

Kammeroper von
Philip Venables



myt

Hochschule
für Musik und Theater
München

**theater
akademie
august
everding**



MÜNCHEN

4.48 Psychose



→ Kammeroper von Philip Venables
nach Sarah Kane
Deutsch von Durs Grünbein

Premiere
Mo 23.10.23, 19:30 Uhr

Weitere Vorstellungen
Mi 25.10.23, 19:30 Uhr
Fr 27.10.23, 19:30 Uhr
So 29.10.23, 18:00 Uhr

Reaktorhalle München

Werkeinführung
30 Minuten vor Beginn der
Aufführung

Dauer
ca. 105 Minuten

ERTRINKEND
IN EINEM MEER
VON LOGIK
DIESER UNGEHEURE
ZUSTAND VON
LÄHMUNG

Bayerische Theaterakademie August
Everding und Hochschule für Musik und
Theater München mit dem
Masterstudiengang Musiktheater/
Operngesang (Leitung: Prof. Balázs Kovalik,
KS Prof. Andreas Schmidt) in Kooperation
mit der/gelbe/klang.

Besetzung

Musikalische Leitung
Maria Fitzgerald

Inszenierung
Balázs Kovalik

Bühne und Kostüme
Sebastian Ellrich

Dramaturgie
Zoë Köppen*

Licht
Georg Boeshenz

Ton
Christian Späth
Ememkut Zaotschnyj

Video Operator
Jakob Ströher
Lukas Hunger

Mit
Elisabeth Freyhoff**
Laura Mayer**
Tamara Obermayr**
Harpa Ósk Björnsdóttir**
Julia Pfänder
Katya Semenisty**

Ensemble
der/gelbe/klang:

Viola
Cornelius Mayer
Jenny Scherling

Viola/Violine
Mehmet Ali Yücel

Kontrabass
Sophie Lücke

Flöte
Tobias Kaiser

Saxophon
Koryun Asatryan
João Marinho
Zihao Wang

Klavier/Synthesizer
Brigitte Helbig

Akkordeon
Kai Wangler

Schlagzeug
Mathias Lachenmayr
Daan Wilms

Studiengangsleitung
Prof. Balázs Kovalik,
KS Prof. Andreas Schmidt

Musikalische Studienleitung
Maria Fitzgerald

Musikalische Einstudierung
Nathan Harris
Csinszka Rédai
Joachim Tschiedel

Mentorat Dramaturgie
PD Dr. Christiane
Plank-Baldauf

Künstlerische Produktionsleitung
Alexandra Zöllner

Regieassistenz und Abendspielleitung
Christine Arnold

Bühnenbildassistenz
Silvia Maradea

Kostümassistenz
Lucia Flaig

Kostümwerkstatt
Katrin Bobek

Technische Produktionsleitung
Andreas Reisner

Leitung der Beleuchtung
Benjamin Schmidt

Leitung der Tontechnik
Matthias Schaaff

Leitung des Kostümwesens
Elisabeth Funk

Leitung der Requisite
Kristof Egle

Beleuchtungsinspizienz
David Moser

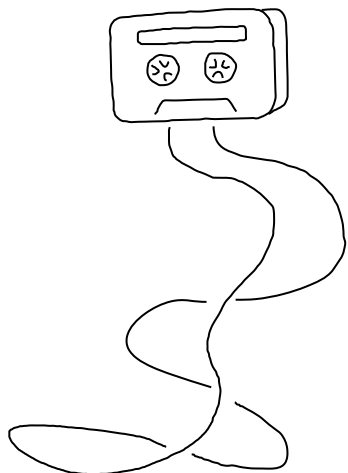
Textinspizienz
Nathan Harris
Czinszka Rédai

Aufführungsrechte
G. Ricordi & Co. Bühnen- und
Musikverlag GmbH, Berlin

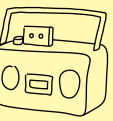
* Studierende des Masterstudiengangs
Dramaturgie (Leitung: Prof. Dr. Barbara
Gronau) der Ludwig-Maximilians-
Universität München.

** Studierende des Masterstudiengangs
Musiktheater/Operngesang (Leitung:
Prof. Balázs Kovalik, KS Prof. Andreas
Schmidt) der Hochschule für Musik und
Theater München.

Alle Studiengänge gehören zum
Kooperationsverbund der Bayerischen
Theaterakademie August Everding.







„Um 4 Uhr 48
wenn die Klarheit vorbeischaute
für eine Stunde und zwölf Minuten
bin ich ganz bei Vernunft.“

4:48 markiert einen nächtlichen Zeitpunkt, an dem sich der Verstand zwischen zwei Medikamentendosen für etwa eine Stunde in einem „Glücksmoment“ vollkommener Klarheit befindet. In diesem Zustand ist eine psychotische Person ihren ungefilterten, oftmals selbstzerstörerischen Gedanken ausgesetzt.

Die Kammeroper für sechs Frauenstimmen gibt in 24 Szenen Einblicke in das Innenleben eines psychotischen *Ichs*, seine emotionalen Zustände und die zugehörige Krankheitsgeschichte. Die Oper zeigt alpträumartige Momente über Verzweiflung und Zerrissenheit bis hin zum Black-out. Es werden Einblicke in eine Krankenakte und diverse Therapie- sowie Diagnosemethoden gewährt. In einem Moment wird die Hoffnungslosigkeit des Lebens mit Ironie bekämpft, im nächsten Moment ist das *Ich* dem vollkommenen Lähmungszustand ausgesetzt. Wiederholt finden Zwiesgespräche zwischen Patientin und Therapeutin statt. In der Beziehung der beiden stellt sich immer dringlicher die Frage, wie viel Nähe dem Therapieverhältnis zuträglich ist und wer wen eigentlich dringender braucht.

Der britische Komponist Philip Venables nutzt eine breite Palette an Ausdrucksmitteln: Durch Gesang, Sprache, vokale Lautmalerei, Orchestermusik und Audio-Aufnahmen werden abstrakte Situationen, Gedankenreihen und Gefühlszustände zum Ausdruck gebracht. Die 24 inneren Momentaufnahmen führen unausweichlich zum morgendlichen Zeitpunkt 4 Uhr 48. Was passiert, wenn keine Behandlungsmethode anschlägt und die Verzweiflung immer größer wird?

SCHAM
SCHAM
SCHAM
ERSAUF DOCH IN
DEINER
SCHEIßSCHAM

Ich bin traurig
Ich hab das Gefühl, die Zukunft ist hoffnungslos, und es wird nie
besser
Ich langweile mich und bin unzufrieden mit allem
Ich bin ein absoluter Versager als Mensch
Ich bin schuldig, ich werde bestraft
Ich möchte mich umbringen
Ich konnte mal weinen, jetzt bin ich jenseits der Tränen
Ich hab das Interesse verloren an anderen Menschen
Ich kann keine Entscheidungen treffen
Ich kann nicht essen
Ich kann nicht schlafen
Ich kann nicht denken

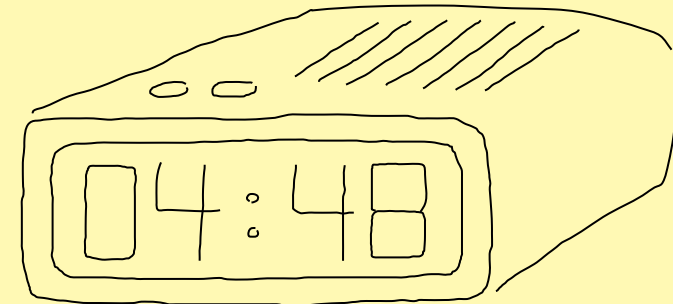
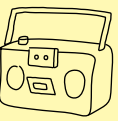
Ich komm nicht hinweg über meine Einsamkeit, meine Angst, meinen
Ekel
Ich bin fett
Ich kann nicht schreiben
Ich kann nicht lieben
Mein Bruder stirbt, mein Geliebter stirbt, ich töte sie beide
Ich rase auf meinen Tod zu
Ich habe panische Angst vor den Medikamenten
Ich kann mit niemandem schlafen
Ich kann nicht ficken
Ich kann nicht allein sein
Ich kann nicht mit andern zusammen sein
Meine Hüften sind zu breit
Ich mag meine Genitalien nicht

Um 4 Uhr 48
wenn die Verzweiflung mich überkommt
werd ich mich aufhängen
im Ohr die Atemzüge meines Geliebten

Ich will nicht sterben

Sterblichkeit, dieser Fakt deprimiert mich so sehr, dass ich
beschlossen hab:
Zeit zum Selbstmord

Ich will nicht leben



Ein künstlerischer Kraftakt auf der Opernbühne

auf den Spuren von
4.48 *Psychose*

von
Zoë Köppen

Es begann mit einem Theaterskandal...

„Sich durch *Zerbombt* zu quälen ist, als würde einem das Gesicht in einen Aschenbecher gerammt, nur so als Vorspiel, um danach mit dem ganzen Kopf in einen Fäkalieimer getaucht zu werden.“

– Independent vom 18. Januar 1995, deutsche Übersetzung zitiert nach Nils Tabert

Mit dieser Kritik und vielen weiteren Verrissen über die Premiere ihres Dramendebüts begann über Nacht Sarah Kanes Karriere als britische Dramatikerin. Das Stück *Zerbombt* avancierte im Januar 1995 zum nationalen Theaterskandal. Wie kam es dazu?

Die Handlung des Dramas beginnt vermeintlich realistisch: Ian und Cate – die beiden Hauptfiguren – betreten ein Zimmer in einem Luxushotel. Der erste Satz offenbart die harte Sprache Kanes: „Ich war schon nobler scheißen als hier.“ In den folgenden

90 Minuten entfaltet sich eine Verkettung von Grausamkeiten: Ian missbraucht Cate. Als nächstes tritt ein Soldat ins Zimmer und erklärt, ein Krieg sei ausgebrochen. Er vergewaltigt Ian und saugt ihm seine Augen aus. Die Handlung des Dramas wird immer weniger fassbar: Eine Szene spielt im Frühling, in der nächsten ist Sommer. Die Dialoge reduzieren sich, Handlungselemente verdichten sich zu einem Rausch. Schließlich bleibt Ian als gebrochener Mann zurück, reduziert auf seine Urinstinkte: Er verzehrt ein Baby, das Kate aus den Wirren des Krieges an sich genommen hat. Kate nimmt sich des hilflosen Ex-Partners an und füttert ihn mit erbeuteten Vorräten, er bedankt sich. Während der Premiere erschallte im Theater der Zwischenruf: „Wir brauchen wieder eine Zensur.“

Sarah Kane war Teil einer jungen Generation von Dramatikerinnen und Dramatikern der 1990er Jahre, die zur Revolutionierung des britischen Gegenwartstheaters aufriefen. Die Bewegung wurde von der Theaterkritik mit dem Begriff des *in-yer-face-theatres* belegt, weil es durch Tabubrüche – unter anderem die explizite Darstellung von Sexualität und Gewalt – provozierte. Die jungen Autorinnen und Autoren wollten das Publikum aufrütteln. In ihren Texten gab es marginalisierte und

traumatisierte Figuren, die in drastischer Weise Konflikte miteinander austrugen. So fand Sarah Kane das Thema für ihr Debüt in einer Nachrichtensendung über Kriegshandlungen im bosnischen Srebrenica – ein Thema, das bis zu diesem Zeitpunkt nicht auf den

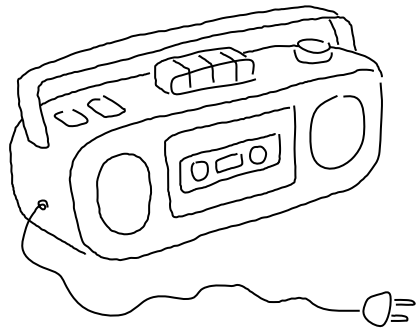
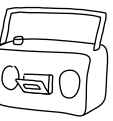
Theaterbühnen verhandelt wurde.

In den Tagen nach der Premiere erfolgte eine Hasswelle seitens der Medien mit dem Vorwurf, Kane wolle vor allem schockieren. Sie verweigerte eine öffentliche Stellungnahme, mit der Begründung, ihre Texte würden für sich sprechen. Außerhalb von Großbritannien wurde Sarah Kane

anders gelesen: Die Kritiken waren durchweg positiv.

Werke im Wandel

Das Thema des Kriegs führte Sarah Kane anschließend mit *Phaidras Liebe* als bitterbösen Familienkonflikt antiker Prägung weiter. In ihrem dritten Theaterstück *Gesäubert* von 1998 wendete sich die Autorin zum ersten Mal einem psychiatrischen Setting zu: In einem nicht näher beschriebenen Raum agieren der Psychiater Tinker und eine Therapiegruppe, in der jede:r eine:n anderen liebt. Nach und nach werden die Insassen von ihrem experimentierfreudigen Psychiater verstümmelt.



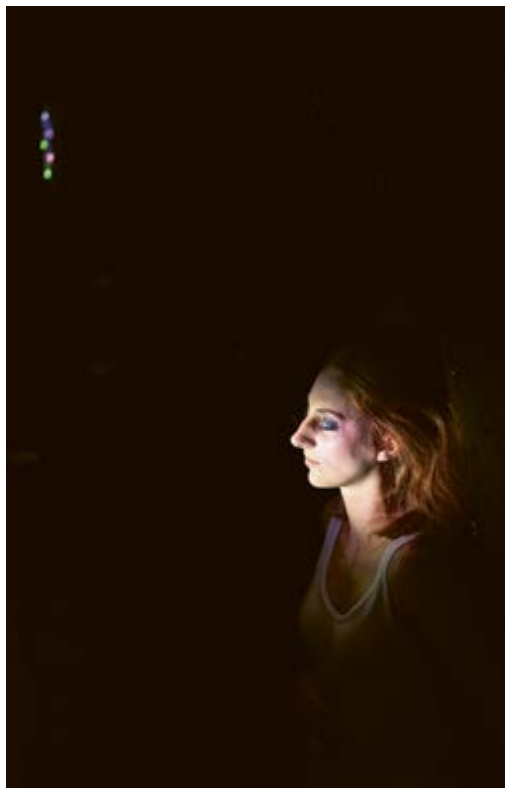
Er will erforschen, wie lange der Mensch fähig ist, seine Liebe aufrechtzuerhalten. Schlussendlich sind alle Personen durch Körperteile oder Kleidungsstücke der anderen miteinander verbunden. Einzelne Charaktere lösen sich auf oder verschmelzen miteinander. Der Text bricht mit dem naturalistischen Theater. Regieanweisungen, in denen

Ratten zwei Füße einer Person forttragen, und ein plötzlich aufblühendes Narzissenfeld führten an die Grenzen des Umsetzbaren.

Mit dem vierten Theaterstück *Gier* folgte eine Neuorientierung. Inspiriert von Kafkas *Der Prozess*, in dem die Figur Josef Josef K. im Mittelpunkt steht, ersetzte Kane die Figurennamen durch die Kürzel A, B, C und M und konzipierte

Handlungsfragmente ohne jegliche Regieanweisungen. Zentral war die Entwicklung einer rhythmischen Sprache. Sarah Kanes Schreibstil wandelte sich von einem schockierenden Ausdruck zu poetischer Verdichtung.

Das Stück wurde in einer Testversion unter Pseudonym aufgeführt.



Die Kritiken waren positiv, auch als der Name der Skandalautorin öffentlich mit dem Werk in Verbindung gebracht wurde.

Literarischer Abschied

Mit *4.48 Psychose* intensivierte sich der Weg zur Abstraktion. Kane erschuf eine Textfläche, die keine

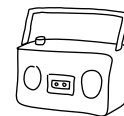
Hinweise zu Spielerinnen und Spielern enthält. In Anlehnung an die Form des lyrischen Dramas arbeitet der Text mit einem monologisierenden *Ich*, dessen innere Gedanken und Erfahrungen zur Sprache kommen. Dennoch ist es nicht zwingend ein Ein-Personen-Stück und kann je nach Inszenierung frei besetzt werden. Das Werk besteht aus 24 Teilen. Wie auch bei *Gier* gibt es

keine Benennung von Szenen. Die Einheiten sind lediglich durch Trennstriche gekennzeichnet. Sarah Kane bediente sich verschiedener Textformen von Monolog- und Dialogfragmenten, Beschreibungen, Zahlenreihen bis hin zu fragmentierten Sätzen und Wortketten, die sich oftmals allen Satzzeichen außer

dem Punkt entziehen. Innerhalb des Theaterstücks lässt sich eine sukzessive Mutation feststellen. Zu Beginn ist das Textbild durch längere Abschnitte und einheitlich angeordnete Fragmente geprägt. Stück für Stück wird es aus seiner starren, linksbündigen Anordnung befreit: Sarah Kane setzte 14 Ebenen des Textezugs ein, die Sätze werden kürzer und fragmentarischer, der Zeilenabstand zwischen Einheiten vergrößert sich und immer öfter finden sich Wiederholungen einzelner Wörter oder Gedanken. Es entstehen Text-Bilder, die die Worte individuell strukturieren und rhythmisieren. Da es für diese Ausdrucksweise keine eindeutige Lesart gibt, gilt es im Theater, eine eigene Übersetzung der Bilder zu entwickeln.

Zeit ihres Lebens litt die Autorin an depressiven Schüben. Mit *4.48 Psychose* widmete sie sich ihrer Erkrankung auf künstlerische Weise und beschrieb die „innere Landschaft“ einer Psychose. Sarah Kane schrieb ihr letztes Theaterstück in einer depressiv-psychotischen Phase – einem Zustand, den sie als lähmende Leere beschrieb. Die Fertigstellung des Textes war ohne Frage mit einem enormen Kraftakt verbunden und die dort formulierten Abschiedsworte, setzte Kane kurz danach in die Tat um. Am Morgen des 20. Februars 1999 erhängte sie sich im Londoner Kings College Hospital. Das Theaterstück kam im Jahr 2000 posthum zur Aufführung und wurde daraufhin in vielen Kontexten als künstlerisches Testament rezipiert.

Die junge Autorin, die mit 28 Jahren verstarb, wurde zum Mythos und *4.48 Psychose* ein moderner Klassiker.

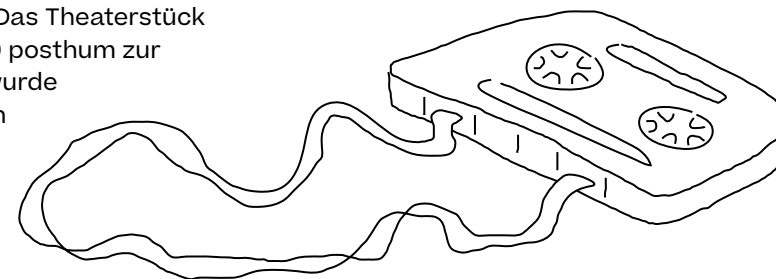


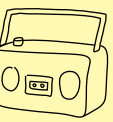
Ein Theaterstück wird zur Oper

„Die Texte haben mich tief berührt und sind in ihrer Klarheit und Direktheit sehr theatral.“

– Philip Venables im Interview mit Juliane Schunke

16 Jahre später ist aus *4.48 Psychose* eine Oper entstanden. Dem britischen Komponisten Philip Venables war Sarah Kane ein Begriff. Zur Bearbeitung ihres letzten Dramas inspirierte ihn eine Aufführung von Studierenden. Im Interview mit Schunke berichtete er, dass der Kompositionsprozess mit einer intensiven Recherchearbeit zum britischen Theater der 1990er Jahre und Kanes Theaterstücken begann. Darüber hinaus suchte er das persönliche Gespräch mit Freundinnen und Freunden sowie dem Bruder der verstorbenen Autorin. Der Theatertext war nach eigener Aussage für etwa ein Jahr sein ständiger Begleiter. Venables entwickelte zunächst gedanklich die innere Struktur, bevor die Kompositionsarbeit auf Papier begann.





Aufgrund der beträchtlichen Textmenge des Theaterstücks, die er fast vollständig in die Komposition integrierte, entschied er sich dafür, die Sängerinnen zu gleicher Zeit unterschiedliche Worte wiedergeben zu lassen. Zusätzliche Textpassagen wurden durch Tonaufnahmen und Projektionen eingebunden. Venables' Kompositionsstil verbindet eine Vielzahl an Tonalitäten und Stilistiken. In diesem Sinne integrierte er bereits bestehende Kompositionen in die Oper: In Szene 17 vollzieht sich ein religiös-anmutendes Trauerritual, das durch das leicht verfremdete, dennoch erkennbare *Agnus Dei* aus der *h-Moll-Messe* von Bach untermalt wird. Immer wieder greift Venables auf Fahrstuhlmusik-Zitate der *Muzak*-Kompositionen zurück, um eine klassische Wartezimmer-Atmosphäre zu kreieren, die eine paradoxe Leichtigkeit gegenüber den starken Emotionen vermittelt.

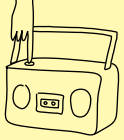
Die abstrakte Textfläche in Sarah Kanes Werk bot Venables eine immense Freiheit für seine Komposition. Wie die Sprechtheaterregie eigene sprachliche, inhaltliche und besetzungstechnische Entscheidungen treffen muss, nahm sich auch Venables die Freiheiten für seine Konzeption und schrieb eine Kammeroper für sechs Frauenstimmen. Im Interview begründete er diese Entscheidung: „Ich wollte kein Stück über das Patriarchat schreiben und deshalb sollten nur Frauen auf der Bühne vorkommen.“ In diesem Sinne war es Venables' Wunsch, zur Londoner Uraufführung eine ausschließlich weibliche Besetzung zu versammeln (was im Orchester allerdings nicht ganz gelang). In der Partitur sind die

realen Namen der sechs Sängerinnen der Uraufführung durch die Royal Opera London 2016 als Rollennamen vermerkt, allerdings sind diese nicht bindend. In Venables Oper geht es um die musikalisch-szenische Verkörperung innerer Zustände einer einzigen Figur. Zu den Ausdrucksmitteln der Sängerinnen zählen Gesang, Sprache sowie Lautmalerei. Hinzu kommen Sprachaufnahmen sowie Textprojektionen.

4.48 *Psychose* enthält auf sprachlicher Ebene bereits rhythmisch-musikalische Elemente. Durch die besondere Anordnung des Textes wird die Mehrstimmigkeit und Mehrdeutigkeit der inneren Gedanken verbildlicht. In der finalen Szene umschreibt Sarah Kane die Stimmen der in sich zerrissenen Hauptfigur als „Solosinfonie“ – ein Widerspruch in sich, ist doch eine Sinfonie stets für Orchester komponiert. Bei Venables dagegen ist die Solosinfonie vielmehr als poetisches Bild zu verstehen, vereinen sich doch im Kompositionsprinzip der Sinfonie verschiedene Stimmen – in Entsprechung zu den freifliegenden Gedanken des Dramas – letztendlich zu einer Einheit.

FICK DICH
FICK DICH
FICK DICH





Depressionen

Depressionen gehören zu den häufigsten psychischen Erkrankungen weltweit. Die Krankheit ist durch eine Vielzahl von Symptomen gekennzeichnet, darunter anhaltende Niedergeschlagenheit, der Verlust an Interessen und Aktivitäten, Unsicherheit, Hoffnungslosigkeit und in schweren Fällen durch Suizidgedanken. Oftmals sind Grundbedürfnisse wie Schlaf, sexuelle Befriedigung und der Appetit gehemmt. Betroffene können in ihrer Sprache, Bewegung und Konzentration beeinträchtigt sein.

Über Jahrzehnte hinweg wurde eine kontinuierliche Zunahme an Depressionen, insbesondere in den jüngeren Generationen, verzeichnet. Jede dritte Person entwickelt in ihrem Leben eine Depression, wobei etwa doppelt so häufig Frauen wie Männer betroffen sind. Bei entsprechender therapeutischer Behandlung, die zum Teil medikamentös unterstützt wird, besteht die Möglichkeit der Heilung. Die Ursachen für Depressionen sind vielfältig und umfassen neben Stress eine gestörte Hormonregulierung, einen unausgeglichene Botenstoffwechsel und negative Denkmuster.

Psychose

Eine Psychose ist eine schwerwiegende psychiatrische Erkrankung, die die psychischen Funktionen beeinträchtigt und Betroffene den Bezug zur Realität verlieren lässt. Menschen, die an einer Psychose leiden, haben oftmals Einschränkungen in ihrer Gedächtnisfunktion,

Orientierung, Lernfähigkeit und ihrem Urteilsvermögen und sind suizidgefährdet. Eine spezielle Form der Psychose ist die sogenannte Affektpsychose, bei der die Psychose auf einem affektiven Zustand wie einer schweren Depression oder Angststörung basiert. Bei dieser Art können depressive und manische Phasen abwechselnd auftreten, bei einigen Patientinnen und Patienten ist die Länge beider Phasen genau gleich und somit vorhersehbar. Die Behandlung einer Psychose erfordert in der Regel die stationäre Betreuung durch Fachärztinnen und Fachärzte.

Mini-Mental-Status-Test

Der Mini-Mental-Status-Test (MMST) ist ein häufig durchgeführter psychometrischer Test zur schnellen Diagnostik der kognitiven Funktionen und des geistigen Zustands einer Person. Er wird heute insbesondere bei der Beurteilung von Demenzerkrankungen eingesetzt.

Die Durchführung des MMST dauert etwa 10 bis 15 Minuten und besteht aus einer Reihe von Fragen und Aufgaben, die verschiedene kognitive Fähigkeiten überprüfen, darunter die Gedächtnisleistung, Aufmerksamkeit, Sprache, die Rechenfähigkeit und räumliche Orientierung. Die maximale Punktzahl beträgt 30 Punkte, wobei jede richtig gelöste Aufgabe einen Punkt wert ist. Die Zahlenkette in Szene 4 steht symbolisch für die Rechenaufgabe, wiederholt 7 von 100 zu subtrahieren.

100

91

84

81

72

69

58

44

37

38

42

21

28

12

7

Die Kunst des Komponierens und Dichtens

Zoë Köppen im Gespräch mit Maria Fitzgerald
(Musikalische Leitung)

4.48 Psychose ist die erste Oper von Philip Venables. Was sind prägnante Unterschiede zwischen dem Theater-Text und der Oper?

Maria Fitzgerald (MF): Die Besetzung ist sehr entscheidend. In ihrer Textfläche schreibt Sarah Kane nichts vor. Philip Venables entschied selbst, wie viele Sängerinnen mit welchen Stimmfächern er benötigt. Außerdem ist es sehr herausfordernd, die fast gesamte Textmasse in eine Oper zu integrieren. Dafür schafft er mehrere Ebenen: Gesang, Sprache, Aufnahmen und Projektionen. In Szene 19 – die Elektroschocktherapie – entschied er sich für einen anderen Weg und überträgt große Texteinheiten auf das Orchester, sodass eine rein musikalische Umsetzung des Textes zu hören ist.

Venables nutzt eine Vielzahl an Ausdrucksmitteln. Welche findest Du besonders spannend?

MF: Er geht wie ein Dichter

vor. In Szene 13 und 15 teilt er beispielsweise Wörter, Silben und zum Teil einzelne Buchstaben unter den Stimmen auf, sodass im Zusammenhang ein flüssiges und einzigartiges Klangbild entsteht, das sich für mich wie eine Halluzination anfühlt. Die Gesangsstimme kommt in diversen Gestaltungsweisen zum Einsatz: Der Ambitus wird in jedem Stimmfach voll ausgereizt und Venables experimentiert mit den Möglichkeiten der stimmlichen Artikulation. Neben dem Gesang setzt er sich mit der Atmung, einer der Grundfunktionen des Körpers, auseinander: Er experimentiert mit verschiedenen Methoden, wie sich die Atmung musikalisieren lässt. Durch den Einsatz von Mikroports wird die Artikulation in tiefen und leisen Bereichen ermöglicht, wodurch eine intime Klangwirkung für das Publikum geschaffen wird. Außerdem haben wir eine sehr ungewöhnliche Orchesterbesetzung, die genau wie die Sängerinnen

ein breites Spektrum an Spiellagen und Effekten abdecken muss.

Hast Du einen Lieblingsmoment in 4.48 Psychose?

MF: Das ist unmöglich zu sagen, weil es zu viele sind. Vor allem habe ich etliche Ohrwürmer. Ich kann eine Top 3 zusammenstellen: Das ganze Schlusskapitel ist gigantisch. Die Musik reduziert sich über einen langen Zeitraum auf das Wesentliche. Szene 11 hat eine außergewöhnliche Instrumentierung. Venables setzt unter anderem Säge, Tresenglocke und Basstrommel ein. Zuletzt ist Szene 7 für mich beeindruckend. Dort wird auf lyrisch-empfindsame Weise der psychotische Zustand als Moment des Ertrinkens musikalisch umgesetzt.

Was nimmst Du als besonders herausfordernd wahr?

MF: Der Oper liegt ein breites Spektrum von Freiheit bis zu größter Genauigkeit im

Zusammenspiel zugrunde: An vielen Stellen ist notiert, dass das Orchester im *colla parte* spielt, um den Sängerinnen Gestaltungsfreiraum zu geben. Gleichzeitig ist die Arbeit mit einer Klickspur bei diesem Stück essenziell. Ich bekomme über Kopfhörer den Grundschlag angegeben. Der Klick koordiniert die verschiedenen Elemente: Die Projektionen und

Soundscapes sind mit dem Track synchronisiert. So entsteht ein „Metronom-Fließband“, das durch seine Tempowechsel variabel ist. Innerhalb einiger Nummern beschleunigt oder verlangsamt sich der Beat stetig.

Was berührt Dich an der Oper?

MF: Die Menschlichkeit und Wärme, die Venables unserer Verletzlichkeit entgegenbringt.

Wie ist es, die Kammeroper mit Studierenden zu erarbeiten?

MF: Es ist ein großer Genuss. Natürlich haben alle bereits zeitgenössische Musik gesungen, aber mit der Oper sind sie vollends in diese Welt eingetaucht. In Einheiten von eineinhalb Stunden haben wir vor allem gemeinsam die Ensemble-szenen geprobt. Danach brummt der Kopf erstmal

gemischt mit viel Neugierde, Tiefgang und Duchhaltevermögen. Wir sind zu einem bunten Team zusammengewachsen. Dazu gehören auch die Korrepetitorinnen und Korrepetitoren mit ihrem großen Engagement sowie die Tonabteilung, die alle musikalischen Textaufnahmen technisch betreut hat.



und braucht Erholung. Das Miteinander ist in dieser Oper essenziell, es wird durch die Dynamik und Verbindung untereinander lebendig. In der Gruppe herrscht eine warme Stimmung,

Inszenierung eines Gedanken-Gefängnisses

Zoë Köppen im Gespräch mit Balázs Kovalik (Inszenierung)



Was verbindest Du mit dem Titel *4.48 Psychose*?

Balázs Kovalik (BK): 4 Uhr 48 ist ein eigens kreierter mystischer Zeitpunkt – so wie die Mitternacht – an dem sich täglich etwas wiederholt. Sarah Kane ist Nacht für Nacht um diese Zeit aufgewacht. Für mich stellt sich die Frage: Wo liegt der Übergang zwischen Traum und Wachheit und ist er uns wirklich bewusst?

Siehst Du die anderen vier Theatertexte von Sarah Kane in *4.48 Psychose* wieder aufleben?

BK: Ich würde sagen, in Werken einer Schaffensperiode von Autorinnen und Autoren lassen sich gewisse Verbindungspunkte erkennen. Häufig beschäftigt man sich mit spezifischen Themen, von denen man nicht so einfach ablassen kann. Sarah Kane entwickelte

beispielsweise eine eigene Sprache voll von Sarkasmus, Pessimismus, Wut und Ironie. Sie war eine junge Autorin, deren erste Schreibphase nur kurze fünf Jahre gedauert hat, weshalb ihre Stücke sprachliche und auch thematische Ähnlichkeiten aufweisen.

Sarah Kane hinterließ in ihrem Werk *4.48 Psychose* eine Textfläche, die dann vom Komponisten Philip Venables auf sechs Rollen verteilt wurde. Gibt es für Dich eine konkrete Person, die spricht?

BK: Die sechs Frauenstimmen stehen für frei

zirkulierende Gedanken eines Wesens. Ich möchte keine Figurentypen inszenieren, die gewisse Charaktereigenschaften verkörpern. Das wäre zu banal, *4.48 Psychose* ist kein psychologisch-biologischer Text.

Wie bist Du auf die Oper *4.48 Psychose* aufmerksam geworden? Und was war Dein erster Eindruck?

BK: Ich stehe mit dem

Ricordi-Verlag in engem Kontakt und wir sprechen immer wieder über neue Stücke. Wir brauchten – wie so oft an den Hochschulen – ein Werk für Frauenstimmen. Als mir *4.48 Psychose* vorgeschlagen wurde, war mein erster Eindruck: heavy, und zugleich spannend! Zur Wiederaufnahme der Erstaufführung bin ich nach Dresden gefahren und habe festgestellt, dass die Komposition eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Kanes Stück ist. Ich fand die Musik sehr berührend, menschlich und sensibel.

Sarah Kane gibt weder Personenbezeichnungen noch Regieanweisungen an und schafft 24 abstrakte Tableaus, in denen vieles unausgesprochen bleibt. Wie inszenierst Du so ein Werk?

BK: Ich erfinde meinen eigenen Subtext. Eigentlich ist es egal, ob ich bei zeitgenössischer Musik, Verdi oder Mozart Regie führe. Ich lasse ein Werk auf mich wirken: Was bedeutet dieser Satz, diese Situation, diese Konstellation für mich und welche Impulse ergeben sich im Austausch mit dem Künstlerischem Team und dem Ensemble?

Ich suche keine allgemeine Wahrheit.

Gibt es einen Moment in der Oper, der Dich besonders berührt?

BK: In 24 Szenen offenbaren sich für mich 24 schöne Momente.

Die Aufführungen finden in der Reaktorhalle statt. Der Bühnenraum befindet sich in der Mitte: Die Sängerinnen agieren auf einer tiefergelegten Spielfläche, die an ein Schwimmbcken erinnert. Welche Bedeutung hat dieser Bühnenraum für Dich?

BK: Der Bühnenraum wirft die Frage auf, wie es sich anfühlt, durchgängig in seiner eigenen düsteren Gedankenwelt eingesperrt zu sein, aus der keine Flucht möglich ist, außer man entscheidet sich für den Tod. Die Bühne soll keine realistische Welt abbilden, wir möchten einen abstrakten Innenraum andeuten.

Der Text wird nicht nur von den Darstellerinnen artikuliert, sondern auch über Projektionen. Wofür stehen diese?

BK: Die Projektionen sind Gedanken, die nicht gesungen oder ausgesprochen werden können, aber auf musikalischer

Ebene trotzdem existieren. Es könnten Erinnerungen oder Imaginationen sein. Die Projektionen funktionieren wie Untertitel in der Oper, durch die das Publikum begreift, was die Instrumente in ihrem Zusammenspiel ausdrücken.

Worum geht es in der finalen Szene 24 für Dich?

BK: Im Augenblick des Sterbens werde ich es erfahren.



Von Herausforderungen und Wohlklängen

Zoë Köppen im Gespräch mit dem Ensemble

Wie habt Ihr Euch szenisch und musikalisch auf Eure Rollen vorbereitet?

Harpa Ósk Björnsdóttir: Der Prozess, meine Partie zu lernen, war ganz anders als sonst. Wir verkörpern Teile einer Hauptfigur und haben keine eigene Geschichte, in die wir uns einfühlen können. Ich habe mich vor allem inhaltlich vorbereitet und das Libretto und die Biografie von Sarah Kane gelesen.

Elisabeth Freyhoff: Um ein Gefühl für ihre Sprache zu entwickeln, habe ich die vier anderen Bühnenstücke Sarah Kanes gelesen. 4.48 Psychose wollte ich dann lieber direkt als musikalisches Werk kennenlernen. Die Oper besteht aus einzelnen Gedankenfragmenten, die Spielraum für die eigene Interpretation lassen. Ich konnte also keine Partie, sondern vielmehr meine Gefühle und Gedanken erarbeiten.

Wann hat Eure Vorbereitung begonnen?

Elisabeth Freyhoff: Im März haben wir den

Klavierauszug bekommen. Die Einrichtung hat dann viel Zeit beansprucht. Es gibt etliche Taktwechsel und vertrackte Rhythmen. Ich musste mir erstmal einen Überblick verschaffen und eine „Reiseroute“ durch den Klavierauszug festlegen.

Tamara Obermayr: Je länger ich mich mit dem Werk beschäftige, desto mehr Ausdrucksweisen entdecke ich, die man üben muss. Die Anforderungen an den Gesang sind vielfältig, er sollte nicht nur schön klingen.

Der Titel der Oper beinhaltet die Uhrzeit 4:48 Uhr. Was passiert um 4:48 Uhr?

Julia Pfänder: Für mich ist 4:48 Uhr der Zeitpunkt, an dem die Oper beginnt. Der Verstand der Hauptfigur – verkörpert von uns Darstellerinnen – findet in diesem nächtlichen Moment zu größter Klarheit.

Laura Mayer: Die Uhrzeit ist ein symbolischer Entscheidungspunkt: Wird die Hauptfigur sich selbst umbringen oder



entscheidet sie sich für das Leben?

Wie fühlt es sich an, sich während der Proben täglich acht Stunden mit dem Thema Depression auseinanderzusetzen?

Katya Semenisty: Für mich ist es eine Chance, sich in die Gefühlswelt von Menschen mit psychischen Erkrankungen hineinzudenken und die eigene Interpretation von Musik und Sprache nachzuvollziehen. Man sieht Menschen ihre Erkrankungen nicht immer an. Umso mehr müssen sie für Akzeptanz kämpfen,

was in ihrer Situation sehr schwer ist. Die Oper schafft Sichtbarkeit und für mich stellt sich die Frage, wie wir psychisch Erkrankte und ihre Bedürfnisse gesamtgesellschaftlich besser integrieren können.

Tamara Obermayr: Es gibt in diesem Stück keine klaren Rollen. Wir erfüllen die situativen Momente mit unseren eigenen Herangehensweisen und Erfahrungen. Das ist einerseits anstrengend, zugleich ermöglicht es, über Erlebtes ins Nachdenken zu kommen und es zu verarbeiten.

Die Oper erfordert eine Bandbreite an Ausdrucksmitteln. Worin liegen die größten Herausforderungen?

Harpa Ósk Björnsdóttir: In Szene 22 muss ich sehr hohe Töne bis zum *dis* stemmen.

Julia Pfänder: Szene 13 vereint mehrere Anforderungen: Singen im *passagio* – einem hörbaren Registerwechsel –, gleichzeitig werden *piano* und *glissando* verlangt. Der Rhythmus ist in Triolen gegen das Orchester angelegt. Ich verkörpere eine musikalische Panikattacke, die ich auf keinen

Fall zu stark fühlen darf.

Laura Mayer:



In Szene 23 sind sehr viele Taktwechsel und schnelle, unharmonische Phrasen komponiert. Die größte Schwierigkeit besteht darin, den inneren Konflikt der Psychiaterin zu spielen: Sie soll den professionellen Abstand zur Patientin wahren. Doch sie fühlt sich einsam. Die beiden haben eine intime Beziehung entwickelt – vielleicht Liebe. Nun bekommt sie Panik: Wer hilft eigentlich ihr?

Gibt es für Euch eine Lieblingsstelle in der Oper?

Katya Semenisty:

Was mich wirklich berührt, sind die Akkorde in der fantastischen finalen Szene. Vorher gibt es einen musikalischen Ausbruch, der in ganz simple Harmonien überleitet.

Harpa Ósk Björnsdóttir: Am Anfang war es das große *Fick-Dich*-Ensemble in Szene 9, mittlerweile ist es Szene 3, da singen wir zum ersten Mal als Gruppe. Das hat etwas Magisches.

Luke öffnet sich
Starres Licht

Der Fernsehapparat spricht
Tausendäugig
Geister des Augenlichts

und ich fürchte mich so
ich sehe Dinge
ich höre dinge
ich weiß nicht wer ich bin

Zunge raus
Gedanken abgewürgt

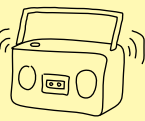
Stückweise schrumpft mein Geist
Wo fange ich an?
Wo höre ich auf?
Wie fange ich an?
(Falls ich je vorhab weiterzumachen)

Wie höre ich auf?
Wie höre ich auf?
Wie höre ich auf?
Wie höre ich auf?

WIE HÖRE ICH AUF?

WIE HÖRE ICH AUF?

WIE HÖRE ICH AUF?

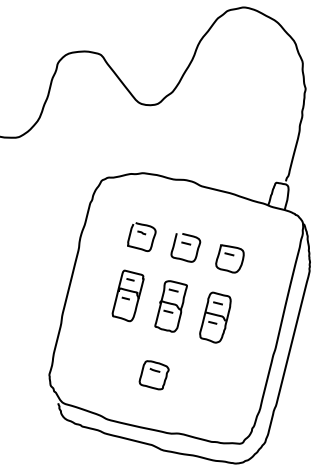


Produktionsgegenstände

Was verbinden die Beteiligten aus verschiedenen Produktionsbereichen mit der Oper *4.48 Psychose*?

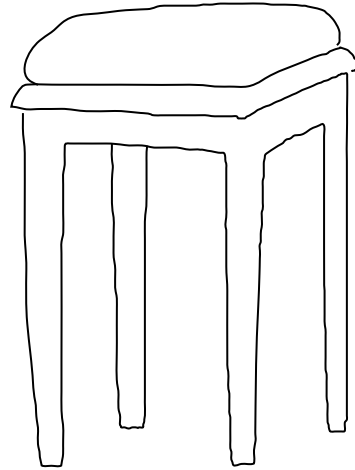
1. Fernbedienung, Christian Späth Tontechnik

Das wichtigste Utensil in dieser Produktion ist neben dem Mischpult die Software QLab. Für die Steuerung der vielen Sound-Cues nutzen wir eine selbstgebaute Fernbedienung, die uns seit Jahren zuverlässigen Dienst leistet. Die Fernbedienung kann Aufnahmen pausieren, starten, löschen, laden und skippen.



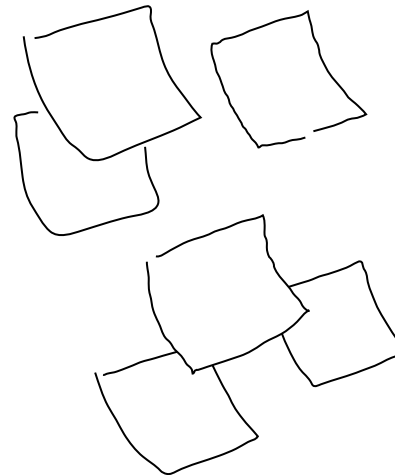
2. Pinker Klavierstuhl, Nathan Harris Korrepetitor

Ich begleite die szenischen Proben am Flügel, vor dem ein Klavierstuhl mit pinker Polsterung steht. So ein buntes Exemplar habe ich vorher noch nie gesehen. In der schwarz-weiß-grauen Umgebung sticht er besonders hervor. Darin sehe ich eine Parallele zur Oper *4.48 Psychose*, die Extreme abbildet: Es gibt Momente in der Musik, wo alles trüb und dunkel daherkommt und plötzlich erklingt ein ganz simpler Dreiklang. Obwohl die Oper das schwere, dunkle Thema der Depression behandelt, sind Ironie und schwarzer Humor zentrale Elemente des Stücks, zum Beispiel in Szene 9, in der die Sängerinnen wie Britney Spears stöhnen.

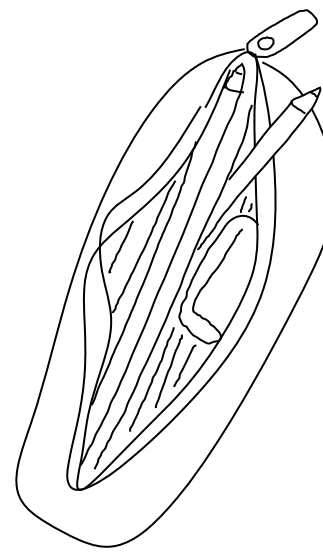


3. Orangene Klebezettel, Christine Arnold Regieassistentz

Während der Proben bin ich als Regieassistentin dafür zuständig, die Tonaufnahmen einzuspielen. Die Dirigentin Maria Fitzgerald gibt genaue Anweisungen, wie und wann die Cues gegeben werden – oftmals sind sie zu leise oder sie müssen verzögert kommen.



Auf den Klebezetteln notiere ich mir diese Informationen und klebe sie an die entsprechende Stelle im Klavierauszug. Sollte sich etwas verschieben, kann ich sie ganz flexibel neu platzieren. So ist über die Wochen ein großes Klebezettel-Puzzle entstanden.

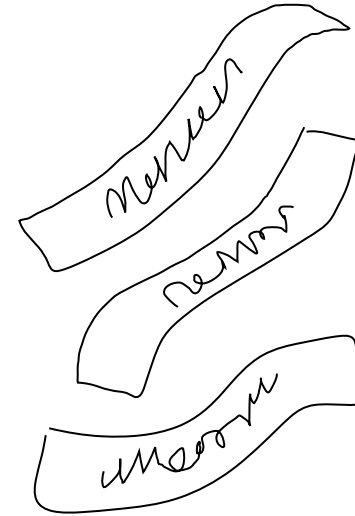


4. Buntstifte, Tamara Obermayr Sängerin

Für die Einstudierung der Oper hat mir eine systematisch-farbliche Strukturierung sehr geholfen. In meinem Federmäppchen befinden sich Stifte in vielen Farben, die alle eine gewisse

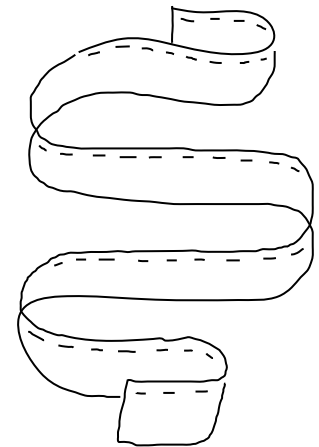
Funktion haben. In Hellgrün markiere ich harmonische Zusammenhänge im Ensemble, mit Hellblau ist meine Stimme gekennzeichnet, Dunkelblau zeigt alle Taktwechsel und Taktstriche ziehe ich in Lila, um zu erkennen, wann meine Einsätze kommen. Insgesamt ergibt sich eine bunte Regenbogen-Partitur.

Dementsprechend schreibe ich die Namen sehr oft auf Baumwollbändchen. Das erinnert mich an die häufigen Wiederholungen von Gedankenketten oder Wörtern in *4.48 Psychose*.



5. Namensschilder, Lucia Flaig Kostümassistenz

Alle Kostümteile werden von mir mit Namensschildern der Sängerinnen versehen und dann von Hand angenäht.



In der finalen Szene 24 gibt Philip Venables folgende Anweisung:
Dies sollte der erste wahrnehmbare Moment der Stille in der Oper sein.
Diese Seite ist eine Einladung, in einem ruhigen Moment die Augen
zu schließen und die vermeintliche Stille um Sie herum wahrzunehmen.
Was bedeutet Stille? Wann tritt sie ein? Und was löst Stille in Ihnen aus?

Biografien

Maria Fitzgerald

studierte in Cork und Dublin, an der Guildhall School of Music and Drama sowie am National Opera Studio London. Sie verantwortete Einstudierungen wie



The Fairy Queen (English National Opera), *Falstaff* und *Turandot* (Malmö), *Tannhäuser* und *Der Rosenkavalier* (Regensburg) und dirigierte u. a. *Alcina* und

Orlando (G. F. Händel), *La Cenerentola*, *Werther* und *Jakob Lenz* (W. Rihm). An der Theaterakademie hatte sie u. a. die Musikalische Leitung von *Cavallis Il Giasone* inne und übernahm die Studienleitung von *Rote Laterne* (C. Jost), *Didone abbandonata* (J. A. Hasse) und *Flight* (J. Dove). Prägende Impulse erhielt sie u. a. durch die Zusammenarbeit mit Brigitte Fassbaender, Rosamund Gilmore, Jonathan Brandani, Claire Levacher, Michael Hofstetter, Ulf Schirmer, Thomas Larcher und Miroslav Srnka. Fitzgerald ist ständiger Gast bei den Bregenzer Festspielen und Alumna der Akademie Musiktheater heute.

Balázs Kovalik

wurde in Budapest geboren und ist selbst Absolvent des Regiestudiengangs an der Theaterakademie. Zwischen 2007 und 2010 war er künstlerischer Direktor der Ungarischen Staatsoper. Als Gastdozent war er an Hochschulen in Berlin, Leipzig und Kairo tätig. Mit Inszenierungen an den Staatsoperen in Budapest, Zagreb, Kairo, Hannover, München und Berlin machte er auf sich aufmerksam. Seit der Spielzeit 2012/2013 hat



Balázs Kovalik die Leitung des Studiengangs Musiktheater/Operngesang inne. Zu seinen Regiearbeiten zählen unter anderem *Die Frau ohne*

Schatten, *Turandot* und *Der Sturz des Antichrist* von Victor Ullmann an der Oper Leipzig, *Peter Grimes* am Gärtnerplatztheater, *Rote Laterne* von Christian Jost (Dt. Erstaufführung) im Prinzregententheater sowie *Die Tragödie des Teufels* von Peter Etövös an der Bayerischen Staatsoper.

der/gelbe/klang

widmet sich der Musik von heute in ihrer ganzen ästhetischen Bandbreite, neugierig, experimentierfreudig und immer auf der Suche nach zeitgemäßen Ausdrucksformen.



2020 gegründet, wurde das Ensemble schnell zu einem wichtigen Protagonisten der Neuen Musik in Deutschland. Es entstanden Aufnahmen für den Bayerischen Rundfunk, ZDF/ARTE und das Label NEOS, Gastspieleinladungen führten nach Frankreich, Österreich und in die Schweiz. Fundamental wichtig ist dem Ensemble der unmittelbare Kontakt zu Komponistinnen und Komponisten der jüngeren und jüngsten Generation. Zentral ist auch die Entwicklung genreübergreifender Projekte, besonders in Verbindung mit visuellen Elementen. 2021 wurde der/gelbe/klang mit dem Bayerischen Kunstförderpreis ausgezeichnet.

Sebastian Ellrich

wurde 1984 in Magdeburg geboren und begann seine künstlerische Laufbahn als Kostümbildassistent an verschiedenen Bühnen, für die er sehr bald eigene Entwürfe realisierte. Seit 2004 arbeitet er als Bühnen- und Kostümbildner europaweit für Musiktheater, Schauspiel und zeitgenössischen Tanz, u. a. am Schauspiel Köln, Oper und Schauspiel Leipzig, Staatsoper am Rhein, Staatsoper Nürnberg, Staatsoper Mainz, Kampnagel Hamburg, Sophiensäle Berlin, Schauspiel Frankfurt, Bühnen Halle, Cuvilliés-theater und Prinzregententheater München, Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Theater an der Wien, Staatsoper Kassel, Teatro La Fenice, Teatro Comunale di Bologna, Theater Bielefeld und das Theater Freiburg. 2020 war sein Bühnenbild für *Lohengrin* an der Oper Chemnitz für den Faustpreis nominiert.



Zoë Köppen

3. Semester, Masterstudien-gang Dramaturgie

absolvierte den BA Musiktheaterwissenschaft sowie ein Zusatzstudium an der HfKM Bayreuth mit Schwerpunkten in klassischem Gesang und Komposition. Erste Hospitanzen erfolgten am Staatstheater Nürnberg sowie an der Dresdner Semperoper. Engagements führten sie als Regieassistenz der Kinderoper *Tristan und Isolde* zu den Bayreuther Festspielen und als



Produktionsleitung im Bereich Musiktheater und Konzert zu den SWR-Festspielen. Anfang 2023 übernahm sie die Produktionsdramaturgie für die Romanadaption *Tick Tack* am Residenztheater und im Anschluss für Vivaldis *Juditha triumphans* an der Bayerischen Theaterakademie. Zoë Köppen ist Sopranistin im Philharmonischen

Chor und Madrigalchor München sowie der Audi Jugendchorakademie und konzertierte in diesem Jahr unter anderem in der Elbphilharmonie und der Carnegie Hall.

Harpa Ósk Björnsdóttir

3. Semester, Gesangsklasse:
Prof. Sabine Lahm

Die isländische Sopranistin studiert seit 2022 an der Bayerischen Theaterakademie August Everding. Zuvor absolvierte sie ihren Bachelor in Reykjavík und an der HMT Leipzig. 2019 debütierte sie in der isländischen Oper als Barbarina (*Le nozze di Figaro*). Sie erhielt zahlreiche Stipendien und gewann u. a. den ersten Preis und Hörerpreis im Wettbewerb *Vox Domini*. Sie ist Stipendiatin der Ingjaldssjóður und des Landsbankinn Stipendiums. Ihr Rollenrepertoire umfasst u. a. Adele (*Die Fledermaus*), Titania (*A Midsummer Night's Dream*) und Pamina (*Die Zauberflöte*). In der Spielzeit 2022/2023 debütierte sie an

der Oper Leipzig als Unpastorale (*Tosca*), an der Oper Halle als Taumännchen (*Hänsel und Gretel*) sowie als Königin der Nacht (*Die Zauberflöte*) in Grimma. An der Theaterakademie übernahm sie zuletzt die Rolle des Vagaus (*Juditha triumphans*).



Elisabeth Freyhoff

3. Semester, Gesangsklasse: KS Prof. Christiane Iven

Die deutsch-georgische Sopranistin war zuletzt in

Rollen wie Susanna in *Figaros Hochzeit* bei der Kammeroper München und als Zweites Mädchen in *Achill unter den Mädchen* auf der Bühne des Prinzregententheaters zu erleben. Des Weiteren gab sie Konzerte in Griechenland, Frankreich, Österreich und Italien und trat mit namhaften Orchestern wie dem Münchner Rundfunkorchester, den Bremer Philharmonikern und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen auf. Elisabeth Freyhoff ist Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes und des Deutschen Bühnenvereins. In dieser Saison wird sie nicht nur in Sarah Kanes und Philip Venables *4.48 Psychose* mitwirken, sondern auch erstmals am Theater an der Wien als Serpetta in Mozarts *La finta giardiniera* zu sehen sein.



Julia Pfänder

3. Semester Konzertgesang, Gesangsklasse:
Prof. Daniela Sindram und Sabine Lahm

Die im Landkreis Augsburg geborene Mezzosopranistin Julia Pfänder studiert derzeit an der Hochschule für Musik und Theater München in der Klasse von Prof. Daniela Sindram und Sabine Lahm. In Opernproduktionen der Musikhochschule

sang Julia Pfänder bereits die Rolle der Erda und Fricka in *Das Rheingold*, 3. Dame/3. Knabe in *Die Zauberflöte* und die Gräfin aus *Der Wildschütz*. 2022 war sie beim Brecht-Festival Augsburg als Mutter in der gleichnamigen Kantate von Bertolt Brecht/Hanns Eisler zu hören. Im Konzertbereich hat Julia Pfänder unter anderem mit der Sopranistin Gerlinde Sämann und dem international renommierten Orchester *La Banda* zusammengearbeitet. Im Oktober 2023 ist sie im Rahmen eines

Education-Projektes von *Hänsel und Gretel* als Hänsel zusammen mit dem Münchner MikroOrchester zu hören.

Laura Mayer

3. Semester, Gesangsklasse:
KS Prof. Christiane Iven

Die dänische Mezzosopranistin Laura Mayer konzertierte bereits mit den Münchner Symphonikern, dem Symphonieorchester des Dänischen Rundfunks, der Sinfonietta Jönköping und dem Philharmonischen Orchester der Hansestadt Lübeck (2. *Sinfonie* von Gustav Mahler, übertragen im NDR). Im Jahr 2023 feierte sie als Holofernes in Vivaldis *Juditha triumphans* ihr Operndebüt. Zuletzt übernahm sie die Partie



der Badessa in Puccinis *Suor Angelica* beim Copenhagener Opera Festival. Laura Mayer absolvierte

ihren Bachelor an der Königlichen Dänischen Musikakademie. Nach dem Master in Konzertgesang an der HMTM in München bei KS Prof. Christiane Iven studiert sie seit 2022 an der Theaterakademie. Unterstützung erhält sie unter anderem von Seiten des Augustinus Fonden, Idella Fondation, William Demant Fonden und Den Bøhmske Fond.

Tamara Obermayr

3. Semester, Gesangsklasse:
Daniela Sindram

Die österreichische Mezzosopranistin Tamara Obermayr begann ihre Ausbildung an der Universität Mozarteum Salzburg, wo sie zwei Bachelorstudien sowie den M.A. Lied und Oratorium bei Prof. KS Elisabeth Wilke und Prof. Pauliina Tukiainen jeweils mit Auszeichnung abschloss. Derzeit setzt sie ihren Weg in München an der Bayerischen Theaterakademie August Everding im Masterstudiengang Musiktheater/ Operngesang in der Gesangsklasse von Prof. Daniela Sindram fort. Sie erhielt bisher unter anderem Stipendien der August Everding Stiftung und der Opera Europa Eva Kleinitz Stiftung. Auf der Opernbühne war Tamara Obermayr zuletzt als Prinz Orlofsky in J. Strauß' *Die Fledermaus* am Theater an der Rott (2023) und als Juditha in Vivaldis *Juditha triumphans* an der Bayerischen Theaterakademie August Everding (2023) zu erleben.



Katya Semenisty

3. Semester, Gesangsklasse:
Talia Or

Die Mezzosopranistin Katya Semenisty wurde in der Ukraine geboren und zog als Kind mit ihrer Familie nach Israel. Ihr Bachelorstudium absolvierte sie 2022 an der Jerusalem Academy of Music and Dance bei Marina Levitt und Dr. Ido Ariel. Ihr Opernrepertoire umfasst Rollen wie Dorabella (*Così fan tutte*), Cherubino und Marcellina (*Le nozze di Figaro*), Zweite Dame (*Die Zauberflöte*), Tisbe (*La Cenerentola*), Erstes Mädchen (*Achill unter den Mädchen*) und Abra (*Juditha triumphans*). Als Solistin war sie u. a. bereits mit dem Münchner Rundfunkorchester, Haifa Symphony Orchestra, Sinfonietta Beer Sheva, Jerusalem Symphony Orchestra und der Symphonette Ra'anana zu erleben. Katya gewann den ersten Preis beim Wettbewerb der Jerusalem Academy of Music and Dance und ist Stipendiatin der America-Israel Cultural Foundation.



Impressum

Textnachweise

Die Texte *Ein künstlerischer Kraftakt auf der Opernbühne*, Handlung, Interviews, Glossar sowie die *Produktionsgegenstände* stammen von Zoë Köppen.

Literatur zu den Eigenbeiträgen

Anja Müller-Wood, „Mythos in Kane“, in: Friedemann Kreuder und Sabine Sörgel (Hg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, Francke Verlag, Tübingen 2008, S. 37–49.

David Greig: „Einleitung“, in: Sarah Kane: *Sämtliche Stücke (in dt. Übersetzung)*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2002.

Graham Saunders: *About Kane. The Playwright and the Work*, Faber and Faber Verlag, London 2009.

Juliane Schunke: „Eine Solosymphonie in vielen Stimmen. Ein Gespräch mit dem Komponisten Philip Venables“, in: *Semperoper Dresden* (Hg.): Programmheft zur Produktion „4.48 Psychose“, Dresden 2019.

Jutta Rosenkranz: *Zeile für Zeile mein Paradies. Bedeutende*

Schriftstellerinnen. 18 Porträts, Piper Verlag, München 2014.

Nils Tabert: „Sarah Kane ‚Zerbombt‘“, in: *Spectaculum 63. Fünf moderne Theaterstücke*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1997, S. 216–220.

Professor Dr. Uwe Tewes und Dr. Klaus Wildgrube (Hg.): *Psychologie-Lexikon*, R. Oldenbourg Verlag München, Wien 1999.

Ursula Luka-Krausgrill: „Depression“, in: *Lexikon der Psychologie*, Spektrum akademischer Verlag, Heidelberg 2000.

Bildnachweise

Produktionsfotos der Klavierhauptprobe am 14.10.2023: Cordula Tremml S. 6–7: Katya Semenisty, Elisabeth Freyhoff (v.l.n.r.) S. 13: Harpa Ósk Björnsdóttir, Elisabeth Freyhoff S. 14: Julia Pfänder S. 18–19: Laura Mayer S. 23: Katya Semenisty S. 24: Elisabeth Freyhoff S. 26–27: Harpa Ósk Björnsdóttir, Tamara Obermayr S. 40: Tamara Obermayr, Laura Mayer, Harpa Ósk Björnsdóttir, Julia Pfänder, Katya Semenisty

der/gelbe/klang: Astrid Ackermann

Künstler:innen-Porträts: Christian Hartmann (Ellrich, Fitzgerald, Köppen, Freyhoff, Kovalik, Mayer, Obermayr, Ósk Björnsdóttir, Pfänder, Semenisty)

Urheber:innen, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechteabgleichung um Nachricht gebeten.

Herausgeberin

Bayerische Theaterakademie August Everding, München

Präsidentin

Prof. Dr. Barbara Gronau

Künstlerischer Direktor

Tim Kramer

Geschäftsführender Direktor

Felix Kanbach

Technischer Direktor

Peter Dültgen

Leiter:in Kommunikation

Dr. Maria Goeth, Stefan Herfurth

Redaktion

Zoë Köppen

Das Theateralphabet...
die Inszenierung.



MÜNCHEN

WIR FÖRDERN
KULTUR

