Trionfo".³³¹

Der Film war ausstattungstechnisch opulenter dekoriert. Da er die Gedankenwelt der Protagonisten verbildlichte, musste jene auch kreativ gestaltet werden. So wie sich auch imaginäre Bilder im Vergleich zum realen Leben phantastischer offenbaren, so strukturierte man auch die beiden Medienräume. Jeder filmische Raum also, ob Dachboden, Hotelzimmer, *Kunsthistorisches Museum Wien* oder Café zeugten von visueller Fülle. Dabei waren die Orte meist nicht extra ausgestattet, wurden die Sequenzen doch überwiegend in schon vorhandenen Räumen gedreht. Durch kleine Requisitendetails, wie Fotos, Blumen, Plakate allerdings wurden diverse Assoziationen geweckt, das Setting bewusst dekoriert.

³³¹ *progetto semiserio*: Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo".



Abb. 7: Produktionsfoto zu "Il Trionfo".³³²

Der Verwendung der Kostüme und Maske ergänzten die Gegensätze der Ausstattung weitgehend. Spielmann als *Bellezza* trug, einer Operndiva entsprechend, auf der Bühne zuerst ein schwarzes, bodenlanges Kleid, das sie zu Beginn mit einer schwarzen Strickjacke bedeckte. Als Psychiatricpatientin war sie mit einem weißen Hemd bekleidet, schließlich war sie gegen Ende des Stückes sowohl auf der Bühne, als auch im Film in einer grünen Hose und einem weißen T-Shirt zu sehen. Ihre Kostüme im Film entsprachen zwar bewusst denen auf der Bühne, um die Entsprechungen der beiden Medien zu betonen, *Bellezza* aber wechselte auf der Leinwand hingegen häufiger die Kleidung. Scheibelreiter als *Piacere* trug den gesamten Stückverlauf ein weißes Kostüm und vermittelte dadurch als das *Vergnügen* einen eher streng anmutenden Eindruck. Hauf dagegen, *Disinganno* darstellend, trat zuerst als Putzfrau auf, trug schließlich ebenfalls ein elegantes Kostüm, schließlich eine Pastors-, dann eine Krankenschwester-Bekleidung. Die *Enttäuschung* wurde, wie auch *Tempo*, innerhalb der filmischen Sequenzen, und im Gegensatz zu *Bellezza*, als vollkommen andere Figur dargestellt, als es Hauf und Heinrich auf der Bühne waren. Meike Beni wurde zur Gänze in schwarz gekleidet, das Gesicht war durch ihre Haare weitgehend bedeckt. Wie *Tempo* stand auch sie eindeutig für das Böse, das Unheimliche, das *Bellezza* bedroht. Heinrich als *Tempo* auf der Bühne wechselte vom Anzugträger zum Arzt; im Film aber wurde die *Zeit*, gespielt von Stratos Goutsidis, als Gegenpart zur filmischen *Disinganno* dargestellt. Auch er wurde als dunkle Macht präsentiert, trug dabei einen langen, dunklen Umhang, das Gesicht war geschwärzt, so dass man auch bei ihm sogleich Negatives assoziierte. Die filmische Welt wurde auf diese Weise der musiktheatralischen gegenüber gestellt, die medienabhängigen Unterschiede bewusst betont.

Den Idealen *progetto semiserio* entsprechend operierte man mit verschiedenen medialen Komponenten, welche unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten mit sich

³³² *progetto semiserio*: Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo".

brachten, mit dem Wunsch, in deren homogenen Vermischung neue Formen entstehen zu lassen. Wie in den kommenden Projekten unternahmen Steker und Leisner den Versuch, Musiktheater durch die Kombination verschiedener Elemente neu zu definieren. Sie wollten Film und Bühne sich ergänzend verbinden, ohne deren Verschiedenartigkeit zu verleugnen.

Wie bei den anderen Produktionen mussten Georg Steker und Andreas Leisner auch bei "Il Trionfo", aufgrund fehlender fachlicher Kenntnisse, bald Teile der künstlerischen Verantwortung abgeben, 2005 betraf dies in erster Linie die Filmproduktion.³³³ Dieses Risiko kennend gibt Leisner in einem Interview an:

[Ich] bin mir aber bei "Il Trionfo" [...] 100%ig sicher, das macht mich auch so glücklich, dass bei allem, was an äußerlichen Kompromissen [eingegangen wurde], das Grundgerüst, die Wirbelsäule des Projektes unbeschädigt überlebt hat. [...] Von der ersten Vision 2002 von "Il Trionfo" bis 2005 hat es ja unendlich viele Änderungen des Plans und des Inhalts und der Form gegeben. Und trotzdem weiß ich, dass das, was wir wollten, stattgefunden hat.³³⁴

Derart positiv äußert sich Steker im Bezug auf das Endergebnis hingegen nicht. Grundgedanke beziehungsweise Zielsetzung zu "Il Trionfo" war vor allem,

„zu schauen, ob man diese Verbindung von Bühne mit dem Medium Film [...] gut gelingend hinkriegt. Wir haben gesagt, wir wollen [den Film] nicht als Bebilderung haben, sondern wir wollen, dass Szenen ineinander greifen. Das ist uns eigentlich nicht gelungen. Wir hatten nicht die richtigen Partner³³⁵ dafür. Wir [selbst] waren auch noch nicht so weit.“³³⁶

Zum wenig zufriedenstellenden Ergebnis führte nicht nur die mangelnde Erfahrung, man hatte mit *magmell* zudem eine Filmagentur, die, laut Steker, die Ideen von *progetto semiserio* nur begrenzt nachvollziehen konnte, waren die Filmverantwortlichen doch nur wenig mit dem Genre Oper vertraut; erschwerend hinzu kam, dass Steker und Leisner im Gegensatz dazu nicht ausreichend vom Medium Film verstanden, um den Ausgleich zu schaffen.³³⁷ Für Hollay und Kröneck war es der erste Versuch, ihre Arbeit mit einem filmfremden Genre zu verbinden.³³⁸

Anfangs näherten sich Steker und Leisner der gesamten "Il Trionfo"-Thematik mit dem Glauben an, mit dem Projekt das Theater zumindest ansatzweise neu zu erfinden,³³⁹ mit raffinierten Mitteln wollte man das Musiktheater andersartig definieren, durch medienübergreifende Interaktionen

„ein Stück machen, wo die Leute nicht mehr unterscheiden können, was gerade auf der Bühne passiert und was im Film passiert. Ein Alles-ineinander-Greifen. Es greift jemand aus dem Film, streckt die Hand aus und vorne fällt

³³³ Funk/ Leisner: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXXVIII.

³³⁴ Ebda. S. XXXIX.

³³⁵ Gemeint ist *magmell*.

³³⁶ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. XI.

³³⁷ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. XLI.

³³⁸ Funk/ Hollay: E-Mail von Simon Hollay an Stephanie Funk. 04.10.2010. 11:55 Uhr.

³³⁹ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. XLI.

jemand auf der Bühne um. [Das] sollte eine unglaubliche, räumliche Interaktion sein.“³⁴⁰

Nicht nur aufgrund der oben angedeuteten Tatsache, dass, während Leisner zur Gänze auf Händels Oratorium basierend inszenierte, *magmell* die musikalischen Verläufe lediglich Filmmusik entsprechend integrierte, war dieses ehrgeizige Experiment im Endergebnis von "Il Trionfo" nicht umgesetzt. Hier muss auch Leisner, trotz seiner allgemeinen Zufriedenheit zugeben, „dass das Ganze nicht optimal auf der Leinwand stattgefunden hat.“³⁴¹ Letztlich scheiterte es seiner Meinung nach vor allem auch an fehlenden finanziellen Mitteln, wäre doch mit höherem Budget „von der praktischen Umsetzung das eine oder andere noch eleganter und hochwertiger zu lösen gewesen.“³⁴² Die damaligen Möglichkeiten berücksichtigend sind die beiden *progetto semiserio*-Verantwortlichen mit ihrem ersten, traditionelle Rahmen sprengenden Projekt zufrieden, unter heutigen Voraussetzungen würden sie "Il Trionfo" jedoch anders gestalten.

11.3. "ROMEO +/- JULIA"

11.3.1. Mitwirkende Personen

Das Musiktheater "Romeo +/- Julia" soll im Rahmen dieser Arbeit als zweite Produktion von *progetto semiserio* untersucht werden. Das Stück wurde am 21., 23., 26. und 27. August 2008 jeweils um 20:00 Uhr im *Schauspielhaus Wien*³⁴³ aufgeführt. Die Spielzeit betrug insgesamt etwa 80 Minuten, es gab keine Pause.

Auch im Rahmen der Produktion "Romeo +/- Julia" verfügte *progetto semiserio* über ein relativ kleines Team, das die organisatorischen, sowie künstlerischen Aufgaben übernahm. Aufgrund nicht ausreichender, finanzieller Mittel wurde hier, wie bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" beispielweise, die Anzahl der Mitwirkenden auf ein Minimum reduziert, was bei vielen anderen Produktionen kleiner freier Gruppen innerhalb Wiens der Fall ist. So war auch das auf der Bühne agierende Ensemble bei "Romeo +/- Julia" denkbar klein. Es gab ein Schauspielerpaar und ein Sängerduo, welche zwei Liebespaare in unterschiedlichen Entwicklungsphasen einer Beziehung darstellen sollten. Als Schauspieler traten Eva Klemt als *SIE* und Markus Heinicke als *ER* auf. Komplettiert wurden sie durch die beiden jungen Sängerdarsteller Elisabeth Breuer als *Julia* und Paul Schweinester, der *Romeo* verkörperte. Sie zeigten das frisch verliebte Paar, im Gegensatz zum älteren Duo. Letzteres wurde in der bröckelnden Beziehung dargestellt.

Die Musik wurde vom *Ensemble progetto semiserio* unter der Leitung des Komponisten Jörg Ulrich Krahl, der gleichzeitig als musikalischer Leiter und Cellist auftrat, gespielt.

³⁴⁰ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. XLI.

³⁴¹ Funk/ Leisner: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXX.

³⁴² Funk/ Leisner: E-Mail von Andreas Leisner an Stephanie Funk. 02.10.2010. 14:32 Uhr.

³⁴³ *Schauspielhaus Wien*. Porzellangasse 19. 1090 Wien.

Als Instrumentalisten wirkten Gustav Krachler (Violine), Hiroyo Masumura (Klavier, Cembalo), die während der Proben auch die Korrepetition übernahm, Rita Skultéty (Schlagwerk, Vibraphon), Helmut Sprenger (Klarinette) und Ruei-Ran Wu (Bandoneon) mit.

Zum kreativen Kollektiv gehörten zudem, neben Andreas Leisner als Regisseur, Stephanie Vagt als dessen Assistentin, Daniela Juckel, welche sich für die Ausstattung verantwortlich zeigte und Jasmin Zamani als Regie- und Ausstattungshospitantin. Für die Maske wurde Evgeniya Popova engagiert. Kathrin Kölsch, als Angestellte des *Schauspielhauses*, übernahm die Lichtregie. Georg Steker erarbeitete gemeinsam mit seinem Vereinspartner Andreas Leisner das Konzept zu "Romeo +/- Julia" und agierte im Rahmen des Musiktheaters, wie schon bei "Il Trionfo", als Produzent. Ich selbst kam als Produktionsassistentin in den Endzügen des Probenprozesses zu *progetto semiserio* und begann meine bis heute andauernde Zusammenarbeit mit dem Kulturverein. Gitte Grashorn, welche vor mir Assistentin bei *progetto semiserio* war, war in der Probenendphase nicht mehr verfügbar.³⁴⁴

11.3.2. Inhalt

Durch eine Neugestaltung der viel bearbeiteten Geschichte von „Romeo und Julia“ versuchte man im Jahre 2008, sich des berühmten Mythos´ der jungen Liebenden anzunähern. Von großer Bedeutung war die Frage nach deren Aktualität, deren Relevanz in der heutigen Gesellschaft:

„Ist die Geschichte von Romeo und Julia nicht hoffnungslos pubertäre Schwärmerei? Finden wir heute in unseren unverbindlichen Beziehungen noch etwas von der Naivität und der Unbedingtheit, die dieses Paar geradezu penetrant verkörpert? Oder ist der Mythos nur noch ein sentimentales Emotionssurrogat in einer Gesellschaft der erkalteten zwischenmenschlichen Strukturen?“³⁴⁵

Klar war, dass man sich vom Shakespeare´schen Original entfernen musste und die Verläufe heutigen Verhältnissen anzupassen hatte. Darum entschied man sich, neben *Julia* und "*Romeo +/- Julia*" ein weiteres Paar, *ER* und *SIE*, auftreten zu lassen. Diese beiden Paare verkörperten zwei Stadien der Liebe: Die frische, glückselige Liebe des jungen Pärchens und dem gegenüber gestellt das ältere Duo, das sich mit dem Scheitern seiner Beziehung auseinandersetzen muss. Am Beginn des Stückes steht die Begegnung von *Romeo* und *Julia*. Auch hier, wie bei Shakespeare, ist es Liebe auf den ersten Blick. Der Fokus wird vom jungen Paar, mit sich selbst beschäftigt, auf die beiden Schauspieler gelegt: *ER*, ein erfolgreicher Arzt, kommt nach einem arbeitsreichen Tag nach Hause und möchte Ruhe und Entspannung, während *SIE*, eine ehemals erfolgreiche Schauspielerin, einen romantischen Abend geplant hat. Bald

³⁴⁴ Mitwirkende vgl.: ><http://www.progettosemiserio.at/romeo.html>< Zugriff am 07.07.2010.

³⁴⁵ ><http://www.progettosemiserio.at/romeo.html>< Zugriff am 05.07.2010.

eskalieren die Auseinandersetzungen im Streit, Frustration und Enttäuschung über die misslingende Beziehung werden deutlich, während sich im Hintergrund das junge Paar auch körperlich näher zu kommen scheint. Die gegenseitigen Vorwürfe der beiden Älteren nehmen kein Ende und gipfeln in einem vorgetäuschten Selbstmordversuch von *SIE*, der ihn erst verzweifeln lässt, schließlich zu Verärgerung führt.

Ab diesem Zeitpunkt werden die beiden Paare einander nicht mehr nur gegenüber gestellt, sie beginnen miteinander zu agieren. Die Bereiche der beiden Paare verschwimmen, der Gegensatz von glücklicher Verliebtheit und enttäuschter Beziehung wird noch deutlicher: Jung trifft auf Alt. So wird die verzweifelte *SIE*, am Boden liegend, von der singenden *Julia* getröstet, bis sich schließlich der enttäuschte *ER* mit dem verliebten *Romeo* konfrontiert sieht. Ersterer sinniert in einem Monolog über seine scheiternde Beziehung und prognostiziert dem jungen Liebhaber das gleiche Schicksal. Der hingegen schwelgt im Liebesglück und singt Bendas „Hoff und liebe“-Arie. Im Anschluss folgt eine Tangoszene. Auf einen neu komponierten Tango nach Kraus tanzen die beiden Paare, nun vermischt, *SIE* mit *Romeo*, *ER* mit *Julia*, schließlich *Romeo* und *Julia* gemeinsam, *ER* und *SIE* jeweils allein. Während des Tanzes entsteht eine Spannung zwischen *ER* und *SIE*, die abermals zum Streit führt. Nun bricht die aufgeladene Stimmung; *ER* tanzt zu den romantischen Arienklängen von *Romeo* mit der ohnmächtigen *Julia* Walzer.

Die Szenerie wechselt und *SIE* und *ER* befinden sich im Theater, das junge Paar singt das "Im Grabe wohnt Vergessenheit"-Duett. *SIE* startet wiederholt erst zarte, dann verzweifelte Annäherungsversuche, die er stetig abwehrt. Aus ihrer Verzweiflung heraus greift sie schließlich zu den Tabletten aus seiner Tasche und nimmt zahlreiche Pillen. Nach einigen Momenten kippt sie zu Boden. Auch *Romeo* trauert in einer Arie um seine verschwundene *Julia*. Die nächste Szene zeigt *ER* und *SIE* in der Klinik; sie hat den Selbstmordversuch überlebt. Nach versöhnenden Worten scheint der Friede wieder hergestellt. Und auch *Romeo* findet seine *Julia* wieder.

Nicht nur dieses Happy End zeigt, dass das Stück von *progetto semiserio* mit dem Original „Romeo und Julia“ von William Shakespeares beinahe nichts mehr gemein hat. Mit der Betitelung "Romeo +/- Julia" wurde zwar auf die berühmte Geschichte verwiesen, durch das „+/-“ die Entfremdung allerdings schon angedeutet. Lediglich das Auftreten der Liebespaare erinnert an den Stoff der Veroneser Tragödie. Man wählte bewusst den Titel "Romeo +/- Julia" für das neue Musiktheater und setzte es laut Steker vor allem als „Eyecatcher“ ein, sind die Namen *Romeo* und *Julia* doch hinlänglich bekannt, die durch die Zeichenkombination „+/-“, ebenso wie das Stück, einer Verfremdung unterzogen wurden.³⁴⁶ Die Geschichte der beiden unglücklich Verliebten ist derart geläufig, dass man, verwiesen durch den Titel der Oper, bestimmte Assoziationen und Erwartungshaltungen hervorrief. Eine vorhandene Parallele zu

³⁴⁶ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. VII.

Shakespeare war, dass die beiden jungen Charaktere im progetto-Stück *Romeo und Julia* genannt wurden. Ansonsten wurde die Geschichte verlassen, der Mythos völlig neu gedeutet.

Sehr viel näher kam man der Oper "Romeo et Julie" von Georg Anton Benda, vor allem durch dessen musikalische Vorlage, die von Jörg Ulrich Krahn herangezogen und neu gestaltet wurde. Benda, 1722 in Staré Benátky, Böhmen als Jirí Antonín Benda geboren, gestorben 1795 in Köstritz, Deutschland,³⁴⁷ vertonte als erster Komponist den Shakespeareschen Stoff in deutscher Sprache als Oper, welche am 25. September 1776 am Hoftheater im Schloss Friedenstein in Gotha Uraufführung hatte.³⁴⁸ Das Libretto von Friedrich Wilhelm Gotter bezog sich dabei zwar auf Shakespeares Original-Drama aus dem Jahre 1597, wurde jedoch an einigen Stellen weitreichenden Veränderungen unterzogen. Das Singspiel Bendas steigt thematisch wesentlich später ein und zeigt das junge Paar bereits nach dem ersten Kennenlernen und auch nach der Ermordung von *Julias* Cousin, *Tybalt Capulet*, durch *Romeo*; es setzt also voraus, dass man mit der Shakespeare-Stück und dessen Anfang vertraut ist. Zudem „erzählt [es] die Liebesgeschichte zunächst ausschließlich aus der Sicht *Julias*, die hier *Julie* heißt.“³⁴⁹ Der weitere Verlauf der Benda-Geschichte bleibt dem Original von da ab überwiegend treu, bevor das Ende der Oper erneut eine essentielle Änderung mitbringt: „*Julia* wacht auf, bevor *Roméo* seinen Entschluß verwirklicht, sich umzubringen.“³⁵⁰ Dieses Happy End verbindet die Version von Benda und das Musiktheater von *progetto semiserio* aus dem Jahre 2008. Auch hier wird der Versuch gewagt, das Liebespaar überleben, altern zu lassen, welches, in Form von *SIE* und *ER* gleichzeitig dem jungen, verliebten Duo gegenüber gestellt wird. Auch bei *progetto semiserio* blickt *SIE* durch ihren Selbstmordversuch dem Tod ins Auge, das Unglück kann jedoch noch im letzten Moment, wie im Benda'schen Spiel, abgewendet werden. Nach allen Auseinandersetzungen finden *ER* und *SIE* am Ende ihr Glück, was dem Finale bei Benda, zumindest den positiven Aspekt betreffend, nahe kommt. Nicht nur das junge Duo hat die Chance auf eine glückliche Zukunft, auch die langjährige Beziehung kann überleben.

Davon abgesehen sind vor allem die Figuren bei *progetto semiserio* anders verteilt als bei Benda. Dort spielen zwar, wie 2008, *Julie* (Sopran) und *Romeo* (Tenor), aber die Figuren *Capellet* (Tenor), *Francesco* (gesprochene Rolle), *Laura* (Sopran) und *Pater Lorenzo* (gesprochene Rolle), die bei Benda auftreten fehlen bei *progetto semiserio* gänzlich.³⁵¹ Um die Arien der bei "Romeo +/- Julia" nicht vorhandenen Rollen trotzdem einzubauen, ließ man *Julia* bei *progetto semiserio* beispielsweise auch thematisch

³⁴⁷ ><http://www.klassika.info/Komponisten/Benda/index.html>< Zugriff am 15.09.2010.

³⁴⁸ >http://www.enotes.com/topic/Romeo_und_Julie< Zugriff am 15.09.2010.

³⁴⁹ Pacht: Happy End für Romeo. In: Neue Musikzeitung. Dezember 1997. ><http://www.nmz.de/artikel/happy-end-fuer-romeo>< Zugriff am 15.09.2010.

³⁵⁰ Ebda.

³⁵¹ >http://www.enotes.com/topic/Romeo_und_Julie< Zugriff am 15.09.2010.

passende Gesangsstücke der anderen Protagonisten singen, ohne, dass der Zuschauer die Umdeutung wahrnehmen konnte.

Vor allem das Sängerpaar ist bei "Romeo +/- Julia" in Beziehung zu Benda zu setzen, sind die Arien doch stark an dessen Stück angelehnt. Das Schauspielersduo in der Wiener Neuinszenierung dagegen ist die Verkörperung der Fortsetzung der Klassik-Oper: Es existiert, weil Steker und Leisner über Bendas Happy End hinaus- und weitergedacht haben. Das ältere Paar betrachtend kann also festgehalten werden, dass "Romeo +/- Julia" dort anfängt, wo Shakespeare, aber auch Benda aufhören. Generell aber bestehen inhaltlich zwischen "Romeo et Julie" von Georg Anton Benda und der Version von Krah und Rabinowich derart große Unterschiede, dass ein wirklicher Vergleich, zumindest das Libretto betreffend, wenig sinnvoll erscheint. "Romeo +/- Julia" von *progetto semiserio* orientiert sich nur noch rein oberflächlich an der Liebesthematik des Veroneser Paares, verlässt überwiegend das Original. *progetto semiserio* schuf in der Inszenierung von Andreas Leisner mit dem Sängerduo und den beiden Schauspielern eine eindeutige Gegenposition, wovon weder bei Shakespeare, noch bei Benda Entsprechungen zu erkennen sind.

Bendas Stück war gedacht „als Singspiel mit gesprochenen Dialogen und kurzen Musiknummern“³⁵², was der Mischform von Gesang und Sprechtheater bei *progetto semiserio* entspricht. Allerdings übernahm man dort lediglich einige Arien, die gesprochenen Partien wurden bei "Romeo +/- Julia" nicht verwendet, stattdessen kamen Dialoge von Julia Rabinowich zum Einsatz.

11.3.3. Komposition und Libretto

Die Komposition des Stückes "Romeo +/- Julia" stammte von Jörg Ulrich Krah, er „arrangierte die [...] Opernvorlage von Georg Anton Bendas *Romeo und Julie* (1776) für modernes Instrumentarium und formte mit der Einflechtung eigener zeitgenössischer Kompositionen ein neues Werk.“³⁵³ Steker kannte Krah, wie auch die Librettistin Rabinowich, über Kontakte am *Schauspielhaus* Wien, und zeigt sich noch heute von dessen beiden dortigen Musiktheaterstücken, welche Krah mit dem Theaterregisseur Barrie Kosky am *Schauspielhaus* Wien realisierte, höchst begeistert. Wie auch beim Stück für *progetto semiserio* kombinierte Krah bei den Stücken „Krönung der Poppea“ und „Hoffmanns Erzählungen“ für das *Schauspielhaus* die jeweilige musikalische Originalvorlage mit neuen, musikalischen Eigenkreationen und schuf auf diesem Weg in wiederholter Weise eine zeitgenössische Musik auf Basis historischer Vorlagen. Diese Vorgangsweise fügte sich wunderbar in die Vorstellungen von Leisner und Steker, „war die Idee [doch] von Anfang an da, dass man bei dem

³⁵² Detken/ Fritz [Hrg.]: Theaterinstitution und Kulturtransfer. S. 75.

³⁵³ ><http://www.progettosemiserio.at/romeo.html>< Zugriff am 05.07.2010.

Projekt ["Romeo +/- Julia"] zeitgenössische und alte Musik mischen will.³⁵⁴

Der Komponist vereinte schließlich unterschiedliche musikalische Aspekte und

„stellt Musiktheater von Benda kollagenartig Elementen zeitgenössischer Theatermusik gegenüber. Hierbei bedient er sich einer stilistischen Bandbreite, die von Tango und Bolero bis zu atmosphärischen Klangflächen reicht. Unter Verwendung von Texten der Gegenwartsliteratur entsteht zur Singspielstory die Kommentar-Gegenwelt eines desillusionierten Paares. Dabei verschwimmen die Grenzen des musikalischen Materials, der zeitgenössische Kommentar verwebt sich mit der historischen Vorlage. Die Komposition, gleichzeitig Instrumentation des Bendaschen Singspiels, ergänzt die Vorlage um eine weitere Ebene. Seelische Vorgänge, Sehnsüchte oder die Hoffnungslosigkeit von Beziehungsruinen jedes Zeitalters werden in der Konfrontation mit der Idylle und Emotionalität des Ursprungsmaterials von Benda spür- und sichtbar.“³⁵⁵

Seine eigenen musikalischen Kreationen betreffend gab es zwei Arten der Umsetzung, wie Krahs in einem Interview angibt: Einerseits schuf er, in Verbindung mit den Benda'schen Arien, „wirklich zeitgenössische Musik, [...] wo zwar von Benda noch die Melodithemen in der Gesangsstimme vorhanden sind, [jene] allerdings komplett über einem [von ihm komponierten Klang-]Teppich [...] liegen.“³⁵⁶ Andererseits bediente er sich des Genres Theatermusik,³⁵⁷ welche, ohne Gesangseinlagen, die Aktionen der Darsteller auf der Bühne untermalte und somit lediglich als begleitendes Element eingesetzt wurde.

Den inhaltlichen Prozessen entsprechend, innerhalb derer sich die Gegenpositionen der beiden Paare immer mehr vermischen, war die Grundidee, am Anfang noch möglichst viel von Bendas Musik beizubehalten, zu Teilen schon beeinflusst durch Krahs musikalische Ideen; im Lauf des Gesamtstücks jedoch kamen zunehmend dessen zeitgenössische Elemente hinzu, die mit der Benda-Vorlage verschwammen, wobei jene bis zum Schluss durchaus hörbar blieb.³⁵⁸ Hatten sich am Beginn des Stückes die Arien von *Romeo* und *Julia* noch weitestgehend am Benda-Material orientiert und wich auch deren Begleitmusik nur wenig vom Original ab, entfernte sich die musikalische Struktur im Verlauf des Stückes zunehmend von der Vorlage, Krahs brachte stetig mehr Eigenes ein. Die Kunst bestand vordergründig darin, zwischen der historischen Vorlage und den neuen Elementen „eine Gesamtmusikdramaturgie zu entwickeln, die, wenn sie sollte, schon auch zwischen Bendas und [Krahs] Musik“³⁵⁹ wechselte. Obwohl in "Romeo +/- Julia" zeitgenössische Einwürfe auf historische Musik trafen, versuchte Krahs, eine stimmige Zusammenfügung zu erreichen.

Gleichzeitig setzte der Komponist bewusst auf Kontraste. Sie kamen zum Einsatz, weil man nicht nur inhaltlich die Unterschiede zwischen dem jungen und dem älteren Paar,

³⁵⁴ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. VII.

³⁵⁵ ><http://www.progettosemiserio.at/romeo.html>< Zugriff am 05.07.2010.

³⁵⁶ Funk/ Krahs: Interview zu "Romeo +/- Julia". S. XXXV.

³⁵⁷ Ebda.

³⁵⁸ Ebda.

³⁵⁹ Ebda. S. XXXVI.

zwischen frischer Verliebtheit und eingefahrener Beziehung aufzeigen, sondern die beiden Ebenen auch musikalisch betonen wollte. Daher war es Leisner wichtig, dass sich die beiden Sänger ausschließlich in der musikalischen Welt Bendas bewegten, also nur innerhalb seiner Arien kommunizieren sollten.³⁶⁰ Im Gegensatz dazu beinhaltete die Bühnen- oder Theatermusik Krahs, die die Aktionen der Schauspieler begleitete, andere Elemente, die bisweilen sehr jazzig klangen.³⁶¹ Somit entstanden bewusste Brüche in den musikalischen Strukturen, die im Stückverlauf aber zunehmend verschwammen.³⁶² Wie diese musikalischen lösten sich auch die inhaltlichen und inszenierungs- oder ausstattungsstechnischen Brüche immer mehr auf. Dementsprechend bearbeitete Krah auch das Benda-Material. Bei der Auswahl der historischen Arien waren vor allem inhaltliche Entsprechungen von großer Bedeutung. Sie kamen, wenn nicht zur Gänze von den Sängern vorgetragen, als Verweise oder leitmotivartig zum Einsatz.³⁶³ Probleme, auch im Zuge der Stückauswahl, bereiteten Krah vor allem die Verzögerungen der Librettofertigstellung. „Eigentlich kam kein Libretto für mich zum Vertonen, es kam [...] nur ein Text für die Schauspieler.“³⁶⁴ Bis kurz vor Probenbeginn stand Krah so keinerlei textliches Material zur Verfügung, anhand dessen er den musikalischen Verlauf festmachen hätte können. Er kannte die grobe Stückdramaturgie, der genaue Hergang aber blieb lange offen. Mit Hilfe dieser ungefähren Angaben versuchte Krah dennoch, seine Kompositionen auf Basis der Benda-Vorlage zu erarbeiten und ist, das Stück im Nachhinein betrachtend, der Meinung, die „Sahnehäubchen“ aus Bendas Oper verwendet zu haben, die schließlich in einem interessanten Gewand präsentiert wurden.³⁶⁵ Letztlich fand Krah diese Vorgehensweise spannender, als Bendas „Romeo et Julie“ im Original aufzuführen. Obwohl die Neuproduktion von *progetto semiserio* in ihrer endgültigen Gestalt vollkommen anders war, als anfangs angedacht, was vor allem auf die Schwierigkeiten mit Derek Weber, ursprünglich für das Libretto verantwortlich, zurückzuführen ist, ist Krah mit dem Ergebnis dennoch sehr zufrieden.³⁶⁶ Er hatte lediglich gehofft, dem Musiktheater mit zusätzlichen eigenen Stücken, die er unabhängig von Bendas Material komponieren wollte, eine persönliche Note zu verleihen: „Ich hab gedacht, dass ich noch mehr eigene Musik drin unterbring. Das ging sich dann nicht aus, auch, weil ich keine Texte hatte, die ich neu vertonen konnte.“³⁶⁷

Mit seinem sechsköpfigen Ensemble, welches Krah selbst festlegte, musste er eine Balance zwischen produktionstechnischen Einschränkungen und kompositorischen Zielsetzungen finden:

³⁶⁰ Funk/ Krah: Interview zu "Romeo +/- Julia". S. XXXV.

³⁶¹ Ebda.

³⁶² Ebda.

³⁶³ Ebda. S. XXXV f.

³⁶⁴ Ebda. S. XXXV.

³⁶⁵ Ebda. S. XXXVI.

³⁶⁶ Ebda.

³⁶⁷ Ebda.

„Wir konnten von der Bühnengröße und vom Budget her nicht eine übertrieben große Besetzung wählen und es war [dann] eine Besetzung, mit der viel möglich war. Einerseits dem Original [teilweise treu] zu bleiben und andererseits eben auch, um vom Original weit weg zu gehen.“³⁶⁸

Es musste eine Instrumentation gefunden werden, die der Klangfarbe der klassischen Benda-Zeit entsprach, aber auch den zeitgenössischen Einwürfen gerecht werden konnte. So verwendete KraH Instrumente, die einerseits zu Teilen schon bei Bendas „Romeo et Julie“ vorkamen, wie die Violine oder das Cello, wodurch eine Parallele zwischen Vorlage und Neukomposition gezogen wurde, andererseits unterschiedliche Klangrichtungen ermöglichten.³⁶⁹ Zu den von KraH hinzugefügten Instrumenten zählten die Klarinette, das Bandoneon, das Vibraphon oder das Schlagzeug, welche ihm völlig neue Farben eröffneten und ihm erlaubten, auch jazzige Elemente authentisch umzusetzen.³⁷⁰ Zusätzliche Variation bringt KraH in seine Kompositionen, wie auch bei "Romeo +/- Julia", indem er den Musikern an einigen, passenden Stellen die Möglichkeit zur Improvisation gewährt; er arbeitet also „am Theater immer mit einer Melange aus improvisierten und notierten Elementen.“³⁷¹ Anders als bei Periklis Liakakis und seiner „[SPAM]Oper“, die er zur Gänze durchkomponierte, sichert KraH mit den spontan eingebrachten, improvisierten Elementen die nötige musikalische Flexibilität, mit Bewegungen auf der Bühne und dem Spiel der Darsteller, das stets variieren kann, umzugehen. Erfolgen Bühnenaktionen nicht in angedachter Geschwindigkeit kann die Musik so auf neue Abfolgen reagieren und bringt den Ablauf des Stückes nicht in Gefahr. Selbstredend gab es auch bei "Romeo +/- Julia" Momente, wo exakte musikalische Einsätze von großer Wichtigkeit waren. Dadurch wurde erneut auf Gegensätzlichkeit als wichtiges Gestaltungsmittel verwiesen; folgten auf eine Benda-Arie, die ein striktes Taktschema verlangte, improvisierte Abschnitte, wirkten jene umso kontrastierender.³⁷² Jörg Ulrich KraH verstand es, die klassischen Arien von Benda, die in ihrer Grundstruktur erhalten blieben, mit eigenen Kompositionen harmonisch zu verbinden, ohne die historischen Originale musikalisch völlig umzudeuten; auf diese Weise schuf er ein völlig neues Musiktheater.

Wie auch KraH erarbeitete die gebürtige Russin Julya Rabinowich das Libretto von "Romeo +/- Julia" anhand einer Vorlage, wenn auch keiner historischen. In der Anfangsphase des Projektes nämlich war der Derek Weber als Verfasser des Textes zu "Romeo +/- Julia" vorgesehen. Im Verlauf des Produktionsprozesses jedoch musste man sich von dieser Zusammenarbeit zusehends verabschieden. Neben der schweren Krankheit von Webers Vaters macht Georg Steker auch unterschiedliche, inhaltliche Vorstellungen für zeitliche Verzögerungen und schließlich für das Scheitern der

³⁶⁸ Funk/ KraH: Interview zu "Romeo +/- Julia. S. XXXVI.

³⁶⁹ Ebda.

³⁷⁰ Ebda.

³⁷¹ Ebda. XXXVII.

³⁷² Ebda.

Zusammenarbeit verantwortlich. Der Autor begann viel zu spät, ein Textkonzept zu entwickeln, das schließlich den Vorstellungen der *progetto semiserio*-Leiter nicht mehr entsprach.³⁷³

Aufgrund dieser Differenzen musste innerhalb kürzester Zeit ein Ersatz für Derek Weber gefunden werden, liefen doch die Arbeitsprozesse der weiteren Produktionsbereiche unaufhörlich weiter. Die Schriftstellerin und Malerin Julya Rabinowich war bereit, die Herausforderung anzunehmen und fertigte innerhalb von zehn Tagen, anhand vorhandener Textfragmente von Derek Weber, das Libretto zu "Romeo +/- Julia" an.³⁷⁴ Kennengelernt hatte Steker die Autorin über einen „der jungen Topautoren im *Schauspielhaus*, Ewald Palmethofer,³⁷⁵ der sie auf Anfragen des Produzenten als Librettistin empfahl. Dieser glückliche Zufall und die Tatsache, dass Rabinowich keine weiteren Verpflichtungen hatte, führten zur fruchtbaren Zusammenarbeit mit *progetto semiserio* und retteten letztlich das Stück "Romeo +/- Julia".

Rabinowich schuf im Rahmen "Romeo +/- Julia" erstmals ein Libretto für eine Oper, sah jedoch in der Vorgangsweise keine bedeutenden Unterschiede zum Verfassen „normaler“, nichtmusikalischer Texte.³⁷⁶ Die dramaturgischen Ideen von Leisner und Steker waren zum Zeitpunkt des Autorenwechsels bereits relativ weit fortgeschritten. Sie hatten sehr genaue Vorstellungen vom theatralischen Szenario und den strukturellen Abläufen, lediglich die textliche Grundlage dafür fehlte.³⁷⁷ Die Überlegungen von Steker und Leisner waren beinahe deckungsgleich mit jenen der Autorin, beide Seite hatten durch „Zufall fast idente Vorstellungen“³⁷⁸ vom Verlauf der Stückes. So konnte Rabinowich die gestellte Aufgabe schließlich zur Zufriedenheit ihrer Auftraggeber meistern.

Rabinowich orientierte sich bei der Entstehung des Textes streckenweise an der Musik Krahs, indem sie dessen Kompositionen beim Schreiben wiederholt hörte, zudem kannte sie die Bendavorlage.³⁷⁹ Auf diese Weise war es ihr möglich, ihren Text den gegebenen Elementen anzupassen. Ziel war es schließlich, „auch traurige Wahrheiten mit belustigender Verpackung zu vermitteln - Emotionalisieren [war Rabinowich dabei] sehr wichtig, [denn] Kunst ist, wenn Kopf und Bauch zusammenkommen“³⁸⁰ somit die Gefühls-, wie intellektuelle Ebene angesprochen wird.

³⁷³ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. V.

³⁷⁴ Ebda.

³⁷⁵ Ebda. S. VI.

³⁷⁶ Funk/ Rabinowich: E-Mail von Julya Rabinowich an Stephanie Funk. 15.10.2010. 08:58 Uhr

³⁷⁷ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. V.

³⁷⁸ Funk/ Rabinowich: E-Mail von Julya Rabinowich an Stephanie Funk. 15.10.2010. 08:58 Uhr.

³⁷⁹ Ebda.

³⁸⁰ Ebda.

11.3.4. Inszenierung

Mit "Romeo +/- Julia" und seiner Inszenierung nahm sich *progetto semiserio* der berühmten Geschichte des Veroneser Paares an, nicht aber ohne die bekannten Strukturen zu verändern. Vergleichbar mit der Vorgehensweise in "Il Trionfo" war auch hier ein Grundgedanke, die alte Geschichte in heutige Verhältnisse zu übersetzen und in die Vorstellung einzutauchen, „was wär Romeo ohne Julia, was ist Romeo mit Julia, was wäre, wenn die beiden einfach weiterleben.“³⁸¹ Diese Utopie faszinierte das gesamte Team der Produktion, so dass man sich schließlich von dem Original nach Shakespeare weit entfernte und eine neue Story entwickelte.

„Romeo und Julia, die Geschichte zweier Liebenden, deren Gefühle nach einem dramatischen Höhepunkt in Tragik enden und sich nicht im Alltag einer Langzeitbeziehung bewähren müssen, bewegt immer. [...] Die Schere zwischen Traum und Realität wird unweigerlich immer größer. Was kann man sich von dieser bedingungslosen Hingabe der Balkonszene hinüberretten in lange Jahre der Gemeinsamkeit und des Alltags? Oder ist das unweigerliche Scheitern vorprogrammiert, vorprogrammiert durch das schwer vereinbare Aufeinandertreffen divergierender Vorstellungen, die vielleicht am Anfang so harmonisch schienen?“³⁸²

Wie im Titel der Oper "Romeo +/- Julia" gut zu erkennen, fokussierte man mit dem Stück nicht nur die positive, sondern auch die negative Seite der Liebe; es behandelte das Angezogen- und Abgestoßen-Sein innerhalb jener, wie es Georg Steker betont: Romeo mit, oder ohne Julia, kann es doch in einer Beziehung in alle Richtungen gehen.³⁸³ Obwohl man sich an Bendas Stoff orientierte,

„konnte die Auseinandersetzung mit [seinem] Stück nicht bedeuten, einen – vielleicht zeitgemäßen – Rand dazupassen, sondern von außen draufzuschauen, das Stück in einen bestehenden Kontext zu setzen. So entstand die Idee, Bilder gegenüber zu stellen: Das Bild des jungen Paares, Bendas Melodram entstieg, einem reiferen Paar in der Krise seiner Beziehung, und dadurch die Berührung zwischen den Welten beider erfahrbar zu machen.“³⁸⁴

Andreas Leisner wollte mit der Neuinterpretation vor allem zeigen, dass die Welt des älteren Paares sehr wohl auch Spannendes in sich birgt und „dass die pubertäre "Liebe" oder "Verliebtheit" zwar der Kult unserer Zeit ist, wir dieses Gefühl immer glorifizieren, aber nach dieser Phase einer Beziehung etwas viel Erstaunlicheres warten kann.“³⁸⁵ Diese Grundidee war nicht nur inhaltlich Anlass zur Positionierung gegensätzlicher Komponenten, auch formale Elemente wurden einander in unüblicher Weise gegenübergestellt. „Wie schon im Vorgängerprojekt „Il Trionfo“ sucht das Ensemble in der Kombination scheinbar widersprüchlicher Genres und Stile nach

³⁸¹ Funk/ Juckel: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXXI.

³⁸² *progetto semiserio*.: Romeo +/- Julia. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Romeo +/- Julia". S. 7.

³⁸³ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. VII.

³⁸⁴ *progetto semiserio*.: Romeo +/- Julia. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Romeo +/- Julia". S. 7.

³⁸⁵ Funk/ Leisner: E-Mail von Andreas Leisner an Stephanie Funk. 02.10.2010. 14:32 Uhr.

Antworten und Deutungsmöglichkeiten für Grundfragen unseres Daseins.“³⁸⁶ Um den Mythos *Romeo und Julia* zu entstauben, in den aktuellen Kontext einzubetten und heutigen Verhältnissen entsprechend zu präsentieren, deutete man das Genre Musiktheater neu. *progetto semiserio* schrieb in diesem Zusammenhang:

„Dieses Mal gerät das Musiktheater auch formal aus den Fugen. Das Handlungsgerüst der hinlänglich bekannten „Romeo und Julia“ Sujets bleibt nur noch als Rudiment im Raum stehen. Assoziationen eines Fotoromans (Projektion)³⁸⁷, Klanginstallationen (Atmosphäre) und erkennbare Szenenfetzen aus Schauspiel- und Gesangssequenzen (Handlung) verdichten sich zu einer emotionalen Erfahrung zwischen Klischee und Authentizität. Der Kontrast zwischen gesprochenem Wort und gesungener Linie wird substantieller Bestandteil der Auseinandersetzung.“³⁸⁸

Während beim Stück "Il Trionfo" das Medium Film integriert wurde, gestaltete *progetto semiserio* "Romeo +/- Julia" unter anderem mit dem bewussten Wechsel zwischen gesprochenen Dialogen des Schauspielerpaars und den Arien der Sänger. So wie die leidenschaftlichen Arien aus Bendas Original Grundlage für die Glückseligkeit der jungen Verliebten boten, so machte die trockene Textlichkeit von Rabinowichs Dialogen das sich zunehmende Verlieren des älteren Paares deutlich.

„Mit „Romeo +/- Julia“ werden wir[, so *progetto semiserio*,] die zeitgeistige Relevanz in Musik und Form zeigen, moderne Komposition mit vorhandenem Musikmaterial vermengen, Handlungsstränge auflösen und die Formvorgabe des Musiktheaters dehnen.“³⁸⁹

Auch beim Stück "Romeo +/- Julia" stand also letztendlich die Motivation im Vordergrund, im Sinne der zeitgenössischen Musiktheaterlandschaft Wiens, die Grenzen der Gattung Oper neu zu definieren und progressive Formen und Inhalte zu entwickeln. Anders, als noch bei "Il Trionfo", wo dieses Ideal auch durch einen opernfremden Raum verwirklicht wurde, wurde "Romeo +/- Julia" in einem Theater, nämlich dem *Schauspielhaus Wien*, aufgeführt.

³⁸⁶ *progetto semiserio*: Produktionsmappe zu "Romeo +/- Julia". S. 4.

³⁸⁷ Dieser Aspekt wurde in der endgültigen Inszenierung nicht umgesetzt.

³⁸⁸ *progetto semiserio*: Produktionsmappe zu "Romeo +/- Julia". S. 4.

³⁸⁹ Ebda. 3.



Abb. 8: Das Wiener Schauspielhaus.³⁹⁰

Dieser Schauplatz wurde vor allem aus taktischen Gründen gewählt. Georg Steker konnte 2008 durch seine damalige Tätigkeit als Leiter des dortigen Künstlerischen Betriebsbüros die bestehenden Kontakte und das finanzielle Entgegenkommen seitens des Hauses für die Produktion nutzen. Zudem schienen die Bedingungen des Theaters dem Stück zu entsprechen. Das *Schauspielhaus Wien* ist ein relativ kleines Theater, das jedoch technische Ausstattungen auf dem neuesten Stand bietet und bis zu 280 Besuchern Platz bieten kann.³⁹¹

Da *progetto semiserio* als relativ kleiner Kulturverein in den geplanten vier Vorstellungen zu "Romeo +/- Julia" keinen übermäßigen Zuschaueransturm erwarten konnte, bot das *Schauspielhaus* mit seinem oben beschriebenen Fassungsvermögen den idealen Rahmen. „*progetto semiserio* konnte insgesamt 688 Karten verkaufen, was einer Auslastung von 96 % gleichkommt. [...] Die gesamten Ticketeinnahmen beliefen sich auf EUR 8020,20“³⁹², was ungefähr 13% der Gesamteinnahmen der Produktionsfinanzierung ausmachte.

Diese Angaben beweisen nicht nur, dass die Verantwortlichen, allen voran Georg Steker, mit dem *Schauspielhaus* den passenden Rahmen ausgewählt hatten, sondern dass auch das Regiekonzept von Andreas Leisner letztlich überzeugen konnte. Er erarbeitete die Inszenierung zum Stück, wobei ihm mit der Ausstatterin Daniela Juckel eine Kraft zur Seite gestellt war, welche großen Einfluss auf die endgültige Darbietung hatte. Beide waren von Anfang an von der Thematik und dem Wunsch, die bekannte Geschichte von *Romeo* und *Julia* zu entstauben und den möglichen Facettenreichtum der Liebe zu zeigen, begeistert. Klar war, dass man sich nicht nur inhaltlich-musikalisch, sondern auch inszenierungstechnisch von der Benda-Vorlage entfernen musste, denn diese sei „heute schwer verdaulich, für Andreas Leisner in dieser

³⁹⁰ ><http://www.dradio.de/images/39115/portrait/>< Zugriff am 07.07.2010.

³⁹¹ ><http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/main.jart?rel=de&content-id=1188466708124&reserve-mode=active>< Zugriff am 02.06.2010.

³⁹² Funk/ Steker: Veranstaltungsbericht von *progetto semiserio* zu "Romeo +/- Julia". O.S.

originalen Form praktisch nicht aufführbar.³⁹³ Die Realisierung von "Romeo +/- Julia" stand im Zeichen der Umdeutung und Übertragung in heutige Verhältnisse, was schon bei "Il Trionfo" ein wichtiger Baustein zur Inszenierungsweise war. Anhand der beiden Paare wurden unterschiedliche Stadien einer Beziehung vorgestellt, mit Hilfe der Ausstattung und des Librettos von Julia Rabinowich, letztlich aber auch durch die Neukompositionen Krahs, wie schon bemerkt, Shakespeares Original völlig neu gedeutet. Grundtenor zur Inszenierung war das Aufzeigen von Gegensätzen, wie sie bei "Il Trionfo" durch das Aufeinanderprallen von Film und Oper auch schon gewagt worden waren. Bei "Romeo +/- Julia" waren unterschiedliche Positionsfelder sowohl in der Ausstattung, als auch in der Inszenierung selbst vorzufinden. Leisner wollte mit seiner Regiearbeit vor allem „beweisen, dass man die Grenzen zwischen Sängern und Schauspielern, zwischen Sprechen und Singen so stark verschwimmen lassen kann, dass etwas Neues entsteht.“³⁹⁴

Das Ausstattungskonzept erstellte Daniela Juckel, aufgrund der Schwierigkeiten mit dem Librettisten, ohne textliche Grundlage und nur auf Basis der Ursprungsidee, die ihr vermittelt wurde. Die Bühne bei "Romeo +/- Julia" war dominiert durch von der Decke bis zum Boden reichende Schnürevorhänge, bestehend aus weißen aneinandergereihten Fäden, die die Fläche in drei beispielbare, unterschiedlich große Bereiche teilten. Je nachdem, wie die Beleuchtung von Kathrin Kölsch ausgerichtet wurde, war der Fokus auf einen oder mehrere Bühnenteile gelegt, entsprechend der jeweiligen Entwicklung der Handlungsstränge.



Abb.9: Produktionsfoto von "Romeo +/- Julia".³⁹⁵

Daniela Juckel suchte lange nach einem passenden, möglichst durchlässigen Material, das die beiden Ebenen, die im Stück vor allem durch das alte und junge Paar vertreten

³⁹³ *progetto semiserio*: Romeo +/- Julia. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Romeo +/- Julia". S. 7.

³⁹⁴ Funk/ Leisner: E-Mail von Andreas Leisner an Stephanie Funk. 02.10.2010. 14:32 Uhr.

³⁹⁵ *progetto semiserio*: Produktionsfotos zu "Romeo +/- Julia".

waren, auch auf der Bühne verdeutlichte.³⁹⁶ Schnell war ihr klar, dass der Spielraum geteilt werden müsse, die Gegensätze der beiden Paare sollten auch in der Ausstattung ihre Entsprechung finden.³⁹⁷

In den ersten Szenen blieben die beiden Darstellerduos, getreu den beiden erwähnten Ebenen, durch die Vorhänge noch strikt voneinander getrennt und beanspruchten jeweils einen Bereich der Bühne. Im Verlauf des Stückes durchwanderten die Akteure schließlich alle drei Teile, sogar jenen des musikalischen Ensembles. Die Grenzen, vorgegeben durch die Vorhänge, wurden durchbrochen, wie auch inhaltlich die getrennten Bereiche von Jung und Alt bald vermischt wurden.

Das musikalische Ensemble befand sich, da das *Schauspielhaus* als Sprechtheaterbühne über keinen Orchestergraben verfügt, auf der großen Bühne des *Schauspielhauses* und war somit ins Geschehen integriert. Weil das Ensemble mit sechs Musikern relativ klein gehalten war, konnte es als Teil der Inszenierung miteinbezogen werden. In diesem, wie in zahlreichen weiteren Details versuchten Leisner und *progetto semiserio*, die gängigen Grenzen der Musiktheaterszene zu dehnen, unterschieden sie doch nicht länger strikt zwischen Darsteller- und Musikerbereich. Sie sind dadurch mit vielen weiteren zeitgenössischen Inszenierungsweisen von Wiener Einrichtungen vergleichbar, welche die Musiker, teils aus Platzmangel, ebenfalls ins Geschehen integrieren.³⁹⁸ Auch hier wieder spielte man mit den hängenden Trennwänden: Die Sicht des Publikums auf das Orchester wurde von einem der weißem Schnürevorhänge verdeckt und die Musiker waren nur sichtbar, sobald jener Teilbereich beleuchtet wurde.



Abb.10: Produktionsfoto von "Romeo +/- Julia".³⁹⁹

Juckel und Leisner war die Einbindung des Orchesters insofern wichtig, da sie die Musiker als eigentliche „Strippenzieher“ ansahen, die die Darsteller mit ihrem Spiel wie

³⁹⁶ Funk/ Juckel: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXXI.

³⁹⁷ Ebda.

³⁹⁸ ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Michaels-Reise/>< Zugriff am 05.10.2010.

³⁹⁹ *progetto semiserio*: Produktionsfotos zu "Romeo +/- Julia".

Marionetten lenkten und leiteten.⁴⁰⁰ Nur in wenigen Fällen agierten die vier Darsteller ohne orchestrale Untermalung. Das Geschehen auf der Bühne, unabhängig davon, ob sich die Stimmung ins Tragische oder Komische verlagerte, wurde durch die musikalischen Verläufe verstärkt, mitunter kommentiert. Die Musik wurde auch fernab der Arien, in Form von Theatermusik, zur stetigen Untermalung der Stückverläufe eingesetzt, wurde daher bewusst in die Inszenierung eingebettet und begleitete die Bühnenaktionen. Daher war es wichtig, dass die Musiker optisch zum Rahmen der Inszenierung passten, alle Instrumentalisten wurden einheitlich gekleidet. Für Juckel war zudem von Bedeutung, dass der Flügel weiß war, war doch der überwiegende Teil der restlichen Bühnenmöbel ebenfalls in Weiß gehalten; auch auf diese Weise sollte der Musikerbereich als zur Inszenierung gehörende Komponente kenntlich gemacht werden.⁴⁰¹

Die Bühne selbst war gleich eines Interieurs, einer Wohnungsinneneinrichtung, gestaltet, von großen weißen Sitzmöbeln dominiert. Juckel schuf ein Ambiente, das gezielt an ein Wohnzimmer erinnerte. Es ging dem Team also nicht darum, mit Hilfe eines phantasievollen Bühnenbildes eine neue Welt zu kreieren, es wollte vielmehr auf das Phänomen der vergänglichen Liebe hinweisen, das tatsächlich und in unserer aller Realität existiert, dadurch Platz in den Wohnzimmern findet. Neben den Sitzmöglichkeiten waren der Boden und die Vorhänge weiß. Auch die beiden Sänger Paul Schweinester und Elisabeth Breuer als *Romeo* und *Julia* waren ganz in Weiß gekleidet, um die Unschuld und Reinheit des jungen Paares und ihrer Liebe zu symbolisieren. Weil die Mauer der *Schauspielhaus*-Bühne von vornherein weiß war, kam für Juckel und Leisner nur jene farbliche Entsprechung für die jungen Sänger in Frage, um sie homogen in die Umgebung zu integrieren.⁴⁰² Zudem war wichtig, dass sie sich von den beiden Schauspielern, welche farbige Kostüme trugen, abhoben.⁴⁰³ Juckel achtete also genau darauf, dass sich die beiden Paare auch optisch voneinander unterschieden. Neben den großen weißen Sitzgelegenheiten aus Kunstleder befanden sich zwei schwarze Holzstühle, sowie zwei schwarze Lampen auf der Bühne, die das Ambiente abrundeten. Mit den beiden Lampen, eine große Stehlampe und eine kleine Schreibtischlampe, sollte erneut auf die Gegensätze, dem Inhalt des Stückes entsprechend, aufmerksam gemacht werden. Daniela Juckel wollte durch den Größenunterschied vor allem eine Verzerrung der Verhältnisse bewirken, um durch eine Überhöhung erneut auf die unterschiedlichen Paare aufmerksam zu machen.⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ Funk/ Juckel: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXXI.

⁴⁰¹ Ebda. S. XXXII.

⁴⁰² Ebda.

⁴⁰³ Ebda. S. XXXI f.

⁴⁰⁴ Ebda.



Abb.11: Produktionsfoto von "Romeo +/- Julia".⁴⁰⁵

Die beiden Schauspieler, Eva Klemt und Markus Heinicke, als *SIE* und *ER*, trugen klassisch-elegante Kleidung. Klemt hatte ein graues, eng anliegendes, bis zu den Knien reichendes, dekolliertes Kleid an, dazu trug sie hohe, schwarze Schuhe. Markus Heinicke war mit einem schwarzen Anzug, dazu einem weißen Hemd gekleidet und trug weiße Sportschuhe. Die Kleidung der Darsteller wies auf die guten Verhältnisse hin, in denen das Paar lebte und harmonierte mit dem modern und stilbewusst eingerichteten Interieur auf der Bühne. Der schöne Schein sollte eine vermeintlich heile Welt demonstrieren, hinter dem sich Enttäuschung und Frustration verbergen. Im Gegensatz zum Sängerduo waren die Kostüme der Schauspieler realitätsnah und alltagstauglich, wodurch einmal mehr gezeigt werden sollte, dass jene, im Gegensatz zu *Romeo* und *Julia* und ihrer unversehrten Liebe, in der teils negativen Realität einer Beziehung angekommen waren. Bei "Romeo +/- Julia" sah man von vielfältigen Kostümwechseln ab. Lediglich *Julia* verlor am Ende des Stückes ihr unschuldiges Weiß und trug ein violette Kleid. Diese Garderobe erinnerte unweigerlich an *SIE*, ähnelten sich die beiden Kleider doch in auffallender Weise; ein Verweis darauf, dass auch die reine und frische Beziehung von *Julia* und *Romeo*, gleich dem alten Paar, nach einiger Zeit der Realität ausgesetzt sein würde.

Leisner verzichtete bei "Romeo +/- Julia" auf einen gravierenden Bühnenumbau. Die Entfaltung und Variation der Szenerie wurde vor allem durch das Ineinandergreifen, die sich entwickelnde Interaktion der beiden Paare hervorgerufen. Eine wichtige Rolle bei der Veränderung der Bühnengeschehnisse spielte insbesondere das Lichtdesign von Kathrin Kölsch. Durch unterschiedliche Beleuchtungen wurden verschiedene Stimmungen erzeugt und Emotionen betont.

Im Gegensatz zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" geben die führenden Mitglieder zur "Romeo +/- Julia"-Inszenierung an, trotz des geringen Budgets und des kleinen Teams, nicht mehr Mittel zur Umsetzung der Ideen benötigt zu haben. Denn auch mit

⁴⁰⁵ *progetto semiserio*: Produktionsfotos zu "Romeo +/- Julia".

einem umfangreicheren Budget hätte Leisner, die ästhetischen Gesichtspunkte betreffend, keine Änderungen innerhalb der Inszenierung vorgenommen.⁴⁰⁶ Anstatt dessen hätte er sich mit mehr finanziellen Mitteln höhere Gagen, umfangreichere Probenzeit oder einen größeren Probenraum gewünscht; im Hinblick auf die essentiellen Bereiche, wie Ausstattung oder Regiekonzept, aber hätte ein größeres Budget nur geringfügige Abwandlungen mit sich gebracht.⁴⁰⁷ Auch Daniela Juckel gibt an, dass sie mit einem größeren Ausstattungsetat zwar kleinere Änderungen vornehmen und das Angedachte opulenter gestalten hätte können, dass aber auch die letztlich vorhandenen Utensilien die Grundidee zufriedenstellend transportierten: „Man hätte noch mal drüber nachdenken können, ob man einen Grundraum [um das Bühnenbild] herum baut, aber das war eigentlich nicht notwendig. Da bin ich [, so Juckel, im Bezug auf die finanziellen Mittel] bei "Romeo +/- Julia" [...] wahnsinnig gut so hingekommen.“⁴⁰⁸

Die einfachen Ausstattungselemente und wenigen Bühnenumbauten boten den inhaltlichen Belangen und vor allem der Musik den notwendigen Raum. Diverse Andeutungen sollten die Idee der Gegenpositionen vermitteln. Angefangen von der klassischen Benda-Vorlage, die Kraus mit seinen Neukompositionen zusammenfügte, über die Kombination von Sängern und Schauspielern, die in gesungener und gesprochener Form die Strukturen einer neuen und alten Liebe in ihren Extremen darstellten, bis hin zum Bühnenbild, in schwarz-weiß gehalten, und den Kostümen, welche die Verschiedenartigkeit unterstrichen, stand die gesamte Inszenierung im Zeichen der Unterschiede; sie sollten in einem einheitlichen Gefüge zu einem harmonischen, theatralischen Gesamtbild verschmelzen.

11.4. "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper"

11.4.1. Mitwirkende Personen

Das Stück "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" wurde am 24., 26., 28. und 31. August 2010, jeweils um 20:00 Uhr, im *Schauspielhaus Wien* uraufgeführt. Es dauerte insgesamt circa 75 Minuten und wurde ohne Pause präsentiert.

Zum kreativen Kollektiv der Produktion „Gain extra inches! Die [SPAM]Oper“ zählten allen voran die junge Sopranistin Genoveva dos Santos und der Bariton Bartolo Musil. Beide übernahmen im Stück zahlreiche Rollen. Dos Santos verkörperte folgende Charaktere: *Waisenjunge, Krankenschwester, Charitylady, Mariamuttergottes, Oil-Fighter, Elena, Konkurrentin, Rapper-Braut, Kulturguerilla, Kreditverkäuferin, The Mail, Geliebte, Onlineverkäuferin, Armer Junge aus Baklalivaltaglooshen*. Von Musil wurden folgende Figuren dargestellt: *Spammer, Spam-Dozent, Arzt, Businessman in Oil*,

⁴⁰⁶ Funk/ Leisner: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXX.

⁴⁰⁷ Ebda.

⁴⁰⁸ Funk/ Juckel: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXXII.

*Kulturguerilla, Öldieb, Nerd, Rapper, Bauarbeiter, Freier, Geliebter, Onlineverkäufer.*⁴⁰⁹

Daneben wurde die Schauspielerin Katrin Schurich engagiert, welche das Sängerduo unterstützte. Auch sie spielte in Summe zwölf Charaktere: *Slumdealer, Waisenmädchenschwester, Uhrenverkäuferin, Ölscheich, Pornobunny, Konkurrentin, Drummerin, Internetuserin, Bauarbeiterin, Kulturguerilla, Shirly, Spamfighter.*⁴¹⁰

Für die Inszenierung konnte die Berliner Regisseurin Annika Haller gewonnen werden, als Assistentin wurde ihr Michaela Tripll zur Seite gestellt. Die Ausstattung, wie die Kostüme, stammten, wie schon bei "Romeo +/- Julia", von Daniela Juckel. Unterstützt wurde sie durch ihre Assistentinnen Pia Jaros und Maria Wiebersinsky, welche beim Bau der Bühne halfen, sowie Bettina Stefani, die für die Kostüme mitverantwortlich war. Für die Maske war, ebenfalls wie bei "Romeo +/- Julia", Evgeniya Popova zuständig.

Eine tragende Rolle spielte der griechische Komponist Periklis Liakakis, der nicht nur die Idee zum Stück lieferte, sondern auch die Musik und, in Koproduktion mit Georg Steker, das Libretto verfasste, zudem übernahm er die musikalische Leitung. Das musikalische Ensemble wurde von Maximilian Ölz (Kontrabass), Lars Mlekusch (Saxophon), Grzegorz Stopa (Akkordeon), Tasos Pappas (Elektronik-Theremin) und Florian Bogner (Klangregie) gebildet. Liakakis selbst bediente während der Aufführungen die Computerzuspielungen.

Wie bei den vergangenen zwei Musiktheaterproduktionen auch war Georg Steker bei „Gain extra inches! Die [SPAM]Oper“ als Produzent tätig und zeigte sich für das Gesamtkonzept verantwortlich. Er wirkte im Rahmen des 2010er Projektes daneben erstmals auch innerhalb des künstlerischen Bereichs, indem er neben Periklis Liakakis als Koautor das Libretto mitverfasste. Andreas Leisner konnte wegen privater Verpflichtungen und seiner Anstellung bei den *Tiroler Festspielen Erl* nicht aktiv an der Produktion teilnehmen. Dennoch wirkte auch er bei der Entstehung und Umformung des Librettos mit. Ich selbst war, wie schon bei "Romeo +/- Julia", Georg Steker als Produktionsassistentin zur Seite gestellt, war daneben für das Marketing zuständig. Letzteres wurde zu Teilen abermals von der PR-Agentur *SKYunlimited*, dieses Mal vertreten durch Kordula Fritze, übernommen. Im Produktionsbüro unterstützte Antonia Deuter als Praktikantin die organisatorischen Abläufe. Bei den Vorstellungen war zudem eine Reihe von *Schauspielhaus*-Mitarbeitern zugegen: Michael Zerz agierte als technischer Leiter, Kathrin Kölsch und Johann Klatzer übernahmen das Lichtdesign, Almut Bertha und Mirella Kassowitz waren für den Ton zuständig.⁴¹¹

⁴⁰⁹ *progetto semiserio*: Programmheft zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. 1.

⁴¹⁰ Ebda.

⁴¹¹ Mitwirkende vgl.: ><http://www.progettosemiserio.at/spam.html>< Zugriff am 07.07.2010./ *progetto semiserio*: Programmheft zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. 1.

11.4.2. Inhalt

Das Stück "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" thematisiert das Phänomen Spam,⁴¹² welches in den sich stetig verändernden Kommunikationsformen unserer heutigen Zeit vermehrt auftritt. Um sich diesem komplexen Kuriosum anzunähern, entschied man sich für ein Libretto, das eine Kombination von kurzen, absurden Texten aus Science Fiction, Porno, pseudotragischen Kettenmails, und Vielem mehr bot, die in deutscher und englischer Sprache die Posteingänge der E-Mails fluten.⁴¹³ Auch bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" ließ man Sänger auf Darsteller treffen. Den traditionellen Opernkontext verlassend engagierte man opernfremde Schauspieler und öffnete das Musiktheater, Akteure des Sprechtheaters wurden integriert, was zu einer bewussten Vermischung der Genres führte. „Das Geschehen ist durch die Auseinandersetzung der drei ProtagonistInnen mit den unterschiedlichen Formen und Inhalten der Spams in immer wechselnden Rollen und Positionen zu einander gekennzeichnet.“⁴¹⁴

Und auch die äußere Form, die textliche Ebene wird nachhaltig im zeitgenössischen Sinne verändert:

„Einen narrativen Handlungsstrang in herkömmlicher Form eines Opernlibrettos gibt es nicht. Viel mehr werden verschiedene Stückebenen durch Einzelszenen entwickelt, die sich zum Teil aufeinander beziehen oder aber als unabhängige szenische Momente die virtuelle Welt des Internets in einen Realitätskontext setzten.“⁴¹⁵

So wie auch die inhaltlichen Aspekte mancher Spams konfus gestaltet sind, so ist auch der Verlauf der Oper nicht daraufhin ausgelegt, sich nach einer Logik und überlegten Abfolge zu vollziehen. Lediglich der *Spammer* „führt [...] so als einzig realer Charakter des Stücks durch eine virtuelle Welt voller absurder Spam-Geschichten und abstruser, aber vielleicht wahrer SPAM-Fakten.“⁴¹⁶ Aber nicht nur er gestaltete den Abend; im Zentrum standen insgesamt

„drei Personen, die auch auf der Bühne agieren. Der Spammer ist der Vertreter für die Welt, die hinter solchen Spams steht, der sich scheinbar identifizierbar macht. Scheinbar auch Aufklärung betreibt und damit ein ganzes Repertoire an Textqualität hat, das eigentlich für den normalen Spamempfänger auch verborgen bleiben würde. Dann gibt es eine Figur, die stellt die Spams dar als das, was sie sein sollen, also die Figur, die vielleicht hinter einer Spam steht oder die eingesetzt wird, für eine Spam zu sprechen. [...] Und [es gibt] eine dritte Figur, die ist [...] die Spam-Empfänger-Figur, ein User. Jemand, der vor seinem Computer sitzt und [mit Spams] konfrontiert wird.“⁴¹⁷

Jene drei Akteure führten durch das Stück, indem sie in der „Verdichtung von Spams,

⁴¹² Unerwünschte Werbesendungen via E-Mail. >http://www.bpb.de/publikationen/WLQ771,2,0,Risiken_und_Chancen_der_Kommunikationstechnologie.html#art2< Zugriff am 03.10.2010.

⁴¹³ ><http://www.progettosemisario.at/spam.html>< Zugriff am 06.07.2010.

⁴¹⁴ Ebda.

⁴¹⁵ Ebda.

⁴¹⁶ Ebda.

⁴¹⁷ Haller/ Tornquist: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XII f.

die man durch eine Aneinanderreihung zu einem Strang verknüpft⁴¹⁸, in unterschiedlichsten Rollen zu erleben waren.

Am Beginn des Stückes wird der Zuschauer von der *Lautsprecherstimme* mit Erklärungen zur Entstehung des Wortes „Spam“ eingeführt. Nach einem kurzen Intro der Schauspielerin stellt sich der *Spammer* in Szene 1 vor, bevor Schurich abermals die Bühne betritt und ihr, im Verlauf des Stückes mehrmals in Varianten vorgetragenes „Rolex Ritornell“ zum Besten gibt: Ein Uhrenverkaufsangebot, deklamiert zur Musik. Es verleiht dem Stück, mitsamt den Lautsprechereinsätzen, Struktur. In „Nigeria-Spam“ treten erstmals alle drei Akteure gleichzeitig auf; der Bettelbrief eines vermeintlich armen, afrikanischen Jungen, der Hilfe für seine kranke Schwester erbittet, wird szenisch umgesetzt. Der *Lautsprecher* informiert erneut über Fakten zum Phänomen Spam, bis mit der „Liakakis-Spam“ die drei Figuren in einem Terzett, teils gesprochen, teils gesungen, immense Gewinne versprechen. Nach einem neuerlichen „Rolex Ritornell“ tritt dos Santos als *Elena* auf. In der „Elena-Arie“ bittet sie als russische Bibliotheksarbeiterin um einen Holzofen, den sie sich wegen ihrer Armut nicht leisten kann.

Wieder ertönt der *Lautsprecher*, der im Verlauf des Stückes darüber aufklärt, wie viele Spams täglich weltweit verschickt werden, wie viel Energie durch das Versenden von Spams umgesetzt wird oder aber welche Summen die Vernichtung der unerwünschten Nachrichten verschlingt. Wieder trägt die Schauspielerin ihr „Rolex Ritornell“ vor, nun in vierfacher Wiederholung und zunehmend derart stark verändert, dass der Inhalt bald nicht mehr zu fassen ist. In der Szene „Easy Money“ tritt der *Spammer* auf und gibt Einzelheiten aus seinem Privatleben preis, wird aber bald von den beiden Damen abgelöst, die dem *User* erneut hohes Einkommen versprechen, ohne jedoch detailliert auf die Vorgehensweise einzugehen. Im Anschluss folgt der „Spam Rap“. Musil als Hip Hopper rappt über die Raffinessen eines *Spammers*, während Katrin Schurich am Pappschlagzeug, Genoveva dos Santos an der kartonierten E-Gitarre und der Komponist Liakakis am E-Bass seine Band mimen. In der „Kredit-Spam“ wird der *Userin* Schurich von dos Santos ein „wasserdichter“ Kredit in Aussicht gestellt, bis dos Santos in der „5 Steps zu besseren Spams“-Szene eine scheinbar „todsichere“ Methode für das Verfassen einer erfolgreichen Spam vorträgt; im Hintergrund bauen Schurich und Musil die Slum-Bühne in ein Papp-Manhattan um.

Nach dem Lautsprechereinsatz beginnt die „Pornophonie“. Zu den Klängen aus Pornofilmen tanzen die drei Darsteller teils anrühige Figuren. Im Anschluss daran versprechen der *Spammer* und die Sopranistin dank eines ominösen Wundermittels ein unvergessliches Sexabenteuer. Daraufhin deklamiert Schurich als *Sherly* Zitate aus Pornofilmen, auf unterschiedlichste Weise vorgetragen. Im „Rosenkrieg-Duett“ werden von den beiden Sängern sowohl blaue Pillen zur Potenzsteigerung, als auch

⁴¹⁸ Haller/ Tornquist: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XII.

„Fatblaster“ als sofortige Abnehmhilfe angepriesen. Das Finale wird durch einen erneuten *Lautsprechereinsatz* eröffnet, gefolgt von einem Monolog der *Userin* Schurich, in dem sie, während sie die Manhattan-Landschaft zerstört, ihrem Ärger über die ständige Belästigung durch Spams und Kettenbriefe Luft macht. Schließlich bitten die Sänger in einem Duett als verzweifelte, arme Kranke ein letztes Mal um eine rettende Spende, bevor Schurich jegliche Illusion mit dem Satz „Remember, spam is just e-mail and can easily be deleted with a click of a finger!“ zerstört.

Das Stück sollte vor allem zeigen:

„Spams gibt es, seitdem es das Internet gibt. Die Bedürfnisse der User haben es hervorgebracht. Alles billiger, alles einfacher, schneller, anonym. Das Netz ist lediglich der neue Verhandlungsort. Seit jeher wird mit menschlichen Bedürfnissen Geld gemacht.“⁴¹⁹

11.4.3. Komposition und Libretto

Die Musik, wie auch das Libretto zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" kreierte der griechische Komponist Periklis Liakakis. Er hatte schon mehrere Opern verfasst und wurde nun von *progetto semiserio* beauftragt, ein Musiktheater zum Thema Spam zu schreiben. Obwohl er die Kompositionszeit mit circa zwei Monaten als zu kurz empfand, um ein derartiges Werk zu erschaffen, nahm er die Herausforderung an.⁴²⁰

Liakakis, in Athen geboren, verband mit der Komposition unter anderem das Ziel, in seinem Werk unterschiedlichste musikalische Richtungen zu kombinieren und auf diese Weise etwas Neues zu schaffen. Für ihn nämlich bedeutet „neu“ stets die Kombination zweier Elemente, die bis dahin nichts Gemeinsames hatten.⁴²¹ Durch die Vermischung von Altbekanntem also schuf er im Rahmen seiner Musik Neues und kombinierte bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" E-Musik mit Hip Hop, Beats und elektronischer Musik.⁴²² Um diesen Stilpluralismus zu gliedern, benötigte Liakakis bestimmte musikalische Fixpunkte, die dem Zuschauer Orientierung boten. Dieser rote Faden war einerseits das Tempo,⁴²³ andererseits stetige Wiederholungen, die leitmotivisch eingesetzt wurden.⁴²⁴ So begleiteten den *Spammer* bestimmte musikalische Verläufe, die bei dessen Auftritten beibehalten oder variiert gespielt wurden, wodurch ein Variationensatz entstand, der die gesamte Oper durchzog.⁴²⁵ Liakakis schuf über weite Teile des Stückes eine oftmals atonal klingende, vorantreibende Musik, die sowohl von den Musikern, aber auch von den beiden Sängern höchste Konzentration und Können verlangte. Die Sopranistin hatte, ebenso wie der Bariton, den gesamten, ihnen möglichen Tonraum, vor allem extreme Höhen,

⁴¹⁹ *progetto semiserio*: Programmheft zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. 2.

⁴²⁰ Everhartz/ Liakakis: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XIX.

⁴²¹ Ebda. S. XVIII.

⁴²² Ebda. S. XVIII.

⁴²³ Periklis Liakakis komponierte mit "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" eine Allegro- Oper.

⁴²⁴ Everhartz/ Liakakis: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XVIII.

⁴²⁵ Ebda.

auszuschöpfen. Nicht nur regelmäßiges Falsettsingen, auch Sprechgesang oder Rapeinlagen wurden verlangt.

Liakakis entschied sich in der „[SPAM]Oper“ für vier Solo-Instrumente, Akkordeon, Saxophon, Kontrabass und Elektronik-Theremin, die er mit Klängen aus dem Computer unterstützte. Zudem wurden von der Klangregie Samples eingespielt, die die musikalischen Verläufe ergänzten. Wie Krahe bei "Romeo +/- Julia" wollte auch Liakakis trotz der aus budgetären Gründen relativ klein gehaltenen Besetzung mit den gewählten Instrumenten ein möglichst großes Spektrum an Klangfarben garantieren.⁴²⁶

Das ungewöhnliche Instrument Theremin andererseits erzeugte dabei einen sehr fremden, exotischen Ton.⁴²⁷ Mit dem Saxophon hatte er einen Repräsentanten der Bläser-, mit dem Kontrabass einen der Streicherfamilie; durch das Akkordeon schließlich verfügte er über ein Instrument, das die Harmonien ausfüllen konnte.⁴²⁸ Die Mischung aus live gespielten Instrumenten und dazu geschalteter elektronischer Akustik ließ ein charakteristisches Hörerlebnis, „dichte „Chorpartien“ aus Samples [...] in der Kombination mit Saxofon, Kontrabass, Akkordeon, [Elektronik-Theremin] und Live-Elektronik eine individuelle und originelle Klangsprache entstehen.“⁴²⁹ Daneben wurden musikalische Partien präsentiert, die gänzlich ohne die Musik der Live-Instrumente auskamen, wie beispielsweise in der Szene „Pornophonie“, wo Liakakis Audio-Zitate aus Pornofilmen im Internet zusammenschneidete und daraus ein Hörspiel machte.⁴³⁰

„Beim SPAM Projekt [hat man sich also] entschieden, das Abbild des Virtuellen dieses Themas nicht im visuellen, sondern im akustischen Bereich anzusetzen. Daher hat Periklis Liakakis mit Elektronischer Musik, genauso wie mit Live-Instrumenten gearbeitet. Hier findet sich der initiale Gestaltungsgedanke des Konzepts klar in der Wahl der kompositorischen Mittel wieder. Mit Computer-Samples, Live-Elektronik, sowie Elektro-Theremin [und den Solo-Instrumenten hat man] der Verschiedenartigkeit von spam mails Rechnung getragen, um ihren ganz individuellen, absurden Inhalten Gestalt zu geben.“⁴³¹

Obschon Periklis Liakakis mit seiner Komposition bisweilen unkonventionelle Richtungen einschlägt, bezeichnet beispielsweise Annika Haller seine Musik nicht unbedingt als besonders progressiv; sie schätze seine Komposition in vielen Zügen als konventionell ein, spiele diese doch oftmals bestimmte, bereits bekannte Musikmuster an.⁴³² Sie assoziiere so mit bestimmten Grundthemen für den *Spammer* bekannte Komponisten, wie beispielweise Verdi; „das Musikmaterial an sich ist [also für sie] nicht so überraschend.“⁴³³ Was für sie als Regisseurin die größten Probleme, die

⁴²⁶ Funk/ Liakakis: E- Mail von Periklis Liakakis an Stephanie Funk. 17.09.2010. 11:50 Uhr.

⁴²⁷ Ebda.

⁴²⁸ Ebda.

⁴²⁹ ><http://www.progettosemiserio.at/spam.html>< Zugriff am 06.07.2010.

⁴³⁰ Everhartz/ Liakakis: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XIX.

⁴³¹ Steker: Expost zu SPAM Oper. S. 2.

⁴³² Funk/ Haller: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XXV.

⁴³³ Ebda. S. XXVI.

musikalischen Verläufe betrachtend, bereitete, war, dass die zur Gänze durchkomponierte Oper und die produzierte Elektronik ein striktes Zeitmaß vorgaben, das mit der Flexibilität der Bühnengeschehnisse oder deren Fehlerquellen nur mäßig umgehen konnte; dadurch war, so Haller, ein gewisser Druck für die Darsteller festzustellen.⁴³⁴ Anders als Krahs teils improvisierter Bühnenmusik zu "Romeo +/- Julia" mussten sich die Darsteller der „[SPAM]Oper“ oft sekundengenau an die vorgegebenen Musikkrafter halten, so dass der Kontakt zum Dirigenten Liakakis unumgänglich war. Er wurde deshalb während der Vorstellung dirigierenderweise gefilmt, was unmittelbar auf die Monitore, welche unauffällig in Zuschauerraum montiert waren, übertragen wurde. Sogar die Schauspielerin Schurich benötigte für einige ihrer Monologe Einsätze des musikalischen Leiters. Vor allem wegen der medialen Zuspelungen war das vorgegebene Zeitmaß strikt einzuhalten, wozu alle Abteilungen, Sänger, Schauspielerin, Musiker und Klangregie, exakt aufeinander abgestimmt sein mussten. Die oftmals nonverbale Kommunikation war, auch während des Stückverlaufs, von großer Wichtigkeit.

Für Liakakis bedeutet Musik selbst Kommunikation, solle sie doch, wie jede kulturelle Größe, in der Lage sein, mit dem Rezipienten zu kommunizieren.⁴³⁵ Findet dies nicht statt, trete eine Lähmung ein, die sowohl für den Künstler, als auch für das Werk selbst unerwünschte Konsequenzen mit sich bringe.⁴³⁶ Interessant in diesem Zusammenhang erscheint, dass Liakakis mit seiner Musik den Zuhörern keine Botschaften vermitteln möchte, schafft er doch nach eigenen Aussagen keine Musik, die man mit höchster Konzentration hören oder gar begreifen müsse. Er möchte mit seinen Kreationen erlebt, nicht verstanden werden, so dass es für ihn ein größtmögliches Kompliment wäre, wenn die Zuschauer hinsichtlich seiner Musik „sagen würden: Weißt du, ich hab nichts davon verstanden, aber es war [...] spannend.“⁴³⁷ Die Aussage „ich weiß, was sie wollten“⁴³⁸ hingegen befriedigt ihn, wie er in einem Interview angibt, keineswegs, gesteht er doch, dies, im Bezug auf seine Kreationen, oft selbst nicht zu wissen.

Steht bei seinen musikalischen Kreationen das Erleben im Vordergrund, ist für Liakakis bezüglich des Librettos zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper", das in Kooperation mit Georg Steker entstand, sehr wohl auch das Verstanden Werden von Bedeutung, zählen hier doch inhaltliche Belange. Liakakis konnte Steker von seiner Idee, eine Oper über Spams zu verwirklichen, begeistern, so dass Ersterer bald mit dem Verfassen eines Librettos begann. Er sammelte Spamtexte mit einem „sehr apokalyptischen, fast märchenhaften Charakter“⁴³⁹ über Verkaufsangebote, pornografische Inhalte oder Bettelbriefe. Daneben informierte er sich über Fakten, die im Zusammenhang mit

⁴³⁴ Funk/ Haller: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XXV.

⁴³⁵ Everhartz/ Liakakis: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XX.

⁴³⁶ Ebda.

⁴³⁷ Ebda. S. XVIII.

⁴³⁸ Ebda.

⁴³⁹ Funk/ Liakakis: E- Mail von Periklis Liakakis an Stephanie Funk. 17.09.2010. 11:50 Uhr.

Spams veröffentlicht wurden, um die realen Ausmaße des Phänomens greifbar zu machen. Schließlich verband Liakakis die gesammelten Texte zu einem Strang und entwickelte die theoretische Grundlage zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Bis das im Musiktheater verwendete Libretto schließlich vollendet war überarbeitete Georg Steker, mit Hilfe von Andreas Leisner, die Erstfassung des Griechen.

Das im Stück verarbeitete Libretto beinhaltete elf Szenen. Diese Szenen wurden von den gesammelten Spamtextrn dominiert, bestand das Libretto doch „aus 80% original belassenen Spammails“⁴⁴⁰; sie wurden durch erklärende Einwüfe oder informierende Phrasen aufgelockert. Das Libretto hatte keine narrative Form, sondern reihte lediglich einzelne Abschnitte aneinander. Die Szenen folgten völlig unabhängig aufeinander und wurden durch, in den Übertiteln angegebene, Überschriften kenntlich gemacht. Diese waren frei erfunden, orientierten sich aber stark an der Form von Internetdomains.

Das Stück ist relativ schwer in eine bestimmte Sparte einzuordnen. Im Vordergrund stand der Wunsch, das Publikum zu unterhalten. Periklis Liakakis wollte vor allem, dass die Zuschauer oftmals zum Lachen angeregt würden, sei das Stück, das parodistische, wie komödiantische Aspekte enthalte, seiner Meinung nach doch in erster Linie amüsant.⁴⁴¹ Auch Annika Haller bestätigt, es wäre „hier wirklich falsch, eine Tragödie rein zu interpretieren.“⁴⁴² An den Zuschauerreaktionen während der Aufführungen konnte man feststellen, dass dieses Ziel zumindest streckenweise gelungen war.

11.4.4. Inszenierung

Die Idee zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper“ stammte vom Komponisten Liakakis, der mit seinen Gedanken zu einer „[Spam]Oper“ auf Georg Steker zukam. Liakakis gibt als Beweggründe zur Entstehung des Musiktheaters auf Basis der Spamthematik einerseits die Tatsache an, dass eben jenes Phänomen im Rahmen einer Oper noch nicht verwendet wurde, was ihn als Komponist besonders reizte.⁴⁴³ Andererseits war er daran interessiert, eine abwechslungsreiche Oper mit „schnellen“ Szenen anzufertigen, wofür der Gegenstand Spam seiner Meinung nach prädestiniert war.⁴⁴⁴ Bezüglich des dritten Grundes verweist er auf den Wahnsinn der heutigen Gesellschaft innerhalb neuer Kommunikationstechnologien, den er mit seiner Komposition wie durch einen Spiegel aufzeigen wollte.⁴⁴⁵ Diese Grundgedanken faszinierten auch Steker, der mit Leisner bald beschloss, das Konzept zur „[Spam]Oper“ in den Antrag zu der Zwei-Jahres-Förderung der Stadt Wien aufzunehmen.⁴⁴⁶ In Folge des erfolgreichen

⁴⁴⁰ *progetto semiserio*: Programmheft zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. 2.

⁴⁴¹ Everhartz/ Liakakis: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XVIII.

⁴⁴² Haller/ Tornquist: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XV.

⁴⁴³ Everhartz/ Liakakis: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XVIII.

⁴⁴⁴ Ebda.

⁴⁴⁵ Ebda.

⁴⁴⁶ Funk/ Steker: E-Mail von Georg Steker an Stephanie Funk. Wien: 14.09.2010. 11:22 Uhr.

Subventionsansuchens für das Projekt nahm "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" schließlich Gestalt an.

Mit dem jüngsten Stück wagte sich *progetto semiserio* erstmals an eine rein zeitgenössische Musiktheaterinszenierung, welche, im Sinne einer Uraufführung, mit eigens komponierter Musik und neuem Libretto sowie erstmaligem Ausstattungs- und Regiekonzept zu überzeugen versuchte. Stets im Vordergrund stand das Interesse für heutige Kommunikationsformen, welche aufgrund der Medientechnologien ständiger Veränderung ausgesetzt sind. Anhand des Phänomens Spam schien es möglich, einen Einblick in die komplexen Abläufe moderner Verständigungsstrukturen zu gewähren und, mit Hilfe von humoristischen Einlagen, das Faszinosum Internet zu beleuchten.

Auffallend ist, dass sich im Verlauf des Produktionsprozesses die mit dem Projekt "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" verbundenen Vorstellungen und inhaltlichen Ideen stetig weiterentwickelten, sich mitunter stark veränderten. So ging man im Frühjahr 2010 noch von lediglich einer dominierenden Hauptfigur, dem *Spammer*, aus:

„Er wird besessen von der Idee, irgendwo im Kommunikationsfluss doch auf Substanz, auf Wahrheit zu stoßen. [...] Frustriert von der Nutzlosigkeit seiner Bemühung um Antworten in der virtuellen Realität beginnt er nunmehr selbst, mit absurden Hoaxes die Welt zu bespammen.“⁴⁴⁷

Von dieser Anfangsidee ist im endgültigen Stück nichts mehr vorzufinden. Dem anfänglichen Ziel, den komplexen Apparat der Spams zu entdämonisieren und mit dem Phänomen auf humorvolle Weise und bühnentauglich umzugehen, ist man hingegen treu geblieben. Die Vermischung von Englisch und Deutsch im Libretto, welche ebenfalls von Beginn an feststand, sollte dabei nicht nur die Dominanz der anglistischen Sprache in der Welt der Technik darstellen, sondern auch darauf aufmerksam machen, dass das Internet jegliche Sprachgrenzen überwinde und dadurch zum gänzlich globalen Medium werde. Zudem war es Liakakis wichtig, die Texte in der originalen und daher „originellen“ Sprache zu verwenden.⁴⁴⁸ Er wollte mit der „[SPAM]Oper“ letztlich „auf [die] Lächerlichkeit der Konsumgesellschaft auf eine noch unangetastete Art und Weise aufmerksam machen. Was im Internet angeboten wird, wird letzten Endes auch in der "realen" Welt [...] angeboten.“⁴⁴⁹ Angesprochen wird hier die Tatsache, dass in der nicht-virtuellen Welt das Bedürfnis nach ständiger Steigerung („billiger, schneller, größer“⁴⁵⁰) ebenso vorhanden ist, wie es auch in der Internetwelt eine wichtige Rolle spielt. Dennoch wollte Liakakis vermeiden, die Thematik Spam wissenschaftlich zu betrachten. Sein Ziel war nicht, die Welt des Internets und der Spams neu zu definieren, sondern lediglich einen unterhaltsamen

⁴⁴⁷ *progetto semiserio*: Einreichungsunterlagen von *progetto semiserio* zur Förderung durch das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. März 2010.

⁴⁴⁸ Funk/ Liakakis: E-Mail von Periklis Liakakis an Stephanie Funk. 17.09.2010. 11:50 Uhr.

⁴⁴⁹ Funk/ Liakakis: E-Mail von Periklis Liakakis an Stephanie Funk. 17.09.2010. 12:06 Uhr.

⁴⁵⁰ Ebda.

Abend auf deren Basis zu ermöglichen.⁴⁵¹ Steker hingegen wollte vordergründig zeigen, dass man mit scheinbar wenig Bühnentauglichen Themen, wie es das Phänomen Spam seiner Meinung nach darstellt, unterhaltsames Musiktheater realisieren kann. Er nämlich ist der Meinung, dass „diese Gattung eine Sache des eigenen Einfallsreichtums ist und nicht per se besteht“,⁴⁵² somit also über weite Teile davon abhängt, inwiefern sie in kreativer Weise gestaltet und dadurch immer wieder neu definiert wird.⁴⁵³

Als Aufführungsraum wurde abermals das *Wiener Schauspielhaus* gewählt. Dabei war in der ersten Planungsphase eine andere Räumlichkeit für "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" angedacht, war doch ursprünglich das *Technische Museum Wien* als Spielraum vorgesehen. Die sich dahinter verbergende Idee zielt auf die Einbeziehung eines theaterfremden Raums ab, in dem man das Thema Spam positionieren wollte. Die Konfrontation des Musiktheaters mit der von Technik dominierten Museumswelt sollte abermals die Grenzen der konventionellen Oper überwinden. Inmitten der musealen Gegenstände, welche im *Technischen Museum Wien* ausgestellt werden, so der anfängliche Gedanke, sollte das Musiktheater und die an Medientechnologien angelehnte Thematik ihre Entfaltung finden. Die Umgebung sollte in kreativer Weise mit einbezogen werden, schließlich mit dem Werk harmonieren. Aus finanziellen und organisatorischen Gründen ließ sich jener Gedanke schließlich nicht umsetzen, so dass die Produktion abermals ins *Schauspielhaus Wien* verlagert wurde. Dadurch, dass Steker am Haus in der Porzellangasse über hervorragende Kontakte zu allen Abteilungen verfügte, sollten die Abläufe der Produktion erheblich erleichtert werden. Zudem zieht ein prestigeträchtiger Spielort, wie das *Schauspielhaus Wien*, eine höhere Zuschauerzahl an, als eine Räumlichkeit, wie das *Technische Museum*, welches nicht mit Theater oder Oper in Verbindung gebracht wird. So kam mit Sicherheit ein Teil des treuen Schauspielhauspublikums auch der externen Produktion von *progetto semiserio* zugute. Letztlich aber waren vor allem die Bühne und bühnentechnischen Strukturen ausschlaggebend, "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" ins *Schauspielhaus* zu verlegen, machten jene es doch möglich, die Inszenierung zum Thema Spam umzusetzen.

Für die Regisseurin Annika Haller und die Ausstatterin Daniela Juckel war der Umgang mit eben diesem Thema anfangs schwierig, hatten beide doch keinerlei Bezug zu diesem Phänomen.⁴⁵⁴ Nach erstem Zögern aber fanden sie Gefallen an dem Stück und erarbeiteten ein Konzept. Sie waren sich schnell darüber im Klaren, dass der einzige, für sie in Frage kommende Weg, "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" auf die Bühne zu bringen, darin bestand, die äußerst komplexe, wenig nachvollziehbare Welt der

⁴⁵¹ Funk/ Liakakis: E-Mail von Periklis Liakakis an Stephanie Funk. 17.09.2010. 12:06 Uhr.

⁴⁵² Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. XLIII.

⁴⁵³ Ebda.

⁴⁵⁴ Haller/ Tornquist: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XIV f. / Funk/ Juckel: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXXIII.

Spams durch einfachste theatralische Mittel darzustellen. So wurde versucht, mit bewusst primitiven Instrumenten die Fülle und Vielschichtigkeit der Thematik in einen Raum zu übersetzen.⁴⁵⁵ Mit dem Wissen, die technischen Raffinessen bezüglich Spam nicht zufriedenstellend darstellen zu können, entschied man sich für die radikale Gegenrichtung und arbeitete mit metaphorischen Mitteln. Passendes Beispiel hierfür ist das Dosentelefon, welches als vereinfachtes Werkzeug eingesetzt wurde.



Abb. 12: Produktionsfoto zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper".⁴⁵⁶

Trotz der Einfachheit war man stets darauf bedacht, „auch ein kreatives Potential an Vorgängen, Verbildlichung“⁴⁵⁷ herzustellen, achtete also darauf, dass die Inszenierung trotz der schlichten Darstellungen nicht niveaulos, sondern einfalls- und abwechslungsreich war. Dabei entfernte Haller sich von der Vorstellung, die Thematik in ihren Details erklären zu wollen, war doch klar, dass man, um das Wesen der Spams oder E-Mails zu begreifen, nicht unbedingt den dahinterstehenden, technologischen Apparat verstehen müsse, sondern lediglich die Essenz, den Vorgang von Vermüllung nachvollziehen sollte.⁴⁵⁸ Die große Herausforderung für die Regisseurin war stets die Problematik, „diese Thematik, die in unserem Alltag eigentlich keine Physis hat, durch Theater plötzlich sehr körperlich zu machen.“⁴⁵⁹ Das virtuelle Phänomen Spam musste also in die reale Welt des Wiener *Schauspielhauses* übersetzt werden. Daniela Juckel entschied sich für ein Bühnenbild, gänzlich aus Karton gebaut.

⁴⁵⁵ Haller/ Tornquist: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XIV.

⁴⁵⁶ *progetto semiserio*: Produktionsfoto zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 03.09.2010.

⁴⁵⁷ Funk/ Haller: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XXIV.

⁴⁵⁸ Haller/ Tornquist: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XIV.

⁴⁵⁹ Ebda. S. XIII.



Abb.13: Produktionsfoto zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper".⁴⁶⁰

Grundgedanke ihres Ausstattungskonzepts war, Spams mit Verpackungsmüll gleichzusetzen, täuschen doch auch diese durch eine scheinbar seriöse Hülle über den fehlenden Inhalte hinweg.⁴⁶¹ Spams also als Illusion, welche mit schönem Schein versuchen, über den fehlenden Gehalt hinwegzutäuschen. Wie schon bei "Il Trionfo" und "Romeo +/- Julia" fokussierte man also einen Kern, der hinter einer Fassade verborgen ist. Schnell wusste Juckel, dass es ihr nicht möglich war, ein derartiges Ambiente wie bei "Romeo +/- Julia", im Sinne einer Wohnungseinrichtung, umzusetzen.⁴⁶² Die Inszenierung also stand im Zeichen der Gegenbewegung:

„Um die Balance zu halten, war ein szenisches Gegengewicht zu allem Virtuellen notwendig. Daher [hat man] bewusst auf alle Arten der elektronischen/ medialen Setzungen verzichtet. Keine Beamer, Visuals, nicht einmal Overhead-Projektoren dienten der Umsetzung auf der Bühne. All das wäre schon eine Doppelung. Es war schlichtweg „sauberer“, das Phänomen Spam/ Internet mit den klassischen Elementen der szenischen Umsetzung und des Bühnenbildes sichtbar zu machen. Die DarstellerInnen der SPAM Oper spielten letztendlich in einem Bühnenbild aus Pappe, ausschließlich Pappe: Bühnenelemente aus Pappe, Requisiten aus Pappe. Pappe/Kartonage [...] steht sowohl für die Bedeutungsebene: Müll, billig, Wegwerf-Gesellschaft; als auch für: Große Verpackung und äußerlichen Schein.“⁴⁶³

Die Grundgedanken, mit denen sich Annika Haller im Zuge der Inszenierung auseinandersetzte, kreisten nicht nur um das Thema Spam im Speziellen, sondern auch um den heutigen Umgang mit dem Internet im Allgemeinen. Dass die Kommunikationsform via World Wide Web die gesamte Gesellschaft innerhalb kürzester Zeit veränderte, beschäftigte sie ebenso, wie die Tatsache, dass

„wir damit umgehen, wie ein Werkzeug, gleichzeitig uns überhaupt nicht die Frage stellen: Wo kommt das eigentlich her? Wo sitzt das? Was ist das? Wir

⁴⁶⁰ *progetto semiserio*: Produktionsfoto zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio* semiserio. Wien: 03.09.2010.

⁴⁶¹ Funk/ Juckel: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXXIII.

⁴⁶² Ebda. S. XXXIV.

⁴⁶³ Steker: Expost zu SPAM Oper. S. 1.

kommunizieren permanent in einer völligen Vertrauensseligkeit, gerade, weil wir nicht genau wissen, wer am anderen Ende ist.“⁴⁶⁴

Das Phänomen Spam ist weitestgehend nicht greifbar, die Verantwortlichen sind nicht zu fassen, bewegen sich namenlos durchs Netz und agieren ohne Folgen im rechtsfreien Raum. Haller sah daher die Herausforderung darin, die Figur des *Spammers* sichtbar zu machen, obwohl man diese nur schwerlich beschreiben kann, ist doch der Initiator solcher Spams im Normalfall nicht zu orten.⁴⁶⁵ Schnell waren Juckel und Haller sich darüber im Klaren, dass das Thema Spam keine tiefgreifenden Emotionen auslösen würde. Die Auseinandersetzung mit dem undurchsichtigen Kuriosum bekam vor allem dadurch eine Tragweite, dass, so Haller, alles, was im Stück verhandelt werde, letztendlich nur unseren eigenen, virtuellen Müll darstelle und somit die Reflexion seitens des Zuschauers impliziere.⁴⁶⁶ Und auch Georg Steker, der sich monatelang mit dem Thema Spam auseinandersetzte, sich mit den Fakten und Auswirkungen beschäftigte, wusste schnell, dass

„wir mit unserer Arbeit über Spams keinen Tiefgang in die seelischen Untiefen der heutigen Menschen unserer Gesellschaft beabsichtigten – wir haben es vermieden die Moralkeule gegen die Computertechnologie und ihre Benutzer zu schwingen und uns gleich wieder ins Prä-Computerzeitalter zu wünschen – so wollten wir doch etwas über Neid und Gier in unserer Gesellschaft erzählen. Schlichtweg deshalb, weil spams darüber sprechen, besser gesagt aufgrund dieser menschlichen Schwächen überhaupt existieren: „If spam were not needed and nobody would buy any product through spam, I would not send them“ (The Spammer).“⁴⁶⁷

Um das Thema Spam auf die Bühne zu bringen, entschied sich *progetto semiserio* abermals für Interdisziplinarität, weshalb bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" erneut unterschiedliche Komponenten ins Musiktheater eingebaut wurden. Haller kombinierte in ihrer Inszenierung Arien mit Sprechtheater, Tanzeinlagen oder dem „Spam Rap“ des *Spammers*. Beim jüngsten Stück von *progetto semiserio* wurden so abermals interdisziplinäre Elemente vermischt. Alle drei Darsteller mussten im Zuge der Produktion ihr gewohntes Terrain verlassen. Die beiden Sänger wurden nicht nur mit Sprechgesang, sondern auch mit textreichen Monologen oder Tanzelementen konfrontiert. Katrin Schurich hingegen war im Duett mit der Sopranistin dos Santos oder Schlagzeug spielend beim „Spam Rap“ zu erleben. Um die Verständlichkeit der Darsteller zu garantieren, wurden während der englischen Passagen die Übersetzungen via Übertitel eingespielt.

Haller gliederte die „[SPAM]Oper“ für ihre Inszenierung in drei Teile, die im Libretto so zwar nicht vorzufinden waren, für sie rein ausstattungstechnisch aber von Bedeutung waren, um dem Stück Struktur zu verleihen. Jene drei Abschnitte überschrieb sie mit

⁴⁶⁴ Funk/ Haller: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XXII.

⁴⁶⁵ Ebda.

⁴⁶⁶ Haller/ Tornquist: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XVI.

⁴⁶⁷ Steker: Expost zu SPAM Oper. S. 1.

„Slum“ - „Manhattan“ - „Slum“. Zu Beginn von "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" also befanden sich lediglich einige unbehandelte Kartons auf der Bühne, welche eine Slumsiedlung darstellen sollten. Ab der Mitte des Stückes wandelte sich die Bühne in die Skyline Manhattans, ebenfalls zur Gänze aus gestalteten Kartons gebaut, um am Ende schließlich von der Schauspielerin Katrin Schurich zerstört und umgeworfen zu werden. Ein wichtiges Ziel von Juckel, vor allem im Bezug auf die Pappe-Skyline, war, die Ausstattungselemente nicht wie Miniaturen wirken zu lassen; der Zuschauer sollte vielmehr den Eindruck erhalten, die Hochhäuser befänden sich in weiter Ferne.⁴⁶⁸ Sie sollten so das Gefühl der Weite, der Distanz suggerieren, nicht aber die verkleinerten Nachbauten der berühmten Skyline.

Das Regiekonzept von Haller sah vor, dass die Darsteller die Bühne im Verlauf des Stückes nicht verlassen sollten. Vielmehr hatte Daniela Juckel ihnen drei relativ geräumige Kartons, welche zur Bühnenrückseite geöffnet waren, als Garderobe zur Verfügung gestellt. Dos Santos, Musil und Schurich hatten in Summe 38 Rollen zu verkörpern, welche durch die zahlreichen Kostüme kenntlich gemacht wurden. Pro Darsteller waren so mehr als zehn Kostümwechsel nötig. Mit den zusätzlichen Requisiten waren die Vielfalt und Unterschiedlichkeit, sowie die verschiedenen Zielsetzungen der einzelnen Spams darstellbar. Die Musiker, ausgenommen Florian Bogner an der Klangregie, waren auf der Bühne selbst positioniert, somit Teil der Inszenierung und deshalb auch einheitlich in Schwarz gekleidet.

Zu den beiden großen Problemstellungen, die sich quer durch alle Bereiche der Produktion zogen, zählte einerseits die fehlende Zeit sowie das geringe Budget. Am meisten betraf dies die ausstattungstechnische Ebene. Daniela Juckel gestand in einem Interview diesbezüglich ihre Unzufriedenheit, die daraus resultierte, dass sie einerseits keine Linie in die Kostüme bringen konnte, schaffe man diese doch nur durch eigene, aber kostspielige Anfertigung.⁴⁶⁹ Die zahlreichen Kostüme mussten teilweise von Juckel und ihrem Team genäht werden. Weil die Ausstatterin bald erkannte, diese Fülle an Kostümen in den verbleibenden Wochen nicht allein herstellen zu können und die Anfertigung unerwartet viel Zeit in Anspruch nahm, musste, während der Probenprozess bereits begonnen hatte, eine Kostümassistentin gesucht werden. Bettina Stefani übernahm kurzfristig diese Aufgabe. Sie arbeitete, wie auch die beiden Bühnenassistentinnen, ohne jegliches Entgelt. Andererseits zeigte sich Juckel nach Abschluss des Projektes im Bezug auf das Bühnenbild wenig zufrieden, empfand sie es doch als unvollendet.⁴⁷⁰ Auch hier also mangelte es an Zeit sowie Geld für zusätzliche Mitarbeiter, professionelle Handwerker. Zudem wurde ihr ursprünglicher Plan, das Bühnenbild gleich einem Filmsetting aufzubauen, von Haller abgelehnt. So musste sie gestehen, dass ihr letztlisches Ausstattungskonzept lediglich einem

⁴⁶⁸ Funk/ Juckel: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXXIV.

⁴⁶⁹ Ebda. S. XXXII.

⁴⁷⁰ Ebda. S. XXXIV.

Kompromiss gleichkam und sie weder mit dem Verlauf des Konzeptionsprozesses, noch mit dem Endprodukt wirklich zufrieden sein könne.⁴⁷¹

Annika Haller äußerte am Ende des Probenprozesses die mit der Aufführung der „[SPAM]Oper“ verbundene Hoffnung, ein möglichst unterhaltsames Stück ohne Längen, dafür mit Tempo und Spielfreude geschaffen zu haben.⁴⁷² Es gebe durch "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" keine inhaltliche Verrückung, die das Phänomen Spam positiv wirken ließe; am ehesten hoffe sie daher auf die bewusste Entscheidung der Zuschauer, das Thema Spam zu positionieren und damit zu bewerten.⁴⁷³ So steht für sie eine gute, intelligente Unterhaltung im Vordergrund, die eine Absurdität beinhaltet, dabei aber nicht „gedankenlos“ wirken solle.⁴⁷⁴

11.5. Presse- und Marketingstrategien

Bei allen drei Produktionen wurde die Pressearbeit stets ausgelagert, während das Team von *progetto semiserio*, somit Steker und die Produktionsassistenten, das Marketing übernahm. Die wertvollen Kontakte zu Pressestellen, zu Zeitungs- oder Rundfunkredakteuren, die schließlich durch ihre Kritiken und Berichte über die Stücke informierten, wurden zur Gänze von den Mitarbeitern der Agenturen hergestellt. Bei "Il Trionfo" engagierte man das Büro von *art:phalanx*, bei "Romeo +/- Julia" und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" verließ man sich auf *SKYunlimited*. Alle relevanten Medienstellen Wiens wurden über die Projekte informiert, mit Material, unter anderem in Form von Pressemappen, versorgt und schließlich betreut, wodurch den Stücken das gewünschte Medienecho zuteil wurde.

Die Vermittlungsbüros schlossen vor allem Medienpartnerschaften für *progetto semiserio* ab: Bei "Romeo +/- Julia" arbeitete man mit *Falter*, *Die Presse*, *Ö1* und *medscreen* zusammen, bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" war neben der erneuten Kooperation mit *Falter* auch eine Partnerschaft mit *Der Standard* möglich. Innerhalb der Medienpartnerschaften verpflichtete sich *progetto semiserio* mit Logos und Verlinkungen auf die Zusammenarbeit zu verweisen, die Medien machten ihrerseits durch Berichte und Fotos oder Gewinnspiele auf die Produktionen aufmerksam. Mit stetigem Austausch und gegenseitiger Kommunikation arbeitete das *progetto semiserio*-Büro immer eng mit den Pressebüros zusammen.

Man verließ sich bei der Bewerbung der Stücke aber nicht ausschließlich auf die Arbeit des Pressebüros. Zumindest bei "Romeo +/- Julia" und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" trieb das Produktionsteam von *progetto semiserio* die Marketingmaßnahmen voran. Ein wichtiger Teil dieses Marketingprozederes war, diverse Kooperationen mit Unternehmen einzugehen, welche sich für die Produktionen

⁴⁷¹ Funk/ Juckel: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXXIII.

⁴⁷² Funk/ Haller: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". S. XXXIII.

⁴⁷³ Ebda. S. XVI.

⁴⁷⁴ Ebda. S. XXXIV.

als nützlich erwiesen. Bei "Romeo +/- Julia" beispielweise konnte das Pianounternehmen *Wendl & Lung* gewonnen werden, welches den weißen Flügel auf der Bühne zur Verfügung stellte. Beim Projekt aus dem Jahre 2010 arbeitete man mit den Kartonagen-Hersteller *Dunapack Mosburger* und *Transpack* zusammen. Durch Platzierung des jeweiligen Logos auf den Drucksorten zur Oper waren die Firmen bereit, *progetto semiserio* kostenlos oder verbilligt Materialien aus ihrem Sortiment oder aber Dienstleistungen zu vergünstigten Konditionen zur Verfügung zu stellen. Für den Kulturverein brachte dies nicht nur finanzielle Vorteile, konnte dadurch doch das Budget entlastet werden, auch die Sammlung der Kooperations- beziehungsweise Sponsoringpartner auf den Flyern und Plakaten sah Steker als Chance, nach außen eine funktionierende Marketingstrategie erkennen zu lassen.

Das Unternehmen *Direct Marketing* unter Peter J. Fuchs, ebenso Kooperationspartner, verteilte im Zuge der drei Produktionen insgesamt 35000 Flyer und in Summe 1800 Plakate.⁴⁷⁵ Fuchs platzierte die Drucksorten im gesamten inneren Wiener Stadtbereich, an öffentlichen Plakatwänden, in Lokalen oder Museen. Unabhängig davon engagiert *progetto semiserio* bei den beiden jüngeren Produktionen Studenten als zusätzliche Flyerverteiler, die bei diversen kulturellen Veranstaltung in Wien präsent waren und den dortigen Besuchern die Postkarten anboten.

Als weiterer, wichtiger Punkt der Marketingvorgehensweise von *progetto semiserio* erwies sich, bei allen drei Stücken, das Bewerben via Newsletter und postalischer Kundmachungen. Der Kulturverein hatte sich seit seiner Gründung kontinuierlich einen stetig anwachsenden Verteiler aufgebaut, der neben zahlreichen E-Mailadressen auch Anschriften von zumeist Wiener Haushalten beinhaltete. Bei "Il Trionfo" wurden Newsletter-Aussendungen an 1000 Mailadressen, bei "Romeo +/- Julia" an circa 3000, bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" an insgesamt knapp 9000 Adressen gerichtet. Mit den E-Mails wurden die wichtigsten Stückinformationen versendet, somit auf kostengünstige Weise zahlreiche potentielle Besucher angesprochen. Zudem schickte man im Jahre 2008 an ungefähr 600, 2010 an circa 3500 private Postadressen eine Einladung in Form eines Flyers, auf dem ebenfalls die wichtigsten Daten zum Stück verzeichnet waren. Daneben hatte Georg Steker im Zuge aller drei Produktionen einen so genannten VIP-Verteiler angelegt, in welchem Personen aufgelistet waren, die bedeutende Positionen in Politik, Wirtschaft und Kultur inne hatten. Im Rahmen des Projektes "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" legte man im Produktionsteam besonderen Wert darauf, dass solche Persönlichkeiten und Institutionen VIP-Einladungen erhielten, mit welchen man sich zukünftige Kooperationen erhoffte.

Zudem wurden die Projekte vom *progetto semiserio*-Büro via diverse Online-Portale, wie Veranstaltungshomepages,⁴⁷⁶ beworben. Eine weitere Kleinwerbemaßnahme

⁴⁷⁵ Funk/ Steker: E-Mail von Georg Steker an Stephanie Funk. 16.09.2010.

⁴⁷⁶ Beispielsweise www.events.at/ www.wien-event.at/ [www.wohin-in-wien.at.](http://www.wohin-in-wien.at/)

stellte die Idee Stekers dar, bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" allen größeren Unternehmen Österreichs für die jeweiligen Mitarbeiter bei einem gewissen, reservierten Kartenkontingent vergünstigte Eintrittspreise anzubieten.

Im Jahre 2008 konnte die ÖBV als Hauptsponsor gewonnen, weshalb einige Wochen vor der Premiere von "Romeo +/- Julia" mit der Veranstaltung „Romeo +/- Julia = Traum(a)“ im ÖBV-Atrium im Rahmen des ÖBV-Dialogs am *öffentlichen Dienstag* auf die Produktion im *Schauspielhaus* aufmerksam gemacht wurde. Man lud zu einem

„Gespräch über die Liebe, über Sehnsüchte und Hoffnungen, Erwartungen und Enttäuschungen, Illusionen und Idyllen, über Mythen, Märchen, Musik und happy endings [ein]. [Mitwirkende waren] Gabriella Hauch, Vorständin des Instituts für Frauen- und Geschlechterforschung, Johannes-Kepler-Universität, Linz, Derek Weber, Kulturjournalist, Dramaturg, Bettina Weidinger, Therapeutin und Sozialarbeiterin, [unter der Moderation von] Renata Schmidtkunz, ORF.“⁴⁷⁷

Dabei wurde das Stück kurz vorgestellt, Paul Schweinester und Elisabeth Breuer gaben, wie Jörg Krahe, erste musikalische Einblicke.⁴⁷⁸ Außerdem unterstützte die ÖBV durch Newsletteraussendungen über ihren unternehmensinternen Verteiler die Werbemaßnahmen von *progetto semiserio*.⁴⁷⁹

11.6. Rezeption der Musiktheaterstücke

Die drei Stücke "Il Trionfo", "Romeo +/- Julia" und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" wurden von der Öffentlichkeit sehr unterschiedlich aufgenommen. Bei allen drei Projekten bemühte man sich mit Hilfe der jeweiligen Presseagentur um höchstmögliche mediale Aufmerksamkeit. Zudem versuchte man durch die oben beschriebenen Marketingmaßnahmen, die Musiktheaterstücke in der Wiener Öffentlichkeit präsent werden zu lassen, um den gewünschten Publikumserfolg zu gewährleisten.

Bei den drei Projekten erschienen Berichte und Kritiken in fast allen wichtigen Medien. Bei "Il Trionfo" befanden sich Artikel in insgesamt sieben unterschiedlichen Printmedien, 18 Online-Portalen publizierten Stellungnahmen zum Stück. Neben zwei Sendungen des ORF (*ZIB* und *Tipp die Kulturwoche*⁴⁸⁰) waren Beiträge im Hörfunk (*Radio Stephansdom* und *Radio Orange*⁴⁸¹) ausgestrahlt worden.⁴⁸² Die wichtigsten Kritiken befanden sich in den Printmedien. *Die Süddeutsche Zeitung* sprach im Zuge von "Il Trionfo" von „multimedialer Kreativität“, „Musik und Bühne, Film und Text gingen eine durchaus überzeugende Allianz ein“, aber auch davon, dass „die Singdarsteller [...] stilistisch noch nicht alles wirklich im Griff haben“ und dass „Leisners Bühneninszenierung gelegentlich ein wenig plakativ“ war.⁴⁸³ *Die Wiener Zeitung* fand

⁴⁷⁷ >http://www.oebv.com/aktiv/veranstaltungen/2008/2008_romeo.html< Zugriff am 20.09.2010.

⁴⁷⁸ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. XLIII.

⁴⁷⁹ Funk/ Grashorn: E-Mail von Gitte Grashorn an Stephanie Funk.

⁴⁸⁰ *ZIB*: 08.09.2005, 09:00 Uhr. *Tipp die Kulturwoche*: 04.09.2005, 10:30 Uhr

⁴⁸¹ *Radio Stephansdom*: 05.09.2005, 12:00 Uhr. *Radio Orange*: 02.09.2005, 17:30 Uhr.

⁴⁸² *art:phalanx*: Pressespiegel zu "Il Trionfo". Wien: 2005. O. S.

⁴⁸³ Persché: Hoffmanns Verfehlungen, Bellezzas Therapie. In: *Die Süddeutsche Zeitung*. 13.09.2005. In:

„kleine Schönheitsfehler“ und „Unsauberkeiten im Orchester“, zudem „technische Schwächen“ in den Stimmen, resümierte aber: Ein „ambitioniertes Stück.“⁴⁸⁴ *Die Presse* schrieb kurz: „Oper im Kino - das ist einmal was Neues.“⁴⁸⁵ Die insgesamt zufriedenstellenden Kritiken zum Stück hatten zur Folge, dass alle drei Vorstellungen von "Il Trionfo" sehr gut besucht waren.⁴⁸⁶

Von allen drei Produktionen fand "Romeo +/- Julia" den größten Zuspruch bei Presse und Öffentlichkeit. Die Kritiken zum Stück waren zum überwiegenden Teil positiv und auch die Zuschauerzahlen und Reaktionen des Publikums waren durchwegs zufriedenstellend. Mit insgesamt 688 verkauften Karten konnte man eine Auslastung von 96 % erzielen, was die Erwartungen von Steker und Leisner bei Weitem übertraf.⁴⁸⁷ Kritiken und Berichte zum Stück erschienen in insgesamt 22 Print- und 44 Online-Medien, darüber hinaus wurde man in fünf unterschiedlichen elektronischen Medien, wie Radio oder Fernsehen, erwähnt.⁴⁸⁸ Die wichtigsten Stellungnahmen, neben den Berichten im *ORF* (im *Kulturjournal* auf *Ö1* und *ZIB*⁴⁸⁹), waren erneut jene in den großen Tageszeitungen. In *Der Standard* schrieb man von einem „hervorragende[n] Ensemble“ und einer „wunderbar stimmigen Inszenierung“, die zu dem Resümee „nicht mehr und nicht weniger als schlicht ein guter, unterhaltsamer Theaterabend“ führte.⁴⁹⁰ *Die Wiener Zeitung* sprach von einem „kurzweilige[n] Abend“ und „lebendige[n] Musiktheater“, beanstandete jedoch Elisabeth Breuer, die „etwas metallisch in den Höhen“ klänge und die Tatsache, dass der vielversprechende Paul Schweinester „wenig zu singen hatte“.⁴⁹¹ *Die Presse* schrieb über „eine erstaunlich harmonische Einheit aus barocker und zeitgenössischer Musik“,⁴⁹² *Die Kronenzeitung* befand, es sei „ein mutiger, wenn auch nicht ganz geglückter Versuch [gewesen], viele Dinge [...] unter einen Hut zu bringen. Dem Publikum gefiehl's.“⁴⁹³

Bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" konnte man offensichtlich trotz der umfangreichen Marketingmaßnahmen inhaltlich und inszenierungstechnisch oft nicht überzeugen. Die Kritiken wichtiger Medienstellen entsprachen nicht dem, was sich das Team erhofft hatte. Und auch die Zuschauerzahlen ließen mit 76% Auslastung zu

art:phalanx: Pressespiegel zu "Il Trionfo". Wien: 2005. O. S.

⁴⁸⁴ Mondolfo: Oper mit allen Sinnen. In: *Die Wiener Zeitung*. 10.09.2005. In: *art:phalanx*: Pressespiegel zu "Il Trionfo". Wien: 2005. O. S.

⁴⁸⁵ O.A.: Kultursplitter. Oper im Kino. In: *Die Presse*. 02.09.2005. In: *art:phalanx*: Pressespiegel zu "Il Trionfo". Wien: 2005. O. S.

⁴⁸⁶ Steker: Il Trionfo. Film trifft Oper. Projektpräsentation. S. 26.

⁴⁸⁷ Funk/ Steker: Veranstaltungsbericht zu "Romeo +/- Julia". O.S.

⁴⁸⁸ *SKYunlimited*: Pressespiegel zu "Romeo +/- Julia". Wien: 23.09.2008. O.S.

⁴⁸⁹ *Kulturjournal*: 19.08.2010. 11:59 Uhr. *ZIB*: 22.08.2010. 00:00 Uhr.

⁴⁹⁰ Hagen: Das Glück ist ein Vogel, eine Lerche, um genau zu sein. In: *Der Standard*. 23.08.2008. In: *SKYunlimited*: Pressespiegel zu "Romeo +/- Julia". Wien: 23.09.2008. O.S.

⁴⁹¹ Burianek: Heißer Tango zu viert. In: *Die Wiener Zeitung*. 23.08.2008. In: *SKYunlimited*: Pressespiegel zu "Romeo +/- Julia". Wien: 23.09.2008. O.S.

⁴⁹² mfw: Blick zurück in Verwunderung. In: *Die Presse*. 27.08.2010. In: *SKYunlimited*: Pressespiegel zu "Romeo +/- Julia". Wien: 23.09.2008. O.S.

⁴⁹³ pht: Theater kurz. In: *Die Kronenzeitung*. 27.08.2008. In: *SKYunlimited*: Pressespiegel zu "Romeo +/- Julia". Wien: 23.09.2008. O.S.

wünschen übrig.⁴⁹⁴ Das negative Echo konnte nicht auf die Quantität der Pressearbeit zurückgeführt werden, war man doch mit der jüngsten aller Produktionen mit Kritiken und Berichten in 29 Printmedien und auf 52 Webseiten vertreten. Daneben wurde mit fünf unterschiedlichen Beiträgen in elektronischen Medien, wie einem *A.viso*-Clip im *ORF*⁴⁹⁵ oder Berichten auf *Ö1 (Kulturjournal und Zeit-Ton*⁴⁹⁶) auf das Stück aufmerksam gemacht.⁴⁹⁷ Innerhalb der wichtigsten Kritiken war der Artikel in *Der Standard* der schlechteste, schrieb man dort doch von einer „Live-Musik [...] als eintönige Untermalung“, „wenigen erheiternden Momenten“ und „selten komische[n], meist platte[n], auf billige Pointen abzielende[n] Sketches“; kleines Lob gewährte man den Sängern, die aber „wenig Gelegenheit [hatten], ihre Sangeskünste unter Beweis zu stellen“.⁴⁹⁸ Auch *Der Kurier* befand das Werk mit „originell instrumentierter Musik“ und „solide[n] Darsteller[n] [...] als unerfülltes Versprechen“.⁴⁹⁹ Positiv durchzogen war der Artikel der *Wiener Zeitung*, wo von „humoristischen Höhenflügen eines modernen Musiktheaters“ und einer „charmanten Pappkarton-Skyline“ die Rede war.⁵⁰⁰

11.7. Die Finanzierung der Projekte

Alle drei Projekte wurden zum überwiegenden Teil von der Stadt Wien, der *MA 7*,⁵⁰¹ sowie dem Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (*BMUKK*) finanziert. Wie beinahe alle Produktionen der freien Musiktheaterszene ist auch *progetto semiserio* auf die Unterstützung der öffentlichen Hand angewiesen. Als Produzent der Stücke ist Steker von der damit einhergehenden Abhängigkeit von Kuratoren und der Gunst der Geldgeber nur wenig begeistert. „Das Ziel ist [somit], von der Fördersituation in Wien unabhängig zu werden.“⁵⁰² Weil mit einem Förderungsstopp in der momentanen Praxis von *progetto semiserio* aber zwangsweise eine künstlerische Bewegungslosigkeit einhergehen würde, ist Steker über die Subventionen, die er mit Leisner für seinen Verein erzielen kann, stets erfreut.

Im Rahmen der Produktion „Il Trionfo“, zu einer Zeit, als sich der junge Verein noch profilieren musste, schafften es die beiden *progetto semiserio*-Macher, für das Projekt immerhin 15000 Euro von der Kulturabteilung des Landes Wien zu erhalten, was der ursprünglich beantragten Summe entsprach.⁵⁰³ Ebenso beantragt wurden 10000 Euro bei der Kunstsektion des Bundes, die sich aber nicht bereit erklärte, das Stück zu

⁴⁹⁴ Funk/ Steker: Veranstaltungsbericht zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". O.S.

⁴⁹⁵ *a.viso*, 22.08.2010, 09:05 Uhr.

⁴⁹⁶ *Kulturjournal*, 24.08.2010, 17:09 Uhr. *Zeit- Ton*: 25.08.2010. Ohne Zeitabgabe.

⁴⁹⁷ *SKYunlimited*: Pressespiegel zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". O.S.

⁴⁹⁸ Pohl: Müll aus dem Postfach. In: *Der Standard*. 27.08.2010. In: *SKYunlimited*: Pressespiegel zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". O.S.

⁴⁹⁹ Leyrer: Geld, Glück und Potenz: eMail- Lügen als Opernstoff. In: *Der Kurier*. 26.08.2010. In: *SKYunlimited*: Pressespiegel zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". O.S.

⁵⁰⁰ Wagner: Fröhlicher Datenmüll. In: *Die Wiener Zeitung*. 26.08.2010. In: *SKYunlimited*: Pressespiegel zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". O.S.

⁵⁰¹ Magistratsabteilung 7 ist die Kulturabteilung der Stadt Wien.

⁵⁰² Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. IX.

⁵⁰³ *progetto semiserio*: Kalkulation zu "Il Trionfo". Aus dem Archiv von *progetto semiserio*.

finanzieren. Durch Kooperationen, diverse Sponsoren und private Geldgeber konnten dem Projekt zusätzlich über 13000 Euro zugeführt werden,⁵⁰⁴ so dass man, mit dem Erlös aus dem Karten- und Programmheftverkauf, sowie Garderobenumsätze, auf eine Einnahmesumme von 31000 Euro kam; einer Realisierung des Werkes stand von finanzieller Seite nichts mehr im Wege. Da die Gesamtkosten des Projektes im Verlauf des Durchführungsprozesses allerdings auf 35000 Euro stiegen, sahen sich Leisner und Steker letztlich gezwungen, das Defizit mit eigenen Mitteln auszugleichen.

Im Jahre 2008 kam man durch diverse Einkünfte auf eine höhere Einnahmensumme. Unterschied zum vorigen Budgetplan war, dass man von der Stadt Wien bereits 30000 Euro, und somit den doppelten Betrag zur Verfügung gestellt bekam.⁵⁰⁵ Das Bundeskanzleramt, welches im Jahr 2008 die Entscheidungskraft über kulturelle Angelegenheiten inne hatte,⁵⁰⁶ zeigte sich anfangs nicht bereit, das Projekt finanziell zu unterstützen. Zur Überraschung des Teams wurde allerdings kurz nach der Uraufführung von "Romeo +/- Julia" die nachträgliche Förderung des Stückes in Höhe von 10000 Euro als "Prämie für besondere künstlerische Leistung" bewilligt.⁵⁰⁷ Durch weitere Subventionen vom *Kulturverein Alsergrund*, der Bezirksvorstehung des neunten Wiener Gemeindebezirks,⁵⁰⁸ sowie durch eine erneute Sponsorpartnerschaft mit der ÖBV konnten weitere 9000 Euro sicher gestellt werden, wodurch sich, mit abermaliger Einbeziehung diverser Verkaufszahlen, ein Gesamtbetrag von 57806 Euro als Einnahmen ergaben.⁵⁰⁹

Auch "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" wäre ohne finanzielle Unterstützung seitens der öffentlichen Hand undenkbar gewesen. Wie bei den Projekten davor steuerte die MA 7 der Stadt Wien mit 20000 Euro einen Großteil des Budgets bei.⁵¹⁰ Ebenso essentiell für die Produktion war die Förderung des Bundes durch das *BMUKK* in Höhe von 15000 Euro.⁵¹¹ Durch eine erneute Subvention der Bezirksvorstehung Alsergrund von 1000 Euro, Sponsoringeinnahmen und den üblichen Verkaufseinkünfte kam man auf eine Endsumme von 58957 Euro, mit denen man das Projekt realisieren konnte. Durch unerwartete Ausgaben wurde das geplante Budget auch im Zuge der jüngsten Produktion überzogen.

Die Summen, die dem Team von *progetto semiserio* für seine Projekte zur Verfügung stehen, empfinden Steker und Leisner prinzipiell als zu gering, obschon die Freude über die Förderungen stets überwiegt. Festzuhalten ist, dass man sich nicht nur in organisatorisch-produktionstechnischen, sondern vor allem auch in künstlerischen

⁵⁰⁴ *progetto semiserio*: Projektfinanzierung Trionfo. 18.09.2005. Aus dem Archiv von *progetto semiserio*.

⁵⁰⁵ *progetto semiserio*: Kalkulation zu "Romeo +/- Julia". Aus dem Archiv von *progetto semiserio*.

⁵⁰⁶ Heute ist es das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, BMUKK.

⁵⁰⁷ Funk/ Steker: E- Mail von Georg Steker an Stephanie Funk. 13.09.2010.

⁵⁰⁸ Die Spielstätte Schauspielhaus befindet sich im neunten Bezirk.

⁵⁰⁹ *progetto semiserio*: Kalkulation zu "Romeo +/- Julia". Aus dem Archiv von *progetto semiserio*.

⁵¹⁰ *progetto semiserio*: Kalkulation zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Aus dem Archiv von *progetto semiserio*.

⁵¹¹ Ebda.

Prozessen im Verlauf einer Musiktheaterproduktion, die mit dem vorgegebenen Budget umgesetzt werden muss, oftmals von Ideen verabschieden muss, die nicht zu finanzieren sind. *progetto semiserio* verwirklichte daher seine Projekte meist mit einem vergleichbar kleinen Ensemble. Das gering eingestufte Budget hat zudem zur Folge, dass die Bezahlung der Beteiligten nicht der gewünschten Höhe entspricht. Steker will seine Arbeit in Zukunft vor allem dahingehend „professionalisieren, dass die Künstler sehr fair bezahlt sind.“⁵¹² Besonders im Bezug auf Assistenzen oder Hospitanten, die meist geringfügig oder gar nicht entlohnt werden können, offenbaren sich Schwierigkeiten.⁵¹³ Trotzdem ist *progetto semiserio* laut Steker auf keinen Fall in „Sozialprojekt“; es solle vielmehr wie ein Unternehmen geführt werden, in dem jeder, der mitwirkt, auch entsprechend bezahlt werden solle.⁵¹⁴ Ein wenig anders als bei den Hospitanten und Assistenten verhält es sich gagenbezogen bei den Darstellern. *progetto semiserio* möchte stets ein hohes künstlerisches Niveau bieten, so dass es dem Produzenten nicht möglich ist, bei den Gehältern der Repräsentanten der Stücke, den Sängern, sowie Darstellern oder Musikern, zu sparen, obschon auch hier, vergleicht man entsprechende Verhältnisse bei anderen Musiktheaterunternehmen, nicht allzu hoch angesetzt werden kann. Künstler, welche die gewünschte Qualität mit sich bringen, wissen um ihren jeweiligen Marktwert und verlangen angemessene Honorare.

Prinzipiell kann also festgehalten werden, dass bei *progetto semiserio*, aber auch bei anderen freien Gruppen für zeitgenössisches Musiktheater, die Beschränkung durch ein niedriges Budget oft zu Kompromissen führt. Die jeweiligen Konzepte und Größe des Teams müssen von vornherein den Einnahmen angepasst werden. Während des gesamten Produktionsprozesses ist ein stetiges Abwägen der Prioritäten von Nöten, um die Balance zwischen den Subventionssummen und den jeweiligen Ausgaben zu gewährleisten.

12. Der Wandel des zeitgenössischen Aspektes

Auffallend bei *progetto semiserio* und seinen Produktionen ist, dass sich der Aspekt des Zeitgenössischen in der Umsetzung der Projekte durch die Jahre signifikant veränderte. Begann man bei "Il Trionfo" mit der Inszenierung einer historischen Vorlage in Kombination mit modernen Elementen, entwickelte man sich innerhalb kürzester Zeit mit "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" hin zur Umsetzung eines gänzlich zeitgenössischen Werkes, bei dem alle Teile neu gestaltet wurden. Als Hauptgrund für die zunehmende Progressivität von *progetto semiserio* führt Leisner vor allem charakterliche Veränderungen und neue Interessensgebiete an. Er ist heute nicht länger davon fasziniert, Opern der Barockzeit aufzuführen; vielmehr interessiert ihn die

⁵¹² Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. IX.

⁵¹³ Ebda.

⁵¹⁴ Ebda.

Umsetzung von Stücken, die vorher noch nicht verwirklicht wurden.⁵¹⁵ Vorrangig reizen ihn nun Projekte, die man neu erfinden muss und einen größeren Freiraum implizieren.⁵¹⁶ Auch Steker hatte, wie sein Vereinspartner, verstärkt das Gefühl, dass sich seine Interessensgebiete und Zielsetzungen, die er mit *progetto semiserio* verband, mit der Zeit veränderten. Zudem wurde wichtig, sich mit neuen Ideen in der Wiener Szene zu behaupten, gab es doch bald auch den Anspruch, sich im kulturellen Stadtgefüge neu zu platzieren.⁵¹⁷ Schnell faszinierten ihn Projekte, die sich von Gattungsbezeichnungen, wie „Oper“, „Theater“ oder „Tanz“, befreiten und nur deshalb überzeugten, weil sie inhaltlich gut waren.⁵¹⁸ Man wollte sich von einengenden Genre Grenzen lösen und im Verlauf der Jahre zunehmend eigene Ideen verwirklichen. Beiden war es dabei nie wichtig, mit ihrer Arbeit einen bestimmten Typus zu erfüllen. Weit erfüllender schien es ihnen, inhaltlich zu überzeugen, unabhängig von Formdebatten und Gattungsdefinitionen. Zum jetzigen Zeitpunkt formuliert Leisner den Wunsch nach bewusster Grenzüberschreitung:

„Ich möchte mit den Produktionen die Zuschauer auf ein Terrain holen, das sie nicht kennen, wo sie sich [bezüglich des Genres] nicht mehr auskennen, die Regeln durcheinandergehen. Was ist Musiktheater? Alle haben eine Klischeevorstellung, das möchte ich ändern. Alle sollen offen sein und den Abend ohne Abgleich mit bekannten Formen erleben. Dafür muss ich sie anfangs durcheinanderbringen, damit der Weg für das Neue frei ist. Der Reiz ist nicht die Grenzüberschreitung per se, sondern das, was nach diesem Schritt folgt.“⁵¹⁹

Das Verschieben der Prioritäten deckte sich dabei mit den Förderkriterien der Subventionsgeber. In Wien werden neue, kulturelle Ideen meist großzügiger gefördert, als Althergebrachtes.⁵²⁰ Inwieweit diese Tatsache die Hinwendung zu zeitgenössischeren Elementen tatsächlich beeinflusste, bleibt offen, Leisner jedenfalls bezeichnet es als eine Koinzidenz, dass die Förderungskriterien mit seiner Neugier, nicht immer das Gleiche „abspulen“ zu wollen, deckungsgleich waren.⁵²¹ Und auch Steker gibt zu: „Und natürlich ist es motivierend, dass man für innovative Ideen finanziell mehr Möglichkeiten“⁵²² hat. Letztlich kam so der Wille, Musiktheater derart zu gestalten, dass man unter Verwendung zeitgenössischer Mittel weitestgehend erfinderisch damit umgehen konnte.⁵²³

progetto semiserio unternahm mit den hier vorgestellten Projekten anfangs den Versuch, konventionelle Werke durch zeitgenössische Elemente neu zu definieren, entschied sich aber schließlich bewusst für gänzlich neue Wege:

⁵¹⁵ Funk/ Leisner: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXVII.

⁵¹⁶ Ebda.

⁵¹⁷ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. IV.

⁵¹⁸ Ebda.

⁵¹⁹ Funk/ Leisner: E-Mail von Andreas Leisner an Stephanie Funk. 02.10.2010. 14:32 Uhr.

⁵²⁰ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. III.

⁵²¹ Funk/ Leisner: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXVII f.

⁵²² Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. III.

⁵²³ Ebda. S. IV.

„Ist es für die junge Generation, die nachkommt, wirklich erstrebenswert, das Gleiche noch mal zu machen, und es noch besser zu machen? Es hätte die Möglichkeit gegeben, zu sagen: man bleibt bei Barockensemble, man spezialisiert sich und geht da hin, dass man noch authentischere Aufführungspraxis macht.“⁵²⁴

Durch den Wunsch nach Neuem, nach Eigenkreativität aber entschied man sich zunehmend gegen diese Möglichkeit. Begnügten Steker und Leisner sich beim ersten Opernprojekt „Guilio Cesare in Egitto“ im Jahre 2001 und 2002 nämlich noch damit, Händels Werk in konventioneller Weise auf die Bühne zu bringen, entwickelten sie 2005 mit seinem „Il Trionfo“ erste Ambitionen, zeitgenössische Elemente einzubauen. Vor allem die Komponente Film verlieh der Inszenierung normabweichenden Charakter, aber auch die szenische Inszenierung eines Oratoriums implizierte das Aufbrechen gewohnter Vorgehensweisen und innovatives Streben. Steker selbst sagt in diesem Zusammenhang:

„Nicht umsonst ist das "Il Trionfo", ein Oratorium, das wir auf die Bühne bringen, und das ist schwierig, weil ein Oratorium [...] eigentlich keine Handlung [hat]. Man musste also eine Handlung erfinden [...].“⁵²⁵

Dass man die Arien und deren Inhalte mitunter umdeutete, in einen neuen Kontext einbettete, bescherte dem Stück eine neue Gestalt. Mit Hilfe der filmischen Sequenzen wurde die Geschichte der *Bellezza* in eine moderne Umgebung versetzt, die Allegorie der *Schönheit* wurde zur tragischen Operndiva, die schließlich ihr glückliches Ende fand. Opernhafte Realisationen von Oratorien hatten vor dem Wiener Kulturverein bereits andere gewagt, dennoch offenbarte diese Vorgehensweise eine bewusste Distanzierung von gängigen Aufführungspraxen. Die Geschichte zusätzlich in ein Kino zu platzieren und dem Film eine ergänzende Rolle zukommen zu lassen, barg nicht nur die bewusste Vermischung von Genres, sondern ein Verlassen von Operntraditionen in sich. Damit reihte sich *progetto semiserio* schnell in die Wiener Szene zu zeitgenössischem Musiktheater. Trotz eindeutiger, moderner Elemente in der Inszenierung veränderte man Händels Werk selbst, Musik und Libretto betreffend, nur unmerklich und blieb dem Original innerhalb der aufgeführten Teile weitgehend treu. Anders verhielt es sich bei "Romeo +/- Julia", wo man neben der Inszenierung auch das Basiswerk, Bendas „Romeo et Julie“, an dem man sich orientierte, deutlich bearbeitete. Steker und Leisner begnügten sich nicht mehr damit, lediglich innerhalb der Präsentationsweise neue Wege zu beschreiten, auch das Stück selbst wurde nun neu gestaltet. Angelehnt an Bendas Oper folgte man zwar streckenweise noch dessen Vorlage, setzte ihr jedoch durch Neukompositionen von Jörg Ulrich Kraus, zudem durch ein neues Libretto und eine unkonventionelle, neukonzipierte Inszenierung zeitgenössische Komponenten entgegen. Durch das Bedürfnis, die eigenen Ideen

⁵²⁴ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. III.

⁵²⁵ Ebda.

innerhalb neuer Formen umzusetzen, entstand ein Stück, das die historische Vorlage mit eigens kreierten Bausteinen zu einem Ganzen verschmelzen ließ. Im Vergleich zu "Il Trionfo" also wagte sich *progetto semiserio* schon weit mehr in Richtung Eigengestaltung und kreierte einen Großteil des Werkes völlig neu.

Noch weiter ging man bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" im Jahre 2010, der Uraufführung eines gänzlich neuen Stückes. Periklis Liakakis schuf auf Basis des Librettos von Steker eine zeitgenössische Musiksprache, die von Annika Haller und Daniela Juckel schließlich inszeniert wurde. Man verzichtete erstmals darauf, sich nach einer schon vorhandenen historischen Vorlage zu richten, sondern schuf ein Musiktheater, das mit der Uraufführung 2010 erstmals präsentiert wurde. Dazu wurde ein Thema mit hohem Aktualitätsfaktors gewählt, das eine moderne Umsetzung verlangte.

Allen drei Stücken ist der Versuch gemeinsam, die Inszenierung in heutige Verhältnisse zu verlegen und historische Vorlagen somit bisweilen umzudeuten. Doch auch diesen Aspekt betrachtend fand eine signifikante Entwicklung statt. Verlagerte man "Il Trionfo" zwar in die Welt einer zeitgenössischen Opernsängerin, wobei Händels Originalwerk jedoch noch weitestgehend beibehalten wurde, wurde bei "Romeo +/- Julia" die berühmte Geschichte bereits weitergeschrieben, sah sich doch ein modernes Paar mit den Schwierigkeiten seiner Beziehung in der modernen Welt konfrontiert. Mit "Gain extra inches! Die SPAM]Oper" griff man mit Spams ein Phänomen auf, das, durch heutige Medientechnologie verursacht, ohnehin von hoher Aktualität war, der Anspruch einer Umdeutung demzufolge irrelevant war. Vor allem also bei den ersten beiden Produktionen spielte man mit der historischen Vorlage und nahm dabei durch diverse Variationen Bezug auf aktuelle Tendenzen. Mit "Romeo +/- Julia" und "Il Trionfo" wollte *progetto semiserio* zeigen, dass die epochalen Geschichten bis heute nichts an Relevanz verloren haben, lediglich in veränderter Form auftreten. Steker und Leisner betteten inhaltliche Verläufe, vor Jahrhunderten entstanden, in aktuelle Verhältnisse, legten den Kampf um ewige Schönheit in die Welt der Operndiven und setzten die romantische Liebesgeschichte von *Romeo* und *Julia* in Relationen zu heutigen Problemstellungen.

Von Anfang an versuchte *progetto semiserio*, den Projekten durch bewusst gesetzte Gegensätze Raffinesse zu verleihen, ohne die Stücke zu spalten, was nicht nur die Kombination historischer Musik mit zeitgenössischen Elementen implizierte. 2005 waren es die Komponenten Film und Bühne, die einander gegenüber gestellt wurden, was nicht nur durch unterschiedliche Akzente in der Ausstattung bewusst unterstrichen wurde. Dennoch sollten gesetzte Kontraste nie als störend empfunden, vielmehr zwei Ebenen als sich ergänzend zusammengefügt werden. Daher stimmte man die Spielaktionen und Abläufe von Film und Bühne bei "Il Trionfo" auch exakt aufeinander ab und achtete darauf, zwar auf die Vermischung unterschiedlicher Genres

aufmerksam zu machen, nicht aber den homogenen Gesamtverlauf zu gefährden. Man scheute keineswegs den Verweis auf die unterschiedliche Formenvielfalt, die die Medien Film und Theater mit sich brachten, wollte gleichzeitig aber zeigen, dass eine harmonische Verknüpfung beider möglich ist.

Im Rahmen von "Romeo +/- Julia" wurde mit dem Einsatz von Schauspielern und Sängern zwei Ebenen geschaffen. Die Welt von *Romeo* und *Julia* wurde durch die Bühnenkonstellation bewusst von jener der Schauspieler getrennt, bis sich die Grenzen zunehmend auflösten und die Bereiche verschwammen; eine Interaktion beider Darstellerpaare begann. Bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" wiederum versuchte man, die Schauspielerin Katrin Schurich von Anfang an mit den beiden Sängern zu einem homogenen Ensemble zu vereinen und ließ davon ab, jeweilige Besonderheiten heraus zu stellen. Dennoch traf auch hier, wie bei "Romeo +/- Julia", das gesprochene Wort auf gesungene Passagen. Sprechtheater und Oper wurden so miteinander verbunden.

Die kontinuierliche Entwicklung des zeitgenössischen Aspektes ist nicht nur mit dem persönlichen Werdegang von Steker und Leisner in Verbindung zu bringen, war sie doch zudem sehr stark von der sich verändernden Arbeitsweise der beiden abhängig. Im Rahmen von "Il Trionfo" nämlich arbeitete das *progetto semiserio*-Team tendenziell noch, wie Steker es bezeichnet, von außen nach innen.⁵²⁶ Man ging also von der musikalischen Vorlage Händels aus, die man umsetzen wollte. Erst im Anschluss fokussierte man inhaltliche und inszenierungstechnische Details.⁵²⁷ Steker bezeichnet eben jene Vorgehensweise heute als die falsche, wie er in einem Gespräch angibt:

„Wir hätten eigentlich sagen müssen: Dieser Inhalt reizt uns, diese Geschichte wollen wir unbedingt bringen und wenn man dann drüber nachdenkt, kann man diese Geschichte eigentlich nur in der Zusammenarbeit mit dem Medium Film bringen. Und dann hätte sich daraus ergeben müssen: Welche Musik nehmen wir dazu? Welchen Raum nehmen wir dazu? Das wäre von innen nach außen. Von der Idee zu den Rahmenfaktoren.“⁵²⁸

Die Produktionen "Romeo +/- Julia" und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" wurden schließlich dieser Arbeitsweise entsprechend umgesetzt. War ein Zielgedanke festgelegt, folgten ihm Ideen zur Umsetzung, so dass im Anschluss Rahmenbedingungen bestimmt wurden, die man für geeignet befand. Zuerst und vordergründig also interessierte ein Thema, das man mit Hilfe des Musiktheaters behandeln wollte, wie die unterschiedlichen Stadien der Liebe 2008 oder das Phänomen Spam und seine Facetten 2010. Dann erst fiel die Entscheidung, innerhalb welchen Gerüsts diese Inhalte zu realisieren wären. So konnten Schwierigkeiten in der Umsetzung, wie es sie noch bei "Il Trionfo" gegeben hatte, vermieden werden.

In welcher Form *progetto semiserio* die zeitgenössischen Komponenten auch

⁵²⁶ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. IV.

⁵²⁷ Ebda.

⁵²⁸ Ebda.

einbettete, ob moderne Bausteine die Stücke mehr oder weniger beeinflussten und unabhängig davon, ob die anfänglichen Ideale in der Endphase mit Erfolg umgesetzt wurden, Steker und Leisner sind sich letztlich einig, dass sie nur mit neuen, mit zeitgemäßen Aspekten wirklich kreativ, frei und zufriedenstellend gestalten können:

„Wir haben gesehen, dass man mit zeitgenössischer Musik spannendere Prozesse haben kann, weil man künstlerischer arbeiten kann, [...] wie viel mehr Spaß es macht, wenn man im Bereich Musik, der ja der bedeutendere Bereich im Musiktheater ist, kreativ mitgestalten kann. Die Musik ideenfüllend zu gestalten [steht im Vordergrund] und nicht, Versatzstücke zu nehmen und darauf neue Ideen zu setzen oder fertige, großartige Musikstücke und darauf neue interpretatorische Ideen zu setzen. [...] Und so kam dann auch die Lust, selber Ideen zu haben, [...] dann bist Du eigentlich im zeitgenössischen Musikbereich. [...] Aber es muss das Von-Innen-Nach-Außen stimmen. Und wenn das stimmt, ist es mir [egal], ob etwas zu 100% zeitgenössisch komponiert ist oder ob man ein Stück macht, wo man ein Potpourri aus 18 verschiedenen bekannten Melodien hernimmt, wenn sie den Inhalt zu 100% in Musik umsetzen.“⁵²⁹

13. Die geplanten Stücke

Mit dem aufwändigen, zeitintensiven Engagement von Georg Steker und Andreas Leisner für ihren Verein *progetto semiserio* steht mitunter die ständige Hoffnung in Verbindung, in naher Zukunft mit umfassenderen, größer angelegten Produktionen als bisher die Wiener Kulturlandschaft nachhaltig zu prägen. Letztlich ist das angestrebte Ziel, wie es Mitglieder diverser anderer freier Gruppen, wie zum Beispiel die *Neue Oper Wien*, bereits zeigen, von der Tätigkeit im Rahmen von *progetto semiserio* den Lebensunterhalt bestreiten zu können. Dies impliziert nicht nur eine weit umfangreichere Förderung seitens der öffentlichen Hand, die es erlauben würde, die Mitwirkenden angemessen zu entlohnen. Gleichzeitig könnten Projekte von Beginn an in größerem Rahmen geplant und konzipiert werden. Die bisher verwirklichten Musiktheaterstücke wurden mit relativ kleinem Budget bestritten, dafür entstanden umso kreativere Ideen, mit wenigen Mitteln das Optimum zu erreichen. Mit einem umfangreicheren Kapital allerdings könnte jeder Bereich einer Opernproduktion besser gestaltet werden. So könnten beispielweise renommierte Künstlerinnen und Künstler engagiert werden, die letztlich durch ihre Namen zahlreiche Zuschauer in die Vorstellungen locken würde. Sie ließen den Verein zur festen Wiener Größe werden, was letztlich vielleicht zu weitreichenderer Förderung beitrüge. Ebenso könnten kostspieligere Aufführungsräume mit größerem Fassungsvermögen angemietet, in technisch versierte Bühnenbilder investiert, zusätzliche Darsteller und Teammitglieder engagiert werden. All jene Aspekte führen nicht zwingend zu einem erfolgreicherem Opernwerk, tragen aber sehr wohl dazu bei, freier gestalten zu können und potentielle Einfälle nicht wegen zu hoher Kosten im Keim ersticken zu müssen.

⁵²⁹ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 22.07.2010. S. VIII.

Die erhoffte Zwei-Jahres-Förderung der Stadt Wien durch die zuständige MA 7 für die Jahre 2011 und 2012 konnte, unter anderem aufgrund fehlender finanzieller Mittel der Stadt, abermals nicht erreicht werden. Mit der zugesicherten Ein-Jahres-Förderung für das Jahr 2011 in Höhe von 50.000 Euro⁵³⁰ hingegen lässt sich zumindest ein neues Musiktheaterprojekt im kommenden Jahr verwirklichen. Mit diesem Budget wird in erster Linie das Projekt „Mater dolorosa“ im Herbst 2011 umgesetzt. Angelehnt an die Heilige Maria und ihren Schmerz über den verlorenen Sohn soll auf Basis der zeitgenössischen Musik von Jörg Ulrich Krahe ein Musiktheater über Verlust und Trauer entstehen. In der Projektbeschreibung von *progetto semiserio* heißt es:

„Wir werden mit Projektionen, Bildern von Normalität, Beschreibungen des Alltags, der erst im Rückblick als Harmonie erlebt wird, die Leere fühlbar machen, die dem Verlust folgt. Dieses Vakuum, das durch den Verlust des Kindes so unendlich schmerzvoll spürbar wird - diese Leere wird der rote Faden unseres Stücks. [...] Nur zwei Darstellerinnen – eine Sängerin und eine Tänzerin - werden mit den Mitteln der Musik und des Körpers dem Schmerz selbst Ausdruck verleihen, ihn ganz nahe an den Betrachter heran bringen.“⁵³¹

Im Gegensatz zum humoristischen "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" wird das Projekt „Mater dolorosa“ schwermütig und tiefgründig. Die Idee zu diesem Stück entstand bereits vor einigen Jahren, wollten Steker und Leisner doch seit Langem derartige religiöse Themen zum Leben erwecken und dadurch abstrakte Geschichten lebensnah umsetzen.⁵³² Mit neu komponierter, zeitgenössischer Musik wird an "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" angeschlossen, abermals eine Uraufführung produziert, der Weg, durch ein gänzlich neues Werk zu überzeugen, wird mutig fortgesetzt. Die Veranstaltung, so ist bisher geplant, soll im November 2011 im *Nestroyhof Wien* stattfinden.⁵³³

Ebenso in Planung, jedoch bisher nicht finanziert, sind die beiden Projekte „Bettleroper“ und „Fusion. The Truth about Georg“. Steker und Leisner werden jedoch, weiter für Subventionen von Bund und Land ansuchen und hoffen, auch diese beiden Produktionen in absehbarer Zukunft realisieren zu können. Bei „Fusion. The Truth about Georg“ wird, so ist beabsichtigt, die Opernbühne verlassen und so dem Genre Musiktheater eine völlig neue Gestalt gegeben. Denn eine theatralische Konzertsituation soll Musik von Händel präsentieren, welche auf Originalinstrumenten live gespielt und vom Ensemble *NuLeGé* am Computer remixed wird, schließlich in einem Clubambiente aufgeführt werden soll.⁵³⁴ Mit seiner historischen Musik widmet man sich abermals Georg Friedrich Händel und kehrt zum Versuch zurück, barocke Musik in zeitgenössischem Rahmen zugänglich zu machen.

⁵³⁰ ><http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderempfehlung-jaenner2010.pdf>< Zugriff am 24.09.2010.

⁵³¹ *progetto semiserio*: Projektunterlagen zu „Mater dolorosa“.

⁵³² Funk/ Leisner: Interview zu *progetto semiserio*. S. XXVII.

⁵³³ *progetto semiserio*: Projektunterlagen zu „Mater dolorosa“.

⁵³⁴ *progetto semiserio*: Einreichungsunterlagen zur Zwei-Jahres-Förderung. S. 5.

„In den Nummern, Arien und Choreographien beginnt sich der Hintergrund des Protagonisten, sein Leben, mit den aus dem weiten Händel-Repertoire ausgewählten Texten zu vermengen, ohne eine definitive narrative Verortung. Hinter dem Happening ahnt man die Geschichte des Frontman, hinter dem Sound eine musikalische Wahrheit. Die Form des Pop-Events gerät aus den Fugen, die Arien verfließen in den Arrangements.“⁵³⁵

Im Mittelpunkt steht damit nicht die Musik Händels; sie wird lediglich als Vehikel genutzt, das Phänomen des populären Künstlers aufzudecken.

„Grundthema ist die Hinterfragung von populären Fassaden, von Superstars und Supertalenten. Welche Wahrheiten schlummern hinter der populären, getunten Fassade. Händel selbst inspiriert zu dieser Übersetzung seiner Welt in eine aktuelle und heutige Ausdrucksform. Denn seine Werke waren nicht weniger als die Pop-Musik seiner Zeit.“⁵³⁶

Die barocke Musik soll erneut umgedeutet werden, mit zeitgenössischer Szenerie und Computerelementen, wie sie auch schon bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" zum Einsatz kamen, entfremdet. Damit würde der Weg der Uraufführungen und neugeschaffener Werke wieder verlassen und, wie schon bei "Il Trionfo" und "Romeo +/- Julia", durch die Vermischung von historischen und zeitgenössischen Elementen ein neues Musiktheater kreiert werden.

Die „Bettleroper“ ist von allen Projekten am wenigsten ausgereift, soll aber in den folgenden Jahren ebenfalls realisiert werden. Im Mittelpunkt dieses Musiktheaters steht die Kommunikation mit benachteiligten Personen, wie Steker und Leisner beschreiben:

„Wir werden mit und für die unterprivilegierten Menschen, seien es Obdachlose, ehemalige Gefängnisinsassen oder Straßenbettler aus Wien, Musiktheater machen, über ihre Themen arbeiten und so zeigen, dass Theater auch ein Medium und Verhandlungsort für die Bedürfnisse und Werte der sozial schlechter gestellten Menschen sein muss/kann.“⁵³⁷

Man entfernt sich abermals vom traditionellen Opernhaus und wird die „Bettleroper“ in ein Einkaufszentrum, beispielsweise die *Lugner City Wien*, platzieren, um Menschen unterschiedlichster sozialer Schichten besser zu erreichen. Die Kultur kommt zu den Menschen, nicht umgekehrt, wodurch Hemmschwellen abgebaut werden sollen. Dies erleichtert auch die Grundidee, benachteiligte Menschen direkt vor Ort mit einzubeziehen. „Ein gänzlich neues Stück wird von den Akteuren selbst entwickelt und von professioneller Hand in bühnenreife Form gebracht.“⁵³⁸ Trotz der Mitwirkung der Unterprivilegierten soll das Stück jedoch nicht improvisiert durchgeführt werden:

„Gemeinsam mit sozial benachteiligten Menschen [...] aus Wien werden wir, unterstützt durch erfahrene Sozialarbeiter, Musiktheater machen. MusikerInnen und SängerInnen aus den Reihen von *progetto semiserio* werden in einem

⁵³⁵ *progetto semiserio*: Einreichungsunterlagen zur Zwei-Jahres-Förderung. S. 5 f.

⁵³⁶ Ebda. S. 6.

⁵³⁷ Ebda.

⁵³⁸ Ebda. S. 24.

langfristigen Projekt-Prozess Szene um Szene erarbeiten.“⁵³⁹

Man will im Zuge der „Bettleroper“ erstmals auch eng mit caritativen Organisationen zusammenarbeiten, ein Werk soll entstehen, das den Rahmen der konventionellen Oper einmal mehr verlässt.

Egal, welche Richtung *progetto semiserio* auch einschlagen wird und unabhängig davon, wie sich die Umsetzungsmöglichkeiten gestalten, es sieht im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters eine einzigartige Möglichkeit, neue Wege im Opernrepertoire zu bestreiten und im Zuge dessen das Bild der Wiener Kulturlandschaft mitzuprägen, hin zu neuen, bisher unerreichten Möglichkeiten. Zeitgenössische Elemente werden stets den Weg in das Musiktheater von *progetto semiserio* finden, inwiefern sie dominierend, mit historischen Vorlagen kombiniert sein werden, ist noch nicht abzusehen. In jedem Fall aber finden sich vor allem im Sektor des Zeitgenössischen für *progetto semiserio* favorisierte Optionen, die Opernlandschaft in bevorzugter Weise zu gestalten. Innovative, musiktheatralische Methoden zu erforschen ist auch das zukünftige Ziel, ist zeitgenössisches Musiktheater und damit im Zusammenhang stehende Prozeduren doch nicht an schwerfällige, mitunter eingrenzende Traditionen gebunden, welchen es sich zu Lasten künstlerischer Freiheiten unterwerfen müsste. Dies beflügelt die beiden *progetto semiserio*-Verantwortlichen. Auch in Zukunft soll die Richtung, die mit "Il Trionfo" begonnen und mit "Romeo +/- Julia" und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" fortgeführt wurde, weitergegangen werden. Dabei geht es, so Steker, im Idealfall vor allem „steil bergauf.“⁵⁴⁰ Unabhängig davon, ob sich die „folgenden Produktionen [...] mit Themen wie Verlust eines Kindes, Armut in der Großstadt und Pop-Ikonen als Projektionsfläche beschäftigen“⁵⁴¹ oder doch alternative Inhalte angestrebt werden, der Mensch in seinem Menschsein, so Steker, soll im Mittelpunkt stehen, umgesetzt innerhalb zeitaktueller Themen; letztlich sollen Emotionen und Phänomene thematisiert werden.⁵⁴²

„Unser Streben war und ist es, aktuelle Themen zum Phänomen des Menschseins in der Gesellschaft von heute aufzugreifen und auf der Bühne umzusetzen. Die höchst mögliche Unmittelbarkeit ist Ziel dieses Strebens. Mit der Form des Musiktheaters erreichen wir die direkteste und emotionalste Kommunikation mit unseren Zuschauern.“⁵⁴³

Nicht nur inhaltlich, auch formal soll diese Unmittelbarkeit erzielt werden, die visuelle Kraft soll im Mittelpunkt stehen und überzeugen, vor allem das Publikum ansprechen und berühren.⁵⁴⁴ Wie mit den bisherigen Projekten zumindest in Ansätzen begonnen

⁵³⁹ *progetto semiserio*: Einreichungsunterlagen zur Zwei-Jahres-Förderung. S. 5 f.

⁵⁴⁰ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. XLIII.

⁵⁴¹ Steker: Expost zu SPAM Oper. S. 2.

⁵⁴² Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. XLIII.

⁵⁴³ Steker: Expost zu SPAM Oper. S. 2.

⁵⁴⁴ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. XLIV.

wurde, sollen die Stücke zukünftig in noch progressiver wirkenden Rahmenbedingungen umgesetzt werden. „Je mutiger, desto besser,“⁵⁴⁵ so Steker, sieht er doch noch immer die Gefahr, sich traditionsgeladenen, „Guckkasten-klassischen Situationen“⁵⁴⁶ anzupassen. Andreas Leisner hingegen sieht die momentane Positionierung *progetto semiserio* positiv:

„Im Moment steht *progetto [semiserio]* innerhalb der [zeitgenössischen Musiktheater-] Szene gut da, dank Georgs [Steker] Präsenz entwickeln wir uns zum «Player», aber wir dürfen uns nicht aufsaugen lassen, sondern neue Impulse setzen bzw. die Szene aufmischen. Ein schwieriges Unterfangen, weil wir zu wenig Zeit haben.“⁵⁴⁷

Mit aktuellen, emotional relevanten Themen und unkonventionellen Rahmenbedingungen soll zeitgenössisches Musiktheater neu definiert werden. In der Umsetzung ihrer Ideen sind Steker, Leisner und ihr *progetto semiserio*, wie auch die restlichen freien Gruppen, letztlich von der Gunst öffentlicher Stellen und deren Subventionen abhängig. In Anbetracht der dezimierten finanziellen Mittel wird die zufriedenstellende Förderung der Projekte stetig schwieriger.

⁵⁴⁵ Funk/ Steker: Interview zu *progetto semiserio*. 18.09.2010. S. XLIV.

⁵⁴⁶ Ebda.

⁵⁴⁷ Funk/ Leisner: E-Mail von Andreas Leisner an Stephanie Funk. 02.10.2010. 14:32 Uhr.

V. SCHLUSSRESÜMEE

Die zeitgenössische Musiktheaterlandschaft Wiens setzt sich aus zahlreichen unterschiedlichen Institutionen zusammen, die durch vielseitige Produktionen modernes Musiktheater schaffen. Vor allem innerhalb zeitgenössischer Werke besteht die Möglichkeit, neue Ideen kreativ umzusetzen. Aufgrund der beinahe unbegrenzten Wege, im zeitgenössischen Bereich Opernstücke zu inszenieren, ist es nicht nur äußerst schwierig, den Terminus „zeitgenössisches Musiktheater“ klar zu definieren, es fällt auch schwer, übergreifende Merkmale zu benennen, die die Wiener Institutionen verbinden würden. Mit Facettenreichtum werden gängige Praktiken hinter sich gelassen, das Musiktheater wird einem steten Wandel unterzogen. So unterschiedlich die zeitgenössisch-musiktheatralischen Projekte auch gestaltet sein mögen, gemein ist allen Wiener Verantwortlichen der Wille, unabhängig, ob sie in wichtigen Häusern oder kleinen freien Gruppen agieren, das traditionelle Operschaffen zu entstauben und Wien, das üblicherweise mit traditionsgeladener Kultur in Verbindung gebracht wird, auch mit progressiven Stücken zu repräsentieren. Zudem vereint die betreffenden Einrichtungen in Wien neben der Interdisziplinarität ihrer Stücke und verbundenen Zielsetzungen überwiegend auch organisatorische Strukturen. Die freien Gruppen sind so meist als Vereine geführt, bei denen über Jahre ein oder mehrere Hauptverantwortliche die künstlerische, wie administrative Leitung übernehmen.

Georg Steker und Andreas Leisner, die mit *progetto semiserio* eine dieser Einrichtungen führen, verabschiedeten sich im Verlaufe ihrer Vereinsgeschichte zunehmend davon, barocke Stücke aufzuführen und wandten sich immer mehr neu geschaffenen Werken zu. Sie wollten sich mit innovativen Einfällen vom Schaffen anderer Veranstalter differenzieren und waren überzeugt, mit individuellen Macharten überzeugen zu können. Die Freiheit, mit zeitgenössischen Musiktheaterinszenierungen beinahe jedes erdenkliche Terrain beschreiten zu können, reizt die beiden *progetto semiserio*-Macher noch immer. Im Vordergrund steht heute, anders, als noch vor fünf Jahren, als formale Innovationen dominierten, inhaltlich zu überzeugen und die Thematik erfolgreich umzusetzen. Dass sich die Realisierung dieser inhaltlichen Prioritäten meist abhebt von konventionellen Inszenierungsweisen, kommt den Zielsetzungen von Steker und Leisner entgegen.

Die umfangreichen Ideen, die Steker und Leisner bezüglich ihrer Musiktheaterstücke entwickeln, scheitern nicht selten an fehlenden finanziellen Mitteln, die dem Verein von den öffentlichen Stellen zur Verfügung gestellt werden. Angefangen bei dem Produktionsteam, das auf ein notwendiges Minimum reduziert ist, dem Ausstattungs- und Regiekonzept, die den budgetären Möglichkeiten angepasst werden, bis hin zu Veranstaltungsräumen oder Probenzeiten muss jeder Aspekt einer Musiktheaterproduktion dem vorhandenen Etat entsprechend geplant werden.

Überzeugende Einfälle können oft nicht umgesetzt werden, würde es den Finanzplan zu sehr strapazieren. Als weitere Schwierigkeit, in direktem Zusammenhang mit dem niedrigen Budget, entpuppt sich oft die fehlende Zeit, Stücke ausreichend proben oder ausstatten zu können, muss doch auch bei den Honoraren der Mitwirkenden, somit der Produktionszeit gespart werden. Als zusätzliche Hürde stellten sich bei *progetto semiserio* im Verlauf der letzten Jahre auch unterschiedliche Meinungen involvierter Künstler zur Durchführung oder Inszenierung heraus. Durch gemeinschaftliche Arbeit liegen mit dem Stück verbundene Zielsetzungen oder Vorstellung der Mitwirkenden bisweilen weit auseinander, so dass Kompromisse geschlossen und erst angedachte Ideale nicht umgesetzt werden.

Letztlich aber versuchten Steker und Leisner mit ihren drei Projekten "Il Trionfo", "Romeo +/- Julia" und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" relevante Themen innerhalb möglichst innovativer Formen zu präsentieren. Bis heute verbinden sie damit auch die Hoffnung, stetig an Bedeutsamkeit für die zeitgenössische Wiener Musiktheaterszene zu gewinnen, um in absehbarer Zukunft zu den führenden Einrichtungen zu gehören.

VI. BIBLIOGRAPHIE

Literaturquellen

- Awecker, Maria [Hrg.]: Wiener Festwochen 2007. Programmübersicht. Wien: Wiener Festwochen 2007.
- Awecker, Maria [Hrg.]: Wiener Festwochen 2008. Programmübersicht. Wien: Wiener Festwochen 2008.
- Awecker, Maria [Hrg.]: Wiener Festwochen 2009. Programmübersicht. Wien: Wiener Festwochen 2009.
- Awecker, Maria [Hrg.]: Wiener Festwochen 2010. Programmübersicht. Wien: Wiener Festwochen 2010.
- Bermbach, Udo [Hrg.]: Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten. Stuttgart: Metzler. 2000.
- Danuser, Hermann [Hrg.]: Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001. Mainz: Wega 2003.
- Detken, Anke/ Fritz, Bärbel [Hrg.]: Theaterinstitution und Kulturtransfer. Fremdkulturelles Repertoire am Gothaer Hoftheater und an anderen Bühnen. Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 22. Band 2. Tübingen: Narr 1998.
- Domaschko, Nina: „Das Theater an der Wien - Der Wechsel von der Musicalbühne zum neuen „alten“ Opernhaus“. Diplomarbeit. Wien: 2008.
- Finscher, Ludwig [Hrg.]: Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. Neubearbeitete Ausgabe. Sachteil Band 6. Kassel: Bärenreiter. 1999.
- Harpner, Stefan [Hrg.]: Über Musiktheater. Eine Festschrift. München: Ricordi 1992.
- Hassler, Silke [Hrg.]: Die NEUE OPER WIEN. Wien: o.V. 2000.
- Hoegl, Clemens: Ökonomie der Oper. Grundlagen für das Musiktheater-Management. Analysen und Arbeitsinstrumente. Bonn: ARCult Media 1995.
- Jungheinrich, Hans-Klaus [Hrg.]: Musikalische Zeitfragen 17. Musiktheater. Kassel: Bärenreiter 1986.
- Kammeroper Wien: Wiener Kammeroper. 1953 - 1993. Wien: o. V. 1993.
- Lillie, Julia Rosa: DIE ENTWICKLUNG DER FREIEN OPERNSZENE IM WIEN DER 1990ER JAHRE. Diplomarbeit. Wien: 2001.
- Mainwaring, John: Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel. London: 1760.
- Mauser, Siegfried: Theorie der Gattungen. Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 15. Laaber: Laaber 2005.
- Marx, Hans Joachim: Händels Oratorien, Oden und Serenaten. Ein Kompendium. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- Polzer, Berno Odo/ Rudolph, Marie-Therese; Wien modern '98. Wien: Verein Wien modern 1998.

Preis, Barbara: Situation, Entwicklung und Positionierung der freien Opernszene Wiens in den Jahre 1999 - 2004. Eine Analyse der vier größten freien Operngruppen im Bereich der zeitgenössischen Oper. Diplomarbeit. Wien: 2004.

Reincke, Madeleine: Baedeker. Wien. Ostfildern: Mairs. 1999.

Reinighaus, Frieder/ Schneider, Katja [Hrg.]: Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 7. Laaber: Laaber 2004.

Schmid-Reiter, Isolde [Hrg.]: Repertoire und Spielplangestaltung. Schriften der Europäischen Musiktheater-Akademie. Band 5. Anif/ Salzburg: Müller-Speiser 1998.

Tschulik, Norbert: Musiktheater in Österreich. Die Oper im 20. Jahrhundert. Wien: Öst. Bundesverlag 1984.

Votteler, Juliane [Hrg.]: Musiktheater heute. Klaus Zehelin. Dramaturg und Intendant. Hamburg: Europ. Verlagsanstalt/ Rotbuch 2000.

Bermbach, Udo: Über einige Aspekte des Zusammenhangs von Politik, Gesellschaft und Oper im 20. Jahrhundert. In: Bermbach, Udo [Hrg.]: Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten. Stuttgart: Metzler. 2000. S. 3 - 28.

Dahlhaus, Carl: Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen. In: Mauser, Siegfried: Theorie der Gattungen. Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 15. Laaber: Laaber 2005. S. 230 - 239.

Danuser, Hermann: Einleitung. In: Danuser, Hermann [Hrg.]: Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001. Mainz: Wega 2003. S. 11 - 29.

Genzel, Hans- Jochen: Ich will den Operntext verstehen. Ein Plädoyer für die Worte im Musiktheater. In: Harpner, Stefan [Hrg.]: Über Musiktheater. Eine Festschrift. München: Ricordi 1992. S. 94 - 103.

Hartberger, Sven: EXPERIMENTELLES VERSUS MUSEALES: MUSIKTHEATER IN FREIEN GRUPPEN. In: Schmid-Reiter, Isolde [Hrg.]: Repertoire und Spielplangestaltung. Schriften der Europäischen Musiktheater-Akademie. Band 5. Anif/ Salzburg: Müller-Speiser 1998. S. 105 - 117.

Jungheinrich, Hans- Klaus: Der andere Blick auf die Oper. Tendenzen des aktuellen Musiktheaters. Ein Rundhorizont. In: Jungheinrich, Hans- Klaus [Hrg.]: Musikalische Zeitfragen 17. Musiktheater. Kassel: Bärenreiter 1986. S 17 - 79.

Kelterborn, Rudolf: Musiktheater in unserer Zeit. In: Danuser, Hermann [Hrg.]: Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001. Mainz: Wega 2003. S. 33 - 47.

Klaiber, Joachim: Zeit der Bilder? In: Harpner, Stefan [Hrg.]: Über Musiktheater. Eine Festschrift. München: Ricordi 1992. S. 152 – 156.

Konold, Wulf: Oper – Anti-Oper – Anti-Anti-Oper. In: Danuser, Hermann [Hrg.]: Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001.

Mainz: Wega 2003. S. 47 - 63.

Marx, Hans Joachim: Zur zeitgenössischen Aufführungspraxis. In: Marx, Hans Joachim: Händels Oratorien, Oden und Serenaten. Ein Kompendium. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998. S. XXII- XXXV.

Ruf, Wolfgang: Musiktheater. II. Kompositionen. 1. Definition. In: Finscher, Ludwig [Hrg.]: Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. Neubearbeitete Ausgabe. Sachteil Band 6. Kassel: Bärenreiter. Sp. 1689.

Vill, Susanne: GRENZÜBERSCHREITENDE NEUE MUSIKTHEATERFORMEN. In: Schmid-Reiter, Isolde [Hrg.]: Repertoire und Spielplangestaltung. Schriften der Europäischen Musiktheater-Akademie. Band 5. Anif/ Salzburg: Müller-Speiser 1998. S. 126 - 138.

Zeitschriften

Ag.: „Wien modern“: Matthias Losek wird neuer Leiter. In: *Die Presse* 19.10.2009.

Billand, Klaus/ Guschlbauer, Wilhelm: Interview mit Dominique MEYER: "Wie Oper in Frankreich gemacht wird". In: *Der Neue Merker*. 10/ 2006.

Burianek, Stefan: Heißer Tango zu viert. In: *Die Wiener Zeitung*. 23.08.2008.

Geyer, Roland. Das Publikum ist mehr als eine Auslastungszahl. In: *Die Wiener Zeitung*. 11.01.2006.

Fastner, Carsten: Oper ohne Worte. In: *Der Falter* 43/ 05.

Hager, Isabella: Das Glück ist ein Vogel, eine Lerche, um genau zu sein. In: *Der Standard*. 23.08.2008.

Leyrer, Georg: Geld, Glück und Potenz: eMail-Lügen als Opernstoff. In: *Der Kurier*. 26.08.2010.

mfw: Blick zurück in Verwunderung. In: *Die Presse*. 27.08.2010.

Mondolfo, Christina: Oper mit allen Sinnen. In: *Die Wiener Zeitung*. 10.09.2005.

Ohne Autor (O.A.): Jonas Kaufmann: Opern-Publikum stirbt nicht aus. In: *Die Presse*. 31.03.2010.

Ohne Autor (O.A.): Kultursplitter. Oper im Kino. In: *Die Presse*. 02.09.2005.

Pachl, Peter P.: Happy End für Romeo. In: *Neue Musikzeitung*. Dezember 1997.

Persché, Gerhard: Hoffmanns Verfehlungen, *Bellezzas Therapie*. In: *Die Süddeutsche Zeitung*. 13.09.2005.

pht: Theater kurz. In: *Die Kronenzeitung*. 27.08.2008.

Pohl, Isabella: Müll aus dem Postfach. In: *Der Standard*. 27.08.2010.

Wagner, Daniel: Fröhlicher Datenmüll. In: *Die Wiener Zeitung*. 26.08.2010.

Wonder, Viktoria: Oper in der Krise. In: *FOCUS Magazin*. 17.05.1993.

Internetquellen

>http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/ArchiveMain<

>http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/Archive?page=2<

>http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/Archive?page=3<

>http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/Archive?page=4<

>http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/Archive?page=5<

>http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/Archive?page=6<

>http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/Archive?T1day=--&T1month=--&T1=2000&T2day=--&T2month=--&T2=2010&visibility=visible&category1=Programmbereich&categorytext1=&category2=Titel&categorytext2=&category3=Titel&categorytext3=&mode=justdoit&archivsearch.x=36&archivsearch.y=11<

><http://filmarchiv.at/rte/upload/metrokino/metrokino.jpg><

>http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=124<

>http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=241<

>http://laaber-verlag.wslv.de/pdfs/1274864586_HHB3_Probekapitel.pdf<

><http://netzzeit.at/index.php?siteid=18&lang=<>

><http://netzzeit.at/index.php?siteid=19&lang=<>

><http://netzzeit.at/index.php?siteid=21&lang=<>

><http://service.magwien.gv.at/mdb/gr/2004/gr-040-w-2004-03-03-028.htm><

><http://sirene.at/projekte.php><

><http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.w/w597383.htm><

><http://www.artphalanx.at/><

><http://www.bgym-ei.asn-bgld.ac.at/Fach/Musik/oratorium.htm><

>http://www.bpb.de/publikationen/WLQ771,2,0,Risiken_und_Chancen_der_Kommunikationstechnologie.html#art2<

><http://www.brut-wien.at/start.php?navid=detail&id=149><

>http://www.der-neue-merker.at/druck.php?area=33&pgm_00013_id=60&pgm_00040_id=81<

><http://www.dradio.de/images/39115/portrait/><

>http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramaturg/2005_01/dramaturg2005_01_musiktheater.php<

>http://www.enotes.com/topic/Romeo_und_Julie<

><http://www.ensemblefuerstaedtebewohner.com/index2.html><

><http://www.ensemblefuerstaedtebewohner.com/musiktheater.html><

><http://www.eolv.at/index.php?id=6&L=0><

><http://www.eolv.at/index.php?id=13><

><http://www.festwochen.at/index.php?id=149&L=0><

><http://www.festwochen.at/index.php?id=161&L=0><

><http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&L=0&detail=493><

><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=109&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=115&lang=<>
><http://www.klassika.info/Komponisten/Benda/index.html<>
>http://www.kuratoren-theatertanz.at/empfehlungen_0110_2J.html<
><http://www.magmell.de/kontakt/impressum.html<>
><http://www.magmell.de/agentur/andreas-kroeneck.html<>
><http://www.magmell.de/agentur/simon-hollay.html<>
><http://www.magmell.de/agentur/simone-ingelfinger.html<>
><http://www.mica.at/musicaustria/jazz-improvisierte-musik/mica-interview-mit-alexander-kukelka-4-gossip-operas<>
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/00_wir.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/01_geschichte.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/02_leitung.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/05_produktionen.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2000_powder.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2000_vater.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2001_fremde.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2003_tania.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2004_mouth.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2004_sonnenhaus.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2005_beggars.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2005_cain.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2006_atlantis.html<
>http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2009_anatol.html<
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=6&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=37&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=38&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=39&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=40&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=41&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=42&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=43&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=45&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=46&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=44&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=110&lang=<>
><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=116&lang=<>
>http://www.neueoperwien.at//?art_id=4<
>http://www.neueoperwien.at//?art_id=21<

>http://www.neueoperwien.at/?menu_id=13<
>http://www.neueoperwien.at/?menu_id=17<
>http://www.neueoperwien.at/?menu_id=18<
>http://www.neueoperwien.at/?menu_id=176<
>http://www.neueoperwien.at/?menu_id=181<
>http://www.neueoperwien.at/?menu_id=255<
>http://www.neueoperwien.at/?menu_id=367<
>http://www.neueoperwien.at/?menu_id=579<
>http://www.neueoperwien.at/index.php?menu_id=579<
><http://www.neueswienermusiktheater.org/archiv.html><
>http://www.neueswienermusiktheater.org/ueber_uns.html<
><http://www.newcrownedhope.org/index.php?id=programm><
>http://www.oebv.com/aktiv/veranstaltungen/2008/2008_romeo.html<
>http://www.oper-unterwegs.at/gracchus_home.html<
>http://www.oper-unterwegs.at/oper_unterwegs.html<
>http://www.oper-unterwegs.at/undine_home.html<
>http://www.orpheus.at/Ensembles/Neue_Musik/<
><http://www.phace.at/de/about/><
><http://www.phace.at/de/about/ensemble/sylvielacroix/><
><http://www.phace.at/de/about/team/><
><http://www.phace.at/de/calendar/2009/><
><http://www.phace.at/de/calendar/2010/October2/><
><http://www.phace.at/de/media/video/eaf/><
><http://www.progettosemiserio.at/mission.html><
><http://www.progettosemiserio.at/leisner.html><
><http://www.progettosemiserio.at/romeo.html><
><http://www.progettosemiserio.at/s01.02.htmlv><
><http://www.progettosemiserio.at/s03.04.html><
><http://www.progettosemiserio.at/s05.06.html><
><http://www.progettosemiserio.at/s07.08.html><
><http://www.progettosemiserio.at/spam.html><
><http://www.progettosemiserio.at/steker.html><
><http://www.progettosemiserio.at/trionfo.html><
><http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/main.jart?rel=de&content-id=1188466708124&reserve-mode=active><
>http://www.sirene.at/neu/projekt_annefrank.php<
>http://www.sirene.at/neu/projekt_circus.php<
>http://www.sirene.at/neu/projekt_feist.php<
>http://www.sirene.at/neu/projekt_kommissar.php<

>http://www.sirene.at/neu/projekt_krokodil.php<
>http://www.sirene.at/neu/projekt_monochord.php<
>http://www.sirene.at/neu/projekt_nachts.php<
>http://www.sirene.at/neu/projekt_operellen.php<
>http://www.sirene.at/neu/projekt_operellen2.php<
><http://www.sirene.at/neu/projekte.php><
>http://www.sirene.at/neu/projekt_teufel.php<
><http://www.stadt-wien.at/index.php?id=circus-wien><
><http://www.stadt-wien.at/index.php?id=theater-an-der-wien><
><http://www.stummfilm.info/veranstalter/metrowien/index.html><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/A-House-Full-of-Music/><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Berio-in-Bewegung/><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Das-tapfere-Schneiderlein/><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Die-Gaensemagd/><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Eisenhans/><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Labyrinth/><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Lachenmann/><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Massacre/><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Michaels-Reise/><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Monteverdi-Berio/><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Nightingale/><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Night-Banquet/><
><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Oresteia/><
><http://www.taschenoper.at/de/Wir/Team/><
>http://www.theaterblick.com/theater_links/theater/oesterreich/wien/sirene_operntheater_wien<
><http://www.theaterspielplan.at/index.php?id=28322&pagePos=42><
><http://www.theaterspielplan.at/index.php?pagePos=42&id=24500><
><http://www.theater-wien.at/index.php/de/aktuelles/article/59100><
><http://www.theater-wien.at/index.php/de/aktuelles/article/68147><
><http://www.theater-wien.at/index.php/de/kalender/location/calendar/6504><
><http://www.theater-wien.at/index.php/de/spielplan/16487><
><http://www.theater-wien.at/index.php/de/spielplan/16488><
><http://www.theater-wien.at/index.php/de/spielplan/16489><
><http://www.theater-wien.at/index.php/de/spielplan/16521><
><http://www.theater-wien.at/index.php/de/spielplan/25315><
><http://www.theater-wien.at/index.php/de/spielplan/46244><
>http://www.theaterspielplan.at/index.php?pagePos=22&id_event_date=7637317<
><http://www.theater-wien.at/index.php/de/geschichte><

><http://www.toptv.de/Sendung/prima-la-musica-dopo-le-parole-das-strittige-verhaeltnis-von-text-und-musik-in-der-oper/498067><
><http://www.wienerfestwochen.at/index.php?id=77&L=0><
><http://www.wienerfestwochen.at/index.php?id=149><
><http://www.wienerkammeroper.at/kontakt.de.php><
><http://www.wienerkammeroper.at/ueber-uns.de.php#geschichte><
><http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderempfehlung-jaenner2010.pdf><
><http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/rtf/leitbild-theaterreform.rtf><
><http://www.wien.info/de/musik-buehne/oper-operette/kammeroper><
><http://www.wienmodern.at/Home/2010.aspx><
><http://www.wienmodern.at/Home/%C3%9Cberuns/Team.aspx><
><http://www.wienmodern.at/Home/ARCHIV/Datenbank.aspx><
><http://www.wienmodern.at/Home/ARCHIV/Geschichte.aspx><
><http://www.wienmodern.at/Home/ProgrammKarten/PROJEKTE.aspx><
><http://www.zoon.at/index.html><
><http://www.zoon.at/neither.html><
><http://www.zoon.at/text-zoon.pdf><
><http://zvr.bmi.gv.at/Start><

Interviews

Everhartz, Jury/ Liakakis, Periklis: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper".
Wien: 12.08.2010.

Funk, Stephanie/ Haller, Annika: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper".
Wien: 19.08.2010.

Funk, Stephanie/ Juckel, Daniela: Interview zu *progetto semiserio*. Wien: 30.08.2010.

Funk, Stephanie/ Krah, Jörg: Interview zu "Romeo +/- Julia". Wien: 17.09.2010.

Funk, Stephanie/ Leisner, Andreas: Interview zu *progetto semiserio*. Wien: 24.08.2010.

Funk, Stephanie/ Steker, Georg: Interview zu *progetto semiserio*. Wien: 22.07.2010.

Funk, Stephanie/ Steker, Georg: Interview zu *progetto semiserio*. Wien: 18.09.2010.

Haller, Annika/ Tornquist, Kristine: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper".
Wien: 29.07.2010

E-Mails

Aschauer, Mario/ Funk, Stephanie: E-Mail von Mario Aschauer an Stephanie Funk.
Wien: 25.09.2010. 08:51 Uhr.

Desi, Thomas/ Funk, Stephanie: E-Mail von Thomas Desi an Stephanie Funk. Wien:
16.10.2010. 18:32 Uhr.

Funk, Stephanie/ Grashorn, Gitte: E-Mail von Gitte Grashorn an Stephanie Funk. Wien:
22.09.2010. 09:46 Uhr.

Funk, Stephanie/ Hollay, Simon: E-Mail von Simon Hollay an Stephanie Funk. Wien/ Heilbronn: 04.10.2010. 11:55 Uhr.

Funk, Stephanie/ Leisner, Andreas: E-Mail von Andreas Leisner an Stephanie Funk. Wien/ Salzburg: 02.10.2010. 14:32 Uhr.

Funk, Stephanie/ Liakakis, Periklis: E-Mail von Periklis Liakakis an Stephanie Funk. Wien: 17.09.2010. 11:50 Uhr.

Funk, Stephanie/ Liakakis, Periklis: E-Mail von Periklis Liakakis an Stephanie Funk. Wien: 17.09.2010. 12:06 Uhr.

Funk, Stephanie/ Preißler, Stefanie: E-Mail von Stefanie Preißler an Stephanie Funk. Wien: 11.10.2010. 11:37 Uhr.

Funk, Stephanie/ Rabinowich, Julya: E-Mail von Julya Rabinowich an Stephanie Funk. Wien: 15.10.2010. 08:53Uhr.

Funk, Stephanie/ Steker, Georg: E-Mail von Georg Steker an Stephanie Funk. Wien: 13.08.2010. 17:43 Uhr.

Funk, Stephanie/ Steker, Georg: E-Mail von Georg Steker an Stephanie Funk. Wien: 13.09.2010. 13:58 Uhr.

Funk, Stephanie/ Steker, Georg: E-Mail von Georg Steker an Stephanie Funk. Wien: 14.09.2010. 11:22 Uhr.

Funk, Stephanie/ Steker, Georg: E-Mail von Georg Steker an Stephanie Funk. Wien: 16.09.2010. 19:17 Uhr.

Funk, Stephanie/ Steker, Georg: E-Mail von Georg Steker an Stephanie Funk. Wien: 22.09.2010. 13:49 Uhr

Funk, Stephanie/ Steker, Georg: E-Mail von Georg Steker an Stephanie Funk. Wien: 23.09.2010. 20:09 Uhr.

Andere Quellen

art:phalanx. Pressespiegel zu "Il Trionfo". Wien: 2005.

Desi, Thomas: Katalog der Gefühle. ZOOM 1008/9. Wien: 2008.

Desi, Thomas: Musiktheater Projekte. Wien 2001.

Funk, Stephanie/ Steker, Georg: Veranstaltungsbericht zu "Romeo +/- Julia". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 11.01.2009.

Funk, Stephanie/ Steker, Georg: Veranstaltungsbericht zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 03.09.2010.

Il Trionfo. Dokumentation der Premiere. Inszenierung: Andreas Leisner. Filmische Inszenierung: Simon Hollay. Deutschland/ Österreich: *magmell* 2005. Fassung: DVD. 26:07'.

progetto semiserio: Einreichunterlagen von *progetto semiserio* zur Ausschreibung zum *outstanding artist award- Interdisziplinarität 2010* des Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: März 2010.

progetto semiserio: Einreichungsunterlagen von *progetto semiserio* zur Förderung durch das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 29.01.2010.

progetto semiserio: Einreichungsunterlagen zur Zwei-Jahres-Förderung. Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 15.01.2010.

progetto semiserio: Kalkulation zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 14.08.2010.

progetto semiserio: Kalkulation zu "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 27.11.2005.

progetto semiserio: Kalkulation zu "Romeo +/- Julia". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 23.11.2008.

progetto semiserio: Produktionsmappe zu "Romeo +/- Julia". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 05.06.2010.

progetto semiserio: Programmheft zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: August 2010.

progetto semiserio: Programmheft zu "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: September 2005.

progetto semiserio: Programmheft zu "Romeo +/- Julia". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: August 2008.

progetto semiserio: Projektfinanzierung Trionfo. Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 18.09.2005.

progetto semiserio: Projektmappe zu Aller Seelen. Johann Sebastian Bach. Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 10.11.2003.

progetto semiserio: Projektunterlagen zu „Mater dolorosa“. Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 23.09.2010.

progetto semiserio: Trionfo E-Mappe. Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 11.11.2004.

progetto semiserio: Visions und Facts. Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 27.05.2005.

SKYunlimited: Pressespiegel zu "Romeo +/- Julia". Wien: 23.09.2008.

SKYunlimited: Pressespiegel zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Wien: 17.09.2010.

Steker, Georg: Expost zu SPAM Oper. Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 15.09.2010.

Steker, Georg: Il Trionfo. Film trifft Oper. Projektpräsentation. Wien: 17.09.2005.

Vereinsregisterauszug zum Kulturverein *progetto semiserio* vom 12.04.2010. Vgl.:
><http://zvr.bmi.gv.at/Start><

Vereinsregisterauszug zum Kulturverein *progetto semiserio* vom 02.07.2010. Vgl.:
><http://zvr.bmi.gv.at/Start><

Aschauer, Mario: ZUR MUSIKALISCHEN UMSETZUNG. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: September 2005. S.11.

Leisner, Andreas: Il Trionfo. DER INHALT. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: September 2005. S. 8 f.

Mailath-Pokorny, Andreas: GELEITWORT. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: September 2005. S. 3.

progetto semiserio: Romeo +/- Julia. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Romeo +/- Julia". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: August 2008. S. 7.

Schmetterer, Marie Theres: Von der Nike von Samothrake zu Uncle Sam. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: September 2005. S. 11 f.

Steker, Georg.: Il Trionfo. BAROCKMUSIK + X = *PROGETTO SEMISERIO*. In: *progetto semiserio*: Programmheft zu "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: September 2005. S. 6.

VII. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Andreas Leisner. Vgl.: ><http://www.progettosemiserio.at/leisner.html><. © Armin Bardel.

Abbildung 2: Georg Steker. Vgl.: ><http://www.progettosemiserio.at/leisner.html><. © Tamara Schwarzmayr.

Abbildung 3: Das Wiener *Metro Kino*. Vgl.: ><http://filmarchiv.at/rte/upload/metrokino/metrokino.jpg><

Abbildung 4: Produktionsfoto zu "Il Trionfo" Vgl.: *progetto semiserio*: Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 07.09.2005. © Barbara Plaffy.

Abbildung 5: Produktionsfoto zu "Il Trionfo" Vgl.: *progetto semiserio*: Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 07.09.2005. © Barbara Plaffy.

Abbildung 6: Produktionsfoto zu "Il Trionfo" Vgl.: *progetto semiserio*: Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 07.09.2005. © Barbara Plaffy.

Abbildung 7: Produktionsfoto zu "Il Trionfo" Vgl.: *progetto semiserio*: Projektunterlagen zum Stück "Il Trionfo". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 07.09.2005. © Barbara Plaffy.

Abbildung 8: Das Wiener Schauspielhaus. Vgl.: ><http://www.dradio.de/images/39115/portrait/>< Zugriff am 07.07.2010. © Stock.XCHNG.

Abbildung 9: Produktionsfoto von "Romeo +/- Julia". Vgl.: *progetto semiserio*: Produktionsfotos zu "Romeo +/- Julia". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 19.08.2008. © Armin Bardel.

Abbildung 10: Produktionsfoto von "Romeo +/- Julia". Vgl.: *progetto semiserio*: Produktionsfotos zu "Romeo +/- Julia". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 19.08.2008. © Armin Bardel.

Abbildung 11: Produktionsfoto von "Romeo +/- Julia". Vgl.: *progetto semiserio*: Produktionsfotos zu "Romeo +/- Julia". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 19.08.2008. © Armin Bardel.

Abbildung 12: Produktionsfoto zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Vgl.: *progetto semiserio*: Produktionsfotos zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 03.09.2010. © Nick Mangafas.

Abbildung 13: Produktionsfoto zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Vgl.: *progetto semiserio*: Produktionsfotos zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Aus dem Archiv des Vereins *progetto semiserio*. Wien: 03.09.2010. © Nick Mangafas.

Abbildung 14: Artikel zu "Il Trionfo" in *Die Süddeutsche Zeitung*. Vgl.: Persché, Gerhard: Hoffmanns Verfehlungen, Bellezzas Therapie. In: *Die Süddeutsche Zeitung*.

13.09.2005.

Abbildung 15: Artikel zu "Il Trionfo" in *Die Wiener Zeitung*. Vgl.: Mondolfo, Christina: Oper mit allen Sinnen. In: *Die Wiener Zeitung*. 10.09.2005. ©

Abbildung 16: Artikel zu "Il Trionfo" in *Die Presse*. Vgl.: Ohne Autor (O.A.): Kultursplitter. In: *Die Presse*. 02.09.2005.

Abbildung 17: Artikel zu "Romeo +/- Julia" in *Der Standard*. Hager, Isabella: Das Glück ist ein Vogel, eine Lerche, um genau zu sein. In: *Der Standard*. 23.08.2008. © Armin Bardel.

Abbildung 18: Artikel zu "Romeo +/- Julia" in *Die Presse*. Vgl.: mfw: Blick zurück in Verwunderung. In: *Die Presse*. 27.08.2010.

Abbildung 19: Artikel zu "Romeo +/- Julia" in *Die Kronenzeitung*. Vgl.: pht: Theater kurz. In: *Die Kronenzeitung*. 27.08.2008.

Abbildung 20: Artikel zu "Romeo +/- Julia" in *Die Wiener Zeitung*. Vgl.: Burianek, Stefan: Heißer Tango zu viert. In: *Die Wiener Zeitung*. 23.08.2008.

Abbildung 21: Artikel zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" in *Der Kurier*. Vgl.: Leyrer, Georg: Geld, Glück und Potenz: eMail-Lügen als Opernstoff. In: *Der Kurier*. 26.08.2010.

Abbildung 22: Artikel zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" in *Die Wiener Zeitung*. Vgl.: Wagner, Daniel: Fröhlicher Datenmüll. In: *Die Wiener Zeitung*. 26.08.2010.

Abbildung 23: Artikel zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" in *Der Standard*. Vgl.: Pohl, Isabella: Müll aus dem Postfach. In: *Der Standard*. 27.08.2010.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

VIII. ANHANG

15. Interviews zu *progetto semiserio*

Funk, Stephanie/ Steker, Georg: Interview zu *progetto semiserio*. Wien: 22.07.2010.

Stephanie Funk [...] Wo hast Du Andreas [Leisner] kennen gelernt?

Georg Steker Den Andreas habe ich kennengelernt bei einer Produktion, bei der ich gesungen und er Regie geführt hat, im Sommer 2000. Eine [...] Barockoper von Händel. Da hat er mich als Sänger engagiert, aber ich hatte noch keine großen organisatorischen Ambitionen, weil ich noch Gesang studiert habe und mit einem Ensemble vorwiegend Konzerte gemacht hab.

Stephanie Funk War das in Wien?

Georg Steker Das war [...] ein Ensemble in Wien für Alte Musik. [...]

Stephanie Funk Welche Oper?

Georg Steker „Flavio“ von Händel.

Stephanie Funk In Wien?

Georg Steker Nein, das war in Niederösterreich, [...] in der Nähe von St. Pölten, *Burgruine Hohenegg* hieß das. Das war eine Art studentische Koproduktion auf hohem Niveau. Und Andreas [Leisner] hat ein Jahr später sein Diplom gemacht, das heißt er hat eine Diplomin szenierung gebraucht. Er [...] hat mich gefragt, ob man nicht gemeinsam diese Diplomin szenierung machen soll. [...] Ich hab ihm angeboten: Ich organisiere die ganzen Musiker. [...]

Also seine Intention war seine Diplomprüfung, die fand dann statt im Dezember 2001.

Stephanie Funk Das war „Gulio [Cesare]“?

Georg Steker Das war „Gulio Cesare“, ja genau. [...]

[Die Uni hat] ihm das aber aberkannt, weil sie gesagt haben: Sie können es nicht mehr annehmen als Diplomin szenierung. Sie können es sich anschauen, ihn beurteilen, können es aber nicht mehr als eingereichte Diplomin szenierung annehmen. [...] Dann haben wir gesagt: Ok, dann ist es nicht sein Diplom, dann veranstalten wir ein Musiktheater auf der *neuen Studiobühne* [Penzing]. Und das war extrem erfolgreich; es war zwei Abende ausverkauft.

Und viele [meiner] Sängerkollegen, [...] haben damals mitgesungen. [...] Wir hatten für jede Rolle eine doppelte Besetzung, so dass die Leute einen Lerneffekt hatten und jeder dran kam. [...] Wir hatten 15 Musiker, die alle umsonst gespielt haben. [...] Wir kannten uns ein bisschen vom Konzertieren. Der Andreas [Leisner] kannte diese Alte Musik-Seite in Wien nicht, die habe ich dann an ihn herangebracht. Da hab ich dann das erste Mal Produktionsleitung gemacht. Und ich hab gesungen, was zu viel war. [...]

Stephanie Funk Und waren [*progetto semiserio*] immer schon Andreas [Leisner] und Du? [...]

Georg Steker In der Leitung, vom Ideenpool und in der Verantwortung waren es nur wir Zwei.

Stephanie Funk Und wieso habt ihr dann [nach „Gulio Cesare“] weitergemacht? [...]

Georg Steker Eigentlich gab es keine Grundmotivation, zu sagen: Wir reißen die Welt des Musiktheaters nieder. Damals ging es auch überhaupt nicht um den Begriff „Musiktheater“, sondern erst mal darum, selber zu organisieren. [...]

Und der Bezirksvorsteher [des Bezirks Alsergrund] und [Hans] Hauf [von der ÖBV] haben das zusammen finanziert, so dass wir [„Gulio Cesare“] ein Jahr später im *Kolpinghaus* im 9. Bezirk wieder aufnehmen konnten. Die gleichen Leute, es haben alle wieder mitgemacht. Wir konnten jetzt schon kleine Gagen zahlen. [...]

Und wir haben es im *Kolpinghaus* eben als Wiederaufnahme gemacht, mit dem Zusatz [...] - da ging dann ein bisschen das Denken über Oper und Musiktheater los - wenn wir schon so einen Raum haben, das [*Kolpinghaus*] ist ein moderner Ballsaal, dann [realisieren wir folgende Idee:] Das Publikum ist angehalten, dauernd vom Buffet zu holen, Getränke zu kriegen. So ein bisschen die Idee eines Barocktheaters.

Stephanie Funk Das war „[Gulio Cesare], Händel zum Essen“, oder?

Georg Steker Genau. „Händel zum Essen“. Weil die Leute damals [zu Händels Zeiten] auch aufstehen konnten und serviert wurde, da gab es keine Sitzplätze, nur Stehplätze. Im Parterre ist man gestanden und die Logen hat man sich, also „Stagione“, über einen Zeitraum von zwei, drei Monaten gemietet. So haben sich diese Theatertage in London, wo auch der Händel war, finanziert. [...] Und das wollten wir im Ansatz ein bisschen machen.

Da hat unter anderem die Elke Tschaikner mitgearbeitet, die hat damals eine kleine Sing-, Sprechrolle gehabt; sie hat ja auch mal Gesang studiert. Die Elke Tschaikner arbeitet beim *ORF*, macht bei *Ö1* die ganzen Jazzsachen. [...] Sie war so nett und hat für den *ORF* ein Demo-Band zusammengeschnitten und [über „Gulio Cesare“] gesprochen. [...] Und dann waren wir zwischen 2001 und 2002 irgendwann im *ORF*-Studio und ich habe Andreas [Leisner] angerufen und hab gesagt: Andreas, wir brauchen für das, was wir da tun, einen Namen. Fünf Minuten später hat er mich zurückgerufen und hat gesagt: Wie wär's mit *progetto semiserio*? [...] Und dann fanden wir es beide witzig und so ist es seither geblieben.

Stephanie Funk Es ist kein tieferer Sinn dahinter? [...]

Georg Steker Naja, das passiert ja allen, dass sie anfangen, Sachen zu tun, erst mal ohne Stoßrichtung, nur weil sie es machen wollen, das ist die beste Motivation. Plötzlich spürt man, [...] man muss in irgendeinen Rahmen hinein. [...] Dann geht es darum, dass man sich irgendwie identifizieren muss. Man braucht einen Namen, [...] Drucksorten, dann reden manche über eine Website, ein Logo. [...] Und dann war

„progetto semiserio“ so ein Name, der damals für diese Barockidee gepasst hat, weil italienisch. Und außerdem das Ganze als Projekt, sprich als etwas im Prozess Befindliches [dargestellt hat]. Ein richtiges Wort. Und „semiserio“ ist eine Anlehnung an die *opera seria*, und das Wortspiel mit „halbernst“, „halbernst“ oder „unernst“. Es heißt aber nicht unernst, es heißt ja halbernst, man kann es deuten: Man soll es nicht so ernst nehmen mit der Oper. Das *progetto semiserio* ist einfach ein halbernstes Projekt, das sich nicht lächerlich machen will, aber das Dinge aus der tiefen Ernsthaftigkeit des seriösen Musiktheaterbetriebs herauslöst. Und so lang der Titel hält, für das, was wir tun, will ich davon auch nicht abgehen.

Stephanie Funk Ist der Klang wichtig gewesen, dass man es sich leicht merken kann?

Georg Steker Ja, schon. Man muss auch, wie Du weißt, viel drüber sprechen, weil die Leute danach fragen, was es heißt und wie man es buchstabiert. Also es ist nicht ganz optimal, wenn man dauernd seine Website buchstabieren muss. Aber das Erzählen darüber, die Frage: Was heißt denn das? Wieso? Das kann schon helfen, dass [der Name] im Gedächtnis bleibt. Und letztlich gibt es, wenn jemand gute Qualität macht, ganz absurde Namen. Die blödesten Namen sind nach oben gekommen, weil es da nicht mehr drum geht, wie sie heißen.

Stephanie Funk Ab wann hat es denn so was wie ein *Mission Statement* gegeben? [...]

Georg Steker Das *Mission Statement* [entstand] um die Zeit, als wir die dritte Produktion, "Il Trionfo", gemacht haben. Bis dahin, das war dann schon 2005, hat sich auch im Persönlichen und Beruflichen für Andreas [Leisner] und mich einiges getan. [...] Wir waren 2005 bereits im Berufsleben, Andreas [Leisner], weil er fix in Berlin [an der *Oper unter den Linden*] als Regieassistent gearbeitet hat und ich, weil ich schon bei [Walter] Kobéra [an der *Neuen Oper Wien*] gearbeitet hab. [...] Und [da begann] das Nachdenken darüber, was man tun könnte [...]. Was passiert denn gerade am Markt? [...] In Wien. Wie leicht oder schwer hat man es denn, wenn man Barockproduktionen macht und ist es für die junge Generation, die nachkommt, wirklich erstrebenswert, das Gleiche noch mal zu machen, und es noch besser zu machen? Es hätte die Möglichkeit gegeben, zu sagen: Man bleibt beim Barockensemble, man spezialisiert sich und geht dahin, dass man noch authentischere Aufführungspraxis macht. [...] Nicht umsonst ist "Il Trionfo" ein Oratorium, das wir auf die Bühne bringen und das ist schwierig, weil ein Oratorium eigentlich keine Handlung hat oder wenig. Man musste also eine Handlung erfinden; und gleichzeitig [kam] die Idee, mit dem Film zu arbeiten, [zu sagen]: Lass uns doch probieren, ein anderes Medium hereinzunehmen. [...]

Und natürlich ist es motivierend, dass man für innovative Ideen finanziell mehr Möglichkeiten hat. Wir wollten damals nicht ausschließen, dass wir auch nicht-innovative Sachen gut weitermachen könnten, wir haben ja weiterhin noch Konzerte

gemacht. Da ist [dann aber] bisschen die Idee aufgebrochen, zu sagen: Dann lass uns doch überlegen, wie man Oper, mittlerweile heißt es Musiktheater, so gestalten kann, dass man erfinderisch damit umgeht. Und daraus ist dann eine erste *Mission* [Statement] entstanden. Zu sagen, man will sich hier neu platzieren. Da gab es auch den Anspruch, zu sagen: Man will sich auch in Wien neu platzieren. [...] Wir haben beide schon gesehen und zugeschaut, wie es andere machen und verstanden, dass gewisse Dinge gehen und andere nicht. Gesehen, wie genial Sachen sein können, die sich nicht drum scheren, ob sie „Oper“ oder „Theater“ oder „Tanz“ heißen. Die gut sind, weil sie inhaltlich gut sind.

Und "Il Trionfo" war noch ein Produktion, wo wir von außen [nach innen gearbeitet haben], also gesagt haben: Diese Musik müssen wir unbedingt auf die Bühne bringen. Warum? Weil wir wollten. Und es muss Barock sein. Warum? Weil es jetzt grad so ist. Das sind Rahmenfaktoren, die uns beschränkt haben, wir mussten eine gute Lösung finden. Und dann war die Lösung der Film [...], die war ok. Aber so, wie wir herangegangen sind, war es eigentlich falsch. Wir hätten eigentlich sagen müssen: Dieser Inhalt reizt uns, diese Geschichte wollen wir unbedingt bringen und, wenn man dann drüber nachdenkt, kann man diese Geschichte eigentlich nur in der Zusammenarbeit mit dem Medium Film bringen. Und dann hätte sich daraus ergeben müssen: Welche Musik nehmen wir dazu? Welchen Raum nehmen wir dazu? Das wäre von innen nach außen, von der Idee zu den Rahmenfaktoren.

Stephanie Funk Hast Du das Gefühl, es ist jetzt so? Bei [Gain extra inches! Die] „SpamOper“ oder "Romeo +/- Julia"?

Georg Steker Bei "Romeo +/- Julia" war es ziemlich parallel. Wir haben bei "Romeo +/- Julia" die Kurve gekratzt, wir sind rechtzeitig auf die Bremse gestiegen und haben gesagt: Wir machen nicht wieder das Gleiche. Uns hat beide das Thema gleichzeitig interessiert, auch wenn das jetzt nicht mein Lieblingsthema war, zu sagen: Komm, lass uns über die Liebe arbeiten. Ich bin persönlich skeptisch, was diese Schlagworte betrifft. Aber es hat sich herausgestellt, dass, wenn man darüber nachdenkt und auch mit älteren Leuten, wie dem Derek Weber, drüber redet, oder wenn man alt genug ist, mit Anfang, Mitte 30, dass man die ersten erfreulichen und auch enttäuschenden Erlebnisse hinter sich hat, man sich denkt: Das ist schon eine ziemlich komplexe Geschichte. [...] Ich war am Schluss noch immer überrascht, dass es im Publikum Leute gab, die damit so viel anfangen konnten, die das so schnell verstanden haben, in Teilen, die ich gar nicht so gut versteh. [...] Wir hatten natürlich mit der Julya Rabinowich Glück und Pech gleichzeitig, aber Andreas [Leisner], ich und auch ein bisschen die Daniela [Juckel] haben bis zum Schluss gekämpft, dem Ganzen konzeptionell, inhaltlich eine Stoßrichtung, eine Idee, eine Haltung zu geben.

Stephanie Funk Wie ist das gelaufen mit dem Derek Weber und der Julia [Rabinowich]. Der Derek Weber wurde engagiert und hat einfach die Teile nicht gebracht, die er bringen sollte?

Georg Steker Nein. Der Derek Weber wurde nicht wirklich engagiert. [...] Bei allen Dingen, die nicht gut funktionieren, hat man selber eine Teilschuld. [...] Man muss dazu sagen, damit die Fakten nicht so ausschauen, als hätte der Derek Weber „abgelöst“: Der Derek Weber hat das Ganze nicht ernst genug genommen, weil wir es ihm nicht ernst genug präsentiert haben. Und er hatte noch dazu das Unglück, dass sein Vater sehr, sehr krank war, um den er sich dann sehr gekümmert hat. Offensichtlich hat er einen sehr starken Vaterbezug. Nebst den anderen, eigentlich brotbringenden Berufen, die er hat, nämlich für die *Salzburger Nachrichten* zu schreiben [...], hat er [...] viel zu spät begonnen, ein Textkonzept für "Romeo +/- Julia" zu entwickeln. Das ist uns alles zu knapp und zu spät geworden. Wir hatten nicht mehr das Gefühl, dass er, erstens, damit fertig wird, oder zweitens, dass wir vor allem nicht auf dem selben Stand sind. Andreas [Leisner] und ich haben uns in den Monaten davor, [...] weiterentwickelt. Als dann was von [Weber] kam, war das nicht mehr das, was wir gesucht haben.

Stephanie Funk Habt Ihr mit ihm zusammen das Konzept entwickelt [...]?

Georg Steker Konzepte entwickeln sich immer weiter, wir haben mit ihm gemeinsam ein Konzept entwickelt. Bei dem, was letztlich auf der Bühne war, war davon aber nicht mehr viel übrig geblieben.

Stephanie Funk Aber die Idee selber kam von Euch zwei?

Georg Steker [...] Die Idee von "Romeo +/- Julia" kommt von uns Zwei.

Stephanie Funk Und Ihr seid auf [Weber] zu gekommen?

Georg Steker Genau. Mit der Überlegung: Wer kann denn als Profi das Libretto schreiben? [...]

[Man musste sich also] auch dramaturgisch etwas überlegen, bis man auf diese Lösung mit zwei Paaren gekommen war. Das war eine Sache, die zwischen Andreas [Leisner] und mir entstanden ist. Ein bisschen was hat da auch der Derek [Weber] abgenickt, hat gesagt: Das findet er gut, damit kann er was anfangen; so wächst so etwas weiter. Und wenn einer dann das Team verlässt, geht das Konzept trotzdem weiter. Wir konnten die Julia [Rabinowich] vor vollendete Tatsachen stellen, da wir ziemlich genau wussten, was wir wollten. Wir hatten schon ein ziemlich genaues Szenario, wie das [Stück] ablaufen sollte, wir hatten nur keine Worte, die [die Darsteller] sagen sollten. Wir konnten sagen: Die Jungen treten auf und erst mal haben wir eine Szene von Glück und Leidenschaft. Die alten Zwei treten auf und man sieht die Krisensituation. Und die Krisensituation, die zum ersten Zusammenbruch führt, nämlich dadurch, dass man schon Medikamente oder irgendeinen Auslöser hat. Also wir hatten schon ein ziemlich genaues Szenario, wie wir es haben wollten. Was wir

noch nicht hatten, war ein Schluss. [...] Wird sie sich umbringen? Wird sie versuchen, sich umzubringen? Bringt er sich mit ihr um? Gehen wir richtig in „Romeo und Julia“ rein? Am Schluss haben wir dann mit Julia [Rabinowich] gemeinsam herumgekniffelt. [...] Sie hatte zwei Wochen Zeit, aber nach zehn Tagen war das Ding einmal durch.

Stephanie Funk Wirklich?

Georg Steker Es ist nicht wahnsinnig viel Sprechtext. Und wir hatten das Glück, dass das Sprechen und das Singen so unabhängig voneinander war, dass der Jörg [Krah] nicht warten musste, sondern wirklich schon vorkomponieren konnte. [...] Das heißt, Julia [Rabinowich] hat wirklich eine Art von Fülltext-Funktion gehabt, natürlich sehr sinnstiftend. Dann kam aber noch mal ein sehr schöner Effekt: Sie hat nämlich von Anfang an sehr, sehr schnell und sehr gut verstanden, diesem enttäuschten Paar Leben einzuhauchen. Das war ein Risiko. Wenn das nicht geklappt hätte, hätten wir ein Scheiß-Stück gehabt.

Stephanie Funk Wie lang vorher, vor Probenbeginn, hat [Julia Rabinowich] gewusst, dass sie [das Libretto] schreiben muss?

Georg Steker Ich weiß nicht, ich glaub fünf Wochen vor Probenbeginn.

Stephanie Funk Und woher habt Ihr Julia [Rabinowich] gekannt?

Georg Steker Ich hab die Julia [Rabinowich] gekannt, weil ich was von ihr gelesen hab. Julia [Rabinowich] ist intensiv mit den *wiener wortstaetten*, mit einer Organisation, die junge Künstler, junge Schreiber hervor bringt, [verbunden] und einer der jungen Topautoren im *Schauspielhaus*, Ewald Palmethofer, auch. Und als ich den Ewald [Palmethofer] angesprochen hab, [...] hat er mir ein paar Sachen mitgebracht, von drei Leuten [aus den *wortstaetten*], die er gut findet. [...] Dann hab ich mir die drei Sachen durchgelesen und mir war sofort klar, dass Julia [Rabinowichs] Text die düsterste und lebensnaheste und am besten beschreibende ist [...]. Dann hab ich sie angerufen und sie hat Zeit gehabt, [...] so dass die Schauspieler noch zwei Wochen [zum Lernen] hatten, bevor wir zu proben begannen.

Stephanie Funk Wie habt Ihr denn den Jörg [Krah] kennengelernt?

Georg Steker Der Jörg Krah spielt Barockcello und in dem Zusammenhang hab ich Jörg vor "Romeo +/- Julia" schon [...] vier Jahre gekannt, weil ich ihn schon zweimal für Konzerte engagiert hab. [...] Eigentlich hab ich Jörg [Krah] kennengelernt, weil Jörg [Krah] mit dem Barrie Kosky großartige Sachen im Schauspielhaus gemacht hat. [...] Die haben [...] zwei ganz [gute] Produktionen gemacht. Nämlich eine „Krönung der Poppea“; also Basismusik von Monteverdi, Songs von Cole Porter, extrem lässig instrumentiert. Es war Musiktheater, [...] vor allem musikalisch [eine] sehr reife Musiktheaterproduktion. Es war fast alles von Monteverdi drinnen, aber knapp. Dafür muss man das Stück schon kennen. Und ich wusste dann, dass der Jörg [Krah] die Sachen arrangiert hat, [...] der Jörg kann das gut. Und Theatermusik [macht aus], dass man wissen muss, worauf es ankommt auf der Bühne. Und das hat uns bei "Romeo +/-

Julia" den „Arsch“ gerettet, dass der Jörg [Krah] so extrem flexibel war. [...] Das zweite war „Hoffmanns Erzählungen“. Auch auf Originalbasis, aber arrangiert. [...] Und so war die Idee: Wir nehmen was aus Bendas [Werk] heraus und verarbeiten das. Und zu wissen, was man auf der Bühne braucht, dass man oftmals Passagen mit Klang füllen muss, weil man ja nicht alles ausnotieren kann, [ist wichtig].

Stephanie Funk War denn die Ausgangslage Bendas Originalstück [...] oder war die Idee des neuen Stückes schon vorhanden, wozu dann der Benda herangezogen worden ist?

Georg Steker Also es war die Idee von Anfang an da, dass man bei dem Projekt zeitgenössische und alte Musik mischen will. Und eigentlich lieber Barockmusik. Der Benda ist eigentlich Klassik. Und wir sind auf Benda gekommen, weil es sich gut angeboten hat. [...] Es ist die erste „Romeo und Julia“-Bühnenfassung. [...] 1776. Benda hat die erste Fassung gemacht, liegt also zeitlich am nächsten zur Barockoper, weil es ein Mozartzeitgenosse ist. Und die Musik war in Ordnung. Und der Komponist [Krah] konnte sich vorstellen, auf Basis dessen weiter zu komponieren. Also die Idee war klar: Es wird eine Mischung aus Zeitgenössisch und Alt. Wie [...] viel alt, wie viel zeitgenössisch, wie viel dazwischen, wie viel arrangiert, wie viel neu komponiert sein würde, war am Anfang noch nicht klar. Das hat sich einfach aus dem Bendamaterial heraus ergeben und ich glaube, es ist eine sehr gute Mischung geworden. [...]

Stephanie Funk Wieso [hab ihr Euch für den] Titel "Romeo +/- Julia" [entschieden]? [...] Wegen dieses Aufeinander-Zu und Wieder-Weg?

Georg Steker Letztlich, weil es ein Davor und ein Danach gibt. [...] Wegen der positiven Seite der Liebe und der negativen Seite der Liebe. Und beides ist da. Vielleicht hat es auch was mit Anziehung, mit Minus und Plus, zu tun. [...] Es hat was mit davor und danach zu tun. Es hat was von diesem Angezogen- und Abgestoßen-Sein innerhalb einer Sache zu tun. Romeo plus, oder auch minus Julia. [...] In einer Beziehung kann es in alle Richtungen gehen. Und rein graphisch fand ich es ganz spannend. Weil es ein „Eyecatcher“ ist. „Romeo“ und „Julia“ kennt man sofort als Namen, aber dazwischen steht noch was.

Stephanie Funk [...] War es, da Du im *Schauspielhaus* gearbeitet hast, billiger für Dich, dich [dort bei "Romeo +/- Julia"] einzumieten?

Georg Steker Ja, sicher.

Stephanie Funk Ist es jetzt [bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper"] auch noch so?

Georg Steker Nein, aber Viktoria Salcher hat damals in der kaufmännischen Leitung gearbeitet, die hat verstanden, dass es gut ist, wenn das Haus über den Sommer nicht tot ist; das hat Airan Berg schon eingeführt. [...] Dazu gibt es eben die Häuser, die da sind. Und die kleinen [freien Gruppe] mieten sich dafür ein. Das hat Viktoria [Salcher] verstanden und deshalb hat sie es uns auch möglich gemacht. [...]

Stephanie Funk Wer, außer Andreas [Leisner] und dir, [hat sein Beginn an] bei *progetto semiserio* mitgearbeitet?

Georg Steker Also ich würd sagen, *progetto* gibt es formal seit der Produktion „Gulio Cesare“, [...]da hab ich die Produktion noch allein gemacht. Ab 2002 hat die Laura Gandler zwei Jahre lang *progetto* als Produktionsmitarbeit mit betreut. [...] Damals hat auch Susi Auzinger noch mitgemacht, [...] das hat sie super gemacht. Aber die war dann auch weg. Und nach der Susi Auzinger war die Anfrage für die Gitte [Grashorn]. [...] Dazwischen war nichts. Zwischen Herbst 2005 und Frühling 2008 gab es niemanden, weil wir auch kein Projekt gemacht haben. Und die paar Konzertsachen hab ich selber gemacht [...].

Stephanie Funk Hat es einen Moment gegeben, [wo ihr beschlossen habt], weg von dem Barocken hin zu dem Zeitgenössischen zu gehen? Oder hattest Du einfach nur [momentan] Lust auf das Zeitgenössische und das Barocke wird wieder kommen, wenn es passt.

Georg Steker Wir haben das Barocke nie ganz ausgeschlossen. Aber wir haben gesehen, dass man mit zeitgenössischer Musik spannendere Prozesse haben kann, weil man künstlerischer arbeiten kann [...]. Ich hab das eigentlich erst durch die Vorgespräche zu "Romeo +/- Julia" 2007 [...] besser verstanden oder auch gesehen, wie viel mehr Spaß es macht, wenn man im Bereich Musik, der ja der bedeutendere Bereich im Musiktheater ist, kreativ mitgestalten kann. Die Musik ideenfüllend zu gestalten und nicht Versatzstücke zu nehmen und darauf neue Ideen zu setzen oder fertige, großartige Musikstücke und darauf neue interpretatorische Ideen zu setzen [war interessant]. [...] Und so kam dann auch die Lust, selber Ideen zu haben. [...] Was sind denn die Themen, die mich interessieren? Kann ich das denn nicht in meinem Arbeitsfeld Musiktheater einbringen? [...] Das heißt jetzt von innen nach außen zu arbeiten: Zuerst ist die Idee, um dann im nächsten Schritt zu sagen: [...] Welche Musik kann denn diese Idee unterstützen? Und dann bist Du eigentlich im zeitgenössischen Musikbereich. Oder Du machst dauernd Collagen, das haben wir auch ein bisschen vor; es ist ja nicht so, dass man das ausschließt. Aber es muss das Von-Innen-Nach-Außen stimmen. Und wenn das stimmt, ist es mir egal, ob etwas zu 100% zeitgenössisch komponiert ist oder ob man ein Stück macht, wo man ein Potpourri aus 18 verschiedenen bekannten Melodien hernimmt, wenn sie den Inhalt zu 100% in Musik umsetzen. Und dann wiederum ist die Musik extrem tragend im Musiktheater, weil sie eben als Komposition [gedacht ist] und nicht nur als Bebilderung, als Beiwerk. [...]

Stephanie Funk Wie ist [Euer] Selbstverständnis im Rahmen der freien [Gruppen]?

Georg Steker [...] Wir wollen Musiktheaterproduktionen gestalten, entwickeln und umsetzen, das ist das Selbstverständnis. Sehr fair und hart mit sich ins Gericht zu gehen und zu sagen: Was interessiert erst mal mich wirklich? Nicht: Was braucht die

Gesellschaft da draußen? Was interessiert mich? Weil dann wär ich authentisch. Durch dieses Thema eine Unmittelbarkeit an den Rezipienten heranzubringen, unmittelbar zu werden, [...] dass das Publikum wirklich eine Auseinandersetzung mit dem Thema haben kann. Das sehen der Andreas [Leisner] und ich ein bisschen anders: Während der Andreas eher die Form [betreffend] denkt, denk ich an die Unmittelbarkeit und an die emotionale Betroffenheit. Von mir kommen immer eher die Themen, wie „Mater dolorosa“, die mit Empathie zu tun haben, mit dem urmenschlich-seelischen Zusammenspürens und von Andreas [Leisner] kommen eher die Formspiele.

Stephanie Funk Was heißt Formspiele?

Georg Steker [...] Von Andreas [Leisner] kommt „Fusion“. Zu sagen: [...] Jetzt machen wir mal unseren Barockabend, aber eigentlich ist alles Pop. So wollen wir beweisen, dass die Form sich ausgeht. Ich find das auch spannend, aber es wird den Zuschauer nicht im Herzen treffen. [...]

Diese Toolzerstörung und Behebung gleichzeitig, die in unserer Gesellschaft passieren. Jeder braucht ein Vorbild und am besten haut man es die ganze Zeit vom Sockel, damit es kein Vorbild mehr ist. Das ist die Mischung. Die Form interessiert Andreas [Leisner], mich interessiert mehr dieses emphatische, soziale Element. Aber wir sind vom Selbstverständnis weg. Das Selbstverständnis heißt: Natürlich professionell zu arbeiten, sogar so naiv zu bleiben und sich von anderen Künstlern auch beeinflussen zu lassen. Ich will nicht recht haben, mit dem Musiktheater, das ist mache, sondern ich will jedes Mal die Chance haben, dass [andere] Sachen einbringen und Sachen in meinen Ideen sehen, die ich selber nicht drin sehe. [...] Ich will die anderen Künstler haben, um meinen eigenen Inhalt nicht aufzuladen, sondern von neuen Seiten zu betrachten. Aber das braucht natürlich professionelles Arbeiten. Und was die Company an sich betrifft, wäre natürlich der Wunsch, es so zu professionalisieren, dass die Künstler sehr fair bezahlt sind. Ich weiß, das ist grad im Bereich Assistenzen, Hospitanzen ganz schwierig, weil man die Leute braucht und man immer zu wenig Budget hat. Da muss man, glaub ich, auch bisschen härter sein. Aber es ist auf jeden Fall kein „Sozialprojekt“, an dem alle teilnehmen sollen, sondern es soll wie ein Unternehmen geführt werden, mit der Grundidee: Wenn jemand arbeitet, soll er für Geld arbeiten. Und wir wollen [die Stücke] nicht nur herzeigen, sondern wollen sie extrem professionell herzeigen. Wir wollen die Hütte voll haben, wir wollen auch ökonomisch das Optimum herausholen, in der Umsetzung. [...]

Stephanie Funk Das Ziel ist also irgendwann, so groß und umfangreich gefördert zu werden, um sich nur noch auf *progetto* konzentrieren zu können?

Georg Steker Nein. Das Ziel ist eher, von der Fördersituation in Wien unabhängig zu werden. Die Obergrenze ist damit erreicht, sobald man so groß ist, wie der Walter Kobéra [und *Neue Oper Wien*]. Und das lassen [die öffentlichen Stellen] in der nächsten zehn, 15 Jahren nicht mehr zu, weil das vielen Anderen einfach keine

Möglichkeiten mehr gibt. Stell Dir vor, die 500.000 Euro vom Walter Kobéra würden sich auf fünf Companies aufteilen. Das Ziel ist eher, das jetzt als Chance zu nutzen, sich zu vernetzen und in Kooperationen mit anderen Ländern, anderen Theatern und anderen Festivals zu gehen. Auf dass man vom Niveau her in spannende Sphären steigt, in denen man Koproduktionen von vornherein starten kann und mit Zuschüssen von diesem Land, aber auch von anderen Ländern immer wieder neue Produktionen machen zu können. Und für einen selbst heißt das schon, im besten Fall davon leben zu können. Das wird für wenige möglich sein. [...] Aber eigentlich heißt es, sich von dem Fördersystem unabhängig machen, weil ich beweisen will, dass das in Österreich geht. Alle halten die Hand auf und sind wahnsinnig traurig, wenn sie nichts kriegen [...] Lieber nutzt du das Bisschen, das Du kriegst. Und das ist der schwierigste Teil. Ich weiß nicht, wie es uns jetzt bei „[Gain extra inches! Die] [SPAM]Oper“ geht. Aber es wäre wünschenswert, rauszukommen.

[...] Die ersten paar Jahre waren wir glücklich, dass wir gefördert wurden. Gefördert wurden wir zum ersten Mal bei [...] „Gulio Cesare“, das war eine Förderung des neunten. Bezirks. [...]

Stephanie Funk Wie ist denn Dein Verhältnis dazu, dass *progetto* keinen festen Theaterraum hat?

Georg Steker Da gibt es zwei Antworten darauf. Aus künstlerischer Sicht hat es Vor- und Nachteile, ein Haus zu haben. Wenn man Budget hat, dann hat es Nachteile, weil man immer in den gleichen Theaterräumen festgehalten wird. Aber es hat natürlich den Vorteil, dass man in einer anderen, in einer praktischen Situation ist, denn man hat fixe Proberäume, die man dauernd nutzen kann und man hat wichtiges Techniquequipment, das man nicht dauernd mitschleppen muss. Dass man nicht jedes Mal zittern muss wegen der Transportkosten. Also künstlerisch ist es natürlich spannend, sich natürlich für neue Ideen auch neue Räume zu suchen.

Rein praktisch ist das meiner Erfahrung nach leider Gottes ein Punkt, der manchmal recht zu kurz kommt. Auch bei anderen Compagnien. So viele neue, coole Räume gibt es [in Wien] nicht und wenn man weiß, dass man alles außerhalb des Theaters nur mit Mehrkosten bespielen kann, weil hier nichts rumsteht und man erst mal eine Genehmigung braucht, [ist das schwierig]. [...] Ich sage mal: Kaufmännisch, find ich, hat es einen Vorteil, ein Haus zu haben, weil man ganz genau weiß, womit man kalkulieren kann und man kann einfach mit eigenem Risiko die Hütte vollkriegen oder nicht. [Man kann sagen] mit wie vielen Leuten man arbeitet, was die Technik kostet. [...] Die verschiedenen Räume so zu bespielen kann schon sehr anregen. Wenn man sagt: Stell Dir vor, wir spielen mal im *Semper Depot*, was können wir da machen? [...]

Stephanie Funk Was war denn der Grundgedanke, das Ziel, das bei "Il Trionfo" am Anfang bestanden hat? [...]

Georg Steker Zu schauen, ob man diese Verbindung von Bühne mit dem Medium Film für sich selber gut gelingend hinkriegt. Wir haben gesagt, wir wollen das nicht als Bebilderung haben, sondern wir wollen, dass Szenen ineinander greifen. Das ist uns eigentlich nicht gelungen. Wir hatten nicht die richtigen Partner dafür. Wir waren auch noch nicht so weit. [So dass] Szenen wirklich ineinander greifen, dass Du sagst: Da redet einer auf der Leinwand und der Andere gibt vorne die Antwort. Da greift einer von der Leinwand nach vorne und vorne auf der Bühne fällt wer um. Diese extrem getimten Interaktionen, die was mit Profiregiearbeit, Profichoreografie, -film zu tun haben, hätten eine andere Planungsphase vorausgesetzt. Da muss man echt zwei Jahre davorsitzen und das kommen lassen. Und sagen: Was macht der Film, was macht die Szene? Das haben wir noch nicht gut gelöst, das war letztlich, wenn man ehrlich ist, eine gelungene, etwas interessantere Form der Bebilderung der Bühnenszenarie.

[...] Eigentlich war der Film nicht narrativ. Eigentlich hat man oftmals atmosphärische Szenen während Arien gehabt, wo man die gleiche Person in ihrer Traumsequenz gesehen hat. [...] Obwohl, ein bisschen narrativ war es schon. [...]

Stephanie Funk Wie [seid Ihr] an die Filmagentur *magmell* [gekommen]?

Georg Steker Andreas [Leisner] hat den Leiter von *magmell* in Berlin am Theater kennengelernt. [...] Da haben wir sie darauf angesprochen, dass wir interessiert sind, zusammenzuarbeiten. Und sie haben sofort zugesagt. Die waren auch sehr professionell, was die Rahmenbedingungen betrifft. Künstlerisch war es nicht das, was ich mir erwartet habe.

Haller, Annika/ Tornquist, Kristine: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Wien: 29.07.2010

Kristine Tornquist Meine erste Frage oder mein großes Interesse wäre. Wie geht man an so eine Textfläche ran? Wie beginnt man da?

Annika Haller Die Frage ist natürlich irritierend insofern, weil ich jetzt natürlich zurück fragen kann, im Sinne des Librettisten: Wie schreibe ich den Text zu einem Libretto für einen Komponisten? Da es Musiktheater ist, könnte ich es jetzt in der Arbeitsweise nicht wirklich trennen. Nehme ich erst mal den Text als eine durchlaufende Stückfläche und nehme dann die Musik dazu? Das wäre sozusagen handwerklich unkorrekt. Zum ersten kann ich jetzt nur sagen: Ich bin nicht die Librettistin, habe aber die Arbeit mitbekommen. Da bietet sich natürlich Spam ganz gut an. Es gibt Spams, die kann man öffnen, dadurch gibt es Texte, die existieren, als Original, und es gibt offensichtlich auch immer wieder [...] Leute, die in ihrer Freizeit genug Zeit haben, sich damit zu beschäftigen, dass Texte entstehen. Das bedeutet also, [es] gab erst mal eine Flut von Textmaterial, wo es dann eher schwer wird, Selektion zu betreiben. Also was ist davon jetzt eigentlich verwertbar, damit es „musizierbar“ wird und was ist verwertbar, damit es als Plot Sinn macht.

Kristine Tornquist Das heißt, es gibt einen Plot?

Annika Haller Ja, ja, richtig natürlich. [Obwohl,] eigentlich gibt es keinen, weil das verbindende Element die Qualität der Spams ist. Die haben erst mal weder eine Psychologie, Dramaturgie, noch Handlung. Das heißt, der Plot, der entsteht, ist eigentlich die Verdichtung von Spams, die man durch eine Aneinanderreihung zu einem Strang verknüpft. Alles, was Narration ist, ist erst mal problematisch, weil man dann schnell wieder in klassischen Kategorien denkt. Machen wir in der Praxis letztendlich. [...]

Kristine Tornquist Das heißt, die Psychologie kommt nicht ganz zu kurz? [...] Der *Spammer* ist eine Person mit Körper, Psyche, Seele?

Annika Haller Ja, [...] es gibt Figuren, und es gibt mehr Figuren, als wir Darsteller haben, und das Einzige, was sie nicht bekommen [ist], dass sie keine Biographie im Sinne einer Psychologie kriegen. Also [die Darsteller] müssen auf den Punkt eine Position spielen können, auch vertreten können. [...]

Kristine Tornquist Das heißt, sie sind in gewisser Weise symbolische Figuren. [...]

Annika Haller Genau, wir haben Stellvertreter. Sagen wir mal so. [...] In dem Stück haben sich drei Personen entwickelt, die auch auf der Bühne agieren. Der *Spammer* ist der Vertreter für die Welt, die hinter solchen Spams steht, der sich scheinbar identifizierbar macht. Scheinbar auch Aufklärung betreibt und damit ein ganzes Repertoire an Textqualität hat, das eigentlich für den normalen Spamempfänger auch verborgen bleiben würde. Dann gibt es eine Figur, die stellt die Spams dar als das, was

sie sein sollen, also die Figur, die vielleicht hinter einer Spam steht oder die eingesetzt wird, für eine Spam zu sprechen.

Kristine Tornquist Eine pornographische Figur, zum Beispiel?

Annika Haller Pornographisch, also auch [in Form eines] ökonomischen Bettelbriefs, [eines] kleinen schwarzen Junges. [...]

Kristine Tornquist Das sind ja eigentlich Rollen, die diese Spams übernehmen? Und diese Figuren übernehmen eine Rolle nach der anderen. Kann man das so sagen?

Annika Haller Ja. Doch, würd ich so sagen. In der Spielweise ist es vielleicht noch mal anders. [...] Und wir haben eine dritte Figur, die ist, wir haben die neulich fast das *Emotionale* genannt, einerseits die Spam-Empfänger-Figur, ein User. Jemand, der vor seinem Computer sitzt und [mit Spams] konfrontiert wird. Wir haben aber nicht eine saubere Kategorie der Dreieinigkeit. [...]

Kristine Tornquist Die Figur heißt auch *User*?

Annika Haller Der hat im Text einen Namen, der aber im Text irrelevant wird. *User* find ich am einfachsten. Also es ist am einfachsten, zu sagen: *Spammer*, *Spam* und *User*. [...] Und diese Figur löst das Stück am Schluss mit einem relativ langen Monolog auf, der emotional das ganze Aufgestaute äußert, das über die Spamproblematik ja nie artikuliert [wurde, weil] wir sie meistens löschen. [...] Und dadurch kriegt die Figur auch einen Bogen. [...]

Kristine Tornquist Aber gibt es eine physische Interaktion zwischen den Figuren, die sich in der Realität ja nie treffen?

Annika Haller [Die Herausforderung ist,] da diese Thematik, die in unserem Alltag eigentlich keine Physis hat, durch Theater plötzlich sehr körperlich zu machen. Das, würd ich sagen, ist der erste Kunstgriff, wo sich vielleicht sogar die Spannung ergibt, warum man das [im] Theater machen möchte. [Das] hat dann die Gefahr in der Theatersprache, dass man Repertoires bedient. [Man muss sich fragen:] Welche Theatermittel taugen in welchem Moment und wo müssen wir dann eigentlich fast aus der Operette „rausschauen“ [...].

Kristine Tornquist Na gut, die Spam hat ja auch Vorfahren, die vielleicht in der Operette auch zu Hause sind. Also, wenn man sagt, mittelfristiger Vorfahre ist die Werbung, die klassische Werbung. [...] Dann ist die Operette vielleicht gar nicht so weit weg von der Spam, oder?

Annika Haller Es stimmt natürlich insofern, dass Spam auch wieder entdämonisiert. [...] Aber natürlich stimmt [es], dass sie Medien dieselben Kommunikationsformen entwickeln, die es schon immer gab. [...] Man braucht [bei diesem] Medium Internet einfach die Folgerichtigkeit, dass es natürlich auch diese Form von Manipulation, diese Form von Geldbeschaffung [gibt], genauso wie es auch Internetbankräuber natürlich gibt. [...] Und dass dann so ein *Spammer*, wenn er sich öffentlich macht, auch [als Krimineller] gejagt wird. Er wird gesucht.

Kristine Tornquist Gibt es gejagte Spammer? [...]

Annika Haller Die gibt es. [...] Da gibt es inzwischen bekannte Spammer. [...] Die Spam an sich hat schon 1968 angefangen, wird aber erst in den 90ern so genannt. Die Entwicklung ging dann parallel zu Computer. [...]

Kristine Tornquist [...] Ich muss zugeben, [...] ich hab noch nie drüber nachgedacht, dass da ein Mensch dahinter steckt. [...] Und insofern find ich lustig, [...] dass der *Spammer* in diesem Text eine Freundin hat und einen gewissen Stolz und sich an seinem Geld erfreut. Also es ist eigentlich ein Durchschnittsmensch.

Annika Haller Es ist ein Greifbarmachen. [...]

Tatsächlich, es ist auch in den Proben jetzt überraschend, man erfindet ja ganz viele Dinge gar nicht neu. Sie sind tatsächlich sehr ähnlich. Von den Stückweisen, von energetischen, dynamischen Abläufen. Selbst wenn die Musik zeitgenössisch ist, sicher ein ganz anderes Klangmaterial hat, als ein „Barbier von Sevilla“, so ergibt auch diese Komposition [...] durch eine bestimmte Musik immer wieder die Möglichkeit, sich erklärbar zu machen. [...]

Kristine Tornquist Noch eine andere Frage, die mich interessiert, ist: Die Spam lebt ja von ihrer Vielheit, das ist quasi ihr System, ihr inneres System. [...] Jetzt ist die Frage: Ihr habt nur drei Figuren, wie könnt ihr repräsentativ sein für diese Vielheit?

Annika Haller Ist tatsächlich auch so eine Frage gewesen. Wir haben bei einer Produktionsbesprechung gesagt: Wir könnten das Stück auch anlegen mit hundert Darstellern. Aber es gibt praktische Lösungen, praktische Begründungen, aber auch inhaltliche, zu sagen: Ne, brauchen wir nicht. Ist ok so, ist durch die Isolation auf den Aspekt „Type“ vertretbar. Und [auch] in der Zusammenarbeit mit der Ausstatterin. Zu sagen: Lasst uns versuchen, und da ist das Element der Theaters das Interessante, mit ganz primitiven Mitteln, mit einfachen Mitteln diese Fülle in einen Raum zu übersetzen. [...]

Und [zu diesem] Vorgang wollen wir unabhängig, beziehungsweise nicht unabhängig, aber eben additiv zu der Musik und zu der Textlandschaft, als auch zu der Spiellandschaft eine visuelle Erzählung aufbauen, in der Spams im Sinne von Müll die Bühne verwüsten sollten. [...]

Das ist die Illusion, die wir haben, dass wir aufgrund dieser merkwürdigen Geräte eigentlich in einer ganz zweidimensionalen Fläche sind und es daneben wirklich abstrakt bleibt. [...] Also um das Wesen von Spams oder E-Mails zu begreifen, brauch ich nicht diesen technologischen Apparat zu begreifen, sondern ich muss eigentlich die Essenz, um was es da geht, [nämlich den] Vorgang von Vermüllung [begreifen].

[...] Die erste [Aussage], wenn man dich fragt: Hast du Lust, bei einer SpamOper mitzumachen? ist ja: Ich hab von Spams gar keine Ahnung, weil ich diese Spams lösche. Das heißt, es ist ja ein ganz komischer Vorgang: Ich beschäftige mich mit etwas, was ich eigentlich permanent von mir weise. Und ein ökonomischer Aspekt von

Spams ist ja [...] auch das Konsumieren meiner Zeit. [...] Wenn ich ein regelmäßiger Internetnutzer bin, [weiß ich], ein Teil meiner Arbeitszeit ist immer diese Vernichtung von Müll. [...] Und ich neige eigentlich auch dazu, dass es mich nicht interessiert, so dass ich eher Gefahr laufe, dass ich irgendwann mal in eine Spam oder in einen Virus [falle], weil ich es wiederum völlig von mir weise, mich damit zu beschäftigen. Also so eine Unbequemlichkeit meinerseits.

Kristine Tornquist [...] Das heißt, das wäre eigentlich die vierte Figur in eurem Stück.

Annika Haller Der Spamfilter?

Kristine Tornquist Ja.

Annika Haller Das ist der *Loudspeaker*. Nein, stimmt nicht wirklich. Es gibt zwar eine vierte Sprachfigur, der *Loudspeaker*, die aber eigentlich Fakten schafft. Es stimmt sicherlich, man könnte auch für dieses zeitgenössische Theater sagen, das Element Spam könnte zu mehreren Stückentwürfen führen. [...] Anstatt so einer Konstellation, wie wir sie haben, [auszuführen], könnte man tatsächlich noch mal in eine ganz andere Offensive gehen. Das ist ja denkbar. Kann ja auch sein, dass es inspiriert, weil man denkt: Mensch, das wär von dem Blickwinkel noch mal interessanter gewesen. [...] Also es gibt immer, auch jetzt in den szenischen Proben, dieses Abwägen. Wie sehr reagieren wir erst mal [innerhalb eines] Standards miteinander. [...] Alle, die da zusammenkommen, wissen bisschen was. [...] Das Verrückte ist ja, dass wir alle, [oder] viele, eine klare Klischeevorstellung haben, was Spams sind. [...]

Kristine Tornquist Dann noch eine Frage: Ich hab das Gefühl, das Thema ist eigentlich fast im emotionslosen Graubereich des Lebens. [...] Man kann nicht wirklich sagen, es ist eine Komödie und von Tragödie ist auch weit weg. Geht dir das nicht ab, dass du so ins Satte greifen kannst?

Annika Haller Also wenn ich das jetzt auf mich persönlich beziehe ist mir das eigentlich ganz angenehm, weil mir das so bisschen gegen den Strich geht. Es ist auch ganz angenehm, Ideen zu entwickeln, wo man eigentlich unter anderen Bedingungen sagt: So möchte ich das auf keinen Fall inszenieren. Also man darf bestimmte Sachen mal machen, weil sie da vielleicht künstlerisch überzeugend sein können, [von denen] ich eigentlich, wenn ich mich jetzt monistisch positionieren müsste, sagen würde, das ist etwas, was ich nicht mag. [...] Aber die Frage ist: Geht man mit Stoffen so um, wie es der eigenen Neigung entspricht oder versucht man, zu sagen: Ok, es gibt Präferenzen. [...] Also das wär ein anderer Plot. Also wär es hier wirklich falsch, eine Tragödie rein zu interpretieren. [...] Ich glaube, was man am ehesten sagen könnte [ist], dass [das Stück] auf jeden Fall mit einer Emotionalität spielen wird. Also es bringt nichts, diesen Abend anzulegen als Informationsveranstaltung [...], weil man auch als Zuschauer nichts daraus lernt. Man weiß von Anfang an: Spam finde ich scheiße und am Schluss finde ich Spam immer noch scheiße. Also es gibt darin keine inhaltliche Verrückung. Es gilt am ehesten, [...] das [gilt] jetzt für diese Produktion, die Entscheidung, [...] diesen

ganzen Kontext Spam zu positionieren. Also zu sagen: Wie können wir das schaffen, dass diese Fragmente, diese kleinen Geschichten, einen Kontext bekommen, [um] vielleicht, das ist natürlich auch eine Neigung, diese Sehnsucht nach Kontext, eine Haltung dazu zu finden: Warum haben wir Spam, warum gibt es Bettelbriefe aus Afrika, warum gibt es die Sehnsucht nach fünf Millionen Dollar, warum gibt es die Sehnsucht nach großen Penissen? Das [...] ist ja nicht jetzt durch Spam neu erfunden. [...] Alles, was wir da verhandeln, mit Ironie, mit Zynismus, mit Sarkasmus, mit Spaß, ist aber letztendlich immer unser Müll, ob ich nun Spamfilter hab, oder nicht. Aber unsere Relationen, die wir miteinander führen, sind leider oft tatsächlich nur noch so banal. Wir sind nicht frei davon; diese Geldsummen sprechen uns an. [...] Wir wissen nicht mal, in welcher Realität der Lebenspartner, die Lebensgefährtin, der Freund, die Freundin, was auch immer, handeln. [...] Ich glaub nur, dass der Begriff der Tragödie zu sehr definiert [ist]. Aber wenn es gelingt, mit viel Theaterspaß trotzdem zu dem Punkt zu kommen, durch politische Unkorrektheit [an diesem] Abend [zu sagen]: Es darf einen ruhig anpieken, weil es nicht auf eine andere Welt verweist, sondern wenn dann auf unsere, das fände ich ein ganz schönes Ziel. Ohne moralisch zu sein. Sondern eher [zu sagen]: Sich selber ein bisschen in Disposition stellen. [...] Man hat ja da kein Rezept, wie es anders sein könnte. Es entsteht kein Gefühl, woraufhin wir jetzt Widerstand leisten müssen. [...]

Everhartz, Jury/ Liakakis, Periklis: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Wien: 12.08.2010.

Jury Everhartz [...] Jetzt ist das deine dritte Oper. Die Idee ist von dir. Die Musik ist von dir, das Konzept auch, hab ich gelesen. [...] Wie kommst du auf die Idee, [aus Spams] eine Oper zu machen?

Periklis Liakakis Ja. Also zuerst wollte ich mal Folgendes sagen: Das Konzept kommt von Georg Steker und *progetto semiserio*. Und das ist auch ein sehr wichtiger Teil dieser Oper, das *progetto*. Ich habe mich [am Anfang] nämlich erst einmal mit Georg [Steker] getroffen, ihm von meiner Idee erzählt und er [reagierte] sehr positiv drauf, dass wir das machen [sollten]. Nach einiger Zeit hat er sich dann gemeldet; so hat die Sache angefangen. [...] Also [was] mich interessiert hat, beim [Thema] Spam, ist erstens einmal, dass das Thema meines Wissens noch nicht verwendet [wurde], so ein Libretto gibt es noch nicht für eine Oper, also ein Libretto aus Spams. Und als Komponist sucht man natürlich immer sowas, ein unangetastetes Thema. [...] Zweitens war es für mich interessant, ganz genau das zu machen, was mich im Theater interessiert, nämlich eine schnelle Oper, mit schnellen Szenen [zu schaffen], also eine sehr abwechslungsreiche Oper. Und [...] den Wahnsinn der heutigen Gesellschaft durch einen Spiegel noch einmal sehen zu können. [...] Das heißt, all das, [...] was in diesen Spams vorkommt, muss für mich [implizieren], dass es auch die Leute interessiert. Deswegen gibt es ja dieses Phänomen Spam.[...]

Jury Everhartz Erzählst du in dieser Oper, "Gain extra inches!", eine Geschichte? Oder breitest du ein Panorama aus? [...] Möchtest Du mit deiner Musik erlebt werden oder willst du verstanden werden?

Periklis Liakakis Hoffentlich beides, hoffentlich beides. [...] Für mich ist wichtig, dass es nicht um [...] logische Vorgänge geht, [...] sondern ich möchte [...] emotional verstanden werden. Das ist alles, was ich dazu sagen kann. Für mich spielt das Unbewusste eine sehr große Rolle. Generell in der Kunst. [...] Ich versuche immer, für mich selber Überraschungen [bereit] zu halten, damit ich wach bleibe als Komponist und damit ich immer etwas komponieren kann, was mich auch selber reizt. [...]

Es ist hier natürlich grundsätzlich eine ganz andere Geschichte. [...] Aber es gibt bestimmt einen Plot im Sinne: Schaut mal herum, was alles passiert. [...]

Jury Everhartz [...] Wie gehst du dann mit der Suche nach dem Neuen um? Worin suchst du in deiner Arbeit als Komponist das Neue? Du hast ja unglaublich wenig Zeit gehabt, um diese Oper zu schreiben.

Periklis Liakakis Abgesehen davon. [...] Neu, das ist für mich ein sehr schwieriges Wort. Grade in dieser Zeit kämpfe ich sehr mit diesem Wort. Ich glaube nämlich nicht mehr an Neues. Ich glaube nicht mehr an Neue Musik. Ich glaube nicht mehr an neue Formen. Ich glaube nicht mehr an das, was als das Neue verkauft wird. [...] Für mich

heißt neu, neue Mischungen. Neu heißt für mich, Zusammenhänge zu bilden, die bis jetzt noch nicht da waren. Und in dieser Oper versuch ich das eben mit der Zusammenfügung von normaler E-Musik, ernste Musik, ich bin ja ein geschulter E-Musik-Komponist, mit Hip Hop zum Beispiel, mit Beats, mit elektronischer Musik. All das in einen Topf zu bringen und aus dem eben was Neues zu schaffen. Für mich kommt [etwas Neues] eben immer aus der Mischung zweier Elemente, die bis jetzt noch nichts Gemeinsames gehabt haben.

Jury Everhartz [...] Erzählt er [mit "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper"] überhaupt eine Geschichte?

Periklis Liakakis [...] Also ja, und nein. [...] Die Texte, also die Spams an und für sich, sind vielleicht nicht zusammenhängend. Es sind verschiedene Spams, die wir dann [innerhalb] verschiedener Typen zusammengebracht haben. Sex-Spam, Geld-Spam, was auch immer. Und es gibt einen *Spammer*, also eine Hauptfigur in der Oper, der quasi als roter Faden das ganze Stück durchläuft. [...]. [Letztlich wollten wir] eine Oper schreiben, eine Musik fürs Theater machen. Ein bühnenwirksames Stück.

Jury Everhartz Wird es vielleicht eine komische Oper?

Periklis Liakakis Oh, bestimmt, ich hoffe schon. Also ich möchte, dass da viel gelacht wird, das wär mein Wunsch. Das ist bestimmt eine Komödie. Also eine „Parodie“, hab ich einmal gesagt, zwischen Parodie und Komödie. [...] Das kommt auch, weil das Tempo der Oper sehr schnell ist. Das ist ein sehr schnelles Tempo. [...] Ich hoff, dass ich eine gute Allegro-Oper komponiert habe. Also eine Allegro-Oper ist es bestimmt, ob es eine gute ist, das wird sich noch zeigen. [...]

Jury Everhartz Muss man sich fürchten als Publikum, dass man ein bisschen zu viel erlebt? Du machst Avantgarde, du machst Hip Hop, du machst Rock, hast du gesagt. Also wie strukturierst du das alles, bringst das alles in eine Form? Machst du ein großes Potpourri? Gibt es verschiedene Nummern?

Periklis Liakakis Ich hoffe, dass es kein Potpourri wird. Ich hoff, dass es einen wirklich starken, musikalischen Faden gibt. Und der Faden ist einerseits das Tempo, andererseits sind das ganz technische Sachen. Immer, wo der *Spammer* auftaucht, da gibt es eine Musik, die immer beibehalten wird, auf Variationen [basierend, ein] Variationensatz, der die ganze Oper durchzieht. Aber das ist alles technisch und vielleicht nicht so wichtig. Was für mich wichtig wär, [ist] wenn ein junges Publikum, Leute mit 20, mit 25 Jahren, zu mir kommen würden und sagen würden: „Weißt du, ich hab nichts davon verstanden, aber es war spannend.“ [Das] wäre mein Traum. Alles andere, wie „wissen sie, interessant“ [ist schlecht, denn] „interessant“ heißt für mich immer, „das war gar nichts“. [...] Oder: „Wissen sie, ich habe ihre Idee sehr gut verstanden, ich weiß, was sie wollten,“ das macht mich auch ziemlich fertig, diese Aussage, denn ich weiß es ja selber nicht. [...] Ich möchte, dass jemand zu mir kommt

[und sagt:] „Ich hab gar nichts verstanden, aber es war spannend. Es hat mich einfach mitgerissen.“

[...] Ich möchte [so gesehen] unbedingt erlebt werden, auf jeden Fall.

Jury Everhartz [...] Also du schreibst praktisch keine Musik, die man mit Konzentration hören muss, die man tatsächlich begreifen muss? Veränderst du dein Publikum?

Periklis Liakakis Das kann ich nicht beantworten, das kann nur das Publikum selber beantworten. [...] Ich hoff, oder ich glaube, dass ein gutes Stück, sei es Musikstück oder Malerei, auf verschiedenen Ebenen verstanden werden muss. [...]

Weil man ohne innere Strukturen eine Oper ja nicht fertig komponieren kann. Man kann nicht einfach Noten schreiben ohne jegliches Ziel, das geht einfach nicht. Die Zeit [zum Komponieren] war auch sehr kurz; also zu kurz, um sowas zu machen. Einfach anzufangen und [zu sagen:] Ok, schauen wir mal, was rauskommt. Das geht gar nicht.

Jury Everhartz Hast du dich nicht gefürchtet vor der Aufgabe, in zwei Monaten eine Oper zu schreiben?

Periklis Liakakis Und wie! Und wie. Das hab ich Georg [Steker] gleich gesagt: Weißt du, das ist einfach unmöglich. Tut mir leid. [...] Meine große Hoffnung war eben, dass ich kurz [vor "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper"] ein Ballett fertig komponiert habe; das war auch eine 60-minütige Musik, die ich in circa zwei Monaten fertig gestellt hab. Das war dann die große Hoffnung: Vielleicht gelingt es dir noch einmal. [...]

Jury Everhartz Das Thema Spam, das ist ja schon sehr überraschend in einer Zeit, wo Spamfilter vielleicht ein noch aktuelleres Thema sind als Spam.

Periklis Liakakis [...] Also das Hauptthema ist natürlich nicht Spam, sondern Internet, das virtuelle Leben, das in einem Computer passiert, das ein Computer zeigt. [...] Für mich ist Internet [etwas], das alle Wünsche widerspiegelt, die der Mensch hat. Weil du im Internet ja alles haben kannst. [...] Auf jeden Fall ist [die Welt] anders, als sie es 20 Jahre vorher war. Für alle von uns, die mit Internet zu tun haben. Und genau das wollt ich auch auf den Tisch werfen. Diese neue Art der Kommunikation. Ich meine, das Internet ist auch Kommunikation mit dem anderen Menschen. [...]

Ich weiß natürlich, das Internet ist eine Waffe, die kann man so oder so verwenden. Gut, Waffen sind prinzipiell schlecht. [Sagen wir] ein Mittel. Also ich liebe das Internet einfach. Weil es eben auch ein Spiegel der Gesellschaft ist. Und ein Spiegel des heutigen Menschen. Im Internet gibt es [all das], was uns alle interessiert.

[...]

Genau dieses Thema wird eben in einer besonderen Nummer der Oper, in der so genannten „Pornophonie“, vermittelt, [da wird] damit gespielt. Ich hab einfach Zitate aus Pornofilmen im Internet ausgeschnitten, nur den Sound, und daraus eben ein Hörspiel gemacht. Das ist eigentlich eine sehr traurige Nummer geworden, was mir sehr gut passt eigentlich.

Jury Everhartz [...] Internet ist ja auch Kommunikation. Wie wichtig ist dir die Kommunikation in der Musik?

Periklis Liakakis Sehr wichtig. Also für mich bedeutet Musik Kommunikation. [...] Jede Art der Kultur, nicht nur Musik, sondern jede Kunst, muss kommunizieren können. Wenn sie das nicht kann, ist es [wie] eine Lähmung. Für den Künstler und auch für sein Medium, für das Werk, es ist [dann] einfach ein gelähmtes Werk. Und Kommunikation heißt dabei nicht, in eine bestimmte ästhetische Richtung zu denken. Kommunikativ ist eine Symphonie von Beethoven, wie ein Solo von Jimi Hendrix oder zum Beispiel ein Gemälde von Lucian Freud. Also all das [sind] natürlich verschiedene Sachen, aber all das kommuniziert mit dem [jeweils] anderen und das ist natürlich das, was mich 100% interessiert. Ich möchte kommunizieren, auf jeden Fall.

Jury Everhartz [...] Sag vielleicht noch zum Schluss: Was wünschst du dir? [...] Was wünschst du dir jetzt noch für die letzten beiden Wochen?

Periklis Liakakis Dass wir alle genauso cool bleiben, wie am Anfang, dass wir alle genauso freundlich zueinander bleiben, wie wir es am Anfang waren und dass, sobald die Musiker dazu kommen, weil bis jetzt proben wir ja nur mit Klavier, dass die Sache zumindest dem, was ich im Kopf habe und dem, was ich mir vorgestellt habe, doch ein bisschen ähnlich sein wird. Weil das ist natürlich immer die große Gefahr: Man schreibt so ein Stück, das sich über zehn Minuten, über 20 Minuten hinstreckt und man kann natürlich nie wissen, wie dann die Gesamtform im Endeffekt sein wird. [...] Also ich hoff, dass, wenn eben die Instrumente dazu kommen, alles noch gut passt und dass die Atmosphäre genauso lieb bleibt, wie sie bis jetzt ist.

Jury Everhartz Ohne, dass du was ändern wirst?

Periklis Liakakis Ich bin immer bereit, etwas zu ändern. Wenn das von der richtigen Seite kommt; [...] das sind natürlich die Sänger, weil die 70 Minuten lang auf der Bühne stehen, [...] oder die Musiker. Natürlich auch von Seiten der Regisseurin, des Produzenten, et cetera. Aber das Allerwichtigste sind für mich die Leute, die meine Musik spielen [...], die sich wirklich damit beschäftigt haben. [...] Da bin ich wirklich bereit, sofort einzugreifen. Aber ich glaube, wir haben nicht sehr vieles geändert. Also ich denk schon, dass es auch so bleiben wird. [...]

Funk, Stephanie/ Haller, Annika: Interview zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper". Wien: 19.08.2010.

Stephanie Funk Ich würde erst mal gerne wissen, wie du zu Georg [Steker] beziehungsweise *progetto* gekommen bist.

Annika Haller [...] Daniela Juckel, die ja schon "Romeo +/- Julia" [die Ausstattung] gemacht hat, kenn ich lange aus der Arbeit [...] und die meinte: Andreas Leisner hätte [als Regisseur] abgesagt, [...] sie hätte mich daher Georg [Steker] vorgeschlagen. Dann war es relativ einfach. Ich wusste auch nicht, worum es geht und ob es interessant ist, nur, dass sie Mittel eher schlecht sind. [...]

Stephanie Funk Hat [Steker] dir dann erzählt, worum es geht? Hast du, bevor du zugesagt hast, gewusst, worum es geht?

Annika Haller Ich kannte die Thematik, aber die Zusage habe ich ins Blinde rein gegeben. [...] Es wurde dann diese Entscheidung, weil ich tatsächlich gern mit Daniela [Juckel] arbeiten wollte [...]. Der zweite Grund war, dass ich sehr gern in Wien bin, gar nicht wegen der Stadt, sondern weil ich, da ich lang hier unterrichtet hab, hier auch Freunde hab. [...] Und ich habe mich dann einfach gegen das erste Interesse, dass ich SpamOper rein intuitiv erst mal gar nicht so lebe, [dafür entschieden]. [...] Durchaus mit dem komischen Gefühl im Sinne: Es kann sein, dass das ein Stück ist, das mir gar nicht liegt. [...] Es gibt ja so Projekte, wo Du weißt, das sind so Liebhaberprojekte, und es gibt auch solche, [...] die sind einfach Arbeit. [...] Das ging mir bei dem Stück schon so.

Stephanie Funk [...] Wie nähert man sich einer Oper, die sich mit einem Thema beschäftigt, das einem erst mal fremd ist und das alle erst mal wegstoßen, löschen?

Annika Haller Also, eine Sache, die man natürlich hätte machen können, ich hab die nicht gemacht, ist, sich der ganzen Thematik Spam wie einer Dramaturgiearbeit [zu nähern], [...] zu sagen: Ich arbeite mir den ganze Kontext selber auf. Das hab ich nicht gemacht. Ich hab auch nie angefangen, Spams zu öffnen. [...] Aber trotzdem zu sagen: Ich muss mich mit dem, was man mir [in Form des Librettos gibt], letztendlich beschäftigen. [...] Ich hab mich bisschen darauf verlassen, dass ich selber Position zu etwas [zu der Spamthematik] habe, aber dass es mir kein Mangel ist, wenn ich jetzt nicht Spam-Profi bin. Ein bisschen war das auch eine Entscheidung aufgrund der Zeit, weil man weiß, dass man eigentlich sehr schnell ergebnisorientiert arbeiten musste. [...] Zu sagen: Auf welche Ebene zieht man diese Spam-Texte? Von welcher Ebene aus erzählt man Sie? [...]

Ich bin mir inzwischen gar nicht mehr so sicher, wer wie [mit diesem Thema] umgeht, weil man ja auch durch das Produktionsteam feststellt, dass es da verschiedene Haltungen gibt. Und die haben, glaub ich, auch sehr mit den eigenen Lebenskreisen zu tun. [...] Was ich in der Produktion gelernt hab, ist, dass bei den unterschiedlichen

Darstellern verschiedene Hemmschwellen da sind. Die eine Darstellerin sagt: Ich find das alles ekelhaft und in meiner Lebensweise kommt das alles nicht vor. Während ein anderer sagt: Mich stört das gar nicht. Deshalb hab ich jetzt über das Stück aber nicht gelernt, was jetzt der tatsächliche Umgang mit Spam ist.

Was ich mehr gelernt hab, war, den Aspekt des normalen Mediums darin zu erkennen. Also, es gibt Werbung, die ist seriös ist, so wie im Fernsehen [...]. Und es gab schon immer unseriöse Werbung. [...] [Spam also] ist auch ein ganz konventionelles Werbemittel. [...] Dadurch hat sich das alles für mich sogar bisschen banalisiert. Das ist auch das, was ich an dem Stück ganz interessant find, dass ich die Dinge eher banal, aber dadurch sogar nachvollziehbarer finde.

Stephanie Funk Ist es [...] ein Tenor deiner Inszenierungsweise alles zu vereinfachen? [...] Hast du einen Grundgedanken zu dieser Inszenierung, ein Ziel?

Annika Haller Ich hab inzwischen tatsächlich ein paar Gedanken zu dem Stück, die, glaub ich, dann eher zur Interpretation gehören. [...] Wenn man das Stück so nimmt, wie es ist, hab ich mich letztendlich entschieden, [...] eine Haltung zu dem Phänomen Spam zu entwickeln. [...] Was ich interessant fand, und nach wie vor nicht weiß, ob das in dem Endergebnis gelöst sein kann, ist eigentlich, dass wir uns daran gewöhnt haben, dass Spam oder E-Mail [...] oder alles, was wir im Computer tun, uns angeblich sehr nachvollziehbar ist; [...] dass wir damit umgehen, wie mit einem Werkzeug, gleichzeitig uns aber überhaupt nicht die Frage stellen: Wo kommt das eigentlich her? Wo sitzt das? Was ist das? Wir kommunizieren permanent in einer völligen Vertrauensseligkeit, gerade, weil wir nicht genau wissen, wer am anderen Ende ist. [...] Und dadurch, dass das Stück ja eine Theaterforderung eingeht, müssen wir das visualisieren, so dass sofort die Frage kommt: Wen visualisier ich? [...] Mich würde interessieren, dass man eben sichtbar macht, dass man diese Figur überhaupt nicht beschreiben kann, weil ich überhaupt nicht weiß, wo der Initiator sitzt. [...] Das find ich interessant, weil es ein Aspekt ist, der, glaube ich, unabhängig von der Spam-Thematik, mit uns als Menschen in der heutigen Zeit zu tun hat. Und das ist etwas, was mich interessiert, obwohl ich in der ersten Reaktion sage: Ne, SpamOper hat mit mir nichts zu tun.

[Und] ich will es unterhaltsam machen. Es soll aber nicht „politisches Theater“ werden, weil das immer alles so negativ besetzt ist, was ich nicht teile. Aber selbst, wenn wir jetzt sagen, es soll unter dem Aspekt der Unterhaltung funktionieren, glaub ich, dass Theater gar nicht ohne Positionierung auskommt. Daher ist für mich die Gefahr gewesen, dass, wenn man mit Spam umgeht, es eigentlich automatisch mit uns, mit unserer Wahrnehmung zu tun hat. [...] Bei dieser Spam-Thematik, als ein kleiner Teil dieser Computerglobalisierung, [...] ist wichtig zu sagen: Dieses Phänomen bezieht sich ganz global auf den ganzen Kontinent. [...] Ich bin im Moment tatsächlich bisschen verunsichert [...], ob das alles so sichtbar wird, was ich mir vorgestellt hab, nämlich

ganz klar dazu zu stehen, dass diese Spams in ihren kleinen Werbebotschaften, die sie haben, letztendlich eine Werteideologie schaffen. [...]

Und dadurch ist das Stück für mich sogar [gut so], auch wenn ich jetzt sagen muss, es ist völlig anders als das, was ich ästhetisch mag. [...] Aber in den paar Aussagen, die ich dem Stück letztendlich konzeptionell anvertraue, [sieht man] total meine Haltung. [...]

Stephanie Funk Hast Du das Bedürfnis, dass, wenn der Zuschauer [aus dem Stück] geht, [es in ihm] im Idealfall [etwas verändert] hat? Oder reicht es dir tatsächlich, dass er für eine Stunde unterhalten wird? [...]

Annika Haller Ne, ich glaub, das geht mit dem Stück gar nicht, [...] ich krieg ja kein besseres Verhältnis zu dem, was in meinem Computer passiert. Was mir gefallen würde, [...] ist tatsächlich, ohne jede große Reflexionsebene, [wenn man sagen würde]: Der Abend war, wenn er unterhaltsam war, positiv. Man kann sagen, er hatte keine Länge, er hatte Tempo oder eine Spielfreude. Dass es Spaß gemacht hat. Ganz gut fänd ich, wenn der Eindruck entsteht, dass das, was [die Schauspieler] eine Stunde produzieren, [...] so wäre, als hätte man eine Spam geöffnet...

Stephanie Funk ...und es war positiv.

Annika Haller Ja. [...] Ich fänd es gut, wenn der Zuschauer distanzlos sagt: Ich öffne mich dem, ich lass das mal auf mich zu [kommen] oder lass mich auch einfach von diesem Theaterhandwerk begeistern. [...] Das Andere wäre, und das ist nicht so tiefgreifend, dass ich es ganz schön fände, wenn der Humor oder das, was da an Unterhaltung entsteht, ein bisschen das hat, was manchmal gute Satire leistet. Also eine Art von intelligentem Humor. Also dass man [es] oftmals in diesen unkorrekten Humor verlegt. [...] Die Dinge in ihren Klischees aufgreifen, auch diffamieren, was nicht heißt, dass ich da dahinter steh mit meiner Haltung. [...] Also, wenn sich diese Grenzen so bisschen verschieben könnten und man das jetzt gar nicht mit einer Betroffenheit empfindet, sondern mit so einer Art intelligentem Humor, dann würde mir das reichen für den Abend. Weil verändern tut er nichts.

Stephanie Funk Im Vergleich zu deinen ersten Ideen, die du mit diesem Stück verbunden hast, [...] hattest Du [eine Vorstellung], die du am Ende jetzt auch verwirklicht [siehst]? Oder ist etwas, aus welchen Gründen auch immer, nicht gegangen?

Annika Haller [...] Also, die Endumsetzung ist mir noch nicht klar, aber wenn ich jetzt von meinen Erfahrungen [...] ausgehe, gibt es zwei Entwicklungen. Das eine ist, dass ich der konzeptionellen Idee treu geblieben bin; die hat sich für mich eigentlich kaum verändert. Während der Aspekt der Umsetzung [...] für mich tatsächlich immer im Probenprozess entsteht. [...]

Wo ich so merke, das hat was mit dem Spaß am Absurden zu tun. Das würde mir gefallen, wenn das Ganze eine Absurdität hat, die aber jetzt nicht „hirnlos“ wirkt, sondern eine Ästhetik hat. [...]

Das Andere [...] wär die Frage eigentlich: Braucht man mehr Zeit [zum Proben] oder muss [das Stück] jetzt raus? [...] Was eigentlich die verblüffendste Sache ist, die ich mir vorher nicht gedacht hab, dass [...] uns das Ganze eigentlich zwar spielerischer von der Hand geht [als gedacht], dass aber genau dieses Herstellen von Oberflächen unterschiedlich kompliziert sein kann. [...]

Das hätt ich gar nicht so erwartet, dass man in so eine intensive Gruppendynamik kommt, die fast intensiver ist, als bei anderen Stücken. [...] Also mir ist aufgefallen, dass ich viel mehr damit beschäftigt war, diese Spielenergie herzustellen und zum Teil über einzelne Szenen gar nicht so intensiv rede. [...] Vor allem bin ich total begeistert, dass es letztendlich dieses Team [an Darstellern] geworden ist. [...] Und, was ich ganz enorm finde, auch das war nicht planbar, dass die drei, ohne jede Konkurrenz zueinander, mit sehr unterschiedlichen Mentalitäten, die sie haben, eine sehr produktive Spielenergie [herstellen]. [...] Und das, was eigentlich für das Stück wichtig ist, was nicht alle gleich gut können erst mal, ist, eigentlich ohne jeden Vorlauf, eine Rolle sofort zu wechseln. Und dadurch wird das Stück kompliziert. Und das find ich eigentlich vom künstlerischen Handwerk der Darsteller her enorm komplex, weil sie ja innerhalb von 70 Minuten [...] so viel Farben anspielen müssen, dass sie ein unglaubliches Register haben müssen, aber überhaupt keine Zeit haben, das zu entwickeln. [...] Das bedarf wirklich eines gekonnten Handwerks und einer körperlichen Dynamik, als auch einer großen Vorstellungskraft, wie die Figuren wirklich sind. [...] Das heißt, was ich als Inszenierungsstil für die drei [Darsteller] trotzdem gerne hätte ist, mit sehr simplen Mitteln ein kreatives Potential an Vorgängen, Verbildlichung [zu schaffen] [...]. Ich hab eigentlich ganz viel gegen Requisiten, aber was ich sehr gerne mag sind metaphorische Umwandlungen, [...] was auch das Dosentelefon meint, also eigentlich diese Vorgänge immer wieder durch Assoziationen zu ergänzen. [...]

Stephanie Funk Hättest Du, wenn du mehr Geld zur Verfügung gehabt hättest, das Stück von vornherein anders angelegt oder hättest Du das Konzept, wie es jetzt ist, beibehalten, nur mit teurerer Ausstattung, [ergänzt]?

Annika Haller Also, selbst mit mehr Geld wäre das Konzept, das wir jetzt haben, lohnenswerter umsetzbar gewesen. [...] Ich persönlich mag das Konzept auch im Sinne der Materialien, ich bin mir aber nicht so sicher, ob das gelungen sein wird, was ich gesehen hab. [...] Geld heißt ja jetzt nicht nur [mehr] Material, sondern hätte dann ja auch geheißen, Werkstätten [zu haben oder] Kostüme nähen lassen. Es ist eigentlich kein einfaches Konzept, sondern relativ komplex [...]. Wie man das Bild des Slums in ein formales Bild von Geld in einer Großstadt [umwandelt], das gefällt mir nach wie vor. Da hätte man viel Geld vertragen können. Was ich mir vorstellen kann

ist, mit sehr viel höherem Etat in die Option zu gehen, zu sagen: Wir können es auch ganz anders machen. [...] Bin mir aber nicht sicher, ob es dem Stück an sich tatsächlich zuträglich ist, so zu tun, als hätte man die Möglichkeit einer übergeordneten Ästhetik, die so abstrakt und formal ist, dass sie dem Stück pseudomäßige Strenge gibt. [...]

Stephanie Funk Wie war denn die Arbeit mit dieser doch sehr zeitgenössischen Musik, [...] und auch mit der Musik aus dem Computer? Ist das für dich schwierig gewesen?

Annika Haller [...] Ich kenn es, mit moderner Musik zu arbeiten, aber nicht in der Form, dass ich das Stück noch nie [vorher] gehört hab. [...] Ich find das aber total angenehm, Musiktheater ohne Vorbelastung zu machen. [...] Das Andere, was ich erstaunlich finde, ist, dass ja zeitgenössische Musik nicht automatisch zeitgenössisch ist, sondern [nur heißt, dass] der Komponist heute lebt. Und der Komponist ist, wie wir alle, erst mal mit dem ganzen Kulturschrott [konfrontiert], den wir ja kennen. [...] Das heißt, die Musik [Liakakis´] an sich find ich in vielen Zügen sehr konventionell. Sie spielt Musikmuster an. Also, ich hör in bestimmten Grundthemen für den *Spammer* bestimmte Komponisten. Ob das jetzt stimmt oder nicht, aber die Assoziation ist da. Alles das, was als Wohlklang empfunden wird, [wirkt] sofort fast wie ein Verdi oder so. Dann schlägt er ganz klar operettenhafte Situationen an. Das heißt, das Musikmaterial an sich ist nicht so überraschend. [...]

Aber was ich schwierig finde ist, wenn die Komposition durch die produzierte Elektronik ein Zeitmaß hat, das mit der Flexibilität von Bühne oder auch mit Fehlerquellen gar nicht umgehen kann. Das kann man interessant finden oder nicht interessant finden. Aber es ist dann nicht mehr interessant, wenn dieser Widerspruch gar nicht gemeint ist [...]. Das ist so ein gewisser Druck, zumindest für die Darsteller. Das ist mühsam.

Stephanie Funk [...] Wie ist deiner Meinung nach die Stellung des zeitgenössischen Musiktheaters, vor allem in Wien?

Annika Haller Also, auf Wien bezogen weiß ich das natürlich nicht so, weil ich nicht dauernd hier lebe. Trotzdem würde ich mit Wien verbinden, dass [...] hier Musik parallel, nämlich Klassik und Zeitgenössisches, stattfindet. [...] Was ich mit Wien durchaus verbinde ist, dass es hier viele verschiedene Musikforen gibt, auch natürlich im Konzertbereich, du hast hier das *Schönbergcenter*. Mit Wien verbinde ich bestimmte musikalische Traditionen, die nicht einseitig sind. Und dadurch, [...] dass Kultur hier als wichtig empfunden wird, hat es auf jeden Fall grundsätzlich eine andere Akzeptanz, als wenn man in Deutschland in irgendwelchen Kleinstädten [...] zeitgenössisches Theater macht [...]. Ich geh davon aus, dass hier viele verschiedene Musikarten parallel überleben können. Es wird eine Jazzszene geben, es wird eine Experimentalszene geben, oder, wie wir auch beim Vorsingen feststellten, es gibt ein

weibliches Musikfestival oder es gibt Stimmartkünstler. Hier gibt es, glaub ich, für [die geringe Größe] der Stadt, eine unglaubliche Dichte.

Funk, Stephanie/ Leisner, Andreas: Interview zu *progetto semiserio*. Wien: 24.08.2010.

Stephanie Funk: [...] Wie kommt man auf den Namen „*progetto semiserio*“ [...]?

Andreas Leisner Das [entsprach unserer] damaligen geistigen Verfassung, dass man einerseits alles sehr ernst nimmt und andererseits die Coolness hat, nicht so bierernst und verkniffen zu sein. [...] Und dann war das halt in Mode, dass man irgendwas „Projekt“ nennt. [...]

Stephanie Funk Hast du das Gefühl, dieser Name passt immer noch zu dem, was ihr darstellen wollt?

Andreas Leisner Also wir merken ja, dass es bei uns in der Kurzform immer nur das „progetto“ heißt und über das „semiserio“ machen wir uns nicht mehr so viel Gedanken. Ich glaube, wenn uns irgendein Dramaturg fragen würde, dann könnt ich das durchaus wieder argumentieren. Ich glaube, es passt noch zu uns.

Stephanie Funk Wie kommt es denn zu den Projekten[...]? Was gibt Anstoß? Seid ihr immer auf der Suche nach neuen Ideen [...]?

Andreas Leisner Also das geschieht ja vice versa. Und es sind Dinge, die einem irgendwann mal einfallen und dann sagt man: Das interessiert mich. Also als Beispiel [...] „Mater dolorosa“, das ist ein Thema, das Georg [Steker] und mich schon lange beschäftigt, aus dem Grund, dass wir sagen: Es gibt diese kirchlichen Ikonographie, religiöse Themen, die ja sehr viel mit Barockmusik zu tun haben, so dass man die Ikonographie sozusagen zum Leben erweckt. [Es war interessant,] aus so einer abstrakten Geschichte plötzlich was Lebensnahes zu machen. [...] Irgendwie beschäftigt uns so etwas halt oft, in diese Richtung kommen uns viele Ideen. Oder "Il Trionfo": Ich hab per Zufall davon gehört, habe die letzte Arie [daraus] gehört und die hat mich so unglaublich bewegt, dass ich gesagt habe: Ich möchte das Stück machen. [...] Aber meistens hat einer eine Inspiration und dann kann man das gemeinschaftlich weiterentwickeln. Derer haben wir viele, es ist nicht so, dass wir auf der Suche sind.

Stephanie Funk Wie haben sich die Ideale und die Ideen, die hinter dem *progetto* stehen, seit Beginn geändert?

Andreas Leisner Ich bin sicher, dass es sich verändert oder geschärft hat. Also 2002 bei der Produktion von „Gulio Cesar“, [...] wollten wir einfach Barockopern aufführen. Das hat sich durch unsere Persönlichkeitsentwicklungen verändert. Das heißt, ich bin selbst nicht mehr so vorrangig daran interessiert, komplette Opern der Barockzeit aufzuführen. Wie gesagt, ich habe es ein paar Mal gemacht und ich weiß, das geht. Jetzt interessiert mich, etwas zu machen, was andere nicht tun oder was mich weiterbringt. Projekte, die man neu erfinden muss, wo man einen größeren Freiraum hat, interessieren mich mehr [...]. Das war natürlich eine Koinzidenz, dass man sagt, wenn man sich bei den Förderungskriterien ganz pragmatisch einreihen will oder

Förderungskriterien erfüllen will, man auch paar Sachen berücksichtigen muss. Aber auch das war glücklicherweise deckungsgleich, also unsere Neugier, nicht immer das Gleiche abspulen [zu wollen] mit der Herausforderung der Förderungsstellen der Stadt Wien, so dass die uns auch beeinflusst haben, neue [Wege im Sinne der Förderstellen] zu gehen.

Stephanie Funk Und das, was ihr mit den Projekten wollt, hat sich das verändert?

Andreas Leisner Ich glaube ja bis heute, dass Georg [Steker] und ich irgendwie was anderes und doch das Gleiche wollen. Ich weiß es nicht. Da ist unausgesprochen das *Mission Statement* ständiger Anlass zur Diskussion. Georg [Steker] möchte ganz zeitnah, drastisch, emotional mit dem Publikum kommunizieren, ich möchte auch zeitnah, drastisch und emotional mit dem Publikum kommunizieren, nur mit vollkommen anderen Mitteln, auf vollkommen andere Art. Einfach so, wie wir anders sprechen, als Menschen, würden wir auch über Kunst anders sprechen.

Stephanie Funk Zum Beispiel? [...]

Andreas Leisner Ich finde, emotional muss ein Musiktheater ja in jedem Fall sein und wird Musiktheater auch immer sein. Ich find nur, es darf nicht sentimental werden. [...] Und Georg [Steker] möchte das zulassen, leben und auf der Bühne zeigen und ich möchte es sublimieren [...], dass es abstrakt wird. Sentimentalität ist das Weinen über die nichtgelebten Gefühle. Und ich finde das Weinen äußerst peinlich. Ich werde mir gerne über nicht gelebte Gefühle klar oder über Gefühle insgesamt und ich teile auch gerne Gefühle, aber ich möchte nicht darüber heulen, dass ich sie nicht gelebt habe, das interessiert mich nicht. Und ich glaube auch nicht, dass es den Zuschauer interessiert. Und deswegen mag ich auch Kitsch nicht. [...] Insofern glaub ich ja, dass wir beide unglaublich emotional sind, Emotionen gerne kommunizieren möchten. Nur glaub ich, dass wir das auf andere Art und Weise machen wollen. [...]

In den letzten Projekten haben wir uns halt sehr stark auch künstlerisch auseinandergesetzt. Insofern kann ich nicht sagen, wie sehr sich die gleiche Sicht verändert hat, ich weiß nur, dass wir immer näher zusammenarbeiten. Und dann auch auf immer mehr Punkte kommen, die uns vielleicht unterscheiden oder verbinden. Aber generell ziehen wir, glaub ich, seit 2002 am gleichen Strang. [...]

Stephanie Funk Ist es für dich schwierig [...], dass am Ende [eines Projektes] mit der Arbeit der Ausstattung, des Komponisten et cetera ein Gesamtwerk entsteht, bei dem du irgendwann die Verantwortung abgeben musst?

Andreas Leisner Also bei "Il Trionfo" und "Romeo +/- Julia" war es ja gewissermaßen so, dass wir uns Kollegen ins Boot geholt haben, aus Genres, die wir nicht kennen. Bei "Il Trionfo" war es das Kino. Bei "Romeo +/- Julia" waren es Autor und Komponist. [...] Wo wir unsere Visionen mitteilen müssen, damit sie uns jemand umsetzt, weil wir sie nicht umsetzen können. Von unserer Ausbildung und unserem Können her. Das weiß ich von Anfang an, dass ich bestimmte Teile abgeben muss. Ich bin mir aber bei "Il

Trionfo" und bei "Romeo +/- Julia" 100%ig sicher, das macht mich auch so glücklich, dass bei allem, was an äußerlichen Kompromissen, die man wegen eines anderen Vorschlags eingeht, das Grundgerüst, die Wirbelsäule des Projektes unbeschädigt überlebt hat. [...] Von der ersten Vision 2002 von "Il Trionfo" bis 2005 hat es ja unendlich viele Änderungen des Plans und des Inhalts und der Form gegeben. Und trotzdem weiß ich, dass das, was wir wollten, stattgefunden hat. [...] Und bei der „SpamOper“ war ich als Mitgestalter des Librettos beteiligt. Und ich sehe natürlich nur bedingt, was ich im Vorfeld gesehen habe. Aber [...] der Autor muss immer abgeben an den Interpreten. Das ist eine neue Erfahrung. [...] Die anderen beiden Stücke sehe ich vollkommen als das, was ich mir gewünscht habe. Die sehen vollkommen anders aus, als ich es dachte, aber sie sind das, was ich wünschte. [...]

Stephanie Funk Wie bist du auf *magmell* gekommen? Wie kam der Kontakt?

Andreas Leisner Ich war 2003 bis 2005 an der *Berliner Staatsoper* engagiert, saß [...] irgendwann mal in der Kantine und traf meinen Freund Olli Ungarns, der dort Assistent des Geschäftsführers war. Der saß mit einem Typen da, mit dem er befreundet war. Dieser Typ hieß Simon Hollay. Simon Hollay sagte: Ich mache Filme und ich liebe Oper. Und ich hab gesagt: Ja wunderbar, ich mache Oper und liebe Filme, brauche Filme. [...] Das war eine typische Koinzidenz. Wir hatten den Plan, das mit Film zu machen, haben beide [Leisner und Steker] den „Arsch“ wieder nicht hochgekriegt, jemanden zu suchen, und plötzlich marschiert Herr Hollay in die Kantine.

Stephanie Funk Was war der Grundtenor der Inszenierung "Il Trionfo"? Warum wolltet ihr ausgerechnet den Film, als ein genrefremdes Mittel?

Andreas Leisner [...] In „[Il] Trionfo“ geht es ja um die Schönheit und um Vergänglichkeit. Und [es] war irgendwie viel vom Spiegel die Rede, insofern auch von Projektionen und da kam einem dann der Film in den Sinn. Und dann wollte man die Geschichte einer Diva erzählen. Diven auf der Leinwand sind mir irgendwie auch sehr vertraut, als Topos. [...] Und ich war echt begeistert und dachte mir: Zu diesen Arien möchte ich Filme drehen. Durch *magmell* kam, dass wir eine Geschichte erzählt haben. Als Filmemacher fanden die es natürlich spannender, eine lineare Geschichte zu erzählen. Wir haben dann zwei lineare Geschichten erzählt, erster Teil, zweiter Teil, aber prinzipiell [...] wollte ich eigentlich nur assoziativ arbeiten. [...]

Stephanie Funk Ist es als Regisseur schwierig gewesen, mit dem Film zu inszenieren, also eine Harmonie zwischen Film und Bühnengeschehen herzustellen?

Andreas Leisner Das war ein Risiko, aber das hab ich vorher gewusst. [...] Ich wusste, sobald sich ein [filmisches] Bild bewegt, [verlieren die Sänger auf der Bühne die Aufmerksamkeit]. Insofern hab ich [...] drauf reagiert. Ich hab die Sänger nicht gegen die Leinwand spielen lassen, sondern hab [die Aktionen] dann sehr reduziert und statisch gehalten, damit man nicht zwei Erzählebenen nebeneinander hat. [...] Der Film wollte ja auch nicht als Bebilderung, als Bühnenbild verstanden werden, sondern

als Handlungsstrang erkannt werden und akzeptiert werden. Da konnte ich [die Aktionen] nicht wirklich parallel machen. Es gab kleine Bühnenveränderungen, es gab kleine Wege, Gänge, Positionsänderungen, aber mehr brauchte es auch nicht. [...]

Stephanie Funk Findest du, dass es gelungen ist, Film als narrative Komponente zu integrieren? [...]

Andreas Leisner Also ich bin ja auch einer Meinung mit [Steker], dass das Ganze nicht optimal auf der Leinwand stattgefunden hat. Ich glaube einfach, dass [...] das, was da erzählt werden sollte, [...] kein Mensch versteht. Nur manches. Also, dass es im zweiten Teil ein Roadmovie ist könnte man verstehen: Ausbruch aus der Psychiatrie, Auto[diebstahl], Rumpfahen mit dem Auto, [...] das versteht jeder. Aber im ersten Teil, dass diese beiden Gestalten, die in Schwarz „herumkriechen“, irgendjemand als Handlung [nachvollziehen kann], das nicht rüber gekommen ist.

Stephanie Funk [...] Hättest du deine Projekte anders angelegt, wenn die finanziellen Mittel höher gewesen wären? [...]

Andreas Leisner Bei „Romeo“ muss ich sagen, hätten wir gar nicht mehr Geld gebraucht. Da hätten wir alle bisschen mehr Gage bekommen und vielleicht wäre das ein oder andere nicht so stressig gewesen. Aber ich fand die Produktion so schön, da hätte mehr Geld jetzt ästhetisch auch nicht geholfen. Vielleicht mehr Probenzeit, das wäre schön gewesen. Größerer Probenraum, so ein paar Kleinigkeiten. Aber da hat kein Geld gefehlt.

Funk, Stephanie/ Juckel, Daniela: Interview zu *progetto semiserio*. Wien: 30.08.2010.

Stephanie Funk [Wie] bist du denn zu *progetto* gekommen?

Daniela Juckel [...] Andreas [Leisner], mit dem ich wirklich gerne arbeite und [...], machte mal wieder eine Produktion, eben "Romeo +/- Julia". Mich hat damals die Musik, die ganze Konzeption interessiert. [...] Das Ganze sollte im *Schauspielhaus* sein, welches ich als Raum ganz spannend finde, da die dort eigentlich nur Schauspiel machen und keine Musik[heaterproduktionen]. Wie geht das [...] ohne Orchestergraben? Wie geht man damit um, wenn man das Orchester auf der Bühne hat. [Und] Andreas [Leisner] kannte ich vom Studium [...], wir haben zusammen schon Krenek gemacht. [...]

Stephanie Funk Hat es dich auch inhaltlich fasziniert? [...]

Daniela Juckel Also ich finde, "Romeo und Julia" ist ja so DIE Liebesgeschichte. Und die ganze Arbeit ist ja "Romeo +/- Julia", was ich erst mal ganz toll fand, weil man denkt: Was wär Romeo ohne Julia, was ist Romeo mit Julia, was wäre, wenn die beiden einfach weiterleben. [...]

Und ich hab mir das [Stück von Benda] vorher angehört, weil es ja kein Arbeitsmaterial gab.

Stephanie Funk [...] Ja, keinen Text, keine Musik. [...] Das heißt, du hattest nur das Konzept am Anfang? Du hattest kein Libretto?

Daniela Juckel [Ja, sie] haben dann die Julia Rabinowich genommen, was ich sehr gut fand. Weil ich nach wie vor [manche] Librettos wahnsinnig schwierig finde. [...] Das so schnell zu machen, das ist gar nicht so einfach. Dafür hat sie ein sehr gutes Libretto geschrieben [...].

Stephanie Funk [...] Wie waren, ohne Libretto, deine Grundgedanken dazu, wie du die Ausstattung anlegst?

Daniela Juckel Also, vom Konzept her gab es dieses junge *Romeo* und *Julia*-Paar und die Schauspieler, die Alten. Da war irgendwie klar, dass der Raum geteilt sein muss, weil es zwei Ebenen gibt. Es gibt ja nicht vier gleichberechtigte Leute auf der Bühne, und gleichzeitig ja irgendwie doch, wie macht man das? Und die Musiker, die eigentlich wie die „Strippenzieher“ sind: [...] Sie spielen und die Sänger sind die Marionetten dazu. Deswegen wollt ich eine Bühnenlösung finden, wo alle [präsent] sind. Ich dachte immer, [das Material] muss durchlässig sein. Durch bestimmte Bedingungen vom Theater [*Schauspielhaus*], man kann dort nichts bauen, hab ich ziemlich lang nach einem Material gesucht, bis dann diese Vorhänge kamen. [...] Die haben [die Bühne] in die Ebenen geteilt, die man wollte. Dazu kamen die Möbel.

Man [bewirkt] eine Verzerrung mit dieser riesen Lampe und dieser kleinen Stehlampe, um noch mal irgendwie eine Überhöhung [zu bekommen], [...] dass eben diese übergroße Lampe noch mal eine Vision oder eine Illusion darstellt, eine Verzerrung.

Stephanie Funk [Bei "Romeo +/- Julia"] war die Bühne ja mehr wie ein Ambiente. Das war ja nicht ein Bühnenbild, wie bei der „SpamOper“.

Daniela Juckel Es war [bei "Romeo +/- Julia"] eigentlich ein Raum. Während bei „Spam“ mein Ziel eigentlich war, ein Setting zu machen. [...]

Ich war auch überrascht, welche tolle Lichtstimmung die [im *Schauspielhaus* bei "Romeo +/- Julia"] machen. Das war auch für mich neu, [...] da ging noch mal was auf, was ich vorher nicht bedenken konnte. Das ist aber auch das Schöne am Bühnenbild. Du baust etwas und bist dir eigentlich ziemlich im Klaren darüber, wie der Raum funktioniert, du zeichnest ihn und du weißt die Tücken, du hängst du eine Lampe rein und dann siehst du noch mal, wie das Licht [den] Raum [verändert]. [...] Und ganz wichtig war auch damals, dass der Flügel bei den Musikern weiß ist, weil alle Möbel weiß waren; damit die dazu gehören. [...]

Stephanie Funk Und warum weiß?

Daniela Juckel Weil es dadurch überhöht, stilisiert wird und es dadurch wieder in den Raum passt. [...] Dadurch, dass die Mauer [im *Schauspielhaus*] weiß war, hat es nur mit weiß funktioniert. [...] Das entstand bisschen durch Andreas, der wollte [durch das Weiß], das war halt leicht plakativ, die Unschuld [...]. Ich hab überlegt: Können wir eine andere Farbe haben? Und etwas Naives durch den Schnitt bekommen? [...] Wenn [Julia aber] jetzt hellblau und [Romeo] im braunen Anzug [gekleidet wären], wären sie mit den Figuren[, den Schauspielern] vorne eins geworden, es musste sich aber unterscheiden. [...]

Stephanie Funk Wenn du für die Produktion "Romeo +/- Julia" mehr Geld gehabt hättest, hättest du [das Konzept] von vornherein anders angelegt oder hättest du das Vorhandene einfach ausgebaut?

Daniela Juckel Ich glaube, man hätte noch mal drüber nachdenken können, ob man einen Grundraum [um das Bühnenbild] herum baut, aber das war eigentlich nicht notwendig. Da bin ich bei "Romeo +/- Julia" komischerweise wahnsinnig gut so hingekommen, budgetär. Das hat eigentlich wahnsinnig gut funktioniert. [...]

Stephanie Funk Und bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper", was hättest du da gemacht mit mehr Geld?

Daniela Juckel Ich bin einerseits sehr unzufrieden, dass ich keine Linie in die Kostüme rein bekommen habe, und eine Linie schafft man eigentlich nur, wenn man alles anfertigt [...]. [Wenn man Dinge kauft,] ist das total schwierig, eine Linie hinzubekommen. Ich hab dann versucht, wenigstens von einem Hersteller zu kaufen, damit sich das optisch ein bisschen [entspricht]. [...] Ich glaub, bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" wär es cool [gewesen], wenn man mehr Geld hätte. [...] Für die

Bühne würde ich sagen, dass ich durch diese Sponsoren eh erst mal [gut hingekommen bin]. [...] Ich glaube nach wie vor, dass der Grundgedanke, dass Spam als eine Art von Müll aus Verpackung [angesehen werden], die sich schön verkleiden, aber ohne Inhalt sind, und ein Bühnenbild mit diesem Material, irgendwie aufgegangen ist.

Stephanie Funk Es ist wahrscheinlich schwierig, an die Problematik Spam heranzugehen. Also ich hatte Schwierigkeiten, mir das vorzustellen.

Daniela Juckel Ich auch. Ich hab das [Thema] gelesen und gesagt: Was soll ich da machen? Das Erste, was ich mache, ist, die Spam wegdrücken. Und dann hab ich gesagt, wenn man sich drauf einlässt, müsste man in eine Trashrichtung gehen. Ich hab ja viele Sachen gar nicht fertig gemacht. Aber ich glaub, es ist vor allem schade, dass mein erstes Konzept nicht aufging: Ein Setting aus Pappe. Das ist eine Kulisse, die gebaut wurde, um eine Welt darzustellen. Denn wenn man vorher sagt: Es ist „Slum“ und dann ist es „Manhattan“, war das für mich von Anfang an klar, dass man es nicht lesen können wird. Dafür gibt es gar keinen Anhaltspunkt im Stück. [...] Da war irgendwie eine Diskrepanz zwischen mir und Annika [Haller]. [...] Und dieses Setting, mit diesen Filmkameras, die vorne stehen sollten, wollte Annika [Haller] auch nicht. [...] Dadurch hätte aber die Überhöhung funktioniert. [...]

Stephanie Funk Hast du dich auf das Thema „Spam“ vorbereitet?

Daniela Juckel [...] Ich hab nur im Internet so recherchiert. Und Georg [Steker] hatte ja dann Material. Sonst hab ich eher Bilder gegoogelt, geguckt: Was ist eigentlich Spam? Was ist Spamtrash? [Ich wollte] für mich versuchen, Begriffe klar zu kriegen. [...]

Stephanie Funk Wie geht man damit um, wenn die Grundidee kurz vorher weg ist?

Daniela Juckel Da versucht man, schnell eine andere Lösung zu finden. Da versucht man einen Kompromiss [zu finden], aber Kompromisse funktionieren eigentlich nicht. [...] Ich hab immer ein Problem bei Theaterkompromissen. [...] Deswegen war ich, glaub ich, auch ziemlich gefrustet. [...]

Stephanie Funk Als du [von der „SpamOper“] gehört hast, hast du zugesagt, weil dich das Thema Spam in irgendeiner Weise interessiert hat oder weil du grad Lust hattest, wieder bei *progetto* zu arbeiten? [...]

Daniela Juckel Ich hab eher gezögert, weil ich dachte: Ich würde gern wieder bei *progetto* arbeiten, aber: Was ist denn das für ein Thema? [...] Dann gab es ja noch dieses Gespräch im *Technischen Museum*, weil wir ja am Anfang überlegt haben, dahin zu übersiedeln. Und dann [...] haben wir ganz schnell fest gestellt, dass es dort nicht funktionieren kann. Erstens, weil die Rahmenbedingungen eine Katastrophe waren, aber auch, weil die Größe nicht gereicht hätte, mit dem Thema umzugehen. [...]

Stephanie Funk Wobei es schon spannend [gewesen wäre], das technische Thema in eine technische Umgebung zu bringen. Der Grundgedanke war schon gut.

Daniela Juckel Der war nicht ganz falsch, nein. [...] Und ich mach auch oft Sachen, mit denen ich erst mal nichts anfangen kann, weil sie erst mal Neuland sind für mich. Das ist dann immer eine Herausforderung. [...] Und deswegen hab ich ["Gain extra inches! Die [SPAM]Oper"] dann gemacht.

Stephanie Funk Gab es ein Ziel, [das du mit deiner] Ausstattung verbunden hast?

Daniela Juckel Ne, glaub ich nicht. Das Ziel ist eigentlich immer meine eigene Absprache mit dem Stück. Also, wenn ich das Stück mache, dann versuch ich, rauszufinden, was mit mir passiert. [...] Bei "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper", da funktionieren so Räume wie bei "Romeo +/- Julia" nicht. Ich bin vorher in meinen Bühnenräumen immer sehr viel über Architektur gegangen, das war jetzt eine neue Herausforderung. Mal was anderes machen, was ich erst mal so nicht beherrsche. Ich war eigentlich gespannt auf dieses Neuland. Und habe auch wahnsinnig viel Spaß gehabt, als wir diese Bühne gebaut haben. [Dass man sagt:] Wie baut man ein *Empire State Building*, dass man nicht das Gefühl hat, es ist eine Verkleinerung, sondern es groß wirkt und wie in der Ferne. Wie kriegt man das? Es sollte nicht über Miniaturen funktionieren, sondern über Distanz. Und das war eher die Herausforderung. [...]

Stephanie Funk [...] Als du dann gewusst hast, dass es kein Setting wird, hattest du eine [anfängliche] Vorstellung und [die du] jetzt auch auf der Bühne [siehst]?

Daniela Juckel Nein, weil es irgendwie nicht fertig ist. [...] Ich persönlich denke: Es fehlt mir irgendwas. [...] Weil es einfach keine Zeit gab. [...]

Aber zum Abschluss könnt ich noch sagen, dass ich trotzdem glaube, dass es interessanter ist, mit so einem Projekt zu scheitern, als es irgendwie noch gut hinzubiegen. Grad weil solche Projekte dazu da sind, etwas auszuprobieren.

Stephanie Funk Was meinst du mit „gut hinbiegen“?

Daniela Juckel Naja, indem [...] man korrigiert, weil man denkt, das kann man so nicht zeigen. [...] Dass es manchmal gut ist, wenn man Dinge einfach laufen lässt. In der Hoffnung, [...] dass das, was rauskommt, uns alle überrascht. Also dass man da mutig ist, Prozesse auch laufen zu lassen. [...] Ich glaub, dass da alle viel gelernt haben. [...]

Funk, Stephanie/ Krah, Jörg: Interview zu "Romeo +/- Julia". Wien: 17.09.2010.

Stephanie Funk Wie [...] bist du an die Komposition von Benda herangegangen, wie hast du sie umgestaltet zu deinem Endprodukt?

Jörg Krah Naja, es war ja einerseits die Idee, die Original-Komposition von Benda für das sechsköpfige Ensemble, das wir hatten, zu verkleinern. Andererseits sollte sie gespiegelt, reflektiert werden, mit Kompositionen, die von mir kamen. Die konnte man eigentlich in zwei Kategorien unterteilen: Das eine ist wirklich zeitgenössische Musik, beispielsweise die Arie vom Paul [Schweinester] „Ach Geliebte“ [...], wo zwar von Benda noch die Melodiethemen in der Gesangsstimme vorhanden sind, die allerdings komplett über einem Teppich liegen, den ich komponiert hab. Bis hin [...] zur Idee des Tangos, [den] ist zwar auch komponiert habe, [der] aber natürlich ein anderes Genre bedient, nämlich das Genre Theatermusik.

Stephanie Funk Und hast du bei den Arien von Benda prinzipiell nur die Gesangslinie beibehalten und die Instrumentierung neu auf dein Orchester umgelegt oder gibt es auch solche, wo du der [ursprünglichen] Musik treu geblieben bist?

Jörg Krah Nein, nein, es war ja, von der Dramaturgie des Stücks her, auch die Grundidee, dass am Anfang viel von Bendas Original vorhanden ist und dann bisschen Einfluss von mir dazu kommt. Und im Lauf des Gesamtstücks kommen meine Elemente immer mehr durch und Benda schwimmt immer mehr mit denen, bleibt aber durchaus bis zum Schluss hörbar. [...]

Stephanie Funk Wonach hast du denn entschieden, welche Titel du aus Bendas Stück nimmst? [...]

Jörg Krah Wir haben uns abgesprochen, aber es hatte natürlich auch mit der inhaltlichen Konzeption des Stückes zu tun. [...] Im Endeffekt war es ja so, dass ich natürlich immer gehofft hab, dass ich ein Libretto bekomme. Aber dadurch, dass das dann sehr spät kam, eigentlich kam kein Libretto für mich zum Vertonen, es kam [...] nur ein Text für die Schauspieler, [war das dann schwierig]. Dann musste ich überlegen: Was tu ich denn? Ich kann die Sänger ja nicht nur [...] Vokalisieren lassen. [...] Wie geh ich da überhaupt vor, wenn ich keinen Text zum Vertonen habe? Und außerdem sollten die Sänger, das hatte sich der Andreas [Leisner] so ausgedacht, in der [musikalischen] Benda-Welt drin bleiben. Und es ist ja auch so, dass viel von der [von mir komponierten] Bühnenmusik bei den [Auftritten der] Schauspielern [vorkommt], da sind ja von vornherein ganz andere Elemente. Bisschen jazzig. [...] Da ist gleich ein Bruch in der Musik. Überhaupt sind die Brüche ganz entscheidend. Und das schwimmt ja dann immer mehr. Und da es kein Libretto gab, haben wir überlegt: [...] Welche Arien könnten wo, auch vom Originaltext her, hinein passen. Sei

es, dass sie wirklich passend sind oder sei es, dass sie leicht ironisierend im Hintergrund ablaufen.[...]

Stephanie Funk Dadurch ist ja schon ziemlich viel von der Dramaturgie vorgegeben, oder?

Jörg Krah Ja, aber es war ja bis knapp vor Schluss nicht klar, wie das Stück ausgeht. [...] Es war für mich und für meinen Geschmack dann mehr Arrangement, als ich erwartet hatte. Ich hab gedacht, dass ich noch mehr eigene Musik drin unterbring. Das ging sich dann nicht aus, auch, weil ich keine Texte hatte, die ich neu vertonen konnte. Und ich musste den Sängern ja irgendwas zu singen geben. [...]

Stephanie Funk Entspricht denn der Arienverlauf bei Bendas Stück auch dem Arienverlauf bei "Romeo +/- Julia"? Die Arien, die du ausgewählt hast, bleiben die in der richtigen Reihenfolge?

Jörg Krah Nein. Da gibt es durchaus Zeitsprünge. Wo ich massiv eingegriffen habe, ist bei der Arie von Paul [Schweinester], "Ach Geliebte". Da singt [*Romeo*]: „Ach Geliebte, nein, kein Trost für mich.“ [Aber] im Original ist das ein Duett, [...] wo die Tochter vom Vater beweint wird. [...]

Stephanie Funk Hast du dich bei den Neukompositionen, die du also unabhängig von den Arien Bendas gemacht hast, irgendwie an dem Benda-Material orientiert? Oder hast du bewusst eine Gegenposition dazu geschaffen? Hast du versucht, einen harmonischen Verlauf innerhalb der musikalischen Struktur beizubehalten?

Jörg Krah Naja, ich hab versucht, eine Gesamtmusikdramaturgie zu entwickeln, die, wenn sie sollte, schon auch zwischen Bendas und meiner Musik „hin-“ und „herswitcht“. Es gab aber auch ganz starke Kontraste. [Ich hab] wirklich sehr auf die Bühne reagiert. [...]

Stephanie Funk Wieso hast du dich für diese Besetzung entschieden? [...]

Jörg Krah [...] Weil ich einerseits Instrumente verwendete, die bei Benda auch schon vorkommen, andererseits solche, die sehr viel [Klang-]Farben ermöglichen. Also es gibt Instrumente, wie die Violine natürlich oder auch das Cembalo, das Cello, die bei Benda durchaus vorhanden waren. [...] Und es gibt Instrumente, wie die Klarinette, [deren Partie im Original] eigentlich von der Oboe gespielt wird. Die Klarinette war aber zu Zeiten Bendas zumindest schon ein bekanntes Instrument. [Sie] hat mir natürlich mehr Möglichkeiten eröffnet, bei manchen Szenen in Richtung Jazz zu [gehen]. Das Bandoneon ist eine völlig neue Farbe. Und das Vibraphon ist auch eine völlig neue Farbe, das Schlagzeug auch. [...] Wir hatten ja auch ein gewisses Limit; wir konnten von der Bühnengröße und vom Budget her nicht eine übertrieben große Besetzung wählen und es war eine Besetzung, mit der viel möglich war. Einerseits dem Original [teilweise treu] zu bleiben und andererseits eben auch, um vom Original weit weg zu gehen. [...]

Stephanie Funk Gab es bestimmte Grundziele, die du mit der Musik oder dem Stück erreichen wolltest? [...]

Jörg Krah Naja, [...] ich find es spannend, dass es eigentlich die erste Vertonung [ist]; Benda ist ja eigentlich die erste „Romeo und Julia“-Opern-Vertonung. Und ich fand es spannend, [...] das zu nehmen und in neuem Gewand zu präsentieren. [...] Wir haben [daraus] die „Sahnehäubchen“ verwendet und haben die auch in einem interessanten Gewand präsentiert. Und ich fand das auch einfach spannender zu machen, als zu sagen: Wir machen eine Original-Aufführung von Benda. Das war auf jeden Fall ein viel spannenderes Projekt. Es war natürlich, wie bei den meisten anderen Produktionen, ein „work in progress“ während des Produktionsprozesses. Es ist vollkommen anders geworden, als es ursprünglich angedacht war, weil das Libretto gefehlt hat. So war ich dann in eine gewisse Form gezwungen. Das heißt, ich musste mehr Arien [von Benda] nehmen, als ich vorgesehen hatte. Ich bin aber mit dem Ergebnis total zufrieden. [...] So bin ich natürlich sehr stark am Original geblieben. Ja, interessant. Also, tolle Produktion. Ich hab es gern gemacht.

Stephanie Funk [...] Wie viel Zeit hast du für die Erstellung der Komposition gehabt? [...]

Jörg Krah [...] Es war dadurch, dass wir zwei Ebenen hatten, die Schauspiel- und die Gesangsebene, sehr viel Schauspielmusik. Ich arbeite am Theater immer mit einer Melange aus improvisierten und notierten Elementen. Das heißt, ich gebe den Musikern sehr wohl eine strikte Dramaturgie vor; die Stücke klingen dann fürs Publikum immer sehr ähnlich. Es ist aber oft so, dass ich ihnen Elemente gebe, aus denen die Musiker dann unter meiner Leitung live auf der Bühne improvisieren. Und wir hatten auch solche Elemente drinnen. [...] Die improvisieren natürlich nicht völlig ohne Angabe. [...] Es erweist sich bei manchen Stellen aber als sinnvoller [zu improvisieren]. [...] Und wir haben grade deswegen auch diesen extremen Kontrast gehabt. Weil, wenn da vorher ein Stück von Benda kommt und das eben komplett, wirklich strikt nach Taktschema ist und es danach mit [improvisierter] Musik weiter geht, wirkt die dann tatsächlich kontrastierender [...].

Stephanie Funk [...] Willst Du als Komponist mit deiner Musik [...] emotional berühren [...] oder schaffst du eine Musik, an die man auch mit dem Kopf rangehen muss? [...]

Jörg Krah Naja, jeder ist ein bisschen in seiner eigenen Wirklichkeitswelt und Konstruktion und es mag sein, dass der Zuhörer was anderes aus meiner Musik raus hört, als ich mir beim Schreiben gedacht habe und damit hab ich überhaupt kein Problem. Ich glaube, dass meine Musik, wie sehr viel zeitgenössische Musik, einfach live besser funktioniert. [...] Ich plan schon, wo ein Stück hingehen soll. Ich finde, eine Grunddramaturgie ist wahnsinnig wichtig [...].

Stephanie Funk Wie war das bei "Romeo +/- Julia"?

Jörg Krah Naja, das war von der Dramaturgie des gesamten Stücks natürlich abhängig. [...] Und das hängt eben auch von diesen teils improvisierten Elementen ab, die funktionieren in einem szenischen Bühnenkontext teilweise besser, weil ich an einem bestimmten Teil abbrechen kann. Und nicht diese peinlichen Wiederholungsprobleme habe, die sich bei auskomponierten Theatermusiken oft ergeben. Wo der Komponist genau acht Takte schreibt und der Schauspieler aber zehn Takte braucht. Ich finde, das ist gegen den Theaterkontext, wird aber auch an sehr großen Häusern dieser Stadt praktiziert. [...]

Und ich glaube allgemein, dass meine Musik Brücken schlägt. In dem Fall [von "Romeo +/- Julia"] besonders, weil es sich auf einen historischen Kontext bezogen hat. Aber es schlägt irgendwie Brücken zwischen etwas Traditionellem, aber auch etwas Innovativem, ich versuch immer, sehr viele Elemente zu verwenden. Ich glaube, es steht dir ein Setzkasten zur Verfügung [...], aus dem du dich bedienen kannst. Ich möchte aber schon auch, dass es auch auf der Musikebene eine Kommunikation zum Publikum gibt. Das heißt, ich schreib nicht Musik und es ist dann wurscht, ob die jetzt ankommt oder nicht. [...]

Stephanie Funk Weil Du sagst, du arbeitest mit der Bewegung der Bühne: Hat es nicht dann auch bei "Romeo +/- Julia" Stellen gegeben, die sehr exakt geplant sein mussten?

Jörg Krah Ja, natürlich, bitte das jetzt nicht missverstehen. Ich hab sehr viele Stücke komplett ausnotiert. [...] Es gab nur Elemente, grade, wenn die Schauspieler mit hinein kamen, wo wir klassische Theater-Bühnenmusik gemacht haben. [...]

Vielleicht noch eine Anmerkung zu meiner Musik [...]. Ich glaube, dass heute, wenn du zeitgenössisch [komponierst], der wichtigste Ansatz ist, dass du mit dem, was du an Ausdrucksmöglichkeiten findest, eine eigenen Sprache formulierst. Und ich glaub, bei der zeitgenössischen Musik gibt es verschiedene Lager. Es gibt die so genannten Traditionellen in Wien, die modernen Tonsatz verfassen. [...] Und dann gibt es die so genannten Avantgardisten und Avantgardistinnen, um gendergerecht zu bleiben, die meinen, sie machen was völlig Neues, was nie da war. Und ich persönlich glaube, dass beide Ansätze nicht funktionieren. Ich glaube, es gibt wahnsinnig viele Mittel, mit denen du es eigentlich schaffen musst, eine eigene Sprache zu finden und in gute Kommunikation mit dem Publikum zu treten. Und wenn du schaffst, das so innovativ und eigensprachlich, im besten Sinne des Wortes, zu präsentieren, dann hast du ein gutes Werk geschaffen. [...]

Stephanie Funk Wie verhält sich deiner Meinung nach denn die zeitgenössische Szene in Wien? [...]

Jörg Krah Wie ich schon sagte, in Schubladen. In Lager gespalten [...] Es ist in Wien mit der Lagerbildung sehr extrem, find ich. Es gibt in Wien eine sehr ausgeprägte elektronische Musikszene, die darf man auch nicht ganz vergessen. Es gibt die wirklich

zeitgenössische Szene, die sich als innovative Avantgarde-Szene versteht, wobei die sich wiederum, auch sehr schade, einschränken, indem sie eben wirklich nur eine Sache gut heißen. Und dann gibt es die Szene derer, die eigentlich modernen Tonsatz machen, was ich auch eigentlich zu wenig finde.

Stephanie Funk Hast du das Gefühl, dass der zeitgenössischen Musikszene oder Musiktheaterszene in Wien genug Raum gewährt wird und auch das Publikumsinteresse da ist? Oder ist es immer noch so, dass es, im Vergleich zu den großen, traditionellen Opernhäusern, für die Wien ja auch berühmt ist, nur eine kleine Nische gibt?

Jörg Krahl Ich glaube, es gibt in Wien schon ein Publikum und ich glaube, es gibt auch ein Potential, es wird auch Einiges umgesetzt in Wien. Ich würde mir aber wünschen, dass der Spalt zwischen großen Häusern und ihrer Art, etwas umzusetzen, und freier Szene, die da viel innovativer ist, irgendwie überbrückt werden könnte. Und ich hege Hoffnung für gewisse Nachfolger an wichtigen Positionen, dass die das besser machen, als ihre Vorgänger, [...] dass sich die Häuser auch öffnen für solche musikalischen Experimente und Experimente der Sprache. Ich bin überzeugt, dass meine Musik auch durchaus bei einem großen und breiten Publikum funktionieren könnte, wenn es sich nur damit auseinandersetzen würde. Aber dazu müsste man mir auch die Chance geben, dass ich an einem großen Haus was mache. Naja, ich hab es noch nicht probiert, aber die Häuser haben bis jetzt ja eigentlich das Repertoire bis 1930 bedient. Das war halt so. Zeitgenössisches hat da nie wirklich statt gefunden. Wenn überhaupt, dann halt nur Musical. Also die *Volksoper* hat ab und zu mal was in Richtung Musical [gemacht], aber wirklich zeitgenössisch war wenig vorhanden eigentlich.

Funk, Stephanie/ Steker, Georg: Interview zu *progetto semiserio*. Wien: 18.09.2010.

[...]

Stephanie Funk Wie schätzt du die [...] Stellung des zeitgenössischen Musiktheaters in Wien ein?

Georg Steker [...] Zeitgenössisches Musiktheater wird seitens der Wiener Kulturpolitik gewünscht, obgleich es im besonderen Spannungsfeld, im Gegensatz vielleicht zu Sprechtheater, zur Tradition steht, weil im Sprechtheater die Zeitgeistigkeit schon viel eher in die traditionellen Häuser eingedrungen ist, als bei Musiktheater; wenn du dir zum Beispiel das *Burgtheater* oder das *Kasino am Schwarzenbergplatz* anschaust. Da gibt es daneben den klassischen Opernbetrieb, der von *Staatsoper*, *Volksoper* und mittlerweile auch *Theater an der Wien* sehr klassisch abgedeckt ist. Hier spielt das zeitgenössische Musiktheater, obwohl gewollt, eher eine Außenseiterrolle. Das hat Vor- und Nachteile. Zum Einen kann man sich, so wie wir, klarer [von den großen Häusern] distanzieren, vom [großen] Opernbetrieb. Das ist nicht mehr schwammig, nach dem Motto, „es macht jeder alles“. Aber zum Anderen ist die Nachfrage sehr begrenzt. Weil man aufgrund der gelernten Traditionen dieser Stadt immer das Gefühl hat, man will diese zeitgenössische Musik nicht. [Man meint,] zeitgenössisches Musiktheater oder Oper hätte immer den Stressfaktor, dass es schwer hörbare Musik ist.

Stephanie Funk Und die Nachfrage seitens des Publikums?

Georg Steker Wir haben ein recht traditionelles Opernpublikum in Wien. Die jungen Leute sind offen. [...] Trotzdem hab ich das Gefühl, es gibt immer noch die Barriere zu zeitgenössischer Musik. [...] Du kriegst das Ergebnis nämlich nicht in Form einer [...] ästhetischen „Entscheidung“, [...], es wird eher zu Hirnaufgabe [...]. Man muss die Idee und das Konzept dahinter verstehen und sich dann darüber ein Kunstwerk entschlüsseln. So ist es, glaub ich, auch ein bisschen mit der zeitgenössischen Musik. Man muss wissen, dass sie nicht unbedingt nur fürs Ohr geschrieben ist.

Stephanie Funk Vertreten die Medien in dem Gesichtspunkt das Publikum?

Georg Steker [...] Das ist schwierig. Die Medienleute, glaub ich, haben eine Grundneugier, weil [sie] lieber über neue Werke schreiben. [...] Sobald was auf der Bühne ist, kommen halt eher die Bühnenredakteure, die Bühnenjournalisten. Die Musikjournalisten kommen weniger zu Musiktheater. [...]

Stephanie Funk Inwieweit ist für dich schwierig, dass du bei einem Projekt ab einem gewissen Zeitpunkt [...] die Zügel abgeben musst? [...]

Georg Steker [...] Ich hab erst bei der „[SPAM]Oper“ gelernt, was es heißt, die Zügel in die Hand zu nehmen. [...] Es ist das Eine, organisatorische Entscheidungen zu treffen und sich in der Position als Produktionsleiter zu sehen. Es ist das Andere, eine künstlerische Verantwortung in die Hand zu nehmen, die erst dann relevant wird, wenn

Schwierigkeiten auftauchen. [...] Und es ist schwer, die Zügel in der Hand zu behalten. Es ist leicht, abzugeben, wenn man mit dem Team in seiner künstlerischen Grundhaltung, ein Projekt betreffend, in hohem Maße übereinstimmt. Dann sind es nur mehr marginale Fragen [...]. Aber das ist schwer, die Zügel in die Hand zu nehmen, wenn deiner Meinung nach was völlig schief liegt und du dich fragen muss: Ist es jetzt in meiner Verantwortung? [...] Oder muss ich es laufen lassen, weil ich an jemanden, und an dessen künstlerische Souveränität, Grundvertrauen ausgesprochen hab. [...]

Stephanie Funk Wenn du diese drei Projekte betrachtest und [...] an die [jeweiligen] Anfangsgedanken denkst, die du mit den Stücken verbunden hast, als sie noch im jeweiligen Konzeptionsstadium waren, und das jetzt mit den endgültigen Stücken vergleichst, bist du dann damit zufrieden? [...]

Georg Steker Die Frage hat sich nie gestellt, weil das Ergebnis so viele andere Bilder [beinhaltet, als anfangs angedacht waren]. [...] Man könnte eher fragen: Hat sich der Instinkt eingelöst und als richtig bewiesen, dass man tatsächlich aus bestimmten Themen ein gutes Stück machen kann? Bei "Romeo +/- Julia" war es bis zum Schluss spannend; [...] diese Gegenüberstellung von jungem und altem Liebespaar [zu zeigen] und die sich daraus ergebende Konfrontation von dem naiven Glauben an ewiges Glück oder dem Realitätsbewusstsein, [das war spannend]. [...] Bei „[III] Trionfo“ haben wir uns ein bisschen überschätzt, weil wir mit dem Glauben hineingegangen sind, da waren wir auch bisschen unroutiniert, dass wir das Theater neu erfinden können. [...] Wir haben am Anfang darüber gesprochen, dass wir ein Stück machen wollen, wo die Leute nicht mehr unterscheiden können, was gerade auf der Bühne passiert und was im Film passiert. Ein Alles-ineinander-Greifen. Es greift jemand aus dem Film, streckt die Hand aus und vorne fällt jemand auf der Bühne um. Das sollte eine unglaubliche, räumliche Interaktion sein, [...] so, als ob du die klassische Handlung eines Theaterstücks völlig aufteilst. Und selbst da wären wir nicht die ersten gewesen. [...]

Stephanie Funk Aber woran ist es dann letztendlich gescheitert?

Georg Steker Dass wir noch nicht so weit waren, um uns zu überlegen, was man dafür alles braucht. [...] Wie dramaturgisch intelligent man sowas stricken muss, so dass sich eine Handlung auf verschiedenen Spielebenen auflöst. Da müsste man viel mehr von Filmgenre kennen. Und die Jungs von *magmell* sind halt nur Werbefilmer. Die haben die Chance ergriffen, weil sie natürlich Jobs haben wollten. [...] Die konnten mit unserer Idee nur begrenzt etwas anfangen, weil die überhaupt keine Ahnung von Oper hatten. Und wir hatten keine Ahnung von Film. Und das geht eben nicht. [...] Da waren wir einfach zu jung, es fehlte die Erfahrung. Und noch dazu, das ist aber wahrscheinlich der weniger wichtige Punkt, wahrscheinlich auch das Geld. [...]

Stephanie Funk Agierte Kröneck unabhängig vom Andreas Leisner?

Georg Steker Ja, [...] die beiden haben zwar natürlich miteinander gesprochen, aber es hat sich letztlich darauf hinaus dividiert, dass es leichter ist, der Andreas Kröneck

macht die Filmregie in Absprache mit uns und der Andreas Leisner macht dann die Bühnenregie. [...]

[In die Filmarbeit selbst] war ich relativ wenig involviert. Aber wir haben auch im *Kunsthistorischen Museum* gedreht. Da bin ich ein bisschen stolz darauf, [...] die haben sie uns an einem Sperrtag reingelassen. Für 24 Stunden.

Stephanie Funk War die Filmproduktion auch an *magmell* abgegeben? [...]

Georg Steker Ja, [...] das waren erste Tücken, wegen Mangelung der Möglichkeiten und auch der Kenntnis. [...] Man wollte viel und hat dann gesehen, dass man das Handwerk eigentlich nur halbwegs beherrscht und daher abgeben muss. [...] Die Leute von *magmell* haben ihre Sachen aufgenommen und hatten ihre eigene Idee und der Andreas Leisner hat dann die Dramaturgie gemacht. [...] Eigentlich hat der Andreas [Leisner] auf Basis dessen, was an Filmmaterial da war, die Bühnenszene entwickelt. [...]

Der Andreas [Leisner] und ich hatten noch nicht so viel Erfahrung, um das gelernte Operndenken oder Theaterdenken mal über Bord zu werfen und mal bei sich anzufangen. Zu sagen: Was interessiert uns als Thema? Weil wir uns als Künstler definieren wollen. Da braucht man zuerst ein Thema und [benutzt] dann erst sein Handwerk. [...] Aber wir hatten zuerst ein Handwerk, [also die Kombination der Oper mit dem Film], weil wir im aktuellen Bereich mit dabei sein wollten. Dementsprechend ist das künstlerische Ergebnis gewesen. Das hat uns [einiges] gelehrt [...]

Stephanie Funk Ich nehme ja an, dass ihr "Il Trionfo" nicht zur Gänze aufgeführt habt? [...]

Georg Steker Man hat ein paar Striche gemacht, man hat ein paar Arien [...] rausgeschmissen. Und drei, vier Rezitative. [...] Man hat also wirklich eine Handlung zu einer relativ handlungsarmen Form dazu erfunden. [...] Die Striche hat der Mario [Aschauer] gemacht. Und der ist eher ein Strichfeind. Der hätte das alles am liebsten in voller Länge gemacht. [...] Der Mario [Aschauer] war ein starker Partner, den hat die Musikseite interessiert. [...] Er hat auch geschaut, und das ist eine wichtige [Aufgabe], dass die Sänger nicht derart szenisch eingesetzt werden, dass sie ihre [Arien] nicht mehr singen können.

Jetzt sind wir einen Schritt weiter. [...] Man hat sich also vom, erst-mal-das-Musikstück-finden und auch den richtigen Dirigenten und Musiker, hin entwickelt zu ein-Stück-interessant-finden und zu schauen, was man für eine Art der Musik dazu macht. Und dann bist du viel schneller im zeitgenössischen Bereich. [...]

Stephanie Funk Habt ihr die Orchesterbesetzung [verändert]?

Georg Steker In der Alten Musik ist das relativ frei. Die Größe des Orchesters war damals ein Spielball der Möglichkeiten. [...] Ob es jetzt sechs erste, sechs zweite [Geigen] und vier Bratschen sind, oder [weniger], kann man dann den jeweiligen Räumen [entsprechend entscheiden]. [...]

Stephanie Funk [Was habt ihr marketingtechnisch] bei "Il Trionfo" gemacht? [...]

Georg Steker [...] Wir waren noch nicht so weit, dass wir die Platzierung des Stückes in allen [Medien beherrschten]. [Wir hatten auch] keine Medienkooperationen, glaub ich. [...]

Bei "Romeo +/- Julia" hatten wir [marketingtechnisch] diesen Abend im Atrium [der ÖBV]. [...] Das haben wir uns ausgedacht, weil die ÖBV unser Hauptsponsor war. Dort konnten wir also ein Teaser machen, indem wir einen Abend [zum Thema] „Trauma“, gestaltet haben [...] und haben natürlich das Stück vorgestellt. Drei Nummern [wurden gesungen von] Paul [Schweinester und] Elisabeth [Breuer]. [Und] Jörg [Krah] hat auch zwei Sachen mit dem Cello gespielt. [...]

Stephanie Funk Wieso hast du die Pressearbeit immer ausgelagert?

Georg Steker Darüber hab ich in letzter Zeit recht viel gesprochen und ich find immer noch, dass ich [diesbezüglich] Recht habe. [Ich habe sie ausgelagert,] weil ich kapiert hab, [...] dass sie eigene Nerven braucht und vor allem ein eigenes Know-how. Das heißt, man braucht seine Kontakte. Das ist reine Netzwerkarbeit. [...] Und wenn ein Pressebüro eine Glaubwürdigkeit hat, dann gehen [die Redakteure] da eher hin. Das hab ich sehr früh verstanden und hab mir daher gedacht, [die Pressearbeit] muss budgetär drinnen sein. [...]

Stephanie Funk Gibt es [diesbezüglich] einen Nachteil? [...]

Georg Steker Der Nachteil sind die Kosten und ein bisschen vielleicht die [fehlende] Leidenschaft zum Projekt [seitens der Agenturen]. Weil die [betreuen] halt drei Dinge gleichzeitig. [...] Der Vorteil ist, dass die eine Außensicht haben und besser wissen, was sich an Themen oder an Dingen verkaufen lässt.

Stephanie Funk [...] Was wolltest du mit der „[SPAM]Oper“ erreichen? [...]

Georg Steker [...] Das Ziel war, bisschen frech zu zeigen, dass man aus ziemlich viel[en Themen] ein Musiktheater machen kann, wenn ich ehrlich bin. Zu beweisen, dass diese Gattung eine Sache des eigenen Einfallsreichtums ist und nicht per se besteht. Das ist eine Gattung, der man sich zudienen muss [...]. Ich bin mit dem Denken noch nicht fertig. [...] Wenn man sich bedient, dann muss man sich aber unter ganz bestimmten Bedingungen an Musik bedienen. Sonst wird es eine reine Bebilderung. [...]

Aber auf jeden Fall bin ich schon noch so traditionell, zu denken, ich hätt ganz gern noch Sänger, der dem Musikbereich noch mal eine verbale Ausdeutung gibt. [...]

Stephanie Funk In welche Richtung geht *progetto*? [...]

Georg Steker Steil bergauf. [...] Im Moment [gehen wir in] Richtung aktuellere Themen. [...] Der Mensch in seinem Menschsein steht im Mittelpunkt. Mit all den Schwierigkeiten, auf die er heute trifft. Wenn ich die in Form eines Musiktheaters behandle, bin ich, meines Erachtens, sehr schnell bei einer emotionalen Sprache. [...] Oder vielleicht geht es um Emotionen und Phänomene. Weil Spam ist ja eigentlich ein

Phänomen; das find ich auch spannend. Absurde Phänomene, von denen ich sage, dass das wenig mit dem Menschsein zu tun hat. [...] Die nächsten [Projekte] handeln ja konkret von emotionalen Auffassungen. [...] Ich möchte ganz gern auch was über das Altern und Sterben machen, über diesen persönlichen Konflikt, um das Loslassen. [...] Das sind Dinge, die mich persönlich interessieren. [...] Wir werden [in Zukunft] ein bisschen detaillierter, [wir wollen] eben nicht über die Liebe und den Tod und den Hass reden, sondern über Einzelphänomene und emotionale Situationen.

Stephanie Funk Die formalen Aspekte betreffend? [Wohin geht es da?]

Georg Steker Je mutiger, desto besser. [Dass man] den Respekt [vor anderem] nicht verliert und nicht zu sehr auf seinen eigenen Nabel schaut. Wenn man schafft, zu denken: Wie könnten mich [andere Künstler] auch künstlerisch befruchten? [...] Da sind wir noch nicht so weit, find ich. Da ist noch immer die Gefahr da, dass man in die Guckkasten-klassische Situation rutscht. [...]

Ich weiß nicht, in welche Richtung wir uns [...] entwickeln werden. [...] Ich möchte, dass alles sehr visuell [wird], es soll die Unmittelbarkeit immer höher werden. [...] Wenn man über Emotionen und den Mensch und sein Menschsein spricht, dann möchte ich ganz gern auch, dass das Publikum davon auch sehr stark angesprochen oder abgestoßen wird. [...] Bei "Romeo +/- Julia" war es schon ein bisschen so. Da haben sich Leute wieder gefunden, die gesagt haben: Das kenn ich. [...]

Wenn man also beginnt, auf anderen Ebenen zu kommunizieren, [...] dann steigt [der] Respekt im Miteinander [...].

16. Relevante Zeitungsartikel zu den drei Produktionen von *progetto semiserio*

16.1. Presseberichte zu "Il Trionfo"

Abb. 14: Artikel zu "Il Trionfo" in *Die Süddeutsche Zeitung*.⁵⁴⁸

13. September 2005

Süddeutsche Zeitung

Hoffmanns Verfehlungen, Bellezzas Therapie

Offenbach und Händel multimedial und frecht: Zwei Musiktheateraufführungen in der Wiener „Fringe“-Szene

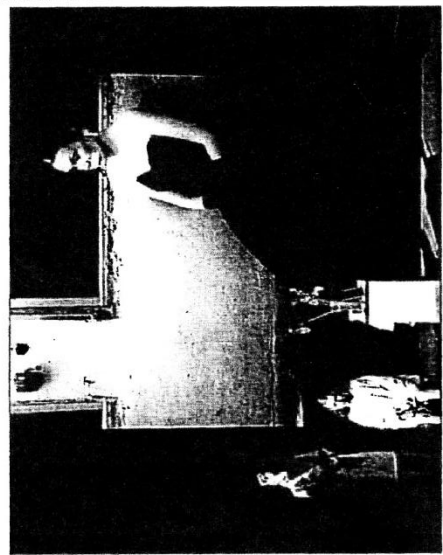
Nicht im Getöse war Gott, als Elias ihn suchte. Nicht im Sturm, Erdbeben, Feuer. Erst im saufen Säuseln danach war der Herr, berichtet das Erste Buch der Könige. Auch in Barrie Koskys knallig-groteskem Palimpsest über „Hoffmanns Erzählungen“ am Schauspielhaus Wien offenbart der Gott des Theaters sich nicht in grellem Bühnenlärm, sondern in einer sanften, leisen, intimen Szene am Schluss. Die Akteure sind bereits als ihren Rollen getreten und abgegangen; Bühnenarbeiter räumen auf. Nur Hoffmann und sein Widersacher sitzen noch da. Plotzlich stimmt letzterer „Là ci dormo, là mano“ an, mit zartem, hellem Ton. Der Dichter antwortet ebenso zart, „Vorrei, e non vorrei“, und steigt in eine Kiste, unter deren geschlossenen Deckel er das Duett zu Ende bringt.

Außerdem nimmt sich der Abend mit dieser Szene zurück in die Stille. Doch in metaphorischem Sinne schnellen alle möglichen Allusionen wie Springteufel aus dieser Box - von der Anspielung auf E.T.A. Hoffmanns eigentümliche Auslegung des Summum opus Mozarts in der Novelle „Don Juan“ bis hin zu Koskys neoklassischen Obsessionen mit Friedhöfen und Gräbern mit düsteren Räumen und ebensolchen Empfindungen. Und mit der Oper. Manches scheint im Wortsinn ver-rückt, ändert und doch wiederun- genau durchdehnt. Etwa die homoerotische Beziehung Hoffmanns zum Widersacher. Denn dieser stellt zugleich Aller Ego, Schatten und Über-Ich des Dichters vor. Das wiederum überrascht an diesem Orte kaum, treibt die Truppe des Schauspielhauses ihr Wesen doch in der Porzellangasse, nur wenige Meter Luftlinie vom Sigmund-Freud-Museum in der Berggasse entfernt.

Vielleicht lässt Kosky dort hin und wieder seine Seele baumeln. Auf jeden Fall finden das Phänomene der gespaltenen Persönlichkeit, die Welt der Träume und deren Abgründe zwischen Eros und Thanatos auch in seiner Version frei nach Hoffmann und Offenbach wieder: ihre bizarrere Allusionslandschaft, inklusive manch spektakulär aufgenotzter Dramatik und gewollter Provokation. Kosky

konzentriert sich auf die phantastischen Mittelakte (was die Aussage aus der Balance bringt, ist das Phantastische bei Offenbach doch eher die therapeutische Bewältigung von Hoffmanns unerquicklicher Realität). Man träumt und liebt und stirbt im Bett, ergo hat Michael Zerz eine massige Liegestatt als Aktionszentrum auf die Bühne gewuchtet. Das Olympia-Bild spielt in eher Art Automatenbordiell mit einer lemurähnlichen Klientel, Valer Crespel findet sich mit seiner Tochter Antonia in Dr. Miracles Krebsklinik. Ihren lauten Höhepunkt erreicht Koskys grelle Sex-and-Crime-Revue im Giulietta-Akt, umso wirkungsvoller die Rücknahme in die Stille am Schluss. Ramin Dusdars Hoffmann bleibt blass, doch scheint dies Absicht: ohne Kraft, das Verhängnis abzuwenden, eine matte, zerstörte Figur durchaus im Sinne Offenbachs. Der smaragdne Martin Niedermair präsentiert den Widersacher, Puppenmacher, Lebensnotter und Schattenspieler als gewandten Manager des vermeintlich Bösen, das sich

erst vom Schluss her, im tiefenpsychologischen Rückblick, relativiert. Zur virtuosen Anwaltin des Grotesken wird in einem insgesamt brillanten Ensemble mikrophonversätkert cronender Schauspielerei vor allem die Verwandlungskünstlerin Ruth Brauer als Olympia-Antonia-Giulietta. Spindel des Abends sind jedoch Barrie Kosky selbst am Klavier und seine Musiker in erweiterter Klezmer-Besetzung (Geige, Cello, Klarinette, Akkordeon und Schlagzeug). Sie sorgen auch für jene zarte Poesie, die auf der Bühne von bizarren Witz meist erschlagen wird. In der vom Musikalischen Leiter und Cellisten Jörg Ulrich Kraß arrangierten Mélange aus Offenbach-Fragmenten, Musical, Pop, Jazz, Klezmer („Kleinzaack“ klingt hinreißend in solchem Arrangement) entstand ein die Genres mit Elan vereinigender Abend, der freilich im Vergleich mit Koskys Version von Moniveredis „Poppen“ vor zwei Jahren weniger zwingend wirkt. Im übrigen ist es die letzte Produktion Koskys am Schauspielhaus Wien.



Reich der Stille: Händel trifft in Wien auf den Film. Foto: Barbara Palffy

von dessen Leitung er Ende Oktober zurücktritt. Auf völlig andere Weise als diese Hoffmann-Version ein, Il Trionfo del tempo e del disinganno, die Gattungen, Handelsmoralität von Triumph der Zeit und Wahrheit über Schönheit und Genuss, die der 22-jährige Komponist zum Text des römischen Kardinals Benedetto Pamphili schuf und viele Jahre später in London als „Triumph of Time and Truth“ überarbeitete. Eine junge Truppe von Musikern und Filmemachern, das Ensemble „Progetto Semiserio“ sowie „Magnel digitale Filmproduktion“, rückt dem Stück nunmehr im Wiener Metro-Kino mit multimedialer Kreativität zu Leibe: Musik und Bühne, Film und Text gingen eine durchaus überausgelungene Allianz ein.

Dass die dramaturgische Statik des Werks durch eine heutzutage Geschichte aufgetrochen und den allegorischen Figuren dabei Alltagsleben eingehaucht wurde, wirkte weniger aufgesetzt als etwa Jürgen Flürms Zürcher Inszenierung des Werks vor zwei Jahren im Sinne eines Events der Pariser Spalgesellschaft. Die hier hinzuerfundene Story der Selbstfindung einer beruflich enttäuschten Bühnendiva mag nach Kollportage klingen. Doch die szenische und filmische Realisation vermeidet das Plakative weithin. Sie füllt die Arten als affektive Ruhepunkte der Handlung mit surrealen Filmsequenzen auf, die jede Bebilderung der Musik wohlwollend vermeiden.

Mochten die Singdarsteller, angeführt von der in Stimme und Erscheinung wohlgestalteten Marina Spielmann als Bellezza stilistisch auch noch nicht alles wirklich im Griff haben, schien Andreas Leisners Bühnenszenierung gelegentlich ein wenig plakativ, so war der Eindruck insgesamt mehr als achtenswert. Auch dank des jungen Ensembles „Progetto Semiserio“ auf Originalinstrumenten und seines sorgsam dirigierten Marinetto-Archauer der Handelsmusik in manchen Momenten aus dem barocken Frunk in ein Reich der Stille wie bei Heilmut Lachermann zurückzunehmen schien. GERHARD PERSCHÉ

⁵⁴⁸ Persché, Gerhard: Hoffmanns Verfehlungen, Bellezzas Therapie. In: *Die Süddeutsche Zeitung*, 13.09.2005.

Oper mit allen Sinnen

Von Christina Mondolfo

■ Jugendkult und Schönheitswahn, die Wandlung vom oberflächlichen zum sich seiner Sterblichkeit bewussten Menschen, das gab es schon zu Zeiten von Georg Friedrich Händel. Dass es heute noch viel mehr Bedeutung hat, zeigt die Bearbeitung seines Oratoriums „Il Trionfo“ durch das Ensemble Progetto Semiserio unter der Leitung von Mario Aschauer, die am Donnerstag im Metro-Kino Premiere hatte.

Der Ort war nicht zufällig gewählt, galt es doch das Motto „Film trifft Oper“ zu betonen. Die großteils statische Handlung wird in Filmbilder umgesetzt, die wiederum ihre Fortsetzung oder teilweise Entsprechung auf der Bühne finden.

Die Schönheit (Bellezza) zweifelt an sich selbst, wird vom Vergnügen (Piacere) umgarnt, von der Zeit (Tem-

po) und der Enttäuschung (Disinganno) eingeholt und erhebt sich wie Phönix aus der Asche letztendlich als zufriedener Mensch aus den Untiefen ihres Unglücks und ihrer Unzufriedenheit.

Film trifft Oper

Filmregisseur Andreas Kröneck und Opernregisseur Andreas Leisner haben diese Allegorien in reale Personen wie die Diva, den weiblichen Impresario, den Arzt oder die Krankenschwester verwandelt. Das passt hervorragend in unsere Zeit, verdeutlicht die Gültigkeit von Sinnkrise und emotionaler Leere, die aus der Konzentration auf Materialismus und schönen Schein entsteht.

Die kleinen Schönheitsfehler, die sich bemerkbar machen, schmälerten den Genuss unwesentlich, aber doch etwas. Die Unsauberkeiten im Orchester kann man wohl auf die Premie-

ren-Nervosität zurückführen, unnötig waren sie allemal. An den schönen und für Händel hervorragend geeigneten Stimmen fielen gelegentlich technische Schwächen vor allem in den Höhen auf. Die Qualität der filmischen Sequenzen war unterschiedlich, teilweise hätte man sich einfach mehr gewünscht. Insgesamt aber eine spannende Idee in einer interessanten Umsetzung. ■

Was Wer Wo Wie

Il Trionfo

(Georg Friedrich Händel, 1707)

Mario Aschauer (Dir.),
Andreas Leisner, Andreas Kröneck (Reg.)

Marina Spielmann, Agnes Scheibelreiter

Wh.: 10. und 11. September
Metro-Kino, 1010 Wien

Karten: 01/946 00 52


Ambitioniertes Projekt mit kleinen Schwächen.

⁵⁴⁹ Mondolfo, Christina: Oper mit allen Sinnen. In: *Die Wiener Zeitung*. 10.09.2005.

Abb. 16: Artikel zu "Il Trionfo" in *Die Presse*.⁵⁵⁰

2. September 2005 Die Presse

...Kultursplitter



8.-11. September

OPER IM KINO. Gut, Oper im Fernsehen, das hat bald einmal jemand gesehen. Spätestens im heurigen Sommer, als die Übertragung der Salzburger „La Traviata“ zum gehypten Straßenfeger wurde. Aber Oper im Kino – das ist einmal etwas Neues. Die Operncompany Progetto Semiserio, die sich ausschließlich der Musik aus dem 17. und 18. Jahrhundert verschrieben hat, führt Georg Friedrich Händels Oratorium „Il trionfo del tempo e del disinganno“ als Oper im Wiener Metrokino auf. Die Schönheit und ihre Vergänglichkeit sind das Thema des Werks. Das Metro, das wohl nobelste Kino Wiens, weil es früher ein Theater war, eignet sich für ein solches Ansinnen ja bestens als Spielort. Filmische Sequenzen und Live-Spiel der Oper sollen sich bei „Il trionfo“ abwechseln. Diesem Projekt sollen übrigens weitere folgen, die sich der Frage widmen, wie Alte Musik mit modernen Formen gedeutet werden kann.

„Il trionfo del tempo e del disinganno“:
19.30 Uhr, Metrokino, Johannesgasse 4,
1010 Wien. Kartenreservierung: 01/946 00
52 oder office@progettosemiserio.at

Schaufenster

⁵⁵⁰ O.A.: Kultursplitter. In: *Die Presse*. 02.09.2005.

16.2. Presseberichte zu "Romeo +/- Julia"

Abb. 17: Artikel zu "Romeo +/- Julia" in *Der Standard*.⁵⁵¹

34 DER STANDARD KULTUR

Das Glück ist ein Vogel, eine Lerche, um genau zu sein

Shakespeares vollkommenem Liebespaar „Romeo und Julia“ stellt die Autorin Julia Rabinowich in ihrer im Schauspielhaus uraufgeführten Oper eine über die Jahre abgekühlte Beziehung gegenüber.

Isabella Hager

Wien – Romeo und Julia haben es nicht allzu schwer, ihren Status als das Vorzeigepaar schlechthin seit gut 400 Jahren zu halten. Mussten sie sich immerhin nie mit Dingen wie Gewöhnung, Abkühlung, Alltag und dem Streitpotenzial, das daraus entsteht, befassen. Um zu zeigen, dass Romantik zwar schön und gut ist, dem von den Lebenslasten geplagten Durchschnittspaaren aber auch nicht viel hilft, stellt Julia Rabinowich, aus St. Petersburg gebürtige Wiener Autorin, in ihrem am Donnerstag mit großem Erfolg im Wiener Schauspielhaus uraufgeführten Musiktheater den Liebenden aus Verona, *Romeo +/- Julia*, ein ebensolches gegenüber.

Die schlicht Er und Sie genannten Figuren kennen die Anstrengungen des Alltags nur zu gut: Sie, eine Schauspielerin, ist schon lange ohne Engagement, ihm, einem erfolgreichen Arzt, ist seine daheim sitzende Frau zunehmend zuwider. Also werfen beide einander ihr Unglück vor. Die Karriere habe sie doch seinetwegen aufgegeben, schleudert sie ihm entgegen. Er habe sie aber nie darum gebeten, giftet er kalt zurück. „Lass mich in Ruhe!“, wünscht er: „Was ist passiert, dass wir nicht mehr glücklich sind?“, fragt sie, die zwischen Hysterie und dramatisch inszenierten Aufbaumungen Beruhigungstabletten schluckt.

Fein flatternde Fäden trennen auf der Bühne die Spielfläche (Ausstattung: Daniela Juckel) in zwei Teile: Während vorne das gerüstete Langzeitpaar einen nervenaufreibenden Verbalkrieg aus-

ficht, schimmert hinter dem Vorhang das treue Paar aus einer anderen Zeit durch: Romeo und Julia, die in Götterweiß gekleidete Erinnerung dessen, was ihnen früher Glück gewesen sein mochte, scheinen zu antiken Statuen erstarrt.

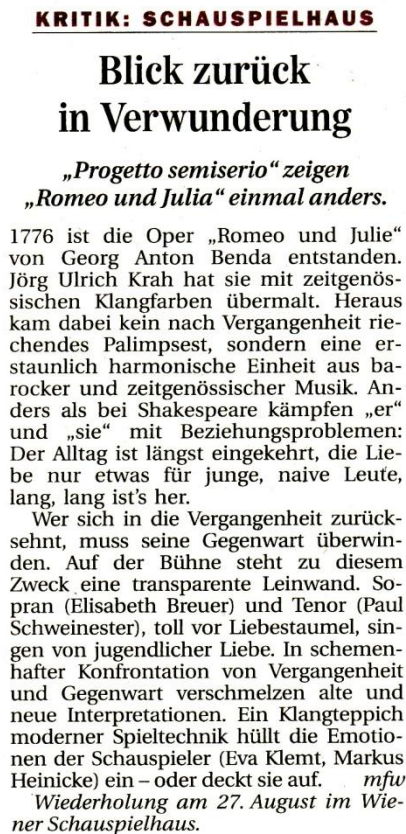
Elisabeth Breuer und Paul Schweinester, beide noch Studenten an den Kunstuniversitäten in Graz bzw. Wien, spielen diese Rollen frisch und überaus einnehmend – und zeigen vortreffliche Gesangsleistungen. Ihre Schauspielerkollegen Eva Klemt (Sie) und Markus Heinicke (Er) vervollkommen das hervorragende Ensemble, das für das *Gelingen* der

Beziehungsspiele mit dem aufeinanderprallenden Jetzt und der süßen Erinnerung hauptverantwortlich zeichnet und (text-)dramaturgische Unebenheiten leichtfüßig ausgleicht.

Jörg Ulrich Kraß hat den Stücktext von Rabinowich nach der Oper von Georg Anton Benda aus dem Jahr 1776 musikalisch eingerichtet, die Klänge Bendas mit jazzigen Elementen aufgemotzt, die Regisseur Andreas Leisner in seiner wunderbar stimmigen Inszenierung pointiert einsetzt. Nicht mehr und nicht weniger als schlicht ein guter, unterhaltsamer Theaterabend.

⁵⁵¹ Hager: Das Glück ist ein Vogel, eine Lerche, um genau zu sein. In: *Der Standard*. 23.08.2008.

Abb. 18: Artikel zu "Romeo +/- Julia" in *Die Presse*.⁵⁵²



⁵⁵² mfw: Blick zurück in Verwunderung. In: *Die Presse*. 27.08.2010.

Abb. 19: Artikel zu "Romeo +/- Julia" in *Die Kronenzeitung*.⁵⁵³



⁵⁵³ pht: Theater kurz. In: *Die Kronenzeitung*. 27.08.2008.

Samstag, 23. August 2008

KULTUR

Schauspielhaus: „Romeo +/- Julia“ von J. U. Krahl und Julya Rabinowich



Romeo und Julia haben überlebt (im Vordergrund): Markus Heinicke und Elisabeth Breuer. Foto: progetto semiserio

Heißer Tango zu viert

Von Stefan Burianek

■ Die erste Vertonung des shakespeare'schen „Romeo und Julia“-Stoffes stammt aus der Feder eines gewissen Georg Anton Benda, der zu Mozarts Lebzeiten für Herzog Friedrich III. von Sachsen-Gotha als Hofkapellmeister tätig war. Diese Oper hatte einen derart großen Erfolg, dass sie sogar am Wiener Kärntnertheater zu sehen war.

Wer sich von den Qualitäten

des Werkes überzeugen will, kann sich ins Wiener Schauspielhaus begeben. Dort ist ihm bei „Romeo +/- Julia“ auf jeden Fall ein kurzweiliger Abend sicher. Jörg Ulrich Krahl, ausgehend von Bendas Oper, schuf das klangliche Fundament für ein lebendiges Musiktheater, in dem barocke Klangwelten durch Jazz- und Tangorhythmen eine wirkungsvolle Bereicherung erfahren.

Überlebter Liebesrausch

Romeo und Julia also? Mitnichten! Zumindest nicht im Sinne der Überlieferung aus dem elisabethanischen Zeitalter. Denn es wurde weiter gedacht: Das Veroneser Liebespaar steht hier als Synonym für grenzenlose, leidenschaftliche Zuneigung. Das Plus und das Minus im Titel stehen für die Zeit nach und vor dem Höhepunkt gegenseitigen Be-

gehrens. Kurzum: Was passiert nach dem großen Liebesrausch – falls man ihn überlebt.

Julya Rabinowich liefert mit ihrem bühnentauglichen Text eine ernüchternde Antwort. Zu Krahs musikalischen Klangsphären zeichnet sie ein ehemaliges Liebespaar, das außer schönen Erinnerungen nur noch wenig miteinander teilt: Er (gekonnt arrogant: Markus Heinicke) ist mittlerweile ärztlicher Leiter, sie (charismatisch und sexy: Eva Klemt) gab die Schauspielerei auf – zwar nicht daheim, aber immerhin auf der Bühne. Er bettelt um Ruhe und Erholung nach harten Arbeitstagen, sie um sexuelle Erfüllung.

Was die beiden noch zusammen hält? Offensichtlich der sentimentale Nachklang vergangener Tage. Während das gereifte Paar,

von „ensemble progetto semiserio“ begleitet, melodramatisch zu Wort kommt (super: blechbläserverursachtes, streitbegleitendes Entgegacker), verschafft sich dessen vergangenes Spiegelbild – im stylisch-kalt-weißen und durch zwei Schnürlvorhänge dreigeteilten Bühnenbild von Daniela Juckel – koloraturgesanglich Gehör. Die Sopranistin Elisabeth Breuer als frischverliebte Julia gewinnt im Laufe des Abends stetig an Sicherheit und sorgt – lyrisch im Piano, etwas metallisch in den Höhen – für intensive Momente.

Ebenfalls vielversprechend: der Tenor Paul Schweinester als hoffnungsfroher Romeo. Schade nur, dass letzterer wenig zu singen hatte. Vor allem diese beiden Nachwuchshoffnungen hätten sich am Ende jeweils einen Soloapplaus verdient. ■

Oper

Romeo +/- Julia

Von Jörg Ulrich Krahl und Julya Rabinowich nach einer Oper von Georg Anton Benda (1776)
Mit Elisabeth Breuer, Paul Schweinester u.a.
Schauspielhaus Wien
(Tel.: 276 50 34)
Wh.: 23., 26., 27. August

★★★★☆

16.3. Presseberichte zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper"

Abb. 21: Artikel zu "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" in *Der Kurier*.⁵⁵⁵

e



Geld, Glück und Potenz: eMail-Lügen als Opernstoff

Kritik – Eine bitterböse Satire auf die Menschheit sind unzweifelhaft die Spam-eMails: Die zeichnen ein derart hämisches Bild unserer beschränkten Wünsche, dass es zum Schämen (und zum Lachen) ist. Milliarden schlecht übersetzter Texte versprechen schnellen Reichtum mit afrikanischen Erb-Geschäften, Abnehmen ohne Diät oder Potenz wie beim Pornostar. Und gar nicht wenige fallen drauf rein.

Ein Sittenbild von Gier und Komplexen – und damit ein perfekter Opernstoff. Dem hat sich nun das „progetto semiserio“ im Schauspielhaus gewidmet. Doch bei der Spam-Oper

„Gain extra inches!“ wandert der gedankliche Mauszeiger zum Lösch-Knopf. Zu originell instrumentierter Musik ohne Nachhaltigkeit (Periklis Liakakis) werden die Lächerlichkeit der unmoralischen Angebote besungen, Einblicke ins Leben eines Spammers gegeben und Fakten rund um die eMail-Pest geliefert.

Aber Libretto (Georg Steker) und Regie (Annika Haller) lassen viel Humor-Potenzial liegen. Trotz solider Darsteller entpuppte sich das Werk letztlich als das, was Spam eben ausmacht: Ein unerfülltes Versprechen. – Georg Leyrer

KURIER-WERTUNG: ●●○○○

⁵⁵⁵ Leyrer, Georg: Geld, Glück und Potenz: eMail-Lügen als Opernstoff. In: *Der Kurier*. 26.08.2010.

Medium Wiener Zeitung
Auflage n/a
Ausgabe 26/08/2010 (Täglich)
Seite 12

WIENER ZEITUNG ■



Wiener Schauspielhaus: Urauffuhung der „[SPAM]Oper“

Fröhlicher Datenmüll

Von Daniel Wagner

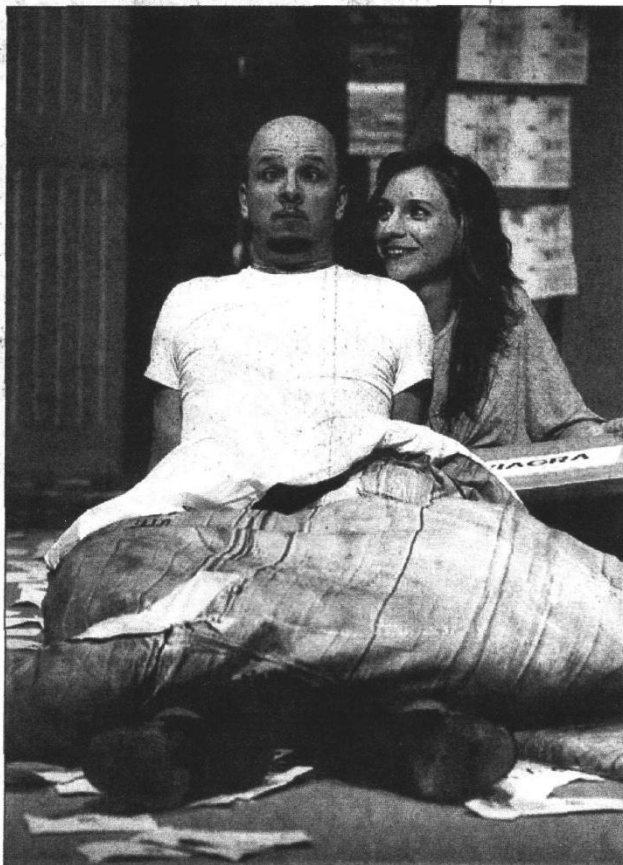
■ Wer kennt und liebt sie nicht, seine Spam-Post, die täglich dutzend-, manchmal auch hundertfach den elektronischen Posteingang zumullt. Ein Phänomen des Internet-Zeitalters wurde zur handfesten Realität, ist in Zahlen ausdrückbar und kann bisweilen zu gepflegten Nervenzusammenbruchen führen.

Oder zu humoristischen Höhenflügen eines modernen Musiktheaters, das derzeit im Schauspielhaus zu erleben ist. Insofern darf man ihnen nun künstlerisch danken, den unermüdlichen Spammern, die tagtäglich die Sehnsucht nach Luxusuhren und alles befriedigendem Viagra zu erkennen glauben und der Gesellschaft auch herzerreißende Geschichten von nigerianischen Waisenkindern und frierenden Moskowitinnen näherbringen.

Show statt Sinn

Das virtuelle Geschäft mit Leid, Mitleid und Gier hat Periklis Liakakis zu seiner „[SPAM]Oper“ inspiriert. Liakakis, Meisterschüler von Erich Urbanner und mittlerweile selbst Kompositionsprofessor an der Wiener Musikuniversität, bewegt sich in 75 Minuten kurzweiligem Musiktheater zwischen projiziertem Alltagslarm à la Hörspiel und rhythmischem Klangspektrum. Er scheut auch keinesfalls die Kommunikation über massentaugliche Unterhaltungsformen: Wer könnte den marktschreierischen Angeboten der Kettenbriefe via Rap oder Tango Argentino (musikalisch begleitet von der elektronisch unterstützten, vier Mann starken Kombo) widerstehen?

Souverän zitierten Bariton Bartolo Musil, Genoveva dos Santos (sie übernahm den von Arienansatzen durchzogenen Sopranpart) und Katrin Schurich Junk Mails, wie sie jeden nerven. Post von der Krankenschwester, der Charitylady oder von der Geliebten, vom olscheich, Pornobunny, Business-



Musikalischer Untergang in der Desinformationsflut: Bartolo Musil und Genoveva dos Santos im Wiener Schauspielhaus. Foto: Nick Mangafas

mann oder Leprakranken: lauter unnutztes, aber reales Zeug.

Bei der schier unendlichen Desinformationsflut blieb der Sinn der Aneinanderkettung aller Einzelereignisse scheinbar auf der Strecke. Dafür war die Pappkarton-Skyline von Regisseurin Annika Haller und Ausstatterin Daniela Juckel (Theatergruppe progetto semiserio) charmant und der Intimität des Hauses angepasst. Und eigentlich ging es Komponist und Dirigent Liakakis weniger um Handlung denn um das Unterhaltsame eines tatsächlich wenig erheiternden Themas. Abschließend

gab er dem dankbaren Publikum dennoch eine Moral mit auf den Weg: Mögen alle Internet-User erwünschter e-Post per Delete-Button den Garaus machen. Die Hoffnung stirbt zuletzt. ■

Musiktheater

**Gain extra inches!
Die [SPAM]Oper**
Von Periklis Liakakis
Schauspielhaus Wien
Theatergruppe progetto semiserio
Karten: 01/276 50 34
Wh.: 26., 28., 31. August
★ ★ ★ ☆ ☆

⁵⁵⁶ Wagner, Daniel: Fröhlicher Datenmüll. In: *Die Wiener Zeitung*. 26.08.2010.

Medium Der Standard (Morgenausgabe)
Auflage 94.781
Ausgabe 27/08/2010 (Täglich)
Seite 12



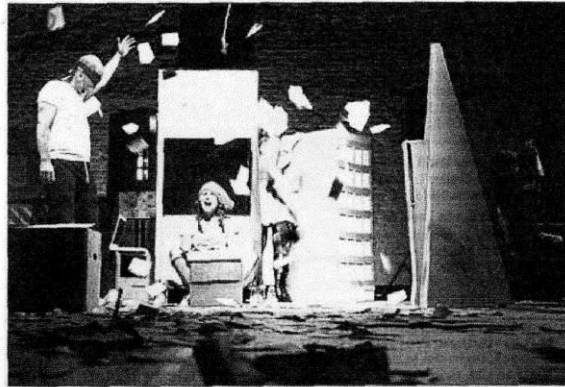
Müll aus dem Postfach

Uraufführung einer sogenannten Spam-Oper im Schauspielhaus. Das progetto semiserio zeigt mit „Gain extra inches!“ eine platte Farce.

Isabella Pohl

Wien – Milliarden Spams rieseln täglich in die Postfächer. Würde man errechnen, wie viel Lebenszeit man damit vergeudet, virtuellen Müll zu beseitigen, käme eine erschreckende Summe heraus – der man als Wiener Musiktheaterbesucher nun weitere 75 Minuten hinzufügen kann: So lange dauert die „Spam-Oper“ *Gain extra inches!* des Ensembles progetto semiserio, die am Dienstag im Wiener Schauspielhaus zur Uraufführung gelangt ist.

Wobei „Oper“ für das Musikkonzept von Periklis Lia-



Geld und noch mehr Geld rieselt aus dem Internet auf fin-dige Spammer herab.
Foto: Nick Mangafas

kakis reichlich übertrieben ist. Die Live-Musik mit Saxofon, Akkordeon und Kontrabass, die in Dialog mit eingespielten Elektroniksequenzen tritt, kann sich als eintönige Untermalung kaum in den Vordergrund spielen. Auch die musikalischen Hauptdarsteller Genoveva dos Santos und Bartolo Musil haben wenig Ge-

legenheit, ihre Sangeskünste unter Beweis zu stellen. Man ahnt sie nur. Als dritte Protagonistin ergänzt Katrin Schurich das Ensemble.

Ihrem Gespür für (Situations-)Komik, ihrer famosen Überzeichnungskunst sind die wenigen erheiternden Momente des Stückes zu verdanken, das zu 80 Prozent aus „original belassenen Spam-Mails“ besteht. Mehr Konzept steckt dann auch nicht dahinter: In einer comcartigen Pappkartonlandschaft (Ausstattung: Daniela Juckel) inszeniert Annika Haller nur selten komische, zumeist platte, auf billige Pointen abzielende Sketches mit Protagonisten aus der Spam-Welt: Jelena, die in schlechtem Deutsch von russischer Kälte spricht, eine Fake-Uhrenverkäuferin, ein Ölscheich, der Geschäftspartner sucht.

Spams sind ein zwar lästiges alltägliches Übel, dem mit der Delete-Taste aber verhältnismäßig einfach beizukommen ist. Und auch der Spam-Oper kann man einfach fernbleiben.

>> 28., 31. 8. Schauspielhaus, 01/276 50 34. 20.00

⁵⁵⁷ Pohl, Isabella: Müll aus dem Postfach. In: *Der Standard*. 27.08.2010.

17. Die zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen der vorgestellten Gruppen in den Jahren 2000 bis 2010

17.1. Auflistung aller zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen der relevanten Wiener Einrichtungen zwischen 2000 und 2010 in Wien

*Neue Oper Wien*⁵⁵⁸

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2000	März	Candide	Leonard Bernstein	Odeon
2000	Juli	Albert Herring	Benjamin Britten	Semper - Depot
2000	August	Jakob Lenz	Wolfgang	Schlosstheater Laxenburg
2000	Oktober	Arrest	Dirk D`Ase	WUK
2001	Jänner	Historia von D. Johann Fausten	Alfred Schnittke	Sofiensäle
2001	Juli	Der Leuchtturm	Peter Maxwell Davies	Semper - Depot
2002	Februar	Wintermärchen	Philippe Boesmans	Odeon
2002	Juli	Johnny Johnson	Kurt Weill	Schlosstheater Laxenburg
2002	August	63: Dream Palace	Hans-Jürgen von Bose	Semper - Depot
2002	November	Wozzeck	Alban Berg / John Rea	Jugendstiltheater
2003	Jänner	Albert Herring	Benjamin Britten	Jugendstiltheater
2003	Mai	Das Mädchen mit den Schwefelhölzern	Helmut Lachenmann	Gasometer
2003	September	Endlich Schluß	Wolfram Wagner	Semper - Depot
2004	April	Zwischenfälle	Christoph Coburger	Werft Korneuburg
2004	Juli	The Beggar's Opera	Benjamin Britten	Schlosstheater Laxenburg
2004	August	God's Liar	John Casken	Semper - Depot
2005	Jänner	Katzelmacher	Kurt Schwertsik	Jugendstiltheater
2005	Jänner	Die sieben Todsünden	Kurt Weill	Jugendstiltheater
2005	April	Orfeo	Christoph Cech / Claudio Monteverdi	Remise
2005	Juli	The Knot Garden	Michael Tippett	Semper - Depot
2005	Oktober	Le Balcon	Peter Eötvös	Museumsquartier, Halle E

⁵⁵⁸ >http://www.neueoperwien.at/?menu_id=18 / >http://www.neueoperwien.at/?menu_id=17 / >http://www.neueoperwien.at/?menu_id=13 / >http://www.neueoperwien.at/?menu_id=255 / >http://www.neueoperwien.at/?menu_id=367 / >http://www.neueoperwien.at/?menu_id=579< Zugriff jeweils am 29.10.2010.

2006	März	Requiem für Piccoletto	Dieter Kaufmann	Museumsquartier, Halle E
2006	März	Zauberflöte 06	Thomas Pernes	Museumsquartier, Halle E
2006	Juli	Don Juan kommt aus dem Krieg	Erik Højsgaard	Semper - Depot
2006	August	Radek	Richard Dünser	Museumsquartier, Halle E
2007	Juli	Triptychon	Gerhard Schedl	Museumsquartier, Halle G
2007	August	Tea	Tan Dun	Semper - Depot
2008	Jänner	Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung	Detlev Glanert	Museumsquartier, Halle E
2008	August	Eine Marathon-Familie	Isidora Zebeljan	Museumsquartier, Halle E
2008	Dezember	What next?	Elliott Carter	Kammeroper
2008	Dezember	FUGE - UNFUG - E // Kurztext	Dieter Kaufmann	Kammeroper
2009	April	The Last Supper	Harrison Birtwistle	Semper - Depot
2009	November	Schlafes Bruder	Herbert Willi	Museumsquartier, Halle E
2010	Februar	Campiello	Herwig Reiter	Ehemalige ANKER EXPEDITHALLE
2010	Oktober	Dantons Tod	Gottfried von Einem	Museumsquartier, Halle E

netzzeit⁵⁵⁹

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2000	*	Der Aufstand der Schmetterlinge	Georg Kreiserl	Sofiensäle
2000		AS I CROSSED A BRIDGE OF DREAMS	Peter Eötvös	Schauspielhaus

⁵⁵⁹ ><http://netzzeit.at/index.php?siteid=18&lang=< / >>><http://netzzeit.at/index.php?siteid=19&lang=< / >>><http://netzzeit.at/index.php?siteid=21&lang=< / >>><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=37&lang=< / >>><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=38&lang=< / >>><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=39&lang=< / >>><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=40&lang=< / >>><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=41&lang=< / >>><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=42&lang=< / >>><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=43&lang=< / >>><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=45&lang=< / >>><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=46&lang=< / >>><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=44&lang=< / >>><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=110&lang=< / >>><http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=116&lang=< / >>> Zugriff jeweils am 15.10.2010.

2001		Vivace	Peter Androsch/ Franz Koglmann/ Paulo Ferreira Lopes/ Wolfgang Suppan	Schauspielhaus
2003		Fear death by water	Franz Koglmann	Museumsquartier, Halle E
2004		Die Welt der Zwischenfälle	Haflidi Hallgrímsson	Museumsquartier, Halle E
2005		Der siebte Himmel in Vierteln	Max Nagel	Museumsquartier, Halle E
2007		La Philosophie dans le labyrinthe	Aureliano Cattaneo	Museumsquartier, Halle E
2009		Die große Bäckereiattacke	Misato Mochiuki	Jugendstiltheater

*keine Monatsangaben

Wiener Taschenoper⁵⁶⁰

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2000	September	Nightingale	nach F. García Lorca	Studiobühne Penzing
2000	November	Oresteía	Iannis Xenakis	Wiener Konzerthaus
2001	November	Nigth Banquet	Gu Hong- Zhong	Große Galerie, Schloss Schönbrunn
2002	November	Monteverdi- Berio	nach Eduardo Sanguineti	Tanzquartier, Halle G
2003	Mai	Massacre	Wolfgang Mitterer	Palais Ronacher
2004	November	Labyrinth	Wolfgang Mitterer	Semper- Depot
2005	November	Mouvements für Lachenmann	Helmut Lachenmann	Tanzquartier
2006	Dezember	Das tapfere Schneiderlein	Wolfgang Mitterer	Dschungel Wien
2007	Dezember	Eisenhans	Ali N. Askin	Dschungel Wien
2008	Mai	Michaels Reise	Karlheinz Stockhausen	Jugendstiltheater
2008	Dezember	A house full of music	nach John Cage	Dschungel Wien
2009	Februar	Berio in Bewegung	Luciano Berio	Wiener Konzerthaus
2010	Februar	Die Gänsemagd	Iris ter Schiphorst	Dschungel Wien

⁵⁶⁰ ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Die-Gaensemagd/>< / ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Nightingale/>< / ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Oresteia/>< / ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Night-Banquet/>< / ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Monteverdi-Berio/>< / ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Massacre/>< / ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Labyrinth/>< / ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Lachenmann/>< / ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Das-tapfere-Schneiderlein/>< / ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Eisenhans/>< / ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Michaels-Reise/>< / ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/A-House-Full-of-Music/>< / ><http://www.taschenoper.at/de/Archiv/Berio-in-Bewegung/>< Zugriff jeweils am 01.11.2010.

sireneOperntheater⁵⁶¹

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2000	September	der automatische Teufel	Jury Everhartz/ Daniel Pabst	dieTheater Künstlerhaus
2001	Juni/ Juli	Feist vel sacramentum desperationis	Jury Everhartz	dieTheater Künstlerhaus
2002	März	Der Kommissar	Jury Everhartz	Jugendstiltheater
2004	Februar	Das Krokodil	Jury Everhartz	Jugendstiltheater
2004	November	7 Operellen	Peter Planyavsky/ Akos Banlaky/Gilbert Handler/ Wolfram Wagner/Christof Dienz/ Jury Everhartz/ Kurt Schwertsik	Jugendstiltheater
2006	November	Tagebuch der Anne Frank	Grigori Frid	Altes Theater Steyr
2006	September	Circus	Jury Everhartz	Jugendstiltheater
2007	März	7 Operellen- abkürzungen und beschleunigungen	René Clemencic / Johanna Doderer/ Jury Everhartz/ Ulrich Küchl/ Klaus Lang/ Hannes Raffaseder / Herwig Reiter	Jugendstiltheater
2008	Februar	5 Monochorde	Jakob Scheid	Museumsquartier
2008	Oktober	Prinz, Held und Füchsin	Akos Banlaky	Jugendstiltheater
2009	Mai/ Juni	Nachts- eine WunderKammerOper	Oskar Aichinger/ Akos Banlaky/ René Clemencic/ Francois- Pierre Descamps/ Christof Dienz/ Lukas Haselböck/Paul Koutnik/ Gernot Schedlberger/ Wolfram Wagner/	Anker Brotfabrik

⁵⁶¹ ><http://www.sirene.at/neu/projekte.php>< / >http://www.sirene.at/neu/projekt_teufel.php< / >http://www.sirene.at/neu/projekt_feist.php< / >http://www.sirene.at/neu/projekt_kommissar.php< / >http://www.sirene.at/neu/projekt_krokodil.php< / >http://www.sirene.at/neu/projekt_operellen.php< / >http://www.sirene.at/neu/projekt_annefrank.php< / >http://www.sirene.at/neu/projekt_circus.php< / >http://www.sirene.at/neu/projekt_operellen2.php< / >http://www.sirene.at/neu/projekt_monochord.php< / >http://www.sirene.at/neu/projekt_phf.php< / >http://www.sirene.at/neu/projekt_nachts.php< Zugriff jeweils am 15.10.2010.

Musikwerkstatt Wien⁵⁶²

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2000	September	Powder her Face	Thomas Adés	Semper- Depot
2000	Dezember	Vatermord	nach Arnolt Bronnen	dieTheater Künstlerhaus
2001	September	Die Fremde	Johanna Doderer	Museumsquartier, Halle G
2003	November	Tania	Anthony Davis	Jugendstiltheater
2004	Februar	Terrible Mouth	Nigel Osborne	Semper- Depot
2004	November	Das Sonnenhaus/ Auringon "Talo"	Einojuhani Rautavaara	Jugendstiltheater
2005	April	Cain and Abel	Tsippi Fleischer	Semper- Depot
2005	Oktober/ November	The Beggar´s Opera	Christoph Pepusch	Kammeroper
2006	April	El Dia de la liberacion & Der Kaiser von Atlantis	Luis Saglie/ Viktor Ullmann	Studiobühne Penzing
2007	Februar	L´Artaserse	Leonardo Vinci	Semper- Depot
2008	November/ Dezember	Nein, ich bereue nichts - Edith Piaf	Rene Rumpold	Urania
2009	Februar	Don Chisciotte in Sierra Morena	Francesco Bartolomeo Conti	Semper- Depot
2009	Mai	Anatol & Mae Mona	Katharina Jin An Gebauer/ Christoph Ehrenfellner	Studiobühne Penzing

ZOON⁵⁶³

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2000	Oktober	El Nino	Thomas Desi	Konzerthaus
2002	November	Marx	Thomas Desi	WUK
2004	Jänner	The Teddy-W-Adorno Show	Thomas Desi	MAK Säulenhalle

⁵⁶² >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/05_produktionen.html< / >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2000_powder.html< / >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2000_vater.html< / >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2001_fremde.html< / >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2003_tania.html< / >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2004_mouth.html< / >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2004_sonnenhaus.html< / >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2005_cain.html< / >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2005_beggars.html< / >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2006_atlantis.html< / >http://www.musikwerkstatt-wien.com/deutsch/2009_anatol.html< Zugriff jeweils am 16.10.2010.

⁵⁶³ ><http://www.zoon.at/index.html>< Zugriff am 15.10.2010. / Desi, Thomas: Musiktheater Projekte. Wien 2001. / Desi, Thomas/ Funk, Stephanie: E-Mail von Thomas Desi an Stephanie Funk. Wien: 16.10.20 10. 18:32 Uhr.

2004	Jänner bis Mai	Freudkomplex	Thomas Desi	Café Jenseits/ 3Raum- Anatomie- theater u.a.
2005	Jänner	Zustandsanalisl	Thomas Desi	MAK Säulenhalle
2005	Juni	Demozartifikation	Thomas Desi	Alte Schmiede
2005	Dezember	CCTV - Closed Concert / Tele Vision	Thomas Desi	Wiener Konzerthaus
2007	Dezember	Im Ungargassenland	Thomas Desi	Ungargasse (Wohnung)
2008	Jänner	Lust, die Witwe	Thomas Desi/ Franz Lehár	MAK
2009	April	Gunny Fames	Thomas Desi	Donaufestival
2009	Juni	Operation Orlac	Robert Wiene	brut
2009	November	Budapest, Wien, Budapest 1989	György Ligeti	Collegium Hungaricum
2009	Dezember	Neither	Morton Feldman	brut
2010	Mai	Der polnische Orpheus	Frédéric Chopin/ Rosemary Brown	3Raum- Anatomietheater
2010	Juni	Unsichtbare Mächte	Thomas Desi	Reformierte Stadtkirche, Dorotheergasse,
2010	November	Spiel/ Comédie/ Play	Roman Haubenstock-Ramati	Garage X Theater Petersplatz

PHACE- contemporary music (ehemals ensemble on_line)⁵⁶⁴

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2001	November	Stadtplan von New York/ Eine wahre Geschichte	Germán Toro-Pérez/ Gösta Neuwirth	Mozart Saal
2002	März	Pessoa	Alexander Stankovski/ German Toro-Perez/ Joao Pedro de Oliveira	Wiener Konzerthaus
2003	November	Anaparastasis	Jani Christou	Wiener Konzerthaus
2008	Jänner	Quintet Circle	Galina Ustvol'skaya	Tanzquartier
2009	Mai/ Juni	Nachts- eine WunderKammerOper	Oskar Aichinger/ Akos Banlaky/ René Clemencic/ Francois- Pierre Descamps/ Christof Dienz/ Lukas Haselböck/Paul Koutnik/	Anker Brotfabrik

⁵⁶⁴ ><http://www.phace.at/de/calendar/2009/>< / ><http://www.phace.at/de/calendar/2010/October2/>< / ><http://www.eolv.at/index.php?id=6&L=0>< Zugriff jeweils am 28.09.2010.

			Gernot Schedlberger/ Wolfram Wagner/	
2010	Februar	Exit Odeon: Spiegel	Hannes Löschel	Odeon
2010	April/ Mai	Engel aus Feuer	Sergej Prokofjew/ Wolfgang Suppan	Odeon
2010	Oktober	Exit Odeon: La cité	Hannes Löschel	Odeon

*ensemble für städtebewohner*⁵⁶⁵

2005	Juni	Puppen	Franzobel/ Sabine Mader/ Christoph Coburger	Jugendstiltheater
2005	Oktober	Herr K und Frau N	Christopg Coburger	dieTheater Künstlerhaus
2005	Dezember	Switch ECHO	Adriano Shaplin	WUK
2006	Februar	Idiot	Johannes Harneit	Schauspielhaus
2006	Dezember	Arbeit ist Urlaub	nach Guy Debord	Schauspielhaus

*Neues Wiener MusikTheater*⁵⁶⁶

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2000	Februar	chet	Alexander Kukelka/ Walter Leitner	Theater Drachengasse
2000	Dezember	Nestroy 2001	Alexander Kukelka/ Walter Leitner	Historisches Museum
2002	November	Bill oder Die 7 Aspekte der Armut	Alexander Kukelka	Historisches Museum
2004	Februar	Die Reise nach Alt- Mamajestie oder Der beste Witz ist Czernowitz	Alexander Kukelka	Theater Drachengasse
2010	Jänner	4 GOSSIP OPERAS	Alexander Kukelka	Theater Drachengasse

⁵⁶⁵ ><http://www.ensemblefuerstaedtebewohner.com/index2.html>< Zugriff am 15.10.2010.

⁵⁶⁶ ><http://www.neueswienermusiktheater.org/archiv.html#4>< Zugriff am 15.10.2010.

OPER UNTERWEGS⁵⁶⁷

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2009	Mai	Undine geht	Olga Neuwirth	Bahnhof Heiligenstadt, im Zug
2010	Juni	Der Jäger Gracchus	Olga Neuwirth	Anker Brotfabrik

Theater an der Wien⁵⁶⁸

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2006	Juli	Don Juan kommt aus dem Krieg	Erik Højsgaard	Semper- Depot/ Theater an der Wien
2006	August	Flammen	Erwin Schulhoff	Theater an der Wien
2006	November	I hate Mozart	Bernhard Lang	Theater an der Wien
2007	Jänner	Tobias Moretti & Kammerorchester moderntimes	Joseph Martin Kraus/ Joseph Haydn/ Paul Wranitzky/ Dimitrij Schostakowitsch/ Arnold Schönberg	Theater an der Wien
2007	Februar	A Streetcar Named Desire/ Endstation Sehnsucht	André Previn	Theater an der Wien
2007	Mai	Aus dem Totenhaus	Leos Janáček	Theater an der Wien
2007	September	Dead man walking	Jake Heggie	Theater an der Wien
2007	Oktober	Der Spieler	Sergej Prokofjew	Theater an der Wien
2008	Jänner	Dialogues des Carmélites	Francis Poulenc	Theater an der Wien
2008	Februar	Der fliegende Fidelio	Matthias Thurow	Semper- Depot/ Theater an der Wien
2008	April	Katja Kabanova	Leos Janáček	Theater an der Wien
2008	Juni	Euro.per 2008	Wolfgang Mitterer/ Fritz Moßhammer	Semper- Depot/ Theater an der Wien
2008	Juli	Luisa Fernanda	Federico Moreno Torroba	Theater an der Wien
2008	November	The Rake's Progress	Igor Strawinski	Theater an der Wien
2009	März	Haydn bricht auf	Bernhard Lang	Semper- Depot/ Theater an der Wien

⁵⁶⁷ >http://www.oper-unterwegs.at/gracchus_home.html< / >http://www.oper-unterwegs.at/undine_home.html< Zugriff jeweils am 16.10.2010.

⁵⁶⁸ ><http://www.theater-wien.at/index.php/de/kalender/location/calendar/6504>< / ><http://www.theater-wien.at/index.php/de/spielplan/25315>< / ><http://www.theater-wien.at/index.php/de/spielplan/16521>< / ><http://www.theater-wien.at/index.php/de/spielplan/16489>< / ><http://www.theater-wien.at/index.php/de/spielplan/16487>< / ><http://www.theater-wien.at/index.php/de/spielplan/16488>< Zugriff jeweils am 16.10.2010.

2009	Juli	King of the birds- Queen of the blood	Johannes Kalitzke	Semper- Depot/ Theater an der Wien
2009	September	Death in Venice	Benjamin Britten	Theater an der Wien
2009	November	Der Prinz von Homburg	Hans Werner Henze	Theater an der Wien
2010	Februar	Die Besessenen	Johannes Kalitzke	Theater an der Wien
2010	Oktober	Die sieben Todsünden	Kurt Weill	Theater an der Wien
2010	Dezember	Il Postino	Daniel Catán	Theater an der Wien

*Kammeroper*⁵⁶⁹

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2001/ 02**		The old maid and the thief & The medium	Gian Carlo Menotti	Kammeroper
2001/ 02		Tartuffe	Kirke Mechem	Kammeroper
2002/ 03		A water bird talk	Dominick Argento	Kammeroper
2002/ 03		The bear	William Walton	Kammeroper
2003/ 04		Mr. Emmet takes a walk	P. Maxwell Davies	Kammeroper
2003/ 04		Zora D.	Isidora Zebeljan	Kammeroper
2004/ 05		Moskau, Moskau	Dmitri Schostakowitsch	Kammeroper
2005/ 06		L'oca del Cairo	Stephen Oliver, W.A. Mozart	Kammeroper
2006/ 07		Blond Eckbert	Judith Weir	Kammeroper
2009/ 10		Die Gespenstersonate	Aribert Reimann	Kammeroper

**Saison, keine Monatsangaben

*Wien Modern*⁵⁷⁰

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2000	November	Oresteía	Iannis Xenakis	Wiener Konzerthaus
2001	November	Stadtplan von New York/ Eine wahre Geschichte	Germán Toro-Pérez/ Gösta Neuwirth	Mozart Saal
2001	November	Night Banquet	Guo Wenjing	Große Galerie, Schloss Schönbrunn
2002	November	Marx	Thomas Desi	WUK
2002	November	Paysage sous surveillance	Georges Aperghis	Odeon

⁵⁶⁹ ><http://www.wienerkammeroper.at/ueber-uns.de.php#geschichte>< Zugriff am 16.10.2010.

⁵⁷⁰ ><http://www.wienmodern.at/Home/ARCHIV/Datenbank.aspx>< Zugriff am 16.10.2010.

2002	November	Schneewittchen	Heinz Holliger	Großer Saal
2004	November	Le Petit Chaperon Rouge	Georges Aperghis	Dschungel Wien
2004	November	A HOUSE FULL OF MUSIC	nach John Cage	Tanzquartier
2004	November	An Index of Metals	Fausto Romitelli	Museumsquartier
2005	November	Der rote Drache	Stefan Wellens	Dschungel Wien
2005	November	DING	Bert Bernaerts	Dschungel Wien
2005	November	Hans und Gretchen	Gerard Beljon	Dschungel Wien
2005	November	FAMA	Beat Furrer	Museumsquartier
2006	November	fuzzed fiction	Jorge Sánchez-Chiong	Dschungel Wien
2006	November	I Hate Mozart	Bernhard Lang	Theater an der Wien
2008	November	Arbeit Nahrung Wohnung	Enno Poppe	Museumsquartier
2009	November	Dust	Robert Ashley	Odeon
2009	November	Made Out of Concrete	Robert Ashley	Odeon
2010	November	Spiel/ Comédie/ Play	Roman Haubenstock-Ramati	Garage X Theater Petersplatz

Wiener Festwochen⁵⁷¹

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2000	Mai	Schönberg Kabarett	Arnold Schönberg	Ronacher
2000	Juni	The Story of a Soldier	Igor Strawinsky	Sofiensäle
2001	Mai	SzenePenthesilea EinTraum(1999-2000)	Christian Ofenbauer	Theater an der Wien
2001	Mai	Intolleranza	Luigi Nono	Theater an der Wien
2001	Mai/ Juni	Shockheaded Peter (Der Struwelpeter)	nach Heinrich Hoffmann	Ronacher
2001	Mai/ Juni	Erwartung / Lohengrin	Arnold Schönberg Salvatore Sciarrino	Odeon

⁵⁷¹ >http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/Archive?T1day=-&T1month=-&T1=2000&T2day=-&T2month=-&T2=2010&visibility=visible&category1=Programmbereich&categorytext1=&category2=Titel&categorytext2=&category3=Titel&categorytext3=&mode=justdoit&archivesearch.x=36&archivesearch.y=11 < / >http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/Archive?page=2 < / >http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/Archive?page=3 < / >http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/Archive?page=4 < / >http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/Archive?page=5 < / >http://62.116.11.69:7080/wf_servlet/Archive?page=6 < / > Awecker, Maria [Hrg.]: Wiener Festwochen 2007. Programmübersicht. Wien: Wiener Festwochen 2007. Awecker, Maria [Hrg.]: Wiener Festwochen 2008. Programmübersicht. Wien: Wiener Festwochen 2008. Awecker, Maria [Hrg.]: Wiener Festwochen 2009. Programmübersicht. Wien: Wiener Festwochen 2009. Awecker, Maria [Hrg.]: Wiener Festwochen 2010. Programmübersicht. Wien: Wiener Festwochen 2010. Funk, Stephanie/ Preißler, Stefanie: E-Mail von Stefanie Preißler an Stephanie Funk. Wien: 11.10.2010. 11:37 Uhr. ><http://www.newcrownedhope.org/index.php?id=programm> < Zugriff am 21.09.2010

2002	Mai	Drei Schwestern	Peter Eötvös	Theater an der Wien
2002	Mai	Three Tales	Steve Reich	Museumsquartier, Halle E
2002	Mai/ Juni	The Turn of the Screw	Benjamin Britten	Ronacher
2003	Mai	massacre	Wolfgang Mitterer	Theater an der Wien
2003	Mai/ Juni	Das Mädchen mit den Schwefelhölzern	Helmut Lachenmann	Gasometer, BA- Halle
2003	Juni	Les larmes du ciel	Joachin Schlömer	Theater an der Wien
2004	Mai	Berenice	Johannes Maria Staud	Ronacher
2004	Juni	Così fan tutte oder Die Schule der Liebenden	Robert Lehmeier Jens-Karsten Stoll	MuseumsQuartier, Halle G
2004	Juni	Der Rattenfänger	Friedrich Cerha	Museumsquartier, Halle E
2005	Mai	Julie	Philippe Boesmans	Ronacher
2005	Juni	Don't Trust Anyone Over Thirty	Tony Oursler, Rodney Graham, Dan Graham	MuseumsQuartier, Halle G
2005	Juni	Tagebuch eines Verschollenen	Leoš Janáček	Museumsquartier, Halle E
2006	Juni	Der Don Giovanni- Komplex	Olga Neuwirth	Stadttheater Walfischgasse
2006	November	A Flowering Tree	John Adams	Museumsquartier, Halle E (im Rahmen des New Crowned Hope- Festivals)
2006	November	La Passion de Simone	Kaija Saariaho	Jugendstiltheater (im Rahmen des New Crowned Hope- Festivals)
2007	Mai	Aus einem Totenhaus	Leoš Janáček	Theater an der Wien
2007	Juni	This is not a love song	Ulrich Rasche	Jugendstiltheater
2008	Mai	Michaels Reise	Karlheinz Stockhausen	Jugendstiltheater
2008	Mai	Jakob Lenz	Wolfgang Rihm	Museumsquartier, Halle E
2008	Mai	Phaedra	Hans Werner Henze	Theater an der Wien
2008	Juni	Into the little hill	Daniel Jeanneteau	Jugendstiltheater
2009	Mai	Yvonne, Princesse de Bourgogne	Philippe Boesmans	Theater an der Wien

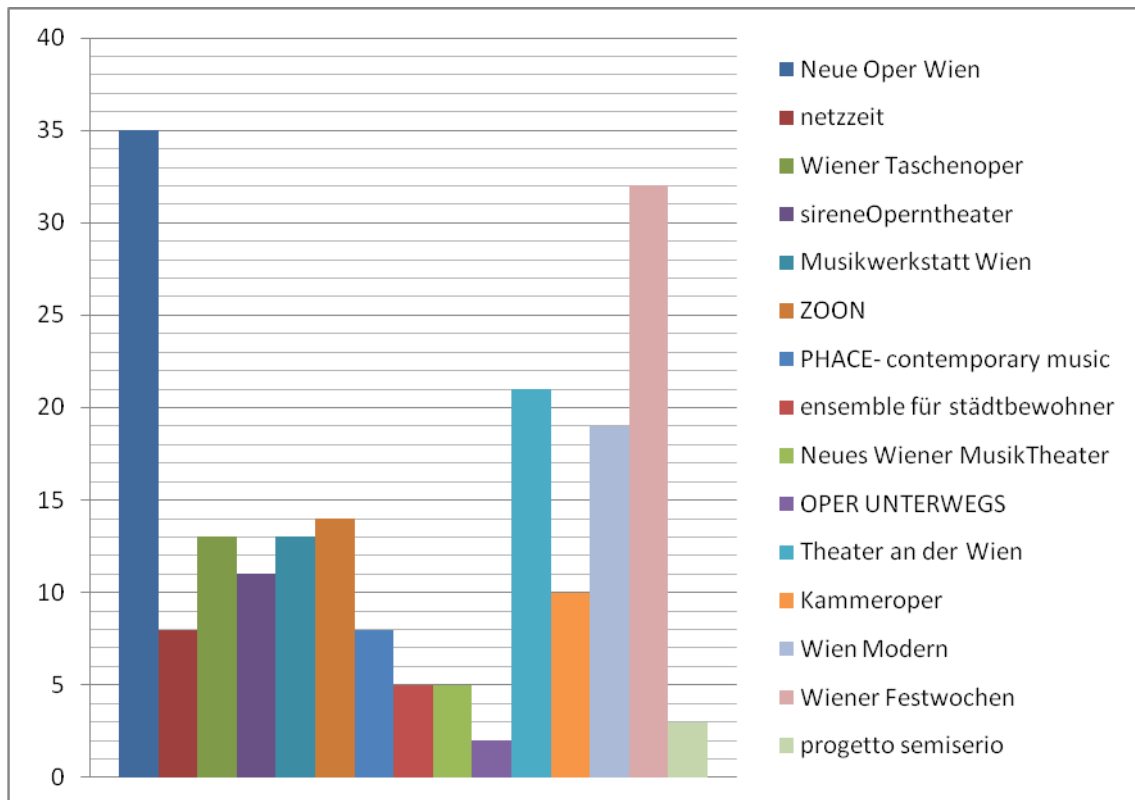
2009	Mai	I went to the house but did not enter	Heiner Goebbels	Theater an der Wien
2010	Mai	Wozzek	Alban Berg/ Daniel Harding/ Stéphane Braunschweig	Theater an der Wien
2010	Mai	Wozzek	Alban Berg	Theater an der Wien
2010	Juni	Lulu	Alban Berg/ Daniele Gatti/ Peter Stein	Theater an der Wien

*progetto semiserio*⁵⁷²

Jahr	Monat	Produktion	Komponist	Veranstaltungsort
2005	September	Il Trionfo	Georg Friedrich Händel, Mario Aschauer	Metro Kino
2008	August	Romeo +/- Julia	Georg Anton Benda, Jörg Ulrich Krah	Schauspielhaus
2010	August	Gain extra inches! Die [SPAM]Oper	Periklis Liakakis	Schauspielhaus

⁵⁷² ><http://www.progettosemiserio.at/romeo.html>< / ><http://www.progettosemiserio.at/spam.html>< / ><http://www.progettosemiserio.at/trionfo.html>< Zugriff jeweils am 26.06.2010.

17.2. Statistische Darlegung der Produktionsverhältnisse der Wiener Einrichtungen



18. Abstract

In der hier vorliegenden Arbeit werden Aspekte der zeitgenössischen Musiktheaterlandschaft Wiens thematisiert und im Zuge dessen vor allem der Kulturvereins *progetto semiserio* und seine drei bisher verwirklichten Musiktheaterproduktionen "Il Trionfo", "Romeo +/- Julia" und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" stellvertretend dargestellt. Am Beginn der Arbeit steht der Versuch, den Terminus „zeitgenössisches Musiktheater“ fassbar zu machen, wobei beide Begriffe anhand wissenschaftlicher Publikationen eingegliedert werden. Diesbezüglich offenbaren sich schnell damit verbundene Problemstellungen, existieren sowohl zu „Musiktheater“, als auch zum Begriff „zeitgenössisch“ unterschiedliche Definitionen, welche in Ansätzen dargestellt werden. Herangezogen werden schließlich ausgewählte Beiträge, anhand derer versucht wird, zeitgenössisches Musiktheater zu definieren.

Nach der allgemein gehaltenen Einführung wird nun der Fokus auf die Musikstadt Wien gelegt, indem die führenden Einrichtungen für zeitgenössisches Musiktheater kurz dargestellt werden. Unterschieden wird dabei zwischen freien Gruppen, fixen Häusern und Festival. Da in Wien zahlreiche Institutionen zum modernen Operschaffen existieren und die Darstellung aller den Rahmen der Arbeit sprengen würde, wurde eine Auswahl getroffen und so die führenden, kontinuierlich produzierenden Einrichtungen dargestellt. Herausgegriffen werden dabei unter anderem organisationstechnische Abläufe, personelle Besonderheiten, Produktionsdichte, Genres oder jeweilige Zielsetzungen.

Im Anschluss daran wird der Kulturverein *progetto semiserio* erst innerhalb einer Zusammenfassung der dargestellten Fakten zu den Wiener Institutionen vorgestellt. Hier wird einerseits auf übereinstimmende Merkmale der Einrichtungen verwiesen, andererseits Unterschiede herausgestellt, wobei nun auch *progetto semiserio* hinzugezogen wird. Untersucht wird, inwiefern Parallelen zwischen den dargestellten Institutionen festzustellen sind und sich somit übergreifenden Besonderheiten innerhalb der zeitgenössischen Musiktheaterlandschaft Wiens herauskristallisieren. Schließlich wird, nun unabhängig von den restlichen Wiener Einrichtungen, auf vereinsinterne, personelle und administrative Strukturen von *progetto semiserio* verwiesen, sowie auf die Ideale und das Selbstverständnis der Macher, bevor die drei relevanten Musiktheaterproduktionen "Il Trionfo", aus dem Jahre 2005, "Romeo +/- Julia", aus 2008, und "Gain extra inches! Die [SPAM]Oper" von 2010 detailliert analysiert werden. Im Fokus des Interesses stehen dabei bei allen drei Projekten mitwirkende Künstlerinnen und Künstler, Inhalte der Stücke, sowie, falls vorhanden, Unterschiede zur jeweils herangezogenen Originalvorlage oder aber die zugrunde liegende Intention der Verantwortlichen und Gründe zu Wahl des Veranstaltungsortes. Zudem wird auf die musikalischen und librettistischen Strukturen verwiesen, bevor die

Hintergründe der Inszenierungen dargestellt werden. Im Fokus stehen dabei etwaige Schwierigkeiten, Vorgehensweisen oder Intentionen der verantwortlichen Mitwirkenden.

Schließlich werden, alle drei Projekte betrachtend, Presse- und Marketingstrategien, die Rezeption und die Finanzierung untersucht. Genannt werden diesbezüglich jeweilige Methoden der Öffentlichkeitsarbeit, mediale Reaktionen auf die Projekte, sowie Zuschauerzahlen und schließlich die Einnahmen- und Ausgabenverteilung der Stücke. Zudem wird der Wandel des zeitgenössischen Aspektes hervor gehoben, der sich im Verlauf der drei Stücke vollzog, unternahm *progetto semiserio* in seinen Produktionen doch eine auffallenden Entwicklung von moderner Aufbereitung traditioneller Stoffe bis hin zur zeitgenössischen Uraufführung im Jahr 2010. Die Arbeit wird abgeschlossen, indem die geplanten Projekte von *progetto semiserio* kurz vorgestellt werden und anhand derer die angestrebte Richtung des Vereins festgemacht wird.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name Stephanie Funk
Wohnort Wien, Österreich
E-Mail SteffiFunk1@gmx.de
Geburtsdatum 10.12.1985

Ausbildung

September 1992- Juli 1996 Grundschule Bayern
September 1996- Juli 2005 Ignaz-Günther-Gymnasium, Bayern
Schulabschluss Allgemeine Hochschulreife (2005)
seit März 2006 Diplomstudium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaft, Universität Wien
seit März 2008 Diplomstudium der Musikwissenschaft, Universität
Wien

Praktika, Assistenzen und andere Tätigkeiten

Winter 2010 bis September 2010 Intensive Mitarbeit bei „Gain extra inches! Die [SPAM]Oper“, *Schauspielhaus Wien*. Eine Musiktheaterproduktion von *progetto semiserio* (Produktionsassistentin, Marketing)
Mai bis August 2009 Anstellung zur Festspielzeit bei den *Tiroler Festspielen Erl* (Künstlerisches Betriebsbüro)
Oktober 2008 bis Januar 2009 Intensive Mitarbeit beim „Weihnachtsoratorium“, Oberschützen. Eine Konzertproduktion von *progetto semiserio* (Produktionsassistentin, Marketing)
Frühling 2009 Mitwirkung an privater Filmproduktion „Street Art“ (Konzeption, Produktion, Aufnahme, Schnitt)
Winter 2008 Mitarbeit am Programmheft zur Oper „Kehraus um St. Stephan“, *Volksoper Wien*
seit September 2008 Feste Produktionsassistentin beim Kulturverein *progetto semiserio*, Wien
August 2008 Praktikum bei „Romeo +/- Julia“, *Schauspielhaus Wien*. Eine Musiktheaterproduktion von *progetto semiserio*. (Produktionsassistentin)
Juli 2008 Praktikum bei den *Tiroler Festspielen Erl*, Innsbruck (Künstlerisches Betriebsbüro)

August 2007

Praktikum beim Musiksommer im *Theatron*,
München (Produktion, Künstlerbetreuung)