

Oper von
Gioachino Rossini



L'occasione fa il ladro

(Gelegenheit macht Diebe)

BR Münchner
Rundfunk
orchester

HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND THEATER
MÜNCHEN

theater
akademie
august
everding

MÜNCHEN

L'occasione fa il ladro

(Gelegenheit macht Diebe)

→ Libretto
von Luigi Privaldi

Musik von Gioachino Rossini

Premiere
Di 16.11.21, 19:30 Uhr

Weitere Vorstellungen
Do 18.11.21, 19:30 Uhr
Fr 19.11.21, 19:30 Uhr
So 21.11.21, 18:00 Uhr

Prinzregententheater

Werkeinführung
45 Min. vor Beginn

BR-Klassik Sendetermin
So 06.02.22, 19:05 Uhr
im Anschluss als
Audio-on-Demand für
30 Tage abrufbar

Die Liebe

soll nicht eingeschränkt werden.

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

Besetzung

Musikalische Leitung

Patrick Hahn

Inszenierung

Bettina Bruinier

Bühne und Kostüme

Elisabeth Vogetseder

Choreographie

Lili M. Rampre

Dramaturgie

Johannes Hebsacker*

Licht

Benjamin Schmidt

Videodesign

Leonard Koch

Ton

Klemens Schulze

Maske

Veronika Aichberger,
Stefanie Bauer, Marlene

Fuchs, Jamie May

Karpenstein, Lea Potthoff,

Laura Weber, Marie Ziemes

(alle ***)

Münchner

Rundfunkorchester

Mit

Camilla Saba Davies**

→ Berenice

Franziska Weber**

→ Ernestina

Jihoon Son**

→ Alberto

Artur Garbas**

→ Parmenione

Caspar Krieger**

→ Eusebio

Isaac Tolley**

→ Martino

Philipp Moschitz

→ Filippo

Statisten

Michael Binzer, Marco

Hartmann, Markus Hörl,

Rainer Täuber

* Studierender 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.

*** Studierende des Bachelor-Studiengangs
Maskenbild – Theater und Film, (Leitung:
Prof. Verena Effenberg) der Hochschule für
Musik und Theater München.

Alle Studiengänge gehören zum Koopera-
tionsverbund der Theaterakademie
August Everding.





Studiengangleitung
Prof. Balázs Kovalik,
KS Prof. Andreas Schmidt

Musikalische Studienleitung
Joachim Tschiedel

Musikalische Einstudierung
André Callegaro, Maria
Fitzgerald, Csinszka Rédai,
Joachim Tschiedel

Sprachcoaching
Loretta Trinei

Mentorat Dramaturgie
Christiane Plank-Baldauf

Künstlerische Produktionsleitung
Alexandra Zöllner

Regieassistenz und
Abendspilleitung
Laetitia Stemp

Bühnenbildassistenz
Silvia Maradea,
Pauline Schulze

Kostümassistenz
Lucia Fleig, Christina Vogel

Requisite
Cornelia Petz, Judith Röder,
Benjamin Steinbach

Inspizienz
Marc Brinckmann

Beleuchtungsinspizienz
Simona Hirtreiter

Übertitelinspizienz
Sören Sarbeck

Video Operator
Jakob Ströher

Stellwerk
Remo Cermak,
Matthias Tiefenmoser

Technische Produktionsleitung
Hannes Neumaier

Bühneninspektor
Robert Kerscher

Stellvertretender Bühneninspektor
Christian Wange

Bühnenmeister
Thomas Graml, Ralf Wendorf

Bühnenhandwerker
Ernst Echtler, Sebastian
Fürst, Frank Hess, Wolfgang
Hoppe, Maik Pogorzelski

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

Aufführungsrechte
Ricordi, Milano, Berlin,
London, New York

Dauer
ca. 95 Minuten

Die Handlung

Eigentlich sind die beiden Freunde Parmenione und Martino dem jungen Alberto und seinem Mitarbeiter Philippo nur flüchtig begegnet. Nach ihrem kurzen Gespräch wissen sie lediglich, dass Alberto unterwegs ist, seine zukünftige Frau kennenzulernen. Nichts deutet darauf hin, dass sich die vier bald wieder begegnen werden – hätte nicht Alberto bei seiner Weiterreise versehentlich seinen Koffer mit dem Parmeniones verwechselt. Martino entdeckt die Verwechslung, aber zu spät! Er bricht den Koffer auf und entdeckt das Bild einer Frau. Parmenione verliebt sich sofort und beschließt, Albertos Identität anzunehmen und dessen Braut selbst zu heiraten.

Die Braut heißt Berenice und ist von der arrangierten Hochzeit alles

andere als überzeugt. Sie will nur aus Liebe heiraten. Ihre Freundin Ernestina soll sich deshalb als Braut ausgeben, damit Berenice Alberto erst unerkannt beobachten und kennenlernen kann. Eusebio, der die Hochzeit eingefädelt hat, findet die Idee gut.



Als Parmenione Ernestina begegnet, stellt er sich als ihr zukünftiger Mann vor. Sie schließt ihn sofort in ihr Herz. Zeitgleich trifft Alberto auf Berenice. Er fühlt sich zu ihr hingezogen, erfährt

aber, dass sie nicht die Braut sei. Berenice beginnt, sich in ihn zu verlieben. Kurze Zeit später stellt sie fest, dass zwei Männer behaupten, Alberto zu sein. Während sie mit Ernestina und Eusebio überlegt, wie sie die beiden prüfen können, geraten Alberto und Parmenione aneinander. Der eine verlangt seine Identität zurück, der andere gibt nicht nach. Schließlich bekennt Berenice, dass sie die wahre Braut ist. Und als ihn alle längst durchschaut haben, gibt auch Parmenione zu, nicht Alberto zu sein. Wer kommt schließlich mit wem zusammen und was wird aus Martino und Philippo?

Rossini und das kommerzielle Theater

Von
Johannes Hebsacker

Gioachino Rossini (1792 bis 1868) komponierte *L'occasione fa il ladro* in elf Tagen. Wegen Verpflichtungen am Teatro alla Scala in Mailand und aus gesundheitlichen Gründen war er der Vertragserfüllung lange nicht nachgekommen. Die Rezitative ließ er schließlich von einem Mitarbeiter komponieren. Außerdem verwendete er einige Passagen aus seinen früheren Opern für die Introdution und manche Arien wieder. *L'occasione fa il ladro* ist die vierte von fünf Farse die Rossini für das venezianische Teatro San Moisè schrieb.

Das Theater als Unternehmen

Seit in Venedig 1637 das erste öffentliche Opernhaus (überhaupt) seinen Betrieb aufgenommen hatte, wurde der Opernbetrieb zunehmend kommerzialisiert und auf Unterhaltung hin ausgerichtet. Neben den Hof- und Staatstheatern, die überwiegend Opere serie (tragische Opern) spielten, bildeten sich in ganz Italien erste Unternehmertheater heraus, deren Direktoren* vor allem Opere buffe (komische Opern) auf die Spielpläne setzten. Solche Unternehmertheater wie das Teatro San Moisè waren überwiegend eigenfi-

nanziert und deshalb auf ein großes zahlendes Publikum angewiesen, beziehungsweise auf Opern, die viele Zuschauer*innen anlockten. Die Produktionsbedingungen an solchen Häusern wirkten sich auch auf künstlerische Entscheidungen aus: Komponisten* mussten die Möglichkeiten eines Hauses bei der Konzeption ihres Stücks berücksichtigen.

Rossini begann seine Karriere als Opernkomponist im Genre der einaktigen Farsa. Anfang des 19. Jahrhunderts spielten in Venedig mehrere rivalisierende Unterhaltungstheater überwiegend dieses Genre. Eine Farsa erfordert nur wenige Darsteller*innen, sie kommt ohne Chor aus und das Orchester ist klein besetzt. Ihr Text bzw. ihre Handlungsorte stellen keine großen Anforderungen an das Bühnenbild. Dass vor allem Farse auf den Bühnen gespielt wurden hatte ökonomische Gründe: Sie waren besonders günstig zu produzieren.

Der Publikums-geschmack

Die Erwartungshaltung und der Geschmack des Publikums, Moden und Konventionen spielten zu Rossinis Zeit im Kompositionsprozess eine

große Rolle. Bis ins 19. Jahrhundert hinein war es die Aufgabe des Komponisten, diese Erwartungshaltungen zu kennen und zu erfüllen. Rossini selbst urteilte über die Geschmäcker des Publikums verschiedener Regionen:

„Wenigstens ich [...] war immer im höchsten Grade abhängig von äußeren Einflüssen. Die verschiedenen Städte, in denen ich schrieb, regten mich verschiedenartig an; auch fügte ich mich dem verschiedenen Geschmacke, der in einem oder dem anderen Publikum vorwaltete. So konnten sie in Venedig mein *Crescendo* nie genug bekommen, ich gab ihnen denn auch in Hülle und Fülle davon, obschon ich es selbst schon satt hatte. In Neapel durfte ich es bei Seite lassen, man mochte es dort nicht einmal.“

Die auftragsmäßige Erfüllung von Publikumsvorlieben änderte sich erst langsam ab den 1820er- und 1830er-Jahren, als die individuelle Originalität von Stücken bzw. Komponisten für das Publikum an Bedeutung gewann – eine Entwicklung, an der auch Rossini einen bedeutenden Anteil hatte.

Überwältigender Erfolg

Gioachino Rossini stieg europaweit zum meistgespielten Komponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf. Worte wie *rossinien*, *rossinisme* oder *rossiniste* wurden Teil des allgemeinen Wortschatzes. Sie bedeuteten im Stil von Rossini und fanden sogar Eingang in (französi-

sche) Wörterbücher. Kein anderer Komponist* der Zeit war so populär, reich und angesehen wie Rossini, niemand hatte einen so großen künstlerischen Einfluss. Seine Zeitgenossen wie auch nachfolgende Komponisten* mussten sich an ihm messen lassen.

Mit Rossini nahm die Internationalisierung des Opernbetriebs zu. Seine Opern wurden nicht nur in die meisten europäischen Länder, sondern auch bis nach Nordafrika (Algier), Südamerika (Buenos Aires) und Nordamerika (New York) exportiert. Der durchschlagende Erfolg seiner Bühnenwerke bereitete die Grundlage für die Kanonisierung und Repertoirebildung der italienischen Oper.

Dabei profitierte er von der Beliebtheit seiner Stücke nur indirekt. Das Urheberrecht, wie wir es heute kennen, bildete sich erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts heraus. Rossini verdiente sein Geld also nicht mit Tantiemen, sondern mit Aufträgen und Einstudierungen seiner Stücke, wobei ihm sein zunehmender Erfolg natürlich zu weiteren Aufträgen und den höchsten Gagen verhalf. Er war damit vielleicht kein kommerzieller Komponist, aber er schrieb den Großteil seiner Opern innerhalb eines auf Unterhaltung ausgerichteten Systems.

* Theaterdirektoren und Komponisten waren zu Rossinis Zeit überwiegend Männer, besonders im Opernbetrieb der italienischen Opera buffa.



Die Gemeinschaft auf der Bühne

Von
Johannes Hebsacker

Im Zentrum steht das Ensemble – in mehrfacher Hinsicht. Musikalisch hebt sich die Opera buffa von ihrem ernstesten Gegenpart, der Opera seria, mit ihrer Vielzahl an Terzetten, Quartetten oder Quintetten ab. Inhaltlich setzen sich die Figuren miteinander auseinander. Sie agieren innerhalb ihrer Gemeinschaft. Üblich ist am Ende der Oper ein Sinnspruch, der sich einmal belehrend-reflektierend, einmal augenzwinkernd an die Figuren selbst und an die Zuschauer*innen richtet.

Wer ist Teil dieser Gemeinschaft?

Als die Opera buffa im 18. Jahrhundert als Gattung etabliert wird, gilt sie als niedere Gattung, als Unterhaltung für den dritten Stand. Das Besondere an ihrer Konzeption ist, dass die Hauptfiguren keine Adligen oder Göttinnen bzw. Götter sind – ihre Protagonist*innen entstammen vorwiegend der bürgerlichen Alltagswelt. Auch in *L'occasione fa il ladro* treten Figuren aus verschiedenen sozialen Schichten auf. Das Libretto weist Alberto als Graf aus, Don Eusebio und Don Parmenione als dem Bürgertum zugehörig, Berenice als Eusebios Nichte ebenfalls. Ernestina gibt vor, eine Zofe zu sein. Erst im Finale stellt sich heraus, dass sie sich verkleidet hatte. Martino wird als Diener Parmeniones etabliert. Die

aktiv aus eigenem Antrieb handelnden Figuren sind Alberto, Berenice, Parmenione und Eusebio. Sie gestalten die Gemeinschaft in besonderem Maße durch ihre Sehnsüchte, ihre Entscheidungen und ihre Beziehungen. Das verbindende Element innerhalb des Ensembles der Rossini-Oper ist die Liebe. Sie ist Ausgangspunkt verschiedener Handlungsstränge. Im Libretto wird dabei die Ehe zwischen Frau und Mann als einziges Beziehungsmodell etabliert.

Jede Figur wird im Libretto als bestimmter Typus skizziert. Alberto glaubt an das Ideal der wahren Liebe und wird musikalisch als schwärmerisch, manchmal schwermütig charakterisiert. Berenice scheint zu wissen, was sie will: Sie möchte aus Liebe heiraten und die arrangierte Hochzeit mit Alberto nicht als ihr Schicksal akzeptieren. Albertos

Gegenpart Parmenione ist ein Draufgänger, dessen Vorhaben eigentlich schon von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist. Martino beschreibt ihn in einer Arie als „einer von diesen Leuten, wie sie in der Gesellschaft üblich sind“ („un di quegli esseri comuni in società“). Martino wird vor allem als ängstlich, hungrig und tollpatschig charakterisiert. Die Figuren zeichnen sich nicht durch individuelle Eigenschaften aus. Sie folgen (Rollen-)Mustern. Typisierungen zeigen, was innerhalb einer Gemeinschaft als normal definiert wird.

Wenn sich die Figuren auf der Bühne verkleiden, stellen sie diese Typisierungen in Frage. Parmenione gibt sich als Alberto aus, weil er dessen Braut heiraten möchte. Berenice und Ernestina tauschen ihre Identität, um Berenices Bräutigam auf die Probe zu stellen. Die Verkleidung ermöglicht den Figuren, eine andere soziale Rolle anzunehmen.

Der Blick auf die Bühne

Die Gemeinschaft wird auf einer Bühne vor Publikum entworfen. Zuschauer*innen erleben, wie sich die Figuren in verschiedenen Situationen und Konstellationen verhalten. Der Blick von außen auf die Gemeinschaft macht vieles sichtbar, was den Figuren selbst noch verborgen ist. Er legt Entwicklungen, Dynamiken und Konflikte zwischen den Figuren frei. Erst bei der Ansicht von außen zeigt sich die Gemeinschaft wirklich.

Die Gemeinschaft, die in der Partitur entworfen wird, entpuppt sich als

Spiegel ihrer Zeit. Die Oper entsteht 1812. Im vorangehenden Jahrzehnt erleben verschiedene italienische Gebiete durch Napoleons Expansionspolitik mehrere Umformungen und Herrschaftswchsel. Die Standesgesellschaft ist nicht aufgelöst, Bürgertum und Bauern erfahren aber eine Aufwertung, unter anderem, weil sie eigenes Kapital aufbauen können (beispielsweise durch den preiswerten Erwerb ehemaliger Kirchenländereien). Jungfräulichkeit gilt auf dem Heiratsmarkt als hohes Gut, folglich wird jung geheiratet. Frauen können sich nach ihrer Hochzeit einen sog. cavaliere servente, einen männlichen Begleiter oder sogar einen Liebhaber nehmen, ohne ihren Ruf zu verlieren.

Für die Konzeption einer Inszenierung ergeben sich konsequenterweise folgende Fragen: Wie erscheint ein Individuum innerhalb der Gemeinschaft? Ist die Inszenierung auf Typisierungen angewiesen? Welche Gemeinschaft soll auf der Bühne dargestellt und verhandelt werden? Wie soll sie strukturiert sein? Wie soll sie sich zusammensetzen?



„Neugier ist die treibende Kraft“

Die Regisseurin Bettina Bruinier im Gespräch mit dem Dramaturgen Johannes Hebsacker über ihren Zugang zu *L'occasione fa il ladro* und zu Rossinis Musik, diverse Beziehungsmodelle, Coming-of-Age und ihre Lieblingsmomente in der Oper.

Johannes Hebsacker: Denken wir ein paar Monate zurück. Als du angefangen hast, dich mit *L'occasione fa il ladro* zu beschäftigen: Was war dein erster Eindruck der Oper?

Bettina Bruinier: Tolle Musik! Die Musik mochte ich sofort, sie ist sehr lustvoll und energetisch, sie macht großen Spaß... Ich hatte auch den Eindruck, dass die im Libretto beschriebene gesellschaftliche Realität viel enger und gesetzter ist als das, was die Figuren fühlen, was in

ihnen wütet. Das war ein Ansatzpunkt und Einstieg für mich – ich hatte den Eindruck, die Musik weist weit über das Libretto hinaus. Die Themen der Oper sind in einer Weise sehr ‚jugendliche‘ Themen, die Geschichte handelt von einem Coming-of-Age. Die Figuren spielen mit der Emotion und miteinander, sie begegnen und finden sich, sie verletzen sich, sie gehen wieder auseinander, sie probieren Haltungen und lernen dabei sich und die Liebe kennen. Hier ist die Oper uns nahe. Hin-

gegen wirken die Gesellschafts- und Lebensmodelle, die im Text verhandelt werden, überholt. Ausgangspunkt der Geschichte ist beispielsweise eine vom Vater arrangierte Ehe und

eine Verwechslung der Braut. In der Vorbereitung haben wir vor allem die emotionalen Schnittmengen zwischen den Figuren und unseren Sänger*innen gesucht und versucht, das in der Oper vorhandene Liebesmodell als nur eines von vielen möglichen zu sehen und zu zeigen. Wir wollen die Liebesmöglichkeiten ein wenig vielfältiger gestalten. So haben wir die Figur Philippo neu erfunden.

Wer ist Philippo? Warum ist er da?

Philippo kam ins Spiel, weil ich ganz naiv dachte: Parmenione hat einen Diener, also hat Alberto auch einen. Dieser wird im Text anfangs sogar als stumme Rolle eingeführt, verschwindet dann aber. Es schien konsequent, ihn weiterzuführen und Martino (dem anderen Diener) einen Sparringspartner zu geben. Diese weitere Figur bietet außerdem eine schöne Möglichkeit, die Liebe zwischen Mann und Mann zu etablieren. Es gibt viele Momente, in denen man diese Geschichte parallel zu den anderen Begegnungen darstellen kann. Am Ende soll es also darum gehen, dass es viele Möglichkeiten der Liebe gibt.



Das Lustvolle, das in der Musik steckt, scheint eher in die Richtung „Lasst es uns ausprobieren!“ zu gehen.

Das ist also ein ideales Stück für...

...Studierende, genau! Die Frauen- und Männerrollen sind stark und selbstbewusst, sie gehen spielerisch miteinander um, die Musik ist mitreißend, es gibt schöne Ensembles und kleine, feine Zweier-szenen.

Augenscheinlich löst eine Kofferverwechslung die Ereignisse dieser komischen Oper aus. Der Diener, der im Text nur am Rande erwähnt wird, nimmt den falschen Koffer mit. Sogar im Finale nehmen die Figuren noch einmal Bezug auf diese Verwechslungsszene eine ähnlich große Bedeutung zu? Was sind die Motive der Figuren? Was lässt die Figuren handeln, wie sie handeln?



Ganz grundsätzlich: Neugier, Rollenspiel, die Lust daran, sich auszuprobieren, das Risiko. Ich denke da beispielsweise an die Netflix-Serie *Sex Education*. Die Figuren überschreiten eine Grenze für sich selbst, sie verlassen ihre Komfortzone, um irgendeine Art von Erfahrung zu machen. Eine kontrollierte Versuchsanordnung mit verschiedenen Ausgängen: Explosionen und Nullreaktionen. Die Neugier, andere Welten und die Liebe kennenzulernen, ist die treibende Kraft. Die Figuren schützen sich nicht, es kommt zu Verletzungen. Für Berenice wird das Spiel qualvoll, das sie sich selbst eingebracht hat, denn zu einem bestimmten Zeitpunkt verbünden sich die Männer und schließen sie aus. Dabei reift sie aber auch von einer Jugendlichen zur jungen Frau.

Unterscheiden sich für dich die verschiedenen Frauen- und Männerfiguren? Wie ticken sie? Was treibt sie an?

Im Stück gibt es verschiedene Bündnisse, die unterschiedlichen gesellschaftlichen Realitäten entsprechen. Es bahnt sich ein Verhältnis an zwischen Martino

und Philippo, den beiden ‚Assistenten‘ oder studentischen Hilfskräften mit sozial niedrigerem Status. Ernestina und Berenice schließen einen gemeinsamen Pakt. Sie ermächtigen sich mit ihrem Rollentausch. Es gibt das Männer-Bündnis zwischen Alberto und Parmenione. Nachdem sich die beiden erst kämpferisch gegenüberstanden, arbeiten sie gemeinsam gegen die Frauen. Es gibt die Beziehungen zwischen den Liebenden. Die Figurenkonstellation changiert ständig zwischen verschiedenen Koalitionen, die im Verlauf des Stückes gebildet werden. Ständig werden Verabredungen durchbrochen und neu sortiert. Trotzdem hat man auf der einen Seite den Draufgänger, der mit der Liebe spielt, auf der anderen den Romantiker, der an die wahre Liebe glaubt. Bestimmte Ideale fallen: Alberto preist von Anfang an die Kraft der Liebe, agiert aber sehr rachsüchtig. Am Ende müssen alle lernen: Es geht immer darum, zu verhandeln, sich zu begegnen, ehrlich zueinander zu sein. Daraus entsteht ein Identifikationspotenzial, das ich nach dem ersten Hören gar nicht so erwart-

et hatte. Ich dachte: Mann, Frau, ja, ja. Aber die Figuren zeigen viel mehr Facetten als der gesellschaftliche Rahmen zu bieten scheint. Sie sprengen ihn mit ihrem spielerischen Elan und ihrem Liebeswollen. Sie sind auf der Suche nach einem Kick.

Auf diese Weise verschwimmen auch die Hierarchien.

Das Schöne ist, dass die Oper zeigt: Beziehung und Begegnung funktionieren nicht ohne Verluste und auch nicht ohne eine Korrektur des Selbstbildes. Ich kann lange sagen, ich schreibe tolle Liebesgedichte...

...oder singe gefühlvolle Liebesarien.

Ich muss gleichzeitig auch aus meiner Komfortzone heraustreten und mich endlich positionieren, mich bekennen. Das müssen im Verlauf des Stückes alle Figuren tun.

Wenn wir schon bei diesen verschiedenen Verstrickungen zwischen den Figuren sind – im Zentrum steht die Hochzeit zwischen Alberto und Berenice. Diese Hochzeit ist arrangiert.

Die Hochzeit zwischen Alberto und Berenice



geht auf eine Verabredung ihrer beiden Väter zurück. Die beiden Eheleute kennen sich noch nicht. Trotzdem reist Alberto zu Berenice in der Erwartung, sie zu heiraten. Berenice dagegen beschließt in ihrer ersten Arie, dass sie keinen Mann heiraten will, ohne ihn zu kennen. Sie trifft Vorbereitungen dafür, ihn zunächst anonym beobachten und kennenlernen zu können. Schließlich verlieben sich beide ineinander.

Wir gehen davon aus, dass eine arrangierte Ehe nicht so unüblich ist, wenn wir über unsere westliche Sphäre hinaus schauen. Was wir als Vorstellung von romantischer Liebe haben, drängt sich häufig sehr in den Vordergrund. Eine arrangierte Ehe kann große Vorteile bieten. Freundschaft, Respekt, auch Vertrauen und Vertrautheit. Begegnung auf Augenhöhe. Zwei Menschen stellen fest, sie haben eine sehr gute Ver-



bindung, wollen ihr Leben teilen und haben vielleicht auch noch andere Liebesspielpartner*innen, die in dieser Konstellation ebenfalls ihren Platz finden. Die Voraussetzung dafür ist natürlich, dass die arrangierte Ehe von beiden gewollt ist, dass das Modell für Partnerin und Partner akzeptabel ist. Zwangsheirat meine ich nicht damit. Dass sich hier ausgerechnet die arrangierte Hochzeit als große innige Liebe entpuppt, ist natürlich was sehr Märchenhaftes. Diese Entwicklung ist vielleicht eine schöne Überraschung. Sie bestärkt einen vielleicht darin, an die wahre Liebe zu glauben.

Jetzt haben wir sehr ausführlich über Inhalte und Themen der Oper gesprochen. Mich interessiert auch die Probenarbeit. Du hast Schauspiel- und Opernregie studiert, inszenierst aber überwiegend Schauspiel.

Oper ist für mich mit einer größeren Unsicherheit verbunden, weil ich im Schauspiel mehr Praxis habe. Im Schauspiel ist Teil der Regie, den Zeitplan und den Rhythmus des Abends gemeinsam mit den Darsteller*innen zu entwickeln. Man erarbeitet gemeinsam, wo die Figuren bestimmte emotionale Höhepunkte haben und wo nicht und wie diese Emotion im Zusammenspiel mit anderen funktioniert.

In einer Oper sind diese durch die Komposition bereits determiniert. Das ist natürlich eine andere Arbeit. In dieser Produktion ist die Zusammenarbeit zwischen Regie, musikalischer Abteilung und den Darsteller*innen sehr fruchtbar. Alle Beteiligten können frei Ideen äußern, ausprobieren und diskutieren.

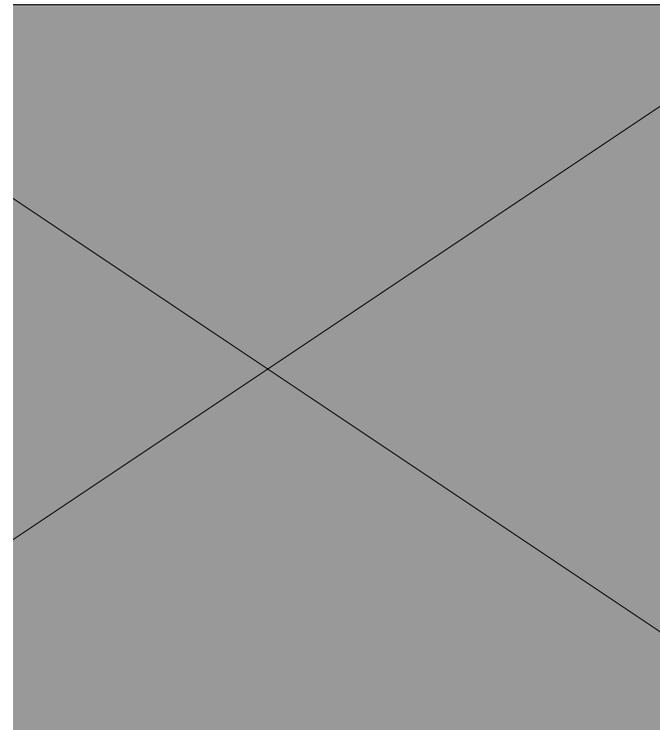
Eben weil es die Musik gibt, steht das auf der Bühne Gesagte immer schon in einem spezifischen Kontext. Diesen würde ich aber gar nicht unbedingt als starr oder unbeweglich auffassen. Es gibt eine weit verbreitete Ansicht, dass man

die Musik nicht anrührt beim Probieren und Erarbeiten. Im 19. Jahrhundert wird die Idee des schöpferischen Genies etabliert, dessen Werk in der Partitur festgehalten ist und als unveränderlich angesehen wird.

Es wird so oft behauptet, dass Rossini viel Humor gehabt haben soll. Ich finde, man merkt das auch. Die Figuren feiern sich in ihren Haltungen selbst und im nächsten Moment wird der temporäre Größenwahn durch eine neue Schwierigkeit oder Herausforderung gebrochen. Das hat eine gewisse Ironie, die Schwächen der Figuren werden liebevoll in die Musik eingebettet.

Ich finde es sehr interessant, die Darsteller*innen, den Dirigenten und dich dabei zu beobachten, wie ihr ein Rezitativ probt. Ihr versammelt euch zuerst am Flügel. Wie erarbeitet ihr die Rezitative?

Eigentlich versuche ich, die Rezitative so gestisch und schauspielerisch wie möglich umzusetzen. Das ist wie eine Textprobe. Wir suchen den Rhythmus der Szene. Wir bekommen so erst mal ein Gefühl für Fragen wie: Wer will etwas von wem? Wer treibt?



Wer führt die Szene? Was denken die Figuren? So erarbeiten wir, an wen welche Aussage gerichtet ist. Die Rezitative sind zwar musikalisch ausnotiert, aber die Arbeit mit dem Studienleiter Joachim Tschiedel und dem musikalischen Leiter Patrick Hahn ist sehr offen. Ihnen ist wichtig, dass die Situation gespielt werden kann. *L'occasione fa il ladro* ist eine Spieloper: Die Figuren reflektieren nicht, sie veräußern sich, ihre Gedanken, ihre Emotionen sofort und unmittelbar. Sie definieren sich darüber, wie sie mit ihrem Gegenüber agieren, wie sie ihre Anliegen formulieren, nicht über lange, nachdenkliche Introspektiven. Das versuchen wir in den Rezitativen einzufangen. Unser Ziel ist, dass man die Figuren auf der Bühne versteht, wenn man sie beobachtet, auch ohne jedes Wort zu verstehen.

Du hast selbst an der Theaterakademie studiert. Es ist bestimmt interessant, als etablierte Regisseurin und Schauspielregisseurin in Saarbrücken wieder zurückzukommen. Wenn du sonst mit Darsteller*innen arbeitest, die seit Jahren im Beruf stehen – welche Unterschiede

nimmst du wahr im Vergleich zur Arbeit mit den Studierenden hier?

Ehrlich gesagt, habe ich gar nicht das Gefühl, dass es große Unterschiede gibt. Die Studierenden sind alle super vorbereitet, sie sind pünktlich und professionell auf der Probe, sie haben Ideen, wie sie ihre Rollen gestalten wollen.

Ist das ein Nachteil?

Nein, das finde ich auch nicht. Charmant ist, dass eine Offenheit da ist. Ich spüre keine beruflichen Deformationen. Es ist eine große Neugier da, gepaart mit einer hohen Professionalität und einem Bewusstsein dafür, was man zu leisten hat.

Ich möchte noch einmal auf *L'occasione fa il ladro* und die Probenarbeit zurückkommen. Hast du einen Lieblingsmoment?

Es gibt einige, die ich gerne habe. Ich mag sehr das Duett von Parmenone und Berenice, weil sich beide sehr herausfordernd begegnen. Sie will die Wahrheit von ihm wissen und er pariert konkrete Nachfragen mit abstrusen Erfindungen. Beide stapeln hoch, kämpfen darum ihr Gesicht zu wahren und die*den andere*n zu enttarnen. Und es endet in einer Pattsitua-

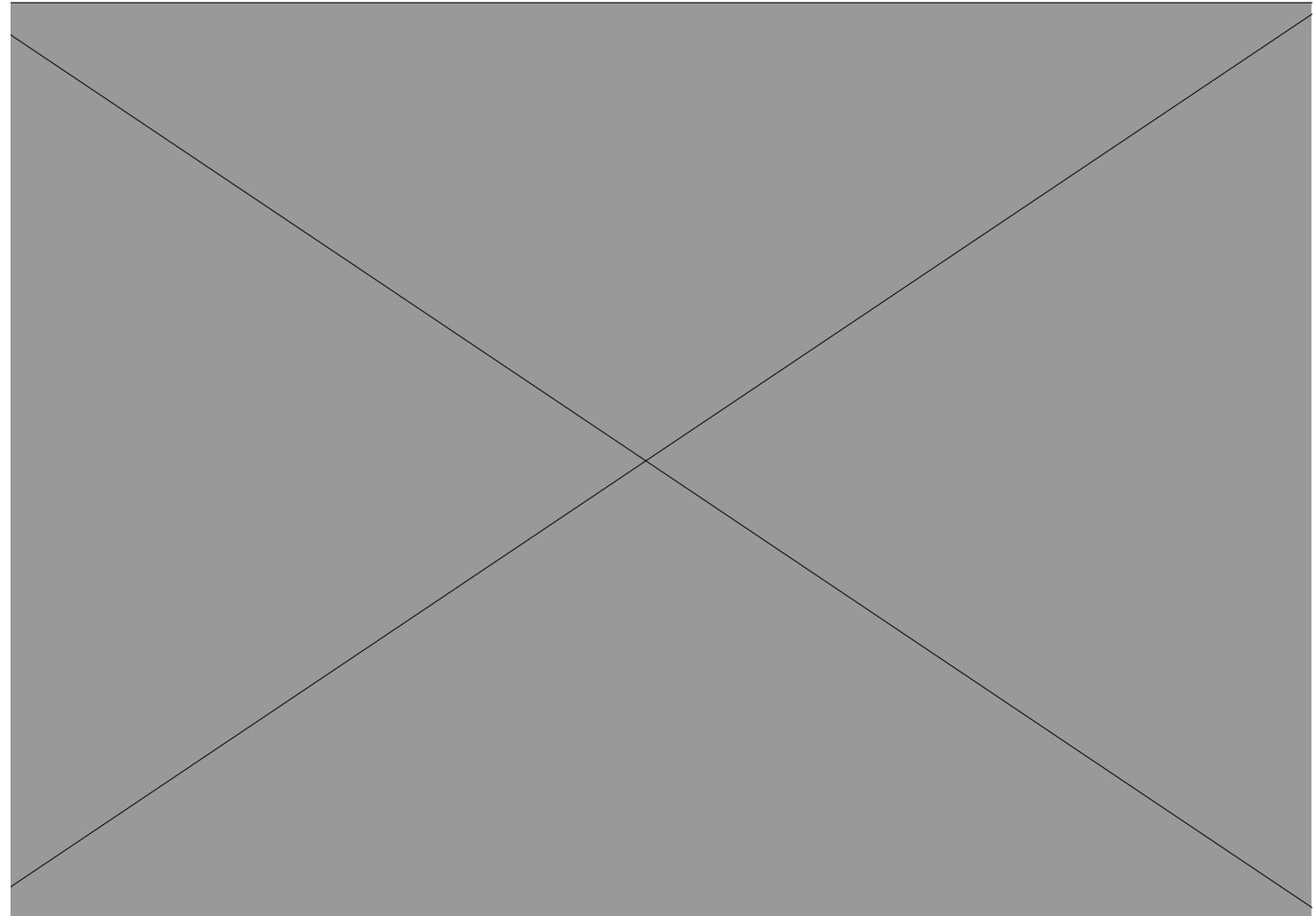
tion, in völliger Erschöpfung auf beiden Seiten.

Wir führen das Gespräch nach den ersten beiden Probenwochen. Was wünschst du dir für die verbleibenden fünf Wochen?

Ich wünsche mir, dass wir gemeinsam noch viel entdecken und erfahren. Ich

wünsche mir, dass wir noch einige Änderungen (zum immer Besseren) vornehmen werden. Dass der Abend noch dichter wird. Dass die Spiellust bleibt. Dass es immer wieder Freude macht, hochzustapeln und die Liebe zu entdecken. Dass wir unsere positive Perspektive behalten. Ich möchte

keinen dystopischen Moment am Ende, sondern etwas Verbindendes.



Eine kurze Geschichte der Liebe

Von
Eva Illouz

[...] Die Liebe, wie wir sie in Westeuropa einige Jahrhunderte lang kannten, ist tot; sie wurde durch neue emotionale Formen ersetzt. Doch gleich dem Glanz längst erloschener Sterne scheint jene alte Form der Liebe fort und erfüllt uns noch immer mit Staunen über die Intensität ihres Leuchtens, lange nachdem sie in Wirklichkeit schon verschwunden ist. Die Liebe stand immer in einem gewissen Zusammenhang zur Sexualität, zur rationalen Wahl und zur Institution der Ehe. Der Inhalt und die Kombination dieser Elemente sind es, die sich in den zurückliegenden Jahrzehnten tiefgreifend verändert haben. [...] Dieser Prozess lässt sich mit wenigen Stichworten umreißen:

Müsste man sich für den literarischen Erzschatz des 17. Jahrhunderts entscheiden, so fiel die Wahl auf Don Juan. Selbst bei Mozart (beziehungsweise da Ponte), der ihn weniger finsternisgestaltet als seine Vorgänger, ist Don Giovanni immer noch böse genug, um eine göttliche Bestrafung für seine Taten auf sein Haupt zu ziehen. Worin bestand seine Schuld? Darin, jede Menge Sex zu haben, ohne sich auf das einzulassen, was solche Akte normalerweise nach sich ziehen, nämlich eine Ehe. Weil man in jenen Zeiten überhaupt nur Sex haben konnte, wenn eine begründete Aussicht auf eine Ehe bestand, musste der so tollkühne-rücksichtslose Don Juan vor adligen genauso wie vor Bauersfrauen fliehen – er zog seine aristokratische Freiheit den von der Kirche durchgesetzten gesellschaftlichen Normen vor. Moderne Menschen haben Mühe, auch nur zu verstehen, was das ganze Theater sollte, insofern Sexualität und Liebe heute der Norm der Freiheit unterstehen, und diese Norm wahrt zu jedem Zeitpunkt die Autonomie der

Verführung

Menschen – das heißt, sie lässt ihnen die Freiheit, Beziehungen einzugehen und zu beenden, wie es ihnen gefällt und wann es ihnen gefällt, und sie erlaubt es ihnen, diesen Beziehungen jeden geschlechtlichen, emotionalen oder institutionellen Inhalt beizulegen, der ihnen beliebt. Die sexuelle Freiheit, für die Don Juan so schwer bestraft wurde, wird heute von einem und einer jeden beansprucht.

Warten

[...] Die Technik hat die Erfahrung von Abwesenheit abgeschafft.

Skype, Chats, SMS und Facebook sind Technologien der Gegenwart, die Beziehungen über die Ozeane hinwegmitemitieren und stiften. Das moderne Liebeswerben erfordert folglich nicht mehr die Art von Standhaftigkeit und Zuverlässigkeit im Einhalten von Versprechen wie einst das Warten. Im Gegenteil: Es laboriert an einer übermäßigen Auswahl und den permanent dräuenden sexuellen ‚Möglichkeiten‘.

Das traditionelle Modell der Liebe, wie es vom 12. bis Mitte des 20. Jahrhunderts vorherrschte, beruhte auf dem Vorbild der christlichen Liebe: Die ‚große‘ Liebe war die (mutmaßlich) einzige, die man erlebte; man liebte von ganzem Herzen, voller Hingabe, Selbstaufopferung und Absolutheit. Monogamie, Monotheismus und grand amour sind Wahlverwandte. Ein solches religiöses Ethos ging mit quasireligiösen Ritualen einher; man kniete nieder und sang, idealisierte die Geliebte als eine Göttin und war bereit, für den geliebten Menschen Opfer zu bringen, die bis zum Märtyrertum reichten. Nicht selten wurde die Liebe in Metaphern des Wunderbaren, Mystischen und Magischen gekleidet. Heute ist die Liebe ein gründlich säkularisiertes und entzaubertes Phänomen: Unsere zeitgenössischen Metaphern der Liebe entspringen dem Reich der Wissenschaft. Die Liebe ist das Resultat chemischer, hormoneller, unbewusster Prozesse. Als Erben Flauberts halten wir sie sogar für hoffnungslos kitschig, ein naives Produkt von Medienbildern, Liebesschmonzeten und dergleichen. An die Stelle der Einzigartigkeit der Liebe ist die unendliche Auswahl auf Internet-

Die große Liebe

Dating-Websites getreten, die es einem ermöglicht, das Quantum an Sex oder Partnerschaft, das man in einer Beziehung sucht, gezielt anzusteuern. Das religiöse Regime der Knappheit, das hinter den Stichworten Monogamie, Einzigartigkeit, ‚große Liebe‘ steckte und die vormoderne Liebe und Sexualität charakterisierte, wurde durch die endlosen sexuellen Wahlmöglichkeiten und den sexuellen Überfluss komplett umgemodelt.

Über schrei tung

Tristan, Isoldes Liebhaber, unterstrich den unsozialen, transgressiven Charakter der Liebe: „Ich würde lieber mein Leben lang am Straßenrand betteln und mit Isolde von Wurzeln und Gräsern leben, als ohne sie im schönsten Königreich zu weilen.“ Ein Echo dieser Worte hören wir in den Zeilen, die Heloise an ihren Geliebten Abaelard richtet, den großen Theologen des 12. Jahrhunderts: „Gott rufe ich zum Zeugen an, wenn Augustus, der Beherrscher der ganzen Welt, mich der Ehre seiner Gattin würdigen und mir die Herrschaft des ganzen Erdkreises für alle Zeit bestätigen wollte, so würde es mir lieber und würdiger erscheinen, Deine Buhle genannt zu werden, als seine Kaiserin.“ Die moderne Liebe hat uns der Liebe als dem Vermögen, der (ökonomischen) Welt zu entsagen, entfremdet: Dank Dating, Sex und Liebesromantik wurden wir zu Konsumenten von Kosmetik, Mode,

Pornografie und zu Kunden der Freizeitindustrie. Sie bringen uns nun bei, wie man ‚sexy‘ ist oder gemeinsame romantische Momente zelebriert. Die Liebe ist ein reibungs- und nahtloser Bestandteil des modernen kapitalistischen Gewebes. [...]

Sex ist zur Wahrheit des Subjekts und der Liebe selbst geworden. Zweifellos: Die moderne Sexualität stellt einen wichtigen normativen Fortschritt dar – sie befreit die homosexuelle Lust von ihrem Stigma; sie verbreitet die Normen der Gleichheit der Geschlechter und befreit die Beziehungen von der religiösen Auffassung des Sexuellen als einer Sünde. Doch ist die Sexualität inzwischen nicht mehr nur eine Quelle der individuellen Befreiung und Lust, sondern auch ein gewaltiger Markt. Die moderne Sexualität ist in ihrem Kern quantitativ: Sie zielt auf Akkumulation, wechselnde Reize, Neuigkeit, Überfluss. Ein moderner Don Juan stellt sich nicht gegen Gott. Er gehorcht lediglich den Imperativen eines tyrannischen Marktes und riskiert gerade im Akt der Behauptung seiner sexuellen Freiheit, dieser jegliche Bedeutung zu rauben – durch den mechanischen Vollzug einer zeitgenössischen Norm, der Norm der Hypersexualität.

Die Klugheit verbietet es, dem nachzutruern, was nicht mehr ist. Doch kann ich mir die Frage einfach nicht verkneifen, ob wir nicht das, was wir an Freiheit und Lust gewonnen haben, an Potenzial für das Erhabene verloren haben.

„Dieses Suchen nach anderen Aspekten, nach anderen Figuren in vertrauten Bildern ist keineswegs leicht. Die Bereitschaft, sich von der einen, eingeübten Sehweise zu entfernen und nach der anderen Sehweise zu suchen, ist voraussetzungs voll.“

Carolin Emcke



Biographien

Patrick Hahn

Der Dirigent, Komponist und Pianist Patrick Hahn wurde 1995 in Graz geboren. Zur Spielzeit 2021/22 wurde er zum Generalmusikdirektor der Wuppertaler Bühnen und Sinfonieorchester GmbH und damit zum jüngsten GMD im deutschsprachigen Raum berufen. Als Erster Gastdirigent ist er dem Münchner Rundfunkorchester und dem Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra verbunden. Darüber hinaus arbeitete er u.a. mit den Münchner Philharmonikern, dem Gürzenich-Orchester Köln, der Dresdner Philharmonie, dem Luzerner Sinfonieorchester, der Camerata Royal Concertgebouw Orchestra, der NDR Radiophilharmonie, dem klangforum Wien, an der Bayerischen Staatsoper München, der Staatsoper Hamburg sowie der Ungarischen Staatsoper Budapest. Patrick Hahn studierte Klavier und Orchesterdirigieren, Chorleitung und Korrepetition an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, unter anderem bei Marc Piollet und Wolfgang Wengenroth.



Patrick Hahn studierte Klavier und Orchesterdirigieren, Chorleitung und Korrepetition an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, unter anderem bei Marc Piollet und Wolfgang Wengenroth.

Bettina Bruinier

Die Regisseurin Bettina Bruinier studierte Opern- und Schauspielregie an der



Theaterakademie August Everding. Sie arbeitete u.a. am Deutschen Theater Berlin, am Volkstheater

München, am Staatsschauspiel Dresden, an der Sächsischen Staatsoper Dresden und als Hausregisseurin am Schauspiel Frankfurt. 2008 erhielt sie im Rahmen des Radikal jung Festivals in München für die Bühnenadaptation von Juli Zehs Roman *Schilf* den Publikumspreis und den AZ-Stern des Jahres. Ihre Frankfurter Uraufführung von Felicia Zellers *X Freunde* war zum Mühlheimer Stückemarkt und den Autorentheatertagen in Berlin eingeladen. Seit der Spielzeit 2017/18 ist Bettina Bruinier Schauspielregisseurin am Staatstheater Saarbrücken.

Elisabeth Vogetseder

Elisabeth Vogetseder studierte Bühnengestaltung am Mozarteum Salzburg und an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Sie ist als freischaffende Bühnen- und Kostümbildnerin für Theater und Oper tätig. Mit den Regisseur*innen Bettina Bruinier, Rahel Thiel, Katrin Hammerl, Johanna Wehner, Lydia Steier, Dominic Oley arbeitet sie u.a. am Saarländischen Staatstheater, an der Staatsoper Hannover,



an der Oper Köln, an der Staatsoper Stuttgart, am Hessischen Staatstheater Wiesbaden, am Theater Freiburg, am Theater Konstanz, bei den Wiener Festwochen, bei der Münchner Biennale für neues Musiktheater und bei den Salzburger Festspielen.

Lili M. Rampre

Lili M. Rampre hat sowohl einen Abschluss in Physik als auch einen Master der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main im Studiengang Contemporary Dance Education. Ihre choreographische Arbeit wurde unterstützt von verschiedenen Veranstaltungsorten und Programmen, darunter das Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt, die Hessische Theaterakademie, Pact Zollverein Essen, tanzrecherche NRW, die Akademie der Künste der Welt Köln, das Tanzhaus NRW, Workspace Brussels, der Fonds Darstellende Künste. Ein wichtiger Teil ihrer Arbeit ist Bewegungsregie (Choreographie, Movement advising und Coaching) für Theater, wie zum Beispiel für das Staatstheater Saarbrücken, das Theater Münster, das Staatsschauspiel Dresden, das Theater Bonn, das Schauspiel Frankfurt.



Leonard Koch

Leonard Koch studierte Media Art and Design an der Hochschule der Bildenden Künste in Saarbrücken. 2016/17 entstand sein erster Kurzfilm *Nina Hagen und die Unwahrscheinlichkeit des Sterbens* (Buch und Regie: Leonard Koch, Hannah Hennig, Produktion: Sung-Hyung Cho), welcher seine Premiere auf dem Filmfestival Max Ophüls Preis 2018 feierte. 2018 produzierte er seinen ersten Dokumentarfilm *Thorsten & Thorsten*. Leonard Koch arbeitet als

freiberuflicher Video Artist und Videograph, produziert die Trailer für das Saarländische

Staatstheater sowie Video Content für Schauspielproduktionen und Opern. Seit 2018 arbeitet er zudem als Lehrbeauftragter im Bereich Grundlagen der Gestaltung an der Hochschule Kaiserslautern/Zweibrücken.



Johannes Hebsacker

Johannes Hebsacker war in der Spielzeit 2015/16 als Regieassistent an der Oper Dortmund engagiert. An der Oper Bonn übernahm er die szenische Einstudierung der Oper *Ronja Räubertochter*. Bei den Internationalen Händelfestspielen Göttingen konzipierte er eine Familienfassung von Händels *Arminio*. Er studierte Musikwissenschaft (B.A.), Kulturwissenschaft und Theaterwissenschaft in Leipzig und Stockholm. Seit 2020 studiert er Dramaturgie (M.A.) an der Theaterakademie August Everding und der LMU München. Im Akademietheater betreute er *Eingriff am verschlossenen Thorax* (Regie: Malena Große) dramaturgisch und war Teil des Produktionsteams von *Lost in Time and Space and Meaning... Ein installativer Versuch, Zukunft zu begegnen*.



Camilla Saba Davies 3. Semester Gesangsdozentin: Talia Or

Camilla Saba Davies absolvierte ihren Bachelor an der Royal Academy of Music mit Auszeichnung. Inzwischen studiert sie an der Theaterakademie

August Everding. Zu ihren jüngsten Engagements gehören u.a. die Königin der Nacht in *Die Zauberflöte* (Mozart), Adina in *L'elisir d'amore* (Donizetti), Gretel in *Hänsel und Gretel* (Humperdinck), Emilie in *Egon und Emilie* (Toch), Madame Herz in *Der Schauspieldirektor* (Mozart) und die Titelrolle in *Martha* (Flotow). Sie gewann u.a. den ersten Preis beim 2. Internationalen Alida-Vane-Gesangswettbewerb in Lettland sowie den Arthur-Burcher-Gedächtnispreis der Royal Academy of Music.

Artur Garbas 3. Semester Gesangsdozent: Prof. Lars Woldt

Artur Garbas wurde 1996 in Polen geboren. Er studierte Gesang an der Hochschule für Musik Dresden (Bachelor). Seit September 2020 studiert er an der Theaterakademie August Everding. Er nahm an Meisterkursen bei Rudolf Piernay, Silvana Bazzoni-Bartoli und anderen



teil. An der Nationaloper Prag debütierte er als Leandre in *L'amour des trois oranges* (Prokofjew). An der Oper Leipzig war er u.a. als Billy Jackrabbit in *La fanciulla del West* (Puccini), als Kappadozier in *Salome* (R. Strauss) und als De Brienne in *Cinq Mars* (Gounod) zu erleben. Er sang die Titelpartie in einer Studioproduktion von *Le nozze di Figaro* und übernahm in einer Produktion der Opernkategorie der Dresdner Musikhochschule den Don Alfonso in *Così fan tutte*. 2019 war er in den Endrunden des Internationalen Wettbewerbs Neue Stimmen Gütersloh. Artur Garbas erhielt 2019/20 ein Stipendium der Hamel Stiftung in Hannover.

Caspar Krieger 3. Semester Gesangsdozent: Prof. Julian Prégardien

Der Tenor Caspar Krieger studierte Gesang an der Musikhochschule Lübeck bei Espen Fegran, am Conservatorio di Musica Luigi Cherubini Florenz bei Leonardo De Lisi sowie an der Theaterakademie August Everding München. Meister-

kurse besuchte er bei Caroll Freeman, Jane Henschel, Carola Schlüter, Ton Koopmann und Robert Gambill. Er trat unter anderem als Dr. Falke in Johannes Strauß' *Die Fledermaus* auf, als Papageno und Monostatos in

Mozarts *Die Zauberflöte* bei der Lübecker Sommeropere, als Monostatos beim Oper Oder-Spree Musikfestival sowie als Brühlmann in Massenets *Werther* am Theater Lübeck. Seit der Spielzeit 2021/2022 ist Caspar Krieger

Ensemblemitglied des Staatstheaters am Gärtnerplatz.



Jihoon Son 3. Semester Gesangsdozent: KS Prof. Andreas Schmidt

Der koreanische Tenor Jihoon Son studierte Gesang an der Korea National University of Arts in Südkorea bei Prof. Simon Yang. Am Seoul Arts Center



Opera House trat er bereits als Tamino in Mozarts *Die Zauberflöte* und als Fischer Ruodi in Rossinis *Wilhelm Tell* auf. Er ist erster Preisträger zahlreicher Wettbewerbe, wie beispielsweise der Seil Korean Art Song and Opera Competition, der Suri Music Competition. Im Jahr 2021 belegte Jihoon Son den dritten Platz bei der Eva Marton International Singing Competition. Daneben ist Jihoon Son

Sänger der Seah Woonhyung Lee Foundation in Südkorea. Seit 2019 studiert er im Master-Studiengang Musiktheater/Operngesang an der Theaterakademie August Everding.

Isaac Tolley

1. Semester

Gesangsdozent:
KS Prof. Andreas
Schmidt

Der Bassbariton Isaac Tolley begann 2018 sein Gesangsstudium an der Royal Academy of Music in London bei Prof. Raymond Connell und belegte Meisterkurse bei Nicholas Mulroy, Masaaki Suzuki, Malcolm Martineau, Helmut Deutsch

und Brindley Sherratt. Seit September 2021 studiert er im Studiengang Musiktheater/Operngesang an der



Theaterakademie August Everding in München. Zu seinen jüngsten Auftritten gehören Livestreams mit Poulencs *Chansons Gaillardes* und Schuberts *Schwanengesang*. Er trat u.a. als Antonio in *Le nozze di Figaro* (Mozart), als Billy Hannaghy und Crispin Varsity in *Bread and Circuses – The Wrestling Opera* (Wade, Premier) und Dr. Malatesta in *L'elisir d'amore* (Donizetti) auf.

Franziska Weber

5. Semester

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

Die Salzburger Mezzosopranistin Franziska Weber studierte von 2015 bis 2019 am Mozarteum Salzburg

Gesang und Gesangspädagogik bei KS Ildikó Raimondi. Schon während ihres Bachelorstudiums sang sie einen Lehrbuben in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* unter Daniele Gatti am Teatro alla Scala in Mailand, interpretierte Boulez' *Le marteau sans maître* beim Dialoge-Festival und gestaltete die Uraufführung von Katrin Kloses Kurzoper *Nachtsonne*. Sie ist Preisträgerin des Interpretationspreises Oper Oder-Spree 2019 und des 2. Preises des Wettbewerbs für Verfemte Musik 2020. Seit Oktober 2019 studiert sie an der Theaterakademie August Everding Musiktheater/Operngesang.



Philipp Moschitz

Philipp Moschitz studierte Schauspiel an der Theaterakademie August Everding. Er gehört zum festen Ensemble des Metropoltheaters München und gastierte u.a. am Residenztheater München, an der Bayerischen Staatsoper und am Thalia Theater Hamburg. Im Fernsehen war er bereits in verschiedenen Serien und im Münchner Tatort zu

sehen. Moschitz inszenierte u.a. am Münchner Metropoltheater, im Prinzregententheater und am Landestheater Niederösterreich. Mit seiner Inszenierung von *Um die Wette* war er beim Festival junger Regisseure radikal jung eingeladen. Seine Inszenierung *Das Abschiedsdinner* gewann bei den deutschen Privattheatertagen in Hamburg den Monica Bleibreu-Preis. An

der Theaterakademie August Everding ist Philipp Moschitz Dozent für Schauspiel/Rolle im Studiengang Schauspiel.



Münchner Rundfunkorchester



1952 gegründet, hat sich das Münchner Rundfunkorchester im Lauf seiner bald 70-jährigen Geschichte zu einem Klangkörper mit enorm breitem künstlerischen Spektrum entwickelt. Konzertante Operaufführungen in den Sonntagskonzerten und die Reihe Paradisi gloria mit moderner geistlicher Musik gehören ebenso zu seinen Aufgaben wie Kinder- und Jugendkonzerte mit pädagogischem Begleitprogramm, Afterwork-Klassik in den Mittwochskonzerten oder die Aufführung von Filmmusik. Chefdirigent seit der Saison 2017/2018 ist Ivan Repušić, der am Pult des Münchner Rundfunkorchesters u.a. Verdis *Luisa Miller*, *I due*

Foscari und *Attila* geleitet und mit Werken wie dem *Kroatischen glagolitischen Requiem* von Igor Kuljerić neue Repertoire-Schwerpunkte gesetzt hat. Kooperationen pflegt das Münchner Rundfunkorchester z.B. mit der Theaterakademie August Everding und mit der Stiftung Palazzetto Bru Zane, die sich der französischen Musik der Romantik widmet. Zu seinem Engagement im Bereich der Nachwuchsförderung gehört die Mitwirkung etwa beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD. Einen großen Raum nimmt die Kinder- und Jugendarbeit ein, die auf einem Drei-Säulen-Modell mit Lehrerfortbildung-

gen, Schulbesuchen durch die Musikerinnen und Musiker sowie anschließenden Konzerten beruht.

Regelmäßig tritt das Münchner Rundfunkorchester bei Gastspielen an renommierten Stätten wie dem Festspielhaus Baden-Baden oder dem Goldenen Saal des Wiener Musikvereins sowie bei Festivals wie dem Kissinger Sommer und dem Festival der Nationen auf. Dabei hat es zuletzt beispielsweise mit Diana Damrau, Leo Nucci, Klaus Florian Vogt und Mischa Maysky zusammengearbeitet. Dank seiner zahlreichen CD-Einspielungen ist das Münchner Rundfunkorchester kontinuierlich auf dem Tonträgermarkt präsent.

Impressum

Textnachweise

Ferdinand Hiller: *Plaudereien mit Rossini*, in: ders.: *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Köln 1868 [1855], Neuausgabe hrsg. v. Guido Johannes Joerg (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft, Bd. 1), Stuttgart 1993, S. 69.

Ilouz, Eva: *Ist die Liebe tot? Wir haben die Einzigartigkeit, das Warten und die Verführung durch sexuelle Wahlfreiheit und Internet-Dating ersetzt. Doch das alte große Gefühl leuchtet noch von ferne in die Gegenwart*, Die Zeit Nr. 25/2013, <https://www.zeit.de/2013/25/eva-illouz-liebe-tot>.

Carolin Emcke: *Wie wir begehren*, 2. Aufl., Frankfurt/Main: S. Fischer 2012, S. 239.

Bildnachweise

Produktionsfotos, Rückseite:

Jean-Marc Turmes

Künstler*innen-Porträts:

Felix Broede (Münchner Rundfunkorchester);

Christian Hartmann (Davies, Garbas, Krieger, Son, Tolley, Weber); Joel Heyd

(Moschitz); Uwe Schinkel (Hahn); Honkphoto (Bruinier);

Conrad Reinhardt (Vogetseder); Ajda Tomarin (Rampre); Markus Hebsacker

(Hebsacker); Leonard Koch (Koch)

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

Johannes Hebsacker

Lektorat

Nicole Steiner

Grafik Design

Florian Fischer,

Eva Schlotter

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



MÜNCHEN

Das Theateralphabet...
die Primadonna.

WIR FÖRDERN
KULTUR

