

Sacrum Militare Oratorium
von Antonio Vivaldi

TR JUDITHA U M P H A N S

academia
dimonaco

myt

Hochschule
für Musik und Theater
München

theater
akademie
august
everding



MÜNCHEN

Juditha triumphans

devicta Holofernis barbarie

→ Sacrum Militare Oratorium
von Antonio Vivaldi
Libretto von Giacomo Cassetti
in lateinischer Sprache
mit deutschen Übertiteln

Premiere

Fr 14.07.23, 19:30 Uhr

Weitere Vorstellungen

So 16.07.23, 18:00 Uhr

Di 18.07.23, 19:30 Uhr

Do 20.07.23, 19:30 Uhr

Sa 22.07.23, 19:30 Uhr

Akademietheater

Werkeinführung

30 Minuten vor
Beginn der Aufführung

Dauer

Ca. 65 Minuten

Theaterakademie August Everding
und Hochschule für Musik und
Theater München mit dem Master-
studiengang Musiktheater/Opern-
gesang (Leitung: Prof. Balázs Kovalik,
KS Prof. Andreas Schmidt) in Koope-
ration mit der Accademia di Monaco.

In
Deinem
Namen
Gott,
trenn
ich ihn
ab.

JUDITH

Besetzung

Musikalische Leitung
Joachim Tschiedel

Inszenierung
Alexander Nerlich

Bühne und Kostüme
Thea Hoffmann-Axthelm

Choreographie
Jasmin Wretemark-Hauck

Dramaturgie *
Zoë Köppen,
Takuya Maehara

Licht
Georg Boeshenz

Maske **
Nina Bittner, Valerie Ertl,
Luzia Gorr, Lina Dengg,
Dinah Frey, Lena Hermann,
Till Korte, Verena Martens,
Ine Massant, Susanne Gross

Make-up-Design
Katharina Siebers

Orchester
Accademia di Monaco
(auf historischen
Instrumenten)

Aida Andrea Pérez Luquerna
→ Konzertmeisterin

Veronika Schnattinger
→ Violine/Viola d'amore

Noémi Megyery
→ Violine

Judith Weidendorfer
→ Violine

Barbara Daler
→ Viola/Violine

Anna Zimre
→ Violoncello

Florian Schormair
→ Bass

Vanessa Neumeier
→ Chalumeau

Sophie Esterbauer
→ Laute/Mandoline

Giovanni Michelini
→ Cembalo/Orgel

Joachim Tschiedel
→ Cembalo

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

** Studierende des Bachelorstudiengangs
Maskenbild – Theater und Film (Leitung:
Prof. Verena Effenberg) der Hochschule
für Musik und Theater 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 Theaterakademie
August Everding.

Mit ***
Juditha
→ Elisabeth Freyhoff

Juditha
→ Haozhou Hu

Juditha
→ Tamara Obermayr

Vagaus
→ Harpa Ósk Björnsdóttir

Abra
→ Katya Semenisty

Holofernes
→ Laura Mayer

Studiengangsleitung
Prof. Balázs Kovalik,
KS Prof. Andreas Schmidt

Musikalische Studienleitung
Joachim Tschiedel

Musikalische Einstudierung
R.-Florian Daniel, Csinszka
Rédai, Joachim Tschiedel

Orchestercoaching
Prof. Mary Utiger

Mentorat Dramaturgie
PD Dr. Christiane
Plank-Baldauf

Mitarbeit Einrichtung Gesangspart
Juditha (Sopran/Tenor)
R.-Florian Daniel

Künstlerische Produktionsleitung
Alexandra Zöllner

Regieassistent und Abendspielleitung
Malena Große

Bühnenbildassistentz
Silvia Maradea

Kostümassistentz
Christina Vogel

Video Operator
Stefan Arndt

Technische Produktionsleitung
Igor Belaga, Andreas Reisner

Leitung der Beleuchtung
Benjamin Schmidt

Leitung der Tontechnik
Matthias Schaaff

Leitung der Videotechnik
Thilo David Heins

Leitung des Kostümwesens
Elisabeth Funk

Leitung der Requisite
Kristof Egle

Herzlichen Dank an Chris Pascale
Englund für seine choreografische
Expertise.





Handlung

Die Stadt Bethulien befindet sich im Belagerungszustand. Die lebensnotwendigen Wasserquellen sind umstellt und die Stadtgemeinschaft ist dem Tod geweiht.

In Bethulien haben Judith und ihre Dienerin Abra in ihrem gemeinsamen Witwendasein eine innige Beziehung zueinander entwickelt. Beide brauchen sich: Dunkle Visionen und Träume suchen die trauernde und tiefreligiöse Judith Tag und Nacht heim. Die Angst wird real, als ihre Stadt eines Morgens von einer übermächtigen Armee unter der Führung ihres unberechenbaren Feldherrn Holofernes und seinem Gehilfen Vagaus angegriffen wird. Sie sind zu jeder Schreckens- und Schandtat bereit, auch gegenüber den eigenen Kriegern.

Die Gewalt an ihren Mitmenschen weckt neue Energie in Judith: Sie will für ihr Volk eintreten. Gemeinsam mit ihrer Vertrauten Abra stellt sie sich

dem Feind und bittet Vagaus um eine Unterredung mit dem gegnerischen Holofernes. Die Krieger führen die Frauen ins Lager.

Während Judith dort mit allen Mitteln der Überredungskunst versucht, Holofernes zum Frieden zu bewegen, sieht dieser in ihr ein Objekt der Begierde. Judiths anhaltendes Flehen und ihr Bitten langweilen ihn. Mit einem provokativen Festmahl für die fastende Judith beginnt ein Machtspiel, in das auch die Dienerfiguren Abra und Vagaus hineingezogen werden. Als Holofernes in der Nacht in tiefen Schlaf fällt, nutzt Judith die Gunst der Stunde und enthauptet den Feind. Während die Dienerin triumphiert, bricht Judith zusammen.

*Ich will geleitet vom Licht des Himmels
unbeschadet zwischen die
Heere treten.*

JUDITH

① König Nebukadnezar führte Krieg gegen König Arphaxad. Der König brauchte Hilfe und schickte Boten zu allen Bewohnern Persiens und des Westens. Doch diese missachteten den Befehl des Assyrerkönigs und leisteten ihm keine Heeresfolge, denn sie hatten keine Angst vor ihm; er war in ihren Augen nicht mehr als ein gewöhnlicher Mensch. Darum beschimpften sie seine Boten und ließen sie mit leeren Händen wieder abziehen. Da entbrannte Nebukadnezars Zorn über all diese Länder und er schwor bei seinem Thron und seinem Reich, alle mit seinem Schwert auszurotten. Er bestellte den Oberbefehlshaber Holofernes zu sich und sagte zu ihm: „Du sollst gegen alle Länder im Westen zu Feld ziehen, weil sie meinem Wort nicht gehorcht haben.“

Nachdem die Belagerung durch das ganze Heer der Assyrer vierunddreißig Tage gedauert hatte, ging in sämtlichen Behältern der Einwohner von Betulia das Wasser zur Neige. Sie hatten keine Kraft mehr. In der Versammlung erhob sich ein allgemeines heftiges Klagen; alle schrien mit lauter Stimme zu Gott. Der Priester Usija sagte zu ihnen: „Fasst Mut, Brüder! Wir wollen noch fünf Tage aushalten. In dieser Zeit wird der Herr, unser Gott, uns sein Erbarmen wieder zuwenden; er wird uns nicht für immer verlassen.“

AUSSCHNITT AUS DEM BUCH JUDIT
nach Katholisches Bibelwerk: *Die Bibel in Einheits-*
übersetzung von 2016, Stuttgart: 2016, S. 489–504.

DAS BUCH JUDIT **– CHRISTLICHER** **MYTHOS?**

APOKRYPHEN VERBORGEN/DUNKEL

Der Begriff der Apokryphen bezieht sich auf eine Sammlung von Texten aus verschiedenen Zeiträumen und Traditionen – einschließlich Geschichten, Evangelien, Briefen und apokalyptischen Schriften. Sie sind nicht in den kanonischen Texten der Bibel enthalten, da sie von einigen religiösen Gemeinschaften oder Konfessionen als relevant oder inspirierend betrachtet, von anderen wiederum nicht anerkannt werden.

DAS BUCH JUDIT DAS BUCH EINER JÜDIN

Die Geschichte von Judith stammt aus einem griechischen Manuskript aus dem ersten Jahrhundert vor Christus und war bereits damals kontrovers, da kein hebräisches Originalskript des Buches existierte. Das Buch *Judit* mutierte zur politisch-religiösen Novelle, die sich besonders für eine Legitimierung und Motivation der Christianisierung eignete: Der Sieg über einen übermächtigen und heidnischen Feind mit Gottes Hilfe.

Ein Werk vom Ospedale

Historische Kontexte von
Juditha triumphans

von
Takuya Maehara

Als Antonio Vivaldi zu Beginn des 18. Jahrhunderts seine musikalische Karriere begann, befand sich die Republik Venedig, in der einst der Handel mit dem Orient blühte, im wirtschaftlichen Niedergang. An dessen Stelle begann in den folgenden Jahren eine weitere kulturelle Blütezeit von Konzert, Oper und Oratorium. Im Jahr 1637 wurde das erste öffentliche Opernhaus der Welt, das Teatro San Cassiano, in Venedig eingeweiht. Operaufführungen waren seit diesem Zeitpunkt nicht mehr der Aristokratie und Hofgesellschaft vorbehalten, sondern auch einem zahlenden Publikum zugänglich.

1703 erhielt Vivaldi (1678–1741) eine Anstellung am Pio Ospedale della Pietà in Venedig als Maestro di Violino. Seitdem war Vivaldi mehr als 30 Jahre lang auf verschiedene Weise mit dem Institut verbunden und schrieb viele seiner wichtigsten musikalischen Werke, darunter das 1716 uraufgeführte Oratorium *Juditha triumphans*.

Die Stadt Venedig und die Ospedali
'Ospedale' bedeutet im Deutschen wörtlich übersetzt 'Hospital'. In Venedig gab es damals vier Ospedali, deren Hauptaufgabe es war, verlassene Mädchen aufzunehmen. Dabei handelte es sich nicht unbedingt um Waisen, sondern oft um Kinder, deren Eltern sie aussetzten, um die hohe Mitgift zu sparen.

Die aufgenommenen Mädchen wurden in zwei Gruppen eingeteilt: in die „figlie di comun“, die eine normale Ausbildung erhielten und in die „figlie di coro“, die eine sehr hohe musikalische Ausbildung genossen. Letztere sangen und spielten verschiedene Instrumente. Zeitgenössischen Berichten zufolge waren von den vier Ospedali in Venedig vor allem die Musikerinnen im Pio Ospedale della Pietà hoch qualifiziert und wurden oft sogar als „Stars“ beschrieben.

Die Anschaffung neuer Musikinstrumente war für Vivaldi eine wichtige Aufgabe. Sie sollten nicht nur die Ohren der Konzertbesucher erfreuen, sondern auch die musikalische Neugier der Mädchen wecken. Aus diesem Grund wurden in *Juditha triumphans* einige seltene Instrumente wie die Viola all'inglese oder das Chalumeau (ein mit der Klarinette verwandtes Instrument) verwendet.

Die Mädchen im Ospedale stammten oft aus prekären Verhältnissen. Deshalb wurden sie nur mit ihren Vornamen und ihrer musikalischen Funktion bezeichnet, z.B. Cattarina

dal Cornetto, Maddalena dal Soprano. Im originalen Exemplar des Librettos von *Juditha triumphans*, das heute in der Bibliothek des Conservatorio di Musica Santa Cecilia aufbewahrt wird, sind die Namen der Sängerinnen ver-



zeichnet, die das Werk uraufgeführt haben. Es sind Caterina, Silvia, Polonia, Barbara und Giulia. Doch wie lebten die Mädchen in dieser klosterähnlichen Einrichtung? Man könnte annehmen,

dass sie das Leben von Nonnen führten, die sich der Musik widmeten. Zeitgenössischen Berichten zufolge hatten sie jedoch häufig Liebhaber, die sie besuchen durften. Sie genossen also auch ein „unheiliges“ Leben.

Die Entstehung des Werks

Oratorien zählten ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den venezianischen Ospedali zu einer beliebten musikalischen Form. Die Libretti wurden bis 1690 in italienischer Sprache, später hauptsächlich in lateinischer Sprache verfasst. Der Grund lag zum einen darin, dass Latein als christliche Erziehungssprache für Aufführungen galt. Zum anderen besuchten ausländische Besucher:innen die Oratorienaufführungen in den Ospedali, die aus

Gründen der Textverständlichkeit lateinische Texte bevorzugten.

Da die Ospedali über ein reines Frauenensemble verfügten, wurden Stoffe und Themen um weibliche Protagonistinnen (z.B. die Jungfrau Maria oder Maria Magdalena) bevorzugt. Bereits einige Jahre



vor Vivaldi (1701) hatte Antonio Lotti den Juditha-Stoff für ein anderes Ospedale musikalisch bearbeitet.

Die Wahl des Werkes war jedoch auch politisch motiviert: Es trägt die Genrebezeichnung "Oratorium Sacrum Militare" („geistliches Militär-oratorium“), mit dem Zusatz auf dem Titelblatt des Librettos „in Kriegszeiten“. Gemeint ist der Krieg zwischen Venedig und den Osmanen in den Jahren 1714 bis 1718, bei dem die venezianische Truppe 1715 auf dem Peloponnes und in der Ägäis herbe Rückschläge erlitten hatte. Die Uraufführung des Werks fand nach heutigem Forschungsstand höchstwahrscheinlich im März 1716 statt. Das Libretto von Giacomo Cassetti (1682–1757) entstand demnach in einem, was die außenpolitische Situation Venedig betraf, schwierigen Zeitraum. Judithas Kampf gegen das Heer des Holofernes kann somit als eine Allegorie der Republik Venedig gedeutet werden, in der Juditha am Ende über einen mächtigen Feind triumphiert. Die Bearbeitung des Stoffes dürfte aber auch durch die

damals übliche Zensur der venezianischen Staatsinquisition beeinflusst worden sein: Ein Libretto, das dem venezianischen Volk Hoffnung gab, verfolgte somit eine klare politische Botschaft.

In den vergangenen Jahren wurde Vivaldis Oratorium an verschiedenen Orten aufgeführt – oft auch szenisch.

Im Rahmen jeder Neueinstudierung müssen bestimmte Entscheidungen bezüglich der Sänger:innen- und Musiker:innen- Besetzung, der Zusammenstellung der Instrumente, der musikalischen Kürzungen und Einfügungen, aber auch bezüglich des Aufführungsraumes getroffen werden. Die Version der Bayerischen Theaterakademie von 2023 sucht hier einen ganz eigenen Zugang zu Vivaldis einzig erhaltenem Oratorium.

Literaturverzeichnis

- Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Der Venezianer und das barocke Europa. Leben und Werk*, Stuttgart: 1985.
- Michael Talbot: „Introduction“, in: *Opera Vocal Score Series Juditha triumphans*, Mailand: 2010.
- Michael Stegemann: *Antonio Vivaldi*, Hamburg 1985.

Du hast Dein Schicksal in der Hand.
VAGAUS

② Davon hörte in jenen Tagen Judit. Ihr Mann Manasse hatte bei der Gerstenernte den Tod gefunden. Ihn traf ein Hitzschlag. Nun lebte Judit schon drei Jahre und vier Monate als Witwe in ihrem Haus. Sie hatte für sich auf dem flachen Dach ihres Hauses ein Zelt aufstellen lassen, hatte ein Trauergewand angelegt und fastete. Sie hatte eine schöne Gestalt und ein blühendes Aussehen. Ihr Gatte Manasse hatte ihr Gold und Silber, Knechte und Mägde, Vieh und Felder hinterlassen, die sie in ihrem Besitz hielt. Niemand konnte ihr etwas Böses nachsagen, denn sie war sehr gottesfürchtig. Als die Bethulier zu ihr kamen, sagte sie zu ihnen: „Hört mich an! Ich will eine Tat vollbringen, von der man noch in fernsten Zeiten den Kindern unseres Volkes erzählen wird. Fragt nicht nach meinem Vorhaben; denn ich werde euch nichts mitteilen, bevor das vollendet ist, was ich tun will.“ Sie zog ihre Witwenkleider aus, wusch ihren Körper mit Wasser. Hierauf zog sie Festkleider an.

AUSSCHNITT AUS DEM BUCH JUDIT
nach Katholisches Bibelwerk: Die Bibel in Einheits-
übersetzung von 2016, Stuttgart: 2016, S. 489–504.



Judith triumphiert über Jahrhunderte

Eine Zeitreise von Zoë Köppen

Das Jahrhundert-Phänomen Judith

Die Figur der biblischen Judith inspirierte die Künste über viele Jahrhunderte hinweg. Es existieren mehrere hundert Werke in Musik, Literatur und Bildender Kunst, die den apokryphen Judith-Mythos aufbereiten. Judith erscheint in den diversen Bearbeitungen des Stoffes keinesfalls gleich, es existieren diverse Lesarten: von der gefeierten Heroin, der Feministin, der religiösen Fundamentalistin bis hin zur Dämonin. Die apokryphe Schrift über Judith verfolgt eine simple Handlung, bei der sich zwei feindliche Parteien gegenüberstehen – davon triumphiert eine mit List. Der Konflikt ist jedoch viel komplexer und soziopolitischer als es zunächst scheint: In jeder Epoche wird Judiths Mord anders motiviert. Im Folgenden soll dieser diskursive Wechsel anhand des Judith-Mythos skizziert werden. Im Zentrum steht dabei die weibliche Akteurin. Welche Geschichten wurden über Judith erzählt, welche Ideologien legitimiert?

CA. 1. JAHRHUNDERT
V. CHR.

Ein biblischer Stellvertreterkrieg

Das biblische Buch *Judit* hat einen besonderen Stellenwert. Seine Protagonistin ist weiblich. Ihr hebräischer Name bedeutet Jüdin. In diesem Zusammenhang lässt sich die Figur stellvertretend für ihr jüdisches Volk lesen: Die tiefgläubige Judith ordnet sich stets ihrem Gott unter und agiert in einem patriarchalen, theokratischen System. Sie ist das weibliche, untergeordnete Gegenüber ihres Gottes.

Der von ihr durchgeführte Mord stellt eine Ehrentat dar, durch die die patriarchale Ordnung sichergestellt bleibt. Die Belagerung des weiblich konnotierten Bethuliens ist symbolisch mit der versuchten Vergewaltigung an Judith gleichzusetzen. Die Gewalttat an der Frau bedeutete nach damaliger Ordnung eine Beleidigung für den männlichen Partner und damit an seinem „Besitz“. Der übergeordnete Konflikt, der in den Apokryphen ausgehandelt wird, stellt somit einen Machtkampf zwischen Gott und dem heidnischen Feind dar – personalisiert durch Holofernes.

Judith zwischen den Fronten: Religions- und Kriegspropaganda

Das Buch *Judit* entstammt dem griechischen Alten Testament und ist Teil der jüdischen Religionsgeschichte, ohne selbst Bestandteil der hebräischen Bibel zu sein. Als apokryphe Abhandlung fand es besonderen Anklang in der christlichen Rezeption: Der Judith-Mythos wurde als Narrativ für die Christianisierung Europas umgedeutet und diente zur Legitimation der religiös motivierten Kreuzzüge – so auch zu Zeiten Vivaldis (1687–1741). Der Komponist schuf das Oratorium *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie* (*Judith triumphiert über den barbarischen Feind*) 1716 als propagandistisches Vehikel in der Schlacht der Seerepublik Venedig gegen das Osmanische Reich unter Sultan Ahmed III. Dem entsprechend trägt es den folgenden Genre-Untertitel „heiliges militärisches Oratorium.“

In ähnlicher Weise diente der Mythos ab dem 16. Jahrhundert der Reformationsbewegung. Obwohl auch Martin Luther die Kanonisierung des Buches strikt ablehnte und den Buchinhalt allemal als inspirierendes Werk ansah, wurde die Handlung unter anderem von den Reformatoren Hans Sachs und Joachim Greff für ihre Zeit adaptiert: Der Papst wurde mit dem heidnischen Schreckensbild des Holofernes gleichgesetzt, über das der Protestantismus triumphierte.

Weibliche Vorbilder

In der Renaissance avancierte Judith zum Sinnbild frühzeitlicher Emanzipationsbestrebungen. Das Besondere in ihrer Figur ist die Trias aus Demut – christlichem Gottvertrauen –, Klugheit und Stärke. Es sind mehrere Frauen bekannt, die sich selbst mit der Bibelfigur Judith verbunden fühlten. Die sogenannte „Judith von Münster“ – die zur Täuferbewegung gehörende Hille Feicken – verübte um 1530 nach ihrem biblischen Vorbild einen religiösen Anschlag auf den Fürstbischof Franz von Waldeck, der die Stadt Münster belagert hatte. Das eigene Leben fand durch die auferlegte Todesstrafe daraufhin ein jähes Ende.

Eine der bekanntesten Gemäldedarstellungen Judiths stammt ebenfalls von einer Frau. Die Barockmalerin Artemisia Gentileschi (1593–1653) beschriftet in ihrem Werk einen



Judith und Holofernes von Artemisia Gentileschi

damals unüblichen Weg. Statt Judith nach vollbrachter Tat zu malen und ihren Triumph zu inszenieren, zeigt sie den Höhepunkt der Geschichte: den Moment des Mordes in brutalem Realismus. Im Unterschied zu den Judith-Darstellungen ihrer männlichen Kollegen Caravaggio und Botticelli ließ sie die weibliche Heldin in anderem Licht erscheinen: Die Witwe befindet sich bereits in fortgeschrittenem Alter und die Hervorhebung ihrer Schönheit steht nicht im Mittelpunkt. Die Tötung wird in einem Kraftakt ausgeführt, der sich in ihrer engagierten Pose widerspiegelt. Um

16. JAHRHUNDERT
(RENAISSANCE)

die Tat strategisch und sicher ausführen zu können, ist die Dienerin an ihrer Seite. Beide werden als gleichwertig in Szene gesetzt. Diese Lesart war ein Politikum, denn Gentileschi setzte die mentale und physische Stärke der Frau in einem Gewaltakt in Szene. Dabei schrieb sich die Malerin auf dezente Weise selbst in das Bild ein: Judith trägt ein Armband mit einer Miniaturdarstellung der Göttin Artemis, ihrem Vornamen Artemisia entsprechend. Bekannt ist, dass sie einem sexuellen Übergriff zum Opfer fiel. Der Kunstgriff lässt sich als imaginärer Racheakt im Rahmen ihrer Möglichkeiten interpretieren.

Artemisia Gentileschi entwarf mit der Dreierkonstellation der Personen ein indirektes zweites Bild. Die Armposition des sterbenden Holofernes ist den Schenkeln einer Gebärenden

nachempfunden. Die beiden Frauen lassen sich in ihrem Kraftakt als helfende Hebammen interpretieren. In diesem Sinne verband die Malerin in ihrem Werk Anfang und Ende eines Lebens. Das damals konnotierte barocke Bild des Weiblichen, das primär Leben schenkt, wurde somit bewusst hinterfragt und erweitert: Die Frau ist zum aktiven Kampf fähig.

Männliche Angst

Im 19. Jahrhundert wandelte sich die Auffassung der Judith-Figur. Im Zuge einer frühen Welle des Feminismus schlossen sich erstmals Frauen zusammen um für die Rechte der Wahl, des eigenen Besitzes, der persönlichen Bildung sowie für Geburtenplanung einzustehen. Damit einhergehend wurde die häusliche

Rolle der Frau in Frage gestellt. Im Gegenzug keimte eine tiefgreifende männliche Angst auf, die vom realen Leben auf die Künste übertragen wurde: der Kontrollverlust über die selbstständige und selbstdenkende Frau.



Judith und Holofernes von Michelangelo Merisi da Caravaggio

17. JAHRHUNDERT
(BAROCK)

19. JAHRHUNDERT

Die Figur Judith bedient diese Angst, weil sie aus dem gesellschaftlich auferlegten passiven Status heraustritt. Sie tötet Holofernes nicht durch beispielsweise heimliches Vergiften, sondern sucht die persönliche Konfrontation und schlägt ihm mit seinem eigenen Schwert das Haupt ab. Damit verhält sie sich „wie ein Mann“, wodurch die bestehende gesellschaftliche Rollenordnung auf den Kopf gestellt scheint.

Friedrich Hebbel (1813–1863) bediente sich der biblischen Figur in seinem 1840 uraufgeführten Drama *Judith*. In seiner Interpretation ist Judith – obwohl Witwe – noch Jungfrau, was sie stark frustriert, denn sie ist kein vollwertiges Mitglied ihres Volkes. In ihrer fundamentalen Religiosität beschließt sie ihr Volk zu retten, indem sie sich als Braut für Holofernes ausgibt. Die ersehnte erste sexuelle Erfahrung entpuppt sich als gewalttätiger Geschlechts-

akt mit dem Feldherren Holofernes. Als dieser in einen tiefen Schlaf fällt, greift Judith zur Mordwaffe. In ihren Triumph mischt sich die Angst, schwanger geworden zu sein und so für ihre Sexualität büßen zu müssen. Hebbels misogynen Lesart verlieh Judith egoistische, niedere Triebe. Sie mutierte als Sünderin zur Femme fatale, die auch aus Eigensinn tötet.¹

Der Maler Gustav Klimt (1862–1918) trieb diese Vision weiter ins Extreme,



Judith I von Gustav Klimt

indem er Judiths sexuelle Lust am Mord in den Mittelpunkt stellt. Sie entblößt ein leichtes, geheimnisvolles Lächeln. Besonders ungewöhnlich ist, dass sie ihre Zähne zeigt – ihr Beißwerkzeug, das animalische Züge aufweist und die unmenschliche Mordlust unterstreichen soll. Judith mutiert zum Sexsymbol. Dem verklärten Blick nach gibt sich die zur

Femme fatale stilisierte Bibelfigur ihrem Tötungsfetisch hin und gerät in einen rauschhaften Zustand.

Judith – angekommen in der Moderne?

An den verschiedenen Deutungen der weiblichen Protagonistin lässt sich der Wandel von Frauenbildern nachvollziehen: Judith ist Bibelfigur, Inspiration, Vorbild, Tötungsmaschine, von Begierde geleitet, von Rache zerfressen oder von fanatischer Religiosität angetrieben. Der bekannte Topos wird im Laufe der Geschichte durch diverse Denk- und Lesarten aus weiblicher wie männlicher Perspektive umgeformt. Auch in der Gegenwart ist die Geschichte der Frau und ihres Kampfes um Akzeptanz nicht zu Ende erzählt: Wer ist Judith heute? Welche Frauenbilder wollen wir stützen, welche hinterfragen, welche Geschichten erzählen?

¹ Der zutiefst sexistische Begriff der Femme fatale (frz. „verhängnisvolle Frau“) beschreibt einen Frauentypus, dessen erotische Ausstrahlung den wehrlosen Mann an sich bindet, und meist in den tödlichen Abgrund reißt. Neben Judith wurden auch andere weibliche Figuren der Bibel wie Dalila, Maria Magdalena und Salome als

Femmes fatales gelesen. Salome ist die bekannteste Vertreterin, die durch die Tötung des Propheten Jochanaan im gleichnamigen Drama von Oscar Wilde und darauffolgend in der Oper von Richard Strauss zum Sinnbild der begierigen Mörderin wurde. Auch im Musiktheater des 19. und 20. Jahrhunderts gewann jenes dämonisierende Frauenbild an Faszination. Populäre Beispiele sind Kundry in Richard Wagners *Parsifal*, Georges Bizets *Carmen* sowie Alban Bergs *Lulu*.

Literaturverzeichnis

- Carola Hilmes: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990.
- Thomas Koebner: „Die schöne Mörderin. Zum Weiterleben des Judith-Typus in der Filmgeschichte“, in: Jürgen Blänsdorf (Hrsg.): *Die Femme fatale im Drama*, Marburg 1999, S. 141–158.
- Julie Kiefer (Hg.): *We are Feminists. Eine kurze Geschichte der Frauenrechte*, München 2019.
- Ulrike Vollmer: „Auf Leinwand gebannt: Judith im (Miss)-Verständnis von Malelei und Film“, in: J.Cheryl Exum (Hg.), *The Bible in Film – the Bible and Film*, Leiden 2006.

20. JAHRHUNDERT
(JUGENDSTIL)

GEGENWART



③ Als die assyrischen Wächter ihre Worte hörten und ihr Gesicht betrachteten, dessen Schönheit sie bezauberte, sagten sie: „Du hast dein Leben gerettet, weil du dich beeilt hast, von dort oben unserem Herrn entgegenzugehen.“ Holofernes sagte zu ihr: „Nur Mut, Frau, fürchte dich nicht!“ Am vierten Tag gab Holofernes ein Gastmahl nur für seine Dienerschaft; von den Männern, die sonst um ihn waren, lud er keinen ein. Holofernes wurde ihretwegen immer fröhlicher und trank so viel Wein, wie er noch nie zuvor in seinem Leben an einem einzigen Tag getrunken hatte. Als es dann Nacht geworden war, blieb Judit allein in dem Zelt zurück, wo Holofernes vornüber auf sein Lager gesunken war. Sie trat an das Lager des Holofernes und betete still: „Herr, Du Gott aller Macht, sieh in dieser Stunde gnädig auf das, was meine Hände zur Verherrlichung Jerusalems tun werden.“ Dann ging sie zum Bettpfosten am Kopf des Holofernes und nahm von dort sein Schwert herab. Sie ging ganz nahe zu seinem Lager hin, ergriff sein Haar und sagte: „Mach mich stark, Herr, du Gott Israels, am heutigen Tag!“ Und sie schlug zweimal mit ihrer ganzen Kraft auf seinen Nacken und hieb ihm den Kopf ab.

AUSSCHNITT AUS DEM BUCH JUDIT
nach Katholisches Bibelwerk: Die Bibel in Einheits-
übersetzung von 2016, Stuttgart: 2016, S. 489–504.



„Aus dieser Held:innengeschichte darf keine Figur heil herauskommen“

Ein Gespräch mit
Thea Hoffmann-
Axhelm (Bühne
und Kostüm, TH),
Alexander Nerlich
(Regie, AN) und
Joachim Tschiedel
(Musikalische
Leitung, JT)

***Juditha triumphans
devicta Holofernis bar-
barie ist ein Oratorium.
Inwiefern bietet das
Werk Anreize, es sze-
nisch umzusetzen?***

JT: Viele Oratorien des Barock sind von vornherein szenisch gedacht. In Rom war es Frauen zeitweise verboten, in Opern mitzuwirken. Deshalb wurden szenische Kompositionen oft in die Form des Oratoriums gehüllt. Wenn man unsere Fassung hört, ist kaum zu glauben, dass die Rezitative keiner Oper entstammen, weil sie so lebendig gearbeitet sind. Vivaldis Oratorium ist unglaublich farbig instrumentiert. Geschrieben ist es für eine vergleichsweise große Orchesterbesetzung. Wir haben uns für eine reduzierte Kammerversion entschieden und im Produktionsteam

erarbeitet, welche Handlungen und außergewöhnlichen Instrumente wir unbedingt beibehalten wollen. Ganz wichtig sind uns die Viola d'Amore, die Mandoline und das Chalmereau.

AN: Die vielen Auslassungen des Librettos im Vergleich zu anderen Versionen der Geschichte geben uns Freiheiten, zwingen uns aber auch, gewisse Leerstellen zu füllen: Wer ist Judith? Wann und wie entscheidet sie sich, zu Holofernes zu gehen? Handelt sie spontan oder planvoll? Fühlt sie sich zur Heldin berufen? Hat sie überhaupt eine Wahl? Sowohl im biblischen Buch *Judit* als auch in Hebbels Drama wird viel ausführlicher erzählt, wie Judith denkt. Bei Hebbel entwertet sie sich selbst, führt lange Gespräche mit Gott und scheint schon vor dem Überfall durch Holofernes bereit, den Weg des Selbstopfers für einen höheren Zweck zu gehen. Dieses



fanatische Sendungsbewusstsein gibt es bei Vivaldi nicht, was gut ist. Die Zweifel an der Tat stehen hier im Vordergrund und werden genau seziiert. Die Fähigkeit des Tötens ist nicht einfach da, der Weg zur Tat wird als Seelendrama dargestellt. Aber es gibt keine Vorgeschichte, darum haben wir uns die Möglichkeit geschaffen, diese zu erzählen. Zu Beginn ertönt eine *Sinfonia*, die erstmal in langsamem Aufbau eine Welt entstehen lässt – ein schwacher Puls, erschöpft, aber am Leben. In flüchtigen Bildern sehen wir Menschen einer unterjochten Gesellschaft, die kein

Wasser haben, keinen Schutz, kaum noch Kraft – und Judith ist unter ihnen. So kommen wir in ihrer Welt an, sehen sie und ihre Freundin Abra. Judith erwacht aus einem Alptraum und sieht sich selbst, mehrfach gebrochen, uneins mit sich, wütend auf sich selbst, sie will handeln, weiß aber nicht wie.

Juditha triumphans kommt im Akademietheater in geänderter Fassung auf die Bühne. Wie ist die aktuelle Fassung entstanden?

JT: Wir wollten eine maximale Länge von 75 Minuten erreichen. Im Arbeitsprozess haben

wir eine eigene Reihenfolge und Dramaturgie entwickelt. Dabei wurden Arien, die nebensächliche Ereignisse verhandeln sowie die Nebenfigur des Oberpriesters gestrichen. In den szenischen Proben würde weiter an der Fassung gearbeitet. Alle Studierenden des ersten Jahrgangs Musiktheater/Operngesang wollten wir gleichsam mit qualitativ und quantitativ anspruchsvollen Rollen besetzen. Außerdem haben wir uns entschieden, weitere Werke von Vivaldi zu integrieren und zum Beispiel ein Intermezzo einzubauen. Das ist zu Vivaldis Zeit durchaus Usus gewesen. Wenn

Händel eine bereits vollendete Oper wieder aufgenommen hat, wurden ganze Hauptrollen transponiert umgeschrieben oder neukomponiert.

Alexander, Du arbeitest gemeinsam mit der Choreografin Yasmin Wretemark-Hauck zusammen. Dementsprechend gehen die Proben sportlicher zu als üblich. Wie gestaltet sich euer Zusammenwirken?

AN: Ich arbeite im Sprechtheater wie im Musiktheater oft mit Choreograf:innen, weil wir auf der Suche nach genauen physischen Vorgängen und Bildern sind. Es geht uns auch darum, aus einer objektiven Situation in die subjektive Wahrnehmung einer Figur wechseln zu können – um die Schattenseite der Bühnenrealität, das Unbewusste, die Träume, Erinnerungen, die verdeckten Wünsche und Ängste. Dafür können die Spezialist:innen umso bessere Bilder finden. Außerdem ist es gut, Sänger:innen eine Struktur aus klar gesetzten Bewegungen zu geben, die sich an Atmungen und Pausen orientiert. Dieses Grundgerüst können sie dann umso stärker füllen. Man kann darauf vertrauen,

dass die Musik in Kombination mit Körperbewegungen etwas erzählt. In jedem Blick liegt auch ein Gedanke, in jeder Atmung ein Gefühl.

In *Juditha triumphans* wird von der Ausübung physischer wie psychischer Gewalt erzählt. Wie geht man damit um?

AN: Was wir ablehnen, ist die 1:1-Reproduktion von Gewalt. Das ist ohne Erkenntnisgewinn. Eine stilisierte Darstellung ermöglicht uns trotz-



dem die Empathie mit der jeweiligen Figur, ohne ihre Opferrolle zu zementieren. Um ein Beispiel zu geben: Man kann zeigen, wie ein Mensch zum Objekt gemacht wird, also, dass eine Figur ganz bewusst handelt, um einer anderen Figur das Gefühl zu nehmen, ein selbstbestimmter Mensch zu sein.

Oder man sucht andere Wege der Abstraktion. Cindy Sherman hat sinngemäß mal gesagt: Eine Möglichkeit, Gewalt und Schmerz darzustellen, sei es, den menschlichen Körper zur Puppe werden zu lassen.

In welcher Welt spielt sich die Handlung rund um Judith in dieser Inszenierung ab?

TH: Unsere Inszenierung ist eine Mahnwache über die Entstehung von Gewalt in einer abstrak-

ten, ausgedachten „Kirche des Bluts“. Mit roten Wänden aus LKW-Planen wird der Raum Akademietheater Mitte in einen Ort verwandelt, in dem ein eigens konstruiertes theatrales Ritual durchgeführt wird. Mit Betreten des Raums wird man in dieses hineingezogen. Dementsprechend befin-

den sich die Planen auch im Zuschauerbereich. Um Ausdruck für das Grauen der Handlung zu finden, erfinden wir eine dystopische Zukunft, in der man dem Gewalt-Rausch beiwohnt und den religiösen Fanatismus sowie die sinnlose Leere nach dem Gewaltakt spürt. Ohne konkrete Bezüge zu geben, offenbart der Mythos auch für unsere heutige Zeit Anknüpfungspunkte.

Was erzählt uns der Mythos heute? Ist Judith als weibliche Protagonistin ein Vorbild?

AN: Judith und Holofernes sind Figuren, die seit Jahrtausenden Gegenstand religiöser und ideologischer Zuschreibungen sind, die sich verhärtet und überlagert haben. Wir bohren da nun rein und wollen das rote Innere sehen: komplexe seelische Vorgänge, Widersprüche und Hoffnungen, um wieder ein Gefühl für die Komplexität des Stoffes und die vielen Verwundungen zu bekommen. Die beiden Hauptfiguren des Mythos haben sich auf eindimensionale, symbolhafte Stereotype reduziert: den Geschlechterkampf, basierend auf der traditionellen Zweiteilung



weiblich-männlich, den Heroismus des Selbstopfers oder das Konzept Zivilisation versus Barbarei. Diese Überbilder wollen wir dekonstruieren, haben dafür aber nur die flüchtigen szenischen Bilder des Oratoriums zur Verfügung. Wir nehmen also Vivaldis Komposition, die er durchaus zu kriegspropagandistischen Zwecken geschaffen hat, und stülpen das Innere nach außen, sodass alles sehr physisch, widersprüchlich und subjektiv-seltener erscheint. Aus dieser Held:innengeschichte darf keine Figur heil herauskommen.

Die Inszenierung erzählt die Handlung aus der Sicht von drei Judith-Figuren. Welche Freiheit ergibt sich daraus?

AN: Wir führen Judiths gebrochenes Identitätsgefühl ein. In unserer Inszenierung kann Judith sich wie von außen betrachten und die Umwelt plötzlich verändert wahrnehmen. Wir bekommen Gelegenheit, ein wenig über ihr Beziehungsleben und ihre Selbstwahrnehmung zu erfahren. Durch die Aufteilung ihrer Figur können wir überdies die inneren Konflikte zeigen, die im Stück trotz A-B-A-Form der Arien wenig Platz bekommen.

JT: Unsere Vorgehensweise ist eine Möglichkeit, den bestehenden Opernkanon zu hinterfragen und neu zu denken. Wann auf der Opernbühne der Bayerischen Staatsoper ein *Figaro* nicht mehr von A bis Z gespielt wird,



kann ich nicht einschätzen. Ich hoffe, dass die Opernhäuser im Musiktheater bald mutiger werden, auch auf den großen Bühnen, nicht nur auf den Nebenspielstätten zu experimentieren.

Alle Darsteller:innen können verschiedene Rollen einnehmen – was bedeutet das für das Kostüm?

TH: Unsere Welt wird bewohnt von fiktiven, anonymisierten und geschlechtslosen Wesen die sich durch Masken- und Kostüm-Verstattstücke verschiedene Rollen aneignen und über Gesang, szenische Handlung und Choreografie Bilder von emotionalen Zuständen entstehen lassen. Die Darsteller:innen bauen jeweils Situatio-

nen auf, in denen Requisiten zum Einsatz kommen, Verwandlungen in diverse Rollen vollzogen werden – wie zum Beispiel vom Bethulier zum Angreifer. So wird die Geschichte in einer Spiel-im-Spiel-Situation von Figuren dargestellt, deren Werkzeuge die theatralen Mittel selbst sind.

Im Zentrum der Geschichte steht das ausgeprägte Machtspiel zwischen Holofernes und Judith. Zu wessen Gunsten geht es aus?

AN: Es wächst gleich ein neuer Kopf nach, wo einer abgeschlagen wurde: Vagaus ist der nächste. Er ist ja ein williger Schüler seines Lehrers. Holofernes rühmt sich seiner Unberechenbarkeit. Er ist gut darin, Menschen zu Objekten zu machen. Wenn er die Bühne betritt, kommt beides zusammen: eine perverse Selbstinszenierung sowie die willkürliche Machtdemonstration. Die Stärke des Stückes ist die Todessehnsucht, das Porträt eines Menschen, dem nichts mehr an seiner seelischen und physischen Integrität liegt. Alles was er tut, verfolgt er ohne Rücksicht auf Verluste. Zum Schluss spitzt es sich

zum maximalen Risiko zu, wenn er sich selbst entschert, indem er sich seiner Schutzmechanismen entledigt und Judith so die Möglichkeit gibt, ihn umzubringen – Das ziemlich unheimliche Beispiel eines abgestumpften, seelisch deformierten Gewalttäters.

Gibt es den „Triumph“ von Judith, wie es der Titel des Oratoriums ankündigt?

AN: Ich sehe viele Visionen des Triumphs – gar nicht als Erfüllung oder

Rache, sondern als Überwindung einer schrecklichen Situation. Triumph ist immer eine kriegerische Gebärde und die Frage ist: Was braucht es, um ihn zu erringen? Der Triumph in unserer Inszenierung geht mit einem Zerfall der Hauptfigur einher. Insofern findet Judiths Triumph zumindest bei uns nicht statt.

Das Geschenk DEINER Erlösung
erbitte ich vom Himmel,
Feldherr.

JUDITH



④ Kurz danach ging sie hinaus und übergab den Kopf des Holofernes ihrer Dienerin, die ihn in einen Sack steckte. Dann stiegen sie den Berg nach Betulia hinauf und gelangten vor das Stadttor. Judit zog den Kopf aus dem Sack und zeigte ihn den Männern mit den Worten: „Seht, das ist der Kopf des Holofernes, des Oberbefehlshabers der assyrischen Truppen. Der Herr hat ihn durch die Hand einer Frau erschlagen. Nehmt diesen Kopf und hängt ihn an der Zinne eurer Stadtmauer auf!“ Das Volk war zutiefst ergriffen und rief einmütig: „Gepriesen seist Du, unser Gott, der Du am heutigen Tag die Feinde deines Volkes vernichtet hast.“ Die Führer des assyrischen Heeres zerrissen ihre Kleider; tiefe Bestürzung ergriff sie und ihr Klagegeschrei schallte laut durch das Lager. Die Israeliten fielen einmütig über die Feinde her, verfolgten sie bis nach Choba und schlugen sie nieder.

AUSSCHNITT AUS DEM BUCH JUDIT
nach Katholisches Bibelwerk: *Die Bibel in Einheits-*
übersetzung von 2016, Stuttgart: 2016, S. 489–504.

Biografien

Accademia di Monaco

Die Accademia di Monaco gründete sich 2014 und spielt auf historischen Instrumenten. Unter der Leitung von Konzertmeisterin Mary Utiger und Joachim Tschiedel spielen Studierende und Absolvent:innen des Studios für historische Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und Theater München sowie Profi-Gäste im Sinne einer musikalischen Patenschaft. Die Auftritte werden von Presse und Publikum gleichermaßen gefeiert. Mit der Konzeption von innovativen Programmen wird versucht, die Musik des Barock und der Wiener Klassik in neuen Zusammenhängen zu sehen. Das Orchester steht an



der Schnittstelle zwischen Ausbildung und ist in seiner Ausrichtung einzigartig in Deutschland. 2017 erschien die hochgelobte erste CD *Arien für Nancy Storage* beim Label Coviello Classics. Die Aufführung von Franz Xaver Sterkels Oper *Il Farnace* am Stadttheater Aschaffenburg wurde vom Bayerischen Rundfunk ausgezeichnet. 2019 erschien die CD *In Furore* mit geistlichen Motetten von Händel und Vivaldi, die gemeinsam mit der Sopranistin Réka Kristóf eingespielt wurde. Im gleichen Jahr erfolgte das Debut beim Kissinger Sommer mit einer szenischen Aufführung von Jean-Jacques Rousseaus Oper *Le devin du village*. Zuletzt debütierte das Orchester beim Mozartfest in Würzburg.

Joachim Tschiedel

Joachim Tschiedel ist stellvertretender Leiter des Masterstudiengangs Musiktheater/Operngesang an der Theaterakademie August Everding. Er studierte Dirigieren in Frankfurt am Main, gefolgt von Engagements an den Theatern von Eisenach und Dessau. Gastdirigante führten ihn u.a. zum RSO Berlin, an die Berliner und Hamburgische Staatsoper, zur Staatlichen Philharmonie Halle und zum Stuttgarter Kammerorchester. An der Theaterakademie dirigierte er das Münchner Rundfunkorchester, das Münchner Kammerorchester, das Orchester des Staatstheaters am Gärtnerplatz und die Hofkapelle München. 2014 erfolgte mit der Geigerin Mary Utiger die Gründung der *Accademia di Monaco*.



Die zweite CD *In Furore* mit der Sopranistin Réka Krisztof, Absolventin der Theaterakademie, wurde für den Deutschen Schallplattenpreis nominiert. Tschiedel ist seit 2019 künstlerischer Leiter der Johann-Adolph-Hasse-Gesellschaft München. Im September wird er mit der Accademia di Monaco Hasses Oratorium *St. Petrus* im Kloster Roggenburg zur Aufführung bringen.

Alexander Nerlich

Alexander Nerlich wurde 1979 in Reinbek bei Hamburg geboren. 1999 bis 2003 studierte er Regie an der Bayerischen Theaterakademie August Everding. Nach Abschluss des Studiums ging er als Regieassistent ans Theater Basel, wo er bis 2012 regelmäßig inszenierte. Außerdem arbeitete er am Theater Augsburg, am LTT Tübingen, am Residenztheater München, am Hans-Otto-Theater Potsdam, am Theater Münster, am Volkstheater Wien, am Staatstheater Kassel, am Theater Heidelberg, am Stadttheater Ingolstadt, am Theater St. Gallen, am Staatstheater Darmstadt und am Staatstheater Mainz. Von 2007 bis 2009 war Alexander Nerlich Hausregisseur am Bayerischen Staatsschauspiel. Für *Philotas* erhielt er den Regiepreis der Bayerischen Theatertage. Seit der Spielzeit 2019/20 ist er Hausregisseur am Staatstheater Mainz.

Seine Uraufführung von Anna Gschneiders *Einfache Leute* wurde 2022 zum virtuellen nachtkritik-Theatertreffen eingeladen.



Thea Hoffmann-Axthelm

Thea Hoffmann-Axthelm wurde 1986 geboren, wuchs in Berlin und Venedig auf und ist international vorrangig als Bühnen- und



Kostümbildnerin tätig. Ihr Weg führte sie in den vergangenen zehn Jahren an verschie-

denste Theater (u.a. Düsseldorf, Residenztheater München, Schauspielhaus Graz, Staatstheater Stuttgart, Schauspiel Frankfurt, Lettisches Nationaltheater Riga, Volkstheater und Burgtheater Wien), wo sie mit unterschiedlichen Regisseur:innen ihrer Generation, bei denen ein gegenseitiges Interesse für Herangehensweisen, Inhalte und Ästhetik bestand, eng zusammengearbeitet hat. 2019 wurde sie in der Jah-

resumfrage der Deutschen Bühne als Bühnenbildnerin des Jahres nominiert. Außerdem unterrichtet sie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Jasmin Wretemark-Hauck

Jasmin Wretemark-Hauck studierte Tanz und Tanzpädagogik an der Iwanson International School of Contemporary Dance, München. Bis 2016 war sie festes Ensemblemitglied der Tanzkompanie u.a. am Theater Osnabrück und Theater St. Gallen unter der Leitung von Marco Santi sowie Beate Vollack und tanzte u.a. für Jonathan Lunn, Anton Lachky, Damien Jalet und Cathy Marston. Seit 2009 waren ihre vielseitigen Arbeiten in Auftragschoreografien für u.a. das Hans-Otto-Theater Pots-



dam, Staatstheater Darmstadt, Theater Münster, Konzert und Theater St. Gallen zu sehen. Zuletzt cho-

reografierte sie für die Schauspiel- und Opernproduktionen *Anna Karenina* und *Salome* am Staatstheater Mainz (Regie: Alexander Nerlich). 2015 gründete sie die Tanzkompanie *House of Pain – Physical Dance Theatre*. Das Projekt realisiert abendfüllende Tanzproduktionen und ist bereits mit mehreren Förderpreisen ausgezeichnet worden.

Zoë Köppen

Zoë Lara Köppen absolvierte zunächst den Bachelor Musiktheaterwissenschaft sowie ein Zusatzstudium an der HfKM Bayreuth mit Schwerpunkten in klassischem Gesang und



Komposition. Erfahrungen am Theater erfolgten durch Hospitanzen in der Regie und Dramaturgie am Staatstheater Nürnberg sowie an der Dresdner Semperoper. Im Rahmen der Bayreuther Festspiele war sie als Regieassistentin und Inspizientin für die Kinderoper *Tristan und Isolde* tätig. Anschließend arbeitete sie bei den Schwetzingen SWR Festspielen als Produktionsleitung und Assistenz im Bereich Musiktheater und Konzert. Zuletzt übernahm sie die Dramaturgie für die Romanadaption *Tick Tack* im Residenztheater. Darüber hinaus ist Zoë Köppen Sopranistin im Philharmonischen Chor München und der Audi Jugendchorakademie, und konzertierte im Jahr 2023 unter anderem bereits in der Elbphilharmonie und der Carnegie Hall.

Takuya Maehara

Takuya Maehara studierte Germanistik und Theaterwissenschaft an der Keio

Universität in Tokyo. In seiner Masterarbeit behandelte er die Funktion des Sings in Inszenierungen von Christoph Martaler. Nach einer Dramaturgie-Hospitanz an der Staatsoper Stuttgart beteiligte

er sich als freischaffender Dramaturg an verschiedenen Opern- und Sprechtheaterproduktionen in Japan. Daneben arbeitete er als Produktionsleiter bei internationalen Festivals sowie Theaterproduktionen in Tokio. Seit 2022/2023 absolviert er den Masterstudiengang an der Theaterakademie August Everding, um die Arbeit der Dramaturgie im deutschsprachigen Raum kennenzulernen. Er ist Stipendiat des *Program of Overseas Study for*

Upcoming Artists, gefördert vom Amt für kulturelle Angelegenheiten der japanischen Regierung.



Harpa Ósk Björnsdóttir

2. Semester Gesangsklasse:
Sabine Lahm

Die isländische Sopranistin studiert seit 2022 an der Bayerischen Theaterakademie August Everding. Zuvor absolvierte sie ihr Gesangstudium in Reykjavik und anschließend an der HMT Leipzig Felix Mendelssohn Bartholdy. 2019 debütierte sie in der isländischen Oper in der Rolle von Barbarina (*Le nozze di Figaro*).



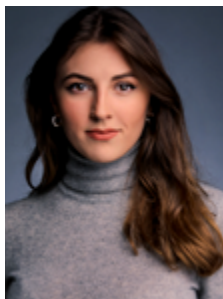
Sie erhielt zahlreiche Stipendien und gewann u.a. den

ersten Preis und Hörerpreis im Wettbewerb *Vox Domini*, ist dieses Jahr Stipendiatin der Ingjaldssjóður und Landsbankinn Stipendiums. Ihr Rollenrepertoire umfasst u.a. Adele (*Die Fledermaus*), Titania (*A Midsummer Night's Dream*) und Pamina (*Zauberflöte*). In der Spielzeit 22/23 debütierte sie an der Oper Leipzig als Un pastorale (*Tosca*), an der Oper Halle als Tammännchen (*Hänsel und Gretel*) und als Königin der Nacht (*Zauberflöte*) in der alten Spitzfabrik Grimma.

Elisabeth Freyhoff

2. Semester Gesangsklasse:
KS Prof. Christiane Iven

Die deutsch-georgische Sopranistin war bereits in verschiedenen Rollen zu erleben. Zuletzt sang sie Susanna in *Figaros Hochzeit* bei der Kammeroper München und stand als Zweites Mädchen in *Achill unter den Mädchen* auf der Bühne des Prinzregententheaters. Auch im Lied- und Konzertbereich ist sie eine gefragte Künstlerin und gab Konzerte in Griechenland, Frankreich, Österreich und Italien. Sie trat mit namhaften Orchestern wie dem Münchner Rundfunkorchester, den Bremer Philharmonikern und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen auf und ist Stipendiatin der Studienstiftung des dt. Volkes und des Deutschen Bühnenvereins. In der kommenden Saison gibt sie ihr Rollendebüt als Gwen in Philip Venables Oper *4.48 Psychose* und gastiert zum ersten Mal am Theater an der Wien als Serpetta in Mozarts *La finta giardiniera*.



Haozhou Hu

2. Semester Gesangsklasse:
Prof. Iride Martinez

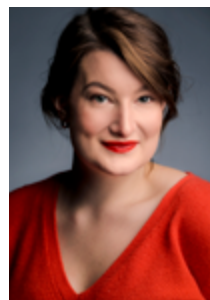
Der Tenor Haozhou Hu wurde in China geboren. Er erhielt seinen ersten Gesangsunterricht in seiner Heimat Changsha als er elf Jahre alt war. Nach dem Abitur in China studierte er an der Hangzhou Normal University in Kooperation mit dem Zhejiang Konservatorium. 2019 bis 2022 studierte er im Master Gesang bei Prof. Dominik Wortig am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg. Im Rahmen seiner Ausbildung tritt er regelmäßig in Konzerten, in Kirchen und an der Universität auf. Seit dem Wintersemester 22/23 studiert er an der Bayerische Theaterakademie August Everding.



Laura Mayer

2. Semester Gesangsklasse:
KS Prof. Christiane Iven

Die dänische Mezzosopranistin/Altistin Laura Mayer studiert seit 2022 an der Bayerischen Theaterakademie August Everding. Sie gab Konzerte mit Orchestern wie den Münchner Symphonikern, dem Symphonieorchester des Dänischen Rundfunks, der Sinfonietta Jönköping (Schweden) und dem Philharmonischen Orchester der Hansestadt Lübeck (*Zweite Sinfonie* von Gustav Mahler, übertragen im NDR). Laura Mayer hat einen Bachelorabschluss von der



Königlichen Dänischen Musikakademie und studierte danach im Master Konzertgesang an der Hochschule für Musik und Theater München bei KS Prof. Christiane Iven. Sie erhält Unterstützung von mehreren Kulturstiftungen, u.a. Augustinus Fonden, Beckett-Fonden, William Demant Fonden, Knud Højgaards Fond, Den Bøhmske Fond, Familien Hede Nielsens Fond und Nordea Fonden.

Tamara Obermayr

2. Semester Gesangsklasse:
Daniela Sindram

Die österreichische Mezzosopranistin Tamara I. 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 fort. Sie ist Stipendiatin der August Everding Stiftung und der Opera Europa Eva Kleinitz Stiftung. In Opernproduktionen war Tamara Obermayr zuletzt als Ottavia in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* an der Universität Mozarteum Salzburg (Juni 2022) und als Prinz Orlofsky in J. Strauss' *Die Fledermaus* am Theater an der Rott (Frühjahr 2023) zu erleben.

Katya Semenisty

2. 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*) und Erstes Mädchen (*Achill unter den Mädchen*). 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 war Gewinnerin des ersten Preises beim Wettbewerb der Jerusalem Academy of Music and Dance und ist Stipendiatin der American-Israel Cultural Foundation.



Impressum

Textnachweise

Die Handlung, der Beitrag *Judith triumphiert über Jahrhunderte*, das verschriftlichte Interview sowie die Kurztexte zu den Apokryphen und das Buch *Judit* in stark gekürzter Form stammen von Zoë Köppen. Der Beitrag *Ein Werk vom Ospedale* stammt von Takuya Maehara.

Bildnachweise

Titelbild:
Cordula Tremel

Eigenbeitrag *Juditha triumphiert über Jahrhunderte*: Artemisia Gentileschi: *Judith und Holofernes*, um 1620, Öl auf Leinwand, 199x162cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.
Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Judith und Holofernes*, um 1599, Öl auf Leinwand, 145x195cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom.
Gustav Klimt: *Judith I*, 1901, Öl und Gold auf Leinwand, 84x42cm, Gemeentemuseum Den Haag.

Produktionsfotos der Klavierhauptprobe im Juli 2023:
Cordula Tremel
S. 5-6: Elisabeth Freyhoff, Harpa Ósk Björnsdóttir,

Laura Mayer, Haozhou Hu, Katya Semenisty, Tamara Obermayr (v.l.n.r.)
S. 8: Haozhou Hu
S. 13: Harpa Ósk Björnsdóttir, Haozhou Hu
S. 14: Laura Mayer, Elisabeth Freyhoff, Harpa Ósk Björnsdóttir
S. 17: Katya Semenisty, Tamara Obermayr
S. 24-25: Tamara Obermayr, Elisabeth Freyhoff, Laura Mayer, Haozhou Hu
S. 27: Elisabeth Freyhoff, Haozhou Hu, Laura Mayer, Tamara Obermayr
S. 29: Tamara Obermayr, Laura Mayer, Harpa Ósk Björnsdóttir
S. 30: Elisabeth Freyhoff, Katya Semenisty, Harpa Ósk Björnsdóttir
S. 31: Elisabeth Freyhoff, Laura Mayer
S. 31: Harpa Ósk Björnsdóttir
S. 34-35: Haozhou Hu, Harpa Ósk Björnsdóttir, Laura Mayer
Rückseite: Tamara Obermayr, Elisabeth Freyhoff
Accademia di Moncao:
Ran Keren

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

Künstler:innen-Porträts:
Christian Hartmann (Tschiedel, Köppen, Maehara, Freyhoff, Hu, Obermayr, Mayer, Björnsdóttir, Semenisty); Thomas Dashuber (Nerlich); Helge Mundt (Hoffmann-Axthelm); Cecilia Wretemark-Hauck (Wretemark-Hauck)

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,
Takuya Maehara

Grafikdesign

Marie Senger,
Florian Fischer

Das Theateralphabet...
die Inszenierung.



MÜNCHEN

WIR FÖRDERN
KULTUR

