

Konzertante
Aufführung

Rita

Gaetano
Donizetti

Doktor Mirakel

Georges
Bizet

BR Münchner
Rundfunk
orchester



HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND THEATER
MÜNCHEN

theater
akademie
august
everding



MÜNCHEN

Rita/ Doktor Mirakel

Zwei Einakter von Gaetano
Donizetti und Georges Bizet

→ Konzertante Aufführung

Premiere
Mi 24.03.21, 18:00
hausintern

Weitere Vorstellung
Fr 26.03.21, 18:00
hausintern

Streaming
Do 01.04.21, 19:30

Prinzregententheater als Video-on-Demand
abrufbar
02. -05.04.21

Dank

sei

dem

auf dem
YouTube-Kanal
der Theaterakademie

größten
der
Mirakel,

Dank sei
der Liebe
darge
braucht!

Theaterakademie August Everding
und Hochschule für Musik und Theater
München mit dem Studiengang
Musiktheater/Operngesang (Leitung:
Prof. Balázs Kovalik/KS Prof. Andreas
Schmidt) in Kooperation mit dem
Münchener Rundfunkorchester

Besetzung

Musikalische Leitung

Ivan Repušić

Dramaturgie und Zwischentexte

Laura Bruckner*

Szenische Beratung

Balázs Kovalik

Licht

Georg Boeshenz

* Studierende des Master-Studiengangs Dramaturgie (Leitung: Prof. Hans-Jürgen Drescher) der Ludwig-Maximilians-Universität München.

** Studierende des Master-Studiengangs Musiktheater/Operngesang (Leitung: Prof. Balázs Kovalik/KS Prof. Andreas Schmidt) der Hochschule für Musik und Theater München. Alle genannten Studiengänge gehören zum Kooperationsverbund der Theaterakademie August Everding.

*** Konstantin Riedl und Eric Price studieren im Master-Studiengang Liedgesang an der Hochschule für Musik und Theater München.

Mit

Rita → Cecilia Gaetani**

Beppino → Jihoon Son**

Gasparo → Artur Garbas**

Erzählerin Rita → Andrea Reiners

Lauretta → Camilla Saba Davies**

Veronika → Franziska Weber**

Silvio → Eric Price***

Bürgermeister → Konstantin Riedl***

Erzähler *Doktor*

Mirakel → Caspar Krieger**

Münchner Rundfunkorchester

Künstlerische

Produktionsleitung

Alexandra Zöllner

Musikalische Studienleitung Rita

Maria Fitzgerald

Musikalische Einstudierung Rita

André Callegaro

Maria Fitzgerald

Musikalische Studienleitung

Doktor Mirakel

Joachim Tschiedel

Musikalische Einstudierung

Doktor Mirakel

Eva Pons

Joachim Tschiedel





Mentorat Dramaturgie
Christiane Plank-Baldauf

Sprachcoaching Italienisch
Loretta Trinei

Sprachcoaching Deutsch
Cornelia Schweitzer
Miriam Kaltenbrunner

Inspizienz
Julia Connell

Technische Produktionsleitung
Roman Fliegel

Bühneninspektor
Robert Kerscher

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

Tonmeister BR
Andreas Fischer

Toningenieur BR
Gerhard Gruber

Bildregie/Bildmischung
Thilo David Heins

Regieassistent
Philippe Ohl

Kameras
Manuel Behrenberg
Markus Sauerwein
Zeno Legner

Remote-Kameras
Ivaylo Iliev

Bildtechnik
Stefan Arndt

Live-Mix und Bühnenbetreuung
Toni Spirkl
Klemens Schulze

Stellwerk
Helmut Schmerbeck
Zoltan Szabo

Bühnenmeister
Christian Wange

Bühnentechniker
Sebastian Fürst
Ernst Echtler
Wolfgang Hoppe

Aufführungsrechte
Casa Ricordi, Milano
Alkor-Edition Kassel

Dauer
jeweils 1 Stunde

Zur Handlung...

Rita

Bergamo im 19. Jahrhundert. Nach dem Tod ihres ersten Mannes führt Rita eine gut laufende Gastwirtschaft mit ihrem zweiten Mann Beppino. Die beiden Ehen hätten unterschiedlicher kaum sein können: War Rita es, die in ihrer ersten Ehe Prügel ihres Man-

nes ertragen musste, leidet Beppino nun seinerseits unter regelmäßigen Streitereien und Schlägen seiner Frau. Eines Tages taucht ein Fremder auf. In ihm erkennt Rita ihren totgeglaubten ersten Mann Gasparo. Beppino sieht nun die Gelegenheit gekommen, seiner Ehe zu entfliehen, doch auch Gasparo hat keinerlei Interesse, seine Rolle als Ehemann an Ritas Seite wieder einzunehmen. Auf der Suche nach einer Lösung soll schließlich sogar ein Duell entscheiden. Plötzliche Liebesbekundungen Gasparos lassen Rita aber misstrauisch werden: Wer meint es ehrlich mit ihr, wer wird am Ende an ihrer Seite bleiben?



Doktor Mirakel

Padua. Silvio liebt Lauretta, die Tochter des Bürgermeisters. Da dieser jedoch eine tiefe Abneigung gegen Soldaten hegt, und Silvio ausgerechnet ein Hauptmann ist, scheint eine Heirat aussichtslos. Doch damit gibt sich Silvio nicht zufrieden: Er verkleidet sich als Kammerdiener Pasquino und erhält so eine Anstellung im Haus des Bürgermeisters. Nach anfänglichen Missgeschicken

serviert Pasquino zur Freude aller schließlich einen Kuchen – der sich allerdings als höchst ungenießbar herausstellt. Kurz darauf fliegt die Maskerade auf und Silvio muss das Haus verlassen. In einem Brief verkündet er, der Kuchen sei vergiftet gewesen. Allein der mysteriöse Doktor Mirakel kann das Leben des Bürgermeisters jetzt noch retten. Doch die Heilung hat ihren Preis – der Wunderheiler verlangt die Heirat mit Lauretta. Wer aber verbirgt sich hinter dem geheimnisvollen Doktor Mirakel...?





Von Liebesgeschichten und Heiratssachen (Zwei Einakter und die Liebe)

Von
Laura Bruckner

Aufgrund dieses Potentials, immer wieder auf unterschiedlichste Weise für Konflikte auf der Bühne zu sorgen, scheint die Liebe gerade im Musiktheater als Thema unumgänglich zu sein.

Es verwundert nicht, dass auch die beiden Einakter *Rita* von Gaetano Donizetti und *Doktor Mirakel* von Georges Bizet nicht ohne Verwicklungen und Intrigen rund um Liebe und Ehe auskommen – wenn auch nicht immer auf die klassische Art und Weise:

Datiert das Autograph Donizettis die Entstehung *Ritas* auf das Jahr 1841, während Briefe erste Ideen für das Werk sogar bereits 1839 belegen, kam es erst nach dem Tod des Komponisten, im Jahr 1860, zur Uraufführung an der Pariser Opéra-Comique. Zahlreiche offene Fragen prägen die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Stückes. Hartnäckig – und einigermaßen glaubwürdig – hält sich die Erzählung, Donizetti sei dem Librettisten Gustave Vaëz zufällig auf der Straße begegnet und habe ihn um ein Libretto angefleht, um wieder komponieren zu dürfen. Donizetti, nach der Premiere seiner *Adelia* gerade aus Rom nach Paris zurückgekehrt, wartete zur damaligen Zeit auf das Libretto seiner späteren Oper *Maria Padilla*, einem Auftrag der Mailänder Scala. Die Zeit des Wartens überbrückte er, indem er sich mit Elan auf Vaëz' Libretto stürzte – bin-

kaum ein Thema enthält so viel Konfliktpotential wie die Liebe. Kein Wunder also, dass der französische Dramatiker Georges Polti in seinen *36 situations dramatiques* (1895), einer Auflistung aller angeblich möglichen dramatischen Konstellationen, die Liebe gleich als Ausgangspunkt mehrerer theatraler Verwicklungen nennt. Die Probleme, die mit ihr einhergehen, sind vielfältig: Sie reichen, so Polti, von Verbrechen der Liebe (Nr. 26), über den Verlust einer geliebten Person (Nr. 36), bis zu Hindernissen der Liebe (Nr. 28) wie Standesunterschieden oder der Verlobung mit einem anderen.

nen acht Tagen soll er das Werk vollendet haben. *Rita* stellt dabei nicht die einzige Zusammenarbeit der beiden dar: Vaëz war bereits an der französischen Übersetzung von *Lucia di Lammermoor* beteiligt, wirkte an *La Favorite* und bei der französischen Version von *Don Pasquale* mit.

„In Frieden und Freude bleibt immer vereint, damit in der Ehe die Sonne nur scheint...“

Rita, als Farsetta, damit mit einer kleinen Orchesterbesetzung und einem recht geringen Aufführungsaufwand geplant, entspricht nicht der klassischen Opernhandlung um Liebe und Liebesintrigen. Die Verteilung der Vokalstimmen lässt dabei durchaus den altbekannten Konflikt zwischen Tenor und Bariton, die um die Liebe derselben Frau (Sopran) kämpfen, erwarten. Mit ebendieser Idee eines Eifersuchtsdramas par excellence aber spielt das Stück: Nicht die Gunst der Dame, sondern die Flucht aus der Ehe mit ihr stellt das Ziel und somit das Zentrum der dramatischen Handlung dar. Eine erzwungene Ménage-à-trois quasi. Der komische Stoff um zwei Männer, die – mehr oder weniger erfolgreich – versuchen, eine Frau zu verlieren, steht somit in der Tradition der Commedia dell'arte und deren ironisch-kritischen Betrachtungen der Ehe.

Den zentralen Ausgangspunkt der dramatischen Verstrickungen bildet *Rita* selbst. Entspricht sie in ihrem selbstbestimmten, durchsetzungsfähigen und durchaus gewaltbereiten Auftreten nicht der typischen Darstellung der Frau auf der Opernbühne

Die Liebe, sie kommt und sie geht, weiß man es je, wo sie geblieben?

des 19. Jahrhunderts, beschreibt sie der Untertitel dieser Opéra comique – *Le mari battu* (*Der geschlagene Ehemann*) – beinahe als Antiheldin. So finden sich bei anderen Heldinnen Donizettis wie Norina (*Don Pasquale*) oder Lucrezia Borgia Momente der Sanftheit, der Verletzlichkeit, ein Moment des Innehaltens und der Reflexion, die bei *Rita* beinahe komplett fehlen – ein Einfühlen, ein Sympathisieren wird erschwert.

Die Komposition des Einakters war beendet, Aussicht auf eine baldige Aufführung oder neue Kompositionsaufträge bestand jedoch nicht. Donizetti begab sich also zurück nach Italien. Zwar existierte die Überlegung, *Rita* an der Opéra-Comique aufzuführen, allerdings scheiterte die Premiere an dem dortigen Intendanten Crosnier. Auch belegen Briefe die Bestrebungen, den Einakter im Teatro del Fondo in Neapel auf die Bühne zu bringen. Erste

Versuche einer Übertragung ins Italienische waren bereits gemacht, doch der Tod des Direktors verhinderte die Umsetzung. Eine Uraufführung von *Rita* stand also weiterhin aus.

1843 äußerten sich bei Donizetti Anzeichen eines geistigen Verfalls, weshalb er 1846 in die Nervenheilanstalt Ivry bei Paris eingewiesen wurde.

Gaetano Donizetti starb am 08.04.1848. Kurz vor seinem Tod besuchte ihn sein Neffe Andrea, der *Rita* nun in seinem Gepäck zurück nach Bergamo brachte. Erst 1860 fand das Stück seinen Weg auf die Opernbühne – ausgerechnet an der Opéra-Comique, die Jahre zuvor eine Aufführung abgelehnt hatte. Zu diesem Zweck überarbeitete Vaéz sein Libretto noch einmal, was in Teilen zu starken inhaltlichen Änderungen führte: Nahm Beppe seine Frau in der ersten Version nur aus Angst vor dem Tod im Duell zurück, erklärt er sentimental in der Fassung von 1860, allein aus Liebe zu seiner Frau bei ihr bleiben zu wollen. Die Premiere wurde durchaus positiv aufgenommen, 18 Vorstellungen wurden gegeben.

Nach der italienischen Erstaufführung 1876 ließen weitere Aufführun-

gen auf sich warten. 1955 erlebte *Rita* in Rom eine erfolgreiche Wiederkehr auf die Bühne. Es folgte eine begeistert aufgenommene Produktion an der Mailänder Piccola Scala. Seitdem sind Inszenierungen keine Seltenheit mehr, nun also erstmals eine Aufführung an der Theaterakademie August Everding.

Starke Kunst hält es aus, wenn sie befragt und mit anderen Augen betrachtet wird, so wie es jetzt im Licht von „MeToo“ passiert. Das bedeutet, dass man sie ernst nimmt.

Wagt man es nun, *Rita* auf die Bühne zu bringen, ist es vor allem ein Thema, welches einen behutsamen Umgang mit dem Stück erfordert und das es ernst zu nehmen gilt: die häusliche Gewalt.

Die 2 Minuten 56, die die Arie Gasparos dauert, gehen beim Zuhören an die Substanz. Es sind Aussagen wie „Du darfst deine Frau zwar schlagen, sie aber nicht erschlagen“, die unser heutiges, vermeintlich aufgeklärtes Denken erschüttert. Das Thema häusliche Gewalt ist akut. Schweigen ist nicht mehr hinnehmbar, ein Kommentar unverzichtbar.

Auch auf der Opernbühne, auch in der scheinbar harmlosen Welt der Opéra comique. Und liegt nicht gerade in dieser Kommentarfunktion auch die Aktualität von Theater, die unser Spiel auf der Bühne drängend und unverzichtbar macht?

Von Rita zu Doktor Mirakel...

Rita stellt – zugegebenermaßen – eine Herausforderung dar, möchte man das Stück einer der 36 dramatischen Situationen Poltis zuordnen. Am ehesten trifft in diesem Fall wohl Situation Nr. 12 zu: Zwei gegnerische Parteien (Beppino und Gasparo) verfolgen dasselbe Ziel (die Flucht aus der Ehe mit Rita) und geraten in einen Konflikt. Doch wo bleibt dabei die vielbesungene Liebe? Selbst wenn man davon ausgeht, dass Rita und Beppino nach dem Schlussaktord eine harmonische Ehe führen und einander nun durchaus zu schätzen wissen, kam die Liebe bis zu diesem Punkt zugegebenermaßen zu kurz. Umso mehr lohnt sich dazu der Blick auf den zweiten Einakter des Abends: die Opéra comique *Doktor Mirakel* (*Le docteur Miracle*), verfasst von dem damals 18-jährigen Georges Bizet...

Nachdem Jacques Offenbach 1855 sein Théâtre des Bouffes-Parisiens eröffnet hatte, plante er einen Kompositionswettbewerb. Dessen Ziel war es, junge Talente zu fördern und ihnen eine Bühne für praktische Arbeiten zu geben. Zudem versuchte Offenbach auch hier, die französische Opéra comique zu erneuern und damit eine Rückkehr zum „genre primitif et gai“ zu erreichen. Da das damalige System der Theaterprivilegien es den Bouffes-Parisiens lediglich erlaubte, Einakter mit maximal vier Personen auf die Bühne zu bringen, mussten sich auch die Wettbewerbsteilnehmer in ihren Kompositionen an diese Vorgaben halten. Aus den 78 Bewerbern sollten es sechs Teilnehmer in die Endrunde schaffen, in der es nun darum ging, das Libretto *Le docteur Miracle* von Léon Battu und

Ludovic Halévy zu vertonen. Besonders Offenbach-Anhängern dürften die Namen der Librettisten nicht unbekannt sein: Starb Battu bereits mit 29 Jahren, verfasste er dennoch zahlreiche Libretti, darunter Offenbachs *Le mariage aux lanternes*. Das Schaffen Halévys ist in besonderem Maße an Offenbach gebunden, zeichnete er doch für die Libretti einiger seiner größten Erfolge verantwortlich, darunter *Orphée aux enfers* und *La Belle Hélène*. Nicht zuletzt die Arbeit an Bizets *Carmen* machte seinen Namen unvergessen.

„Dank sei dem größten der Mirakel, Dank sei der Liebe dargebracht...“

Die Geschichte um den mysteriösen Doktor Mirakel basiert auf einem Theaterstück aus dem 18. Jahrhundert: In seinem Schauspiel *St. Patrick's Day; Or, The Scheming Lieutenant* schildert der irische Dramatiker Richard Brinsley Sheridan die Versuche des Lieutenants O'Connor, eine Ehe mit Lauretta gegen den Willen ihres Vaters zu erreichen – ebenfalls durch ein Verkleidungsspiel.

Das Libretto Battus und Halévys beinhaltet eine klassische Verwechslungsgeschichte. Der Stoff erinnert in seinen Motiven und seiner Komik an Komödien Molières: Das junge Paar darf am Ende heiraten, nachdem es den starrsinnigen Vater überlisten konnte – eine Geschichte, wie wir sie auch in Rossinis *Il barbiere di Siviglia* finden.

Bizet gelangte in die Endrunde des Wettbewerbs. Die Uraufführung seines *Doktor Mirakel* fand am 9.4.1857 in Offenbachs Théâtre des

Bouffes-Parisiens unter der szenischen und musikalischen Leitung des Direktors persönlich statt – einen Tag nach der Premiere des gleichnamigen Stückes von Charles Lecocq. Beide Einakter wurden als Sieger ausgerufen und abwechselnd jeweils elf Mal gezeigt. Ein geteilter Sieg – eine Situation, an der sich besonders Lecocq störte. So beschwerte er sich, Halévy habe Bizet bevorzugt und die Jury manipuliert – eine gewisse Nähe zur Familie Halévy kann Bizet sicher nicht abgesprochen werden, zumal er später Geneviève, die Cousine des Librettisten heiratete...

Den Höhepunkt der Komposition Bizets stellt das sogenannte Omelette-Quartett dar: Das Hohelied auf das gespannt erwartete Omelette (in der deutschen Fassung handelt es sich um einen Kuchen) spielt mit den Konventionen der italienischen Oper. In einem Adagio im 12/8-Takt wird sehnsüchtig das Omelette begrüßt, nur um einige Takte später festzustellen, dass dieses ungenießbar ist. *Doktor Mirakel* weist neben den parodistischen auch lyrisch-sentimentale Momente auf, so etwa in der Romanze Laurettas – ein Spiel des Satirischen mit dem Sentimentalen, wie man es von Offenbach kennt. Inhaltlich findet sich eine weitere Parallele zu Offenbach: die Figur des Doktor Mirakel selbst. Der geheimnisvolle Arzt erscheint in *Les contes d'Hoffmann* (UA 1881) als einer der drei Gegenspieler Hoffmanns. Mirakel ist es, der dort im dritten Akt Antonia zum Singen bringt, wissend, dass dies den Tod für sie bedeutet. Erscheint Bizets Wunderheiler zwar deutlich weniger furchteinflößend, so haftet ihm dennoch etwas Geheimnisvolles

an; erst am Ende wird seine Identität aufgeklärt. Der Arzt entspricht hier der klischeehaften Darstellung seines Berufsbildes der damaligen Zeit, welche nicht sonderlich positiv war: Ein Quacksalber, der für den Laien unverständlich lateinisch parliert und sein Wissen nutzt, um sich am Leid anderer zu bereichern. Der Arzt in der Oper – ein Thema für sich...

Der Sieg in den Bouffes-Parisiens gab einen entscheidenden Anstoß für den weiteren beruflichen Erfolg Bizets, nicht zuletzt dank der zunehmenden Vernetzung des jungen Komponisten im Umkreis Offenbachs. Wenig später gewann Bizet den prestigeträchtigen Rom-Preis.

Der Weg des *Doktor Mirakel* verlief weit weniger glanzvoll: Erst 1951 fand das Werk in Form einer Studentenaufführung am Pariser Konservatorium zurück auf die Bühne.

Zwei Liebende also, die gegen den Widerstand des Vaters um ihre Liebe kämpfen – Poltis dramatische Situationen Nr. 28 (Hindernisse der Liebe) und Nr. 29 (die Liebe zu einem Feind) scheinen beide Vorbildlich in *Doktor Mirakel* ausgeführt.

Der Abend verbindet zwei komische Opern, deren Einstellung der Liebe gegenüber kaum unterschiedlicher sein könnte – würde Rita Lauretta womöglich sogar vor der Ehe warnen, da sie doch weiß, welche Schwierigkeiten sie mit sich bringen kann?

Gemeinsam bleibt den beiden Werken letztlich die ironische Distanz, mit der sie auf Liebe und Ehe blicken – ein Umstand, der eine Aufführung in jedem Fall lohnenswert macht...



Unser Verständnis von Liebe wird durch die ersten verführerischen und ergreifenden Augenblicke irrefeleitet und getäuscht. Wir lassen unsere Liebesgeschichten viel zu früh enden. Wir wissen definitiv zu viel darüber, wie die Liebe beginnt, und bedenklich wenig darüber, wie es mit ihr weitergeht.

Alain de Botton,
Der Lauf der Liebe (Auszug)





Aufruf zum Kompositionswettbewerb

Von
Jacques Offenbach

Das Théâtre des Bouffes-Parisiens startet den Versuch, das ursprüngliche und wahre Genre der Opéra comique wiederzubeleben. [...] Ohne jegliche Überheblichkeit, ganz bescheiden, glaubt es, Kunst und Künstlern einen großen Dienst erweisen zu können. In den erneuerten musikalischen Skizzen der alten komischen Oper, in der Farce, die das Theater von Cimarosa und den frühen italienischen Meistern hervorbrachte, war es erfolgreich; es will nicht nur daran anknüpfen, sondern die unerschöpfliche Ader der alten französischen Heiterkeit ausgraben. Es hat dabei keinen anderen Anspruch, als es kurz zu halten [...] In einer Oper, die kaum eine Dreiviertelstunde dauert, die nur vier Charaktere auf die Bühne bringt und in der ein Orchester mit höchstens dreißig Musikern zum Einsatz kommt, müssen Sie Ideen und Melodien in Reinform haben. Beachten Sie auch, dass es bei diesem kleinen Orchester - mit dem Mozart und Cimarosa zufrieden waren - sehr schwierig ist, die Fehler und die Unerfahrenheit zu verste-

cken, die ein Orchester von achtzig Musikern verbirgt. [...] Die gegenwärtigen Ausmaße der Opéra comique ermüden einen jungen Geist schnell; man muss ein bewährter Meister sein, um sich einer Musik über drei Akte zu nähern, ohne zusammenzuzucken, und von wenigen Ausnahmen abgesehen, kann dies nur mit einem ausgereiften Talent gelingen.

Um der frühen Ermüdung junger Fantasien vorzubeugen und für die französische Szene Künstler zu schaffen, die deren würdig sind, lade ich junge Komponisten zu einem kleinen musikalischen Wettbewerb ein, dessen Bedingungen unten angegeben sind. Das Theater, das ich Ihren Versuchen öffne, verlangt nur drei Dinge von Ihnen: Geschicklichkeit, Kenntnisse und Einfälle. Ist das zu viel verlangt? Vielleicht; aber ich weiß nicht, wie man auf einfacherem Wege ein Musiker der Zukunft werden kann, und der Wettbewerb muss ernsthaft sein, um effektiv zu sein.

Wettbewerbsregeln

Art. 1. Am Théâtre des Bouffes-Parisiens ist ein Wettbewerb ausgeschrieben, der den Autor der besten Opéra comique prämiieren soll, die der Direktion unter folgenden Bedingungen präsentiert wird.

Art. 2. Der Preis setzt sich aus einer Summe von 1.200 Francs und einer Goldmedaille im Wert von 300 Francs zusammen.

Art. 3. Zum Wettbewerb zugelassen sind französische Komponisten und ausländische Komponisten mit Wohnsitz in Paris, die zum Zeitpunkt des Wettbewerbs weder an der Oper noch an der Opéra-Comique ein Werk aufgeführt haben. Komponisten, die mehr als zwei Akte am Théâtre-Lyrique aufgeführt haben, sind nicht zum Wettbewerb zugelassen.

Art. 4. Der Wettbewerb besteht aus zwei Runden: Der ersten vorläufigen Prüfung, die als Aufnahmetest gilt, und der zweiten entscheidenden Runde.

Erste Runde

Komponisten, die am Wettbewerb teilnehmen möchten, müssen bis zum 25. August 1856 folgendes an die Direktion einsenden:

1. Eine Melodie mit Chor und Klavierbegleitung
2. Eine Melodie mit Orchesterbegleitung
3. Ein Orchesterstück mit großer Partitur

Von allen Teilnehmern werden sechs von der Prüfungsjury benannt, die zur Teilnahme an der Endrunde zugelassen werden. Dieses Ergebnis wird am 15. September 1856 bekannt gegeben und veröffentlicht.

Zweite Runde

Innerhalb von vierzehn Tagen nach der Nominierung der sechs Teilnehmer und nachdem sie ohne Kommunikation mit der Außenwelt eine ihnen von der Jury zugestellte Melodie instrumentiert haben, wird ihnen von der Direktion das zu vertonende Libretto gegeben.

Dieses Stück muss am 15. Dezember an die Direktion zurückgesandt werden. Die Liste der Jurymitglieder und der Termin des Vorspiels werden im Anschluss veröffentlicht. Das prestigekrönte Werk wird vom 15. Februar bis 15. März 1857 aufgeführt.



„Ein Zeichen, das allen Kulturschaffenden Mut machen kann...“

Dramaturgin
Laura Bruckner
im Gespräch mit
Ivan Repušić über
die konzertante
Aufführung von
Rita und *Doktor
Mirakel*

LB: Die zwei Stücke sind recht selten aufgeführte Raritäten zweier Komponisten, deren Œuvre einige der bekanntesten Werke des klassischen Opernrepertoires beinhaltet. Worin liegt nun der Reiz, die beiden auf die Bühne zu bringen? Inwieweit lohnt sich also diese (konzertante) Aufführung – zumal diese eine vorsichtige Rückkehr auf die Bühne aus der pandemiebedingten Pause bedeutet?

IR: Ohne Frage befinden wir uns in einer Situation, die alle vor große Schwierigkeiten stellt, insbesondere die Kultur. Auch die Produktionsbedingungen waren bei diesem Projekt sehr speziell, die Möglichkeiten deutlich eingeschränkter. Das erschwerte die Stückauswahl enorm. Einige Werke fielen bereits im Vorfeld weg: Ein Projekt mit einem Chor ist derzeit unmöglich, das Orchester durfte nicht zu groß sein, und auch die Anzahl der Solist*innen war begrenzt. Übrigens erinnern die aktuellen Einschränkungen zufälliger-

weise an die Vorgaben, an die sich Bizet mit seinem *Doktor Mirakel* halten musste. Die Bouffes-Parisiens durften damals aufgrund eines Theaterprivilegs auch nur vier Solist*innen in einem Akt auf die Bühne bringen – ein Quintett oder Sextett in *Doktor Mirakel* wäre gar nicht möglich gewesen... Umso bedeutsamer ist nun diese Produktion: Am 11.3.2020 mussten die Proben für Britten's *A Midsummer Night's Dream* im Prinzregententheater pandemiebedingt abgebrochen werden. Nun begannen am 11.3.2021 die Proben für unsere beiden Einakter - ein Zeichen, das allen Kulturschaffenden Mut machen kann. Sicherlich hätten wir uns eine szenische Aufführung gewünscht. Bedenkt man aber, dass derzeit kaum Aufführungen stattfinden, ist diese Produktion als großes Privileg und als Chance zu sehen. Besonders für junge Sänger*innen ist es in dieser Zeit wichtig, präsent zu bleiben, sich auch in einer konzertanten Auf-

führung auszuprobieren und ihr Talent zu zeigen. Natürlich kennt man viele Werke Donizettis und Bizets, in *Rita* und *Doktor Mirakel* musste auch ich mich neu einarbeiten und sie entdecken. Dass die beiden Stücke selten gespielt werden, sehe ich als Chance. Das Münchner Rundfunkorchester tritt oft als Entdecker solcher Raritäten auf, in dessen Programmpolitik den wenig aufgeführten Werken viel Raum geboten wird. Auch die Theaterakademie legt ihren Fokus – neben den pädagogischen Aspekten – häufig auf unbekanntere Stücke. *Rita* und *Doktor Mirakel* passen da gut hinein.

LB: Ein Abend – zwei Einakter. Inhaltlich lassen sich durchaus Überschneidungen und gemeinsame Themenkomplexe erkennen. Worin liegt die musikalische Verbindung beider Stücke?

IR: Die Form ist ähnlich: Beide Stücke sind Nummernoper, wobei besonders *Doktor Mirakel* mit

Besonders für junge Sängerinnen und Sänger ist es in dieser Zeit wichtig, präsent zu bleiben, sich auch [...] auszuprobieren und ihr Talent zu zeigen.

einem exzellenten Vorspiel beginnt. Beide werden durch Sprechdialoge verbunden, beide sind musikalisch sehr unterhaltsam gestaltet. Inhaltlich bilden die Themen Ehe und Liebe eine Verbindung, auch wenn die Handlungen natürlich ganz unterschiedlich sind. Besonders das Eheproblem und die Frage nach dem Frauenbild in *Rita* begegnen uns auch heute im Alltag. *Doktor Mirakel* ist deutlich leichter und sentimentaler gestaltet: Am Ende triumphiert die Liebe. In vielen anderen Opern Donizettis fin-

det sich dieser Sieg der Liebe auch, bei *Rita* ist das nicht ganz so einfach. Ich sehe hier am Ende ein großes Fragezeichen: Wer gewinnt letztlich? Eigentlich ist es Gasparo, der seinen Willen bekommt; ob Rita und Beppe glücklich werden, bleibt offen.

LB: Wo hören wir in *Doktor Mirakel* schon den Bizet der späteren *Carmen*, welche anderen musikalischen Einflüsse der damaligen Zeit lassen sich erkennen?

IR: Tatsächlich lassen sich in beiden Stücken musikalische Einflüsse Rossi-

nis finden, den besonders Bizet sehr verehrte. Man hört also neben einer französischen auch eine italienische Tradition in *Doktor Mirakel*. Das Stück hat die Leichtigkeit der Opéra comique, die an Offenbach erinnert. Man spürt, dass Bizet als Student solche Einflüsse für seine Arbeit nutzte und auf Vorbilder wie Donizetti, Rossini, aber auch Berlioz und Gounod zurückgriff. Seine weitere Entwicklung ging danach in eine ganz andere Richtung: Sein späterer Stil erinnert in seiner Dramatik oft eher an ein Musikdrama. Den Höhepunkt stellt dann natürlich *Carmen* dar. Schon in *Les pêcheurs de perles* (1863) fand Bizet seinen eigenen Weg und war – gerade, was die Orchestrierung betrifft – selbstständiger und losgelöster von Vorbildern. Die Orchestrierung von *Doktor Mirakel* hat etwas sehr operettenhaftes, was sich in späteren Werken kaum mehr finden lässt. Hinzu kommt, dass Bizet sich für den Kom-

positionswettbewerb an Regeln halten musste, die nicht unbedingt den eigenen Vorstellungen entsprachen. Zwischen *Doktor Mirakel* und späteren Werken liegt also ein großer Unterschied. Andere Jugendwerke Bizets werden bis heute deutlich stärker rezipiert. Seine *Symphonie in C-Dur*, die er ein Jahr vor dem Einakter schrieb, hält sich bis heute im Repertoire zahlreicher Symphonieorchester. Auch hier findet sich dieser Reichtum an Melodien, den wir im *Mirakel* hören. Was Bizet in jedem seiner Werke auszeichnet, ist sein Umgang mit der Stimme. Er wusste genau, wie man für Gesangsstimmen schreiben muss.

LB: *Doktor Mirakel* lebt als Stück von dem Verkleidungsspiel, dem Spiel mit der Identität. Inwiefern ist diese Maskerade Silvios auch musikalisch umgesetzt?

IR: Das Verkleidungsspiel findet sich schon in vielen Opern vor Bizet. Mozarts *Le nozze di Figaro* spielt

damit, ebenso veranstaltet der Conte d'Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* eine Maskerade. Bizet greift auf diese Tradition zurück. In *Doktor Mirakel* ist es eigentlich nicht Silvio, der die Hauptpartie übernimmt. Deutlich präsenter und somit auch musikalisch greifbarer ist Pasquino, der sich schon in seinem Couplet am Anfang dem Publikum vorstellt. Dies macht er durchaus charmant, noch dazu mit bayerischem Dialekt. Die Figur des Doktor Mirakel hingegen spricht fast nur. Er wird eher in den Regieanweisungen beschrieben: So tritt er in einem schwarzen Gewand auf, mit spitzer Mütze, einem langen Bart und großen, dunklen Brillengläsern. Musikalisch wird er zwar – fast leitmotivisch – immer wieder von der Bühnenmusik angekündigt, aber erst am Ende singt er selbst das Terzett mit. Ähnlich verhält es sich mit Silvio. Die Unterscheidung der Charaktere findet also eher in den gesprochenen Dialogen statt als in der Musik.



Ich bin stolz, dass wir
als Musiker*innen in
dieser Zeit flexibel und
aktiv geblieben sind
und zeigen können,

dass ein Leben
ohne Musik
eigentlich nicht
möglich ist.

LB: Rita fällt in die Spätphase von Donizettis Schaffen, er durfte die Uraufführung nie miterleben. Wie ist sie in seinem Œuvre einzuordnen? Zeitlich (und in Teilen thematisch) fällt eine Nähe zu Don Pasquale auf...

IR: Der Vergleich zu *Don Pasquale* liegt nahe: Auch Norina ist eine sehr selbstbewusste Frau und auch die Konflikte sind ähnlich. Vergleichen kann man Rita auch mit Adina aus Donizettis *L'elisir d'amore* oder Lucia aus *Lucia di Lammermoor*. In beiden Stücken triumphiert die Liebe, wie es auch bei *Doktor Mirakel* der Fall ist. Bei *Rita* ist das Ende deutlich weniger klar und glücklich gezeichnet. Das Publikum muss für sich entscheiden, ob es an eine Liebe zwischen Beppe und Rita glaubt. Rita als Figur ist berechnend, beinahe manipulativ: Aus Angst, am Ende allein zu bleiben, nimmt sie Beppe zurück. An die große Liebe, wie bei Adina und Nemorino, ist hier nur schwer zu glauben, zumal

sie in ihrer ersten Arie klar formuliert, wie sie sich den Mann an ihrer Seite vorstellt: etwas trottelig und nicht unbedingt intelligent, damit sie ihren Willen durchsetzen kann. Die Musik des Stückes hilft dabei, trotz des schweren, teils brutalen Themas nicht an Leichtigkeit zu verlieren. Nur so gelingt es, den Charakter einer Farce oder Posse beizubehalten und sich nicht in der ernsten Geschichte zu verlieren. Verglichen mit anderen seiner Werke ist *Rita* musikalisch einfacher gestaltet. Man spürt Donizettis Musiksprache auch hier, aber in einer eher simplen Form, mit einer klaren Struktur und einer klaren harmonischen Sprache. Diese Einfachheit verlangt aber

umso mehr Präzision und Transparenz von Sänger*innen und Orchester. Man muss das Stück ernst nehmen.

LB: Da wir Don Pasquale nun schon einmal erwähnt haben: Rita tritt – ähnlich Norina – als starke Frau auf, nicht unbedingt typisch für die damalige Darstellung der Frau auf der Opernbühne. Wie finden wir in Rita die Machtkämpfe zwischen der Frau und den beiden Männern musikalisch verarbeitet? Wie drückt sich der Gegensatz zwischen der starken Frauenfigur, dem etwas unbedarften Bepino und dem sehr machohaften Gasparo aus?

IR: Die Musik und deren Interpretation unterstützt zumindest den Text in dieser Hinsicht.

Rita lernen wir – auch musikalisch – anfangs als selbstbewusste Figur kennen, die berechnend auftritt und ihr Leben genießt. Beppe hingegen wirkt bei seinem ersten Auftritt naiv und ängstlich. Erst sein Sieg bei dem Spiel gegen Gasparo verleiht ihm merklich Selbstbewusstsein, Optimismus und ein Gefühl von Freiheit. Aus Bepes Sicht hatte Gasparos Besuch durchaus etwas Gutes – bei dessen Abschied fordert er ihn ja auch auf, wiederzukommen... Gasparo ist musikalisch sehr klar beschrieben, er weiß was er will. Seine Darstellung ist typisch für diese Zeit, in der die Männer an der Spitze der Familie standen und Stärke zeigten. Grundsätzlich ist *Rita* eine Oper, deren Einfachheit für sich spricht. Die beiden Einakter metaphysisch deuten zu wollen, wäre falsch. Wichtig war schon damals, dass das Publikum Freude am Zuhören hat und unterhalten wird. Die Frage nach einer Botschaft, die sich in den Stü-

cken verbergen könnte, steht nicht an erster Stelle – auch wenn *Rita* heute natürlich auf ihren Inhalt und dessen Aktualität hin befragt werden muss.

LB: Schon viele Jahre ist die Kooperation des BR mit der Theaterakademie August Everding Tradition, zum ersten Mal übernehmen Sie nun selbst die musikalische Leitung. Worin sehen Sie die spezifische Qualität dieser Zusammenarbeit, welche Chancen eröffnet sie?

IR: Ich freue mich sehr, in diesem Jahr die musikalische Leitung der Kooperation zu übernehmen. Es ist eine große Freude, mit jungen Künstler*innen arbeiten zu dürfen. Ich schätze die Bestrebungen der Theaterakademie, junge Talente in ihrer Entwicklung zu fördern. Die Energie und die große Motivation der Sänger*innen ist eine Freude und ein Grund, diese Kooperation weiterhin zu fördern. Den Sänger*innen bietet dies natürlich eine große Chance: Sie arbeiten mit

einem sehr professionellen Orchester zusammen, das auf eine lange Tradition zurückblickt. Solche Projekte erleichtern den Übergang von der Ausbildung in das spätere Berufsleben. Es ist ein Privileg, die beiden Einakter überhaupt aufführen zu dürfen. Ich bin stolz, dass wir als Musiker*innen in dieser Zeit flexibel und aktiv geblieben sind und zeigen können, dass ein Leben ohne Musik eigentlich nicht möglich ist. Umso größer ist die Freude nun darüber, ein weiteres Projekt mit der Theaterakademie August Everding umsetzen zu können.



Biographien

Ivan Repušić Musikalische Leitung

Der kroatische Dirigent wurde an der Musikakademie in Zagreb ausgebildet. Als Chefdirigent und Operndirektor des Kroatischen Nationaltheaters in Split



erarbeitete er sich ein großes italienisches Repertoire. Bei den Sommerfestivals in Split und Dubrovnik übernahm er die musikalische Leitung,

seit 2005 ist er Leiter des Zadar Chamber Orchestra. Als Generalmusikdirektor wirkte er bis 2019 an der Staatsoper Hannover, wo er Produktionen wie *Manon Lescaut* oder *Der fliegende Holländer* leitete. Ab 2011 war Ivan Repušić als Erster ständiger Gastdirigent bei zahlreichen Aufführungen der Deutschen Oper Berlin zu erleben. Weitere Projekte führten ihn unter anderem an die Hamburgische Staatsoper, die Semperoper Dresden sowie das New National Theatre Tokyo; auch mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, den Brüsseler Philharmonikern und dem

Norwegian National Opera Orchestra Oslo arbeitete er bereits zusammen. Zur Spielzeit 2017/2018 übernahm Ivan Repušić das Amt des Chefdirigenten des Münchner Rundfunkorchesters. Seitdem hat er mit dem Orchester zahlreiche CDs aufgenommen, weitere Highlights bildeten Gastspiele in Budapest, Ljubljana und Zagreb sowie eine Tournee mit Diana Damrau. Neue Repertoire-Horizonte eröffnete Ivan Repušić mit Igor Kuljerićs *Kroatischem glagolitischen Requiem* und Jakov Gotovacs komischer Oper *Ero der Schelm*, deren Einspielung ebenfalls vorliegt.

Laura Bruckner Dramaturgie 1. Semester

Geboren 1999, studierte sie im Bachelor Theaterwissenschaft, Geschichte und Management an der Freien Universität Berlin sowie an der Universität Wien. An der Oper Leipzig hospitierte sie in der Regie unter



Michiel Dijkema (*Der fliegende Holländer*). Weitere Hospitanzien führten sie in die Dramaturgie der Volksoper

Wien, wo sie unter anderem die Produktionen *Cabaret* (Regie: Gil Mehmert) und Offenbachs *König Karotte* (Regie: Matthias Davids) begleitete. Während des Studiums wurde sie durch das Deutschlandstipendium gefördert. Seit Oktober 2020 studiert Laura Bruckner im Master-Studiengang Dramaturgie, Schwerpunkt Musiktheater, an der Theaterakademie August Everding. Bei der Produktion *Rita/Doktor Mirakel* übernimmt sie ihre erste Produktionsdramaturgie an der Theaterakademie.

Cecilia Gaetani Rita 2. Semester

Gesangsdozentin:
Prof. Daniela Sindram

Die gebürtige Venezianerin sang bis 2019 als Mitglied des Young Artists Program im Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, wo sie die Titelpartie in Bizets *Carmen* übernahm. In diese Zeit fallen zudem Auftritte bei der Wexford Festival Opera, so als Armelinde (*Cendrillon*) und Wowkle (*La fanciulla del West*). 2018 erhielt Cecilia Gaetani den Preis der Kammeroper Schloss Rheinsberg und sang dort die Dorabella in *Così fan tutte* (Musikalische Leitung: Ivo Hentschel). Weitere Auftritte führten sie an die Fondation Royaumont und das Teatro Malibran in Venedig. Zuletzt war sie als Tisbe in Rossinis *La Cenerentola* am Gärtnerplatztheater und als Abra in Vivaldis *Juditha Triumphans* beim Festival Vicenza in Lirica zu hören. Derzeit studiert die



Mezzosopranistin an der Theaterakademie August Everding Musiktheater/Operngesang.

Jihoon Son Beppino 2. Semester

Gesangsdozent:
KS Prof. Andreas Schmidt

Der koreanische Tenor begann seine musikalische Ausbildung mit einem Gesangsstudium an der Korea National University of Arts in Südkorea. Während dieser Zeit konnte man ihn unter anderem in der Rolle des Tamino in Mozarts *Die Zauberflöte* sowie als Fischer Ruodi in Rossinis *Guillaume Tell* am Seoul Arts Center Opera House erleben. Jihoon Son wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und belegte bei verschiedenen Gesangswettbewerben den ersten Platz

(unter anderem bei dem Seil Korean Art Song and Opera Competition sowie dem Korea Classical Singers Association International Competition). Zudem ist Jihoon Son Sänger der Seah Woonhyung Lee Foundation in Südkorea. Seit 2019 studiert er Musiktheater/Operngesang an der Theaterakademie August Everding.



Artur Garbas
Gasparo
2. Semester

Gesangsdozent:
Prof. Lars Woldt

Der gebürtige Pole begann seine musikalische Ausbildung mit einem Gesangsstudium an der Hochschule für Musik in Dresden. Seit Oktober 2020 studiert er an der Theaterakademie August Everding Musiktheater/Operngesang. Er nahm unter anderem an Meisterkursen bei Rudolf Piernay und Silvana Bazzoni-Bartoli teil und wurde mit zahlreichen Stipendien und Preisen ausgezeichnet. So belegte er beispielsweise 2020 den 1. Platz beim 49. Deutschen Bundeswettbewerb Gesang. An der Oper Leipzig übernahm der Bariton unter anderem die Rolle des De Brienne in Gounods *Cinq Mars* sowie Billy Jackrabbit in Puccinis *La fanciulla del West*. Weitere Auftritte führten ihn an die Nationaloper Prag, zudem war er als Konzertsolist im Potsdamer Nikolaissaal als Adam in Haydns *Schöpfung* zu erleben.



Camilla Saba Davies
Lauretta
2. Semester

Gesangsdozentin:
Talia Or

Camilla Saba Davies schloss ihren Bachelor an der Royal Academy of Music in London mit Auszeichnung ab. Seit dem Wintersemester 2020 studiert sie Musiktheater/Operngesang an der Theaterakademie August Everding. Sie war bereits in zahlreichen Opern- und Konzertaufführungen zu erleben, unter anderem als Königin der Nacht in Mozarts *Die Zauberflöte*, Gretel in *Hänsel & Gretel* (Humperdinck) und in der Titelrolle von Flotows *Martha*. Mit großem Interesse widmet sie sich auch dem Kunstlied, Liederabende führten sie nach Tokio und in das Vereinigte Königreich. Camilla Saba Davies wurde mit zahlreichen Stipendien und Preisen ausgezeichnet. So erhielt sie beispielsweise den Arthur-Burcher-Gedächtnispreis der Royal Academy of Music. Zudem ist sie Stipendiatin der August Everding Stiftung.



Academy of Music. Zudem ist sie Stipendiatin der August Everding Stiftung.

Franziska Weber
Veronika
4. Semester

Gesangsdozentinnen:
KS Prof. Christiane Iven
und Okka von der Damerau

Die Mezzosopranistin studierte am Mozarteum Salzburg Gesang und Gesangspädagogik bei KS Ildikó Raimondi. Schon während des Studiums sang sie einen Lehrbuben in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* unter Daniele Gatti an der Mailänder Scala. Eine besondere Leidenschaft gilt der modernen Musik. So trat sie beim Dialoge-Festival in Boulez' *Le Marteau sans maître* auf, sang die Uraufführung von Katrin Kloses Kurzoper *Nachtsonne* und die Erstaufführung von Mieczysław Weinbergs Liedzyklus *Biblia cygańska* in Österreich. Franziska Weber ist Trägerin des Interpretationspreises Oper Oder-Spree 2019 und des 2. Preises beim Wettbewerb für Verfemte Musik 2020. Seit Oktober 2019 studiert sie an der Theaterakademie August Everding Musiktheater/Operngesang.



Eric Price
Silvio
3. Semester

Gesangsdozent:
KS Prof. Andreas Schmidt

Geboren 1995 in Rom, begann er seine musikalische Ausbildung beim Tölzer Knabenchor. Nach dem Bachelor-Abschluss an der Hochschule für Musik und Theater München studiert er seit 2019 im Master Konzertgesang. Zudem nahm er sein Studium in Liedgestaltung bei Fritz Schwinghammer und Rudi Spring sowie ein Studium im Fach Barock-Cello auf. Seit Oktober 2020 ist er Stipendiat der Oscar und Vera Ritter-Stiftung. Eric Price ist ein gefragter Konzert- und Oratoriensänger und singt mit Orchestern wie den Münchner Symphonikern und Concerto Köln. In Hochschulproduktionen konnte man ihn als Tamino (*Die Zauberflöte*) und Nemorino (*L'Elisir d'amore*) erleben. Im Sommer 2021 wird er in Johann Matthesons *Boris Goudenow* als Josennah sein Debut bei den Innsbrucker Festwochen geben.



Konstantin Riedl
Podesta
4. Semester

Gesangsdozent:
KS Prof. Andreas Schmidt

Der Bariton nahm zunächst ein Gesangsstudium am Mozarteum bei Andreas Macco und Fenna Kügel-Seifried auf. Er sammelte Opernerfahrung bei Gernot Sahler, Alexander von Pfeil, studierte Liedgesang bei Wolfgang Holzmair und Oratorium bei Hansjörg Albrecht. Seit Oktober 2019 studiert Konstantin Riedl Liedgesang an der Hochschule für Musik und Theater München bei Donald Sulzen und Fritz Schwinghammer sowie Gesang bei KS Andreas Schmidt. Zu seinem Repertoire gehören zahlreiche Lieder, Oratorien und Messen. Szenisch war er unter anderem als Antonio Serra in Manfred Trojahns *Limonen aus Sizilien*, Simone in Mozarts *La finta semplice* und als Lindorf/Coppélius/Dapertutto/Dr. Miracle in Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* zu erleben.



Andrea Reiners
Erzählerin Rita

Andrea Reiners begann ihre musikalische Ausbildung zunächst mit einem Klavierstudium in Köln und München und wirkte so als Liedbegleiterin. Nach einer klassischen Gesangsausbildung bei Yaron Windmüller trat sie bei zahlreichen Konzerten auf, die sie unter anderem als Gast an die Oper der Stadt Augsburg führten. Seit 1996 lehrt Andrea Reiners als Dozentin für Stimmbildung in der Abteilung Schauspiel an der Theaterakademie August Everding in München. Parallel dazu gestaltet sie immer wieder Konzerte im Bereich Chanson und Jazz mit verschiedenen Ensembles. Einen weiteren Schwerpunkt ihres künstlerischen Schaffens bilden ihre Auftritte als Sängerin der Gruppe „Gefilte Fish“. Mit dieser widmet sie sich insbesondere den Liedern und Melodien jüdischer Komponisten.



Caspar Krieger
Erzähler Doktor
Mirakel, 2. Semester

Gesangsdozent:
Prof. Julian Prégardien

Nach dem Abitur studierte der Tenor Gesang an der Musikhochschule Lübeck in der Klasse von Espen Fegran. Weitere Studien führten ihn an das Conservatorio di Musica Luigi Cherubini Florenz in die Klasse von Leonardo De Lisi. Seit Oktober 2020 studiert Caspar Krieger an der Theaterakademie August Everding Musiktheater/Operngesang. In Produktionen der Musik-

hochschule konnte man ihn unter anderem als Dr. Falke in Strauß' *Die Fledermaus* und in einem

Pasticcio zu Goethes *Faust* erleben. Weitere Bühnenerfahrung sammelte er neben dem Studium als Monostatos und Papageno in Mozarts *Die Zauberflöte* sowie bei der Lübecker Sommeroperette. In der Spielzeit 2018/2019 gab er in der Rolle des Brühlmann in Massenets *Werther* sein Debüt am Theater Lübeck.



Münchner
Rundfunkorchester

Gegründet 1952, zeichnet sich das Orchester durch ein vielseitiges künstlerisches Spektrum aus. Neben Opern- und Operettenaufführungen in den Sonntagskonzerten, der Reihe *Paradisi gloria* mit moderner geistlicher Musik, Filmmusik-Aufführungen und Themenabenden unter dem Titel *Mittwochs um halb acht* liegt ein weiterer Schwerpunkt auf der pädagogischen Arbeit. Dazu zählen insbesondere die Kinder- und Jugendkonzerte, die von einem breiten Angebot ergänzender Veranstaltungen begleitet werden. Daneben widmet sich das Orchester der Nachwuchsförderung, besonders durch die Zusammenarbeit mit der Theaterakademie August Everding. Gastspiele führten das Rundfunkorchester unter anderem zum Kissinger Sommer oder zu den Salzburger Festspielen, regelmäßig ist es Gast an renommierten Stätten wie dem Festspielhaus Baden-Baden und dem Wiener Musikverein. Dabei hat

es zuletzt mit Künstlern wie Diana Damrau, Leo Nucci, Mischa Maisky und Fazil Say zusammengearbeitet. Dank seiner CD-Einspielungen ist es zudem kontinuierlich auf dem Tonträgermarkt präsent. Immer wieder tritt das Münchner Rundfunkorchester als Entdecker vergessener musikalischer Raritäten auf. Seit der Saison 2017/2018 wirkt Ivan Repušić als Chefdirigent, der sich nicht zuletzt auf dem Gebiet der italienischen Oper einen Namen gemacht und in München bereits Produktionen wie Verdis *Luisa Miller*, *I due Foscari* und *Attila* geleitet hat. Die konzertante Aufführung der beiden Einakter ist die 15. Kooperation mit der Theaterakademie August Everding.



Impressum

Textnachweise

Die Inhaltsangaben *Zur Handlung* (S. 8/9), der Beitrag *Von Liebesgeschichten und Heiratssachen* (*Zwei Einakter und die Liebe*) (S. 12-17) sowie das Interview mit Ivan Repušić (S. 26-31) stammen von Laura Bruckner.

Die Zitate auf Seite 2/3 und Seite 13 sind Stückzitate aus *Doktor Mirakel*.

Das Zitat auf Seite 14 entstammt: Rüdiger Schaper, *Wenn Schatten auf die Kunst fallen*, *Der Tagesspiegel* (online) 03.02.2018.

Das Zitat auf Seite 18 entstammt: Alain de Botton, *Der Lauf der Liebe*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 2016, S. 26. (Übersetzung von Barbara von Bechtolsheim).

Der Text *Aufruf zum Kompositionswettbewerb* ist ein Ausschnitt aus: Jacques Offenbach, *Concours pour une opérette en un acte*, *Figaro* Nr. 148 (17.07. 1856), S. 6/7. (Übersetzung von Laura Bruckner und Nicole Steiner).

Bildnachweise

Umschlagfoto:
Kyrylo Matukhno/
istockphoto.com

Probenfotos und Rückseite:
Jean-Marc Turmes

Porträtfotos:
Felix Broede (Münchner
Rundfunkorchester),
Christian Hartmann
(Bruckner, Davies, Gaetani,
Garbas, Krieger, Price,
Reiners, Riedl, Son, Weber),
Lisa Hinder (Repušić)

Urheber, die nicht zu erreichen
waren, werden zwecks nach-
träglicher Rechteabgleichung
um Nachricht gebeten.

Herausgeber

Theaterakademie August
Everding, München

Präsident

Prof. Hans-Jürgen
Drescher

Künstlerische Direktorin

Gabriele Wiesmüller

Geschäftsführender Direktor

Dr. Stefan Schmaus

Technischer Direktor

Peter Dültgen

Leiterin Kommunikation

Dr. Sabrina Betz

Redaktion

Laura Bruckner

Lektorat

Nicole Steiner

Grafik Design

Katharina Höhne,
Florian Fischer

Das Theatralphabet...
die Primadonna.



MÜNCHEN

WIR FÖRDERN
KULTUR

