

Oper von
Francesco Cavalli

il Giasone

myt

Hochschule
für Musik und Theater
München

theater
akademie
august
everding

Il Giasone

→ Favola drammatica musicale
in un prologo e tre atti von
Francesco Cavalli

Libretto von Giacinto
Andrea Cicognini

Uraufführung am 5. Januar 1649
im Teatro San Cassiano in Venedig

Premiere
Mo 24.10.22, 19:30 Uhr

Weitere Vorstellungen
Mi 26.10.22, 19:30 Uhr
Fr 28.10.22, 19:30 Uhr
So 30.10.22, 18:00 Uhr

Reaktorhalle

Werkeinführung
30 Min. vor Beginn

Theaterakademie August
Everding und Hochschule für
Musik und Theater München
mit dem Master-Studien-
gang Musiktheater/Opern-
gesang (Leitung: Prof. Balázs
Kovalik, KS Prof. Andreas
Schmidt)

Du
willst
ein
Held
sein!?

Besetzung

Musikalische Leitung
Maria Fitzgerald

Inszenierung
Manuel Schmitt

Ausstattung
Bernhard Siegl

Dramaturgie
Sören Sarbeck*

Licht
Evi Gerteis

Maske
Nina Bittner, Lina Dengg,
Valerie Ertl, Dinah Frey,
Luzia Gorr, Lena Hermann,
Till Korte, Verena Martens
(alle **)

Orchester
Il vello d'oro

Anna Zimré (Viola da gamba)
Jacopo Sabina (Theorbe)
Anna Berwanger (Harfe)
Maria Fitzgerald (Cembalo)
Joachim Tschiedel (Orgel)

Violine I
Emily Deans (Konzertmeisterin)
Nora Eder (stellv. Konzertmeisterin)
Marina Momeny (+ Bratsche)

Violine II
Verena Eggensberger
Maximiliane Norwood
(+ Bratsche)

Mit
Elmar Hauser***
→ Giasone

Fee Suzanne de Ruiter***
→ Medea

Marianna Herzig***
→ Isifile

Henrike Legner***
→ Sole und Alinda

Klara Brockhaus***
→ Amore und Besso

Isaac Tolley***
→ Ercole, Oreste und Giove

Haozhou Hu***
→ Demo

Sotiris Charalampous (Gast)
→ Egeo

* Student des Master-Studiengangs
Dramaturgie (Leitung: Prof. Dr. Barbara
Gronau) der Ludwig-Maximilians-Universität
München.

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

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

Alle Studiengänge gehören zum Kooperations-
verbund der Theaterakademie August Everding.





Studiengangleitung
Prof. Balázs Kovalik,
KS Prof. Andreas Schmidt

Musikalische Studienleitung
Maria Fitzgerald

Musikalische Einstudierung
Maria Fitzgerald,
Csinszka Rédei,
Joachim Tschiedel

Sprachcoaching
Loretta Trinei

Mentorat Dramaturgie
Christiane Plank-Baldauf

Künstlerische Produktionsleitung
Alexandra Zöllner

Regieassistenz und
Abendspielleitung
Cora Hannen

Bühnenbildassistenz
Silvia Maradea

Kostümassistenz
Anna Gillis

Beleuchtungsinspizienz
Elisa von Issendorff

Übertitelinspizienz
Takuya Maehara

Technische Produktionsleitung
Hannes Neumaier,
Andreas Reisner

Leitung der Beleuchtung
Benjamin Schmidt

Leitung der Tontechnik
Matthias Schaaff

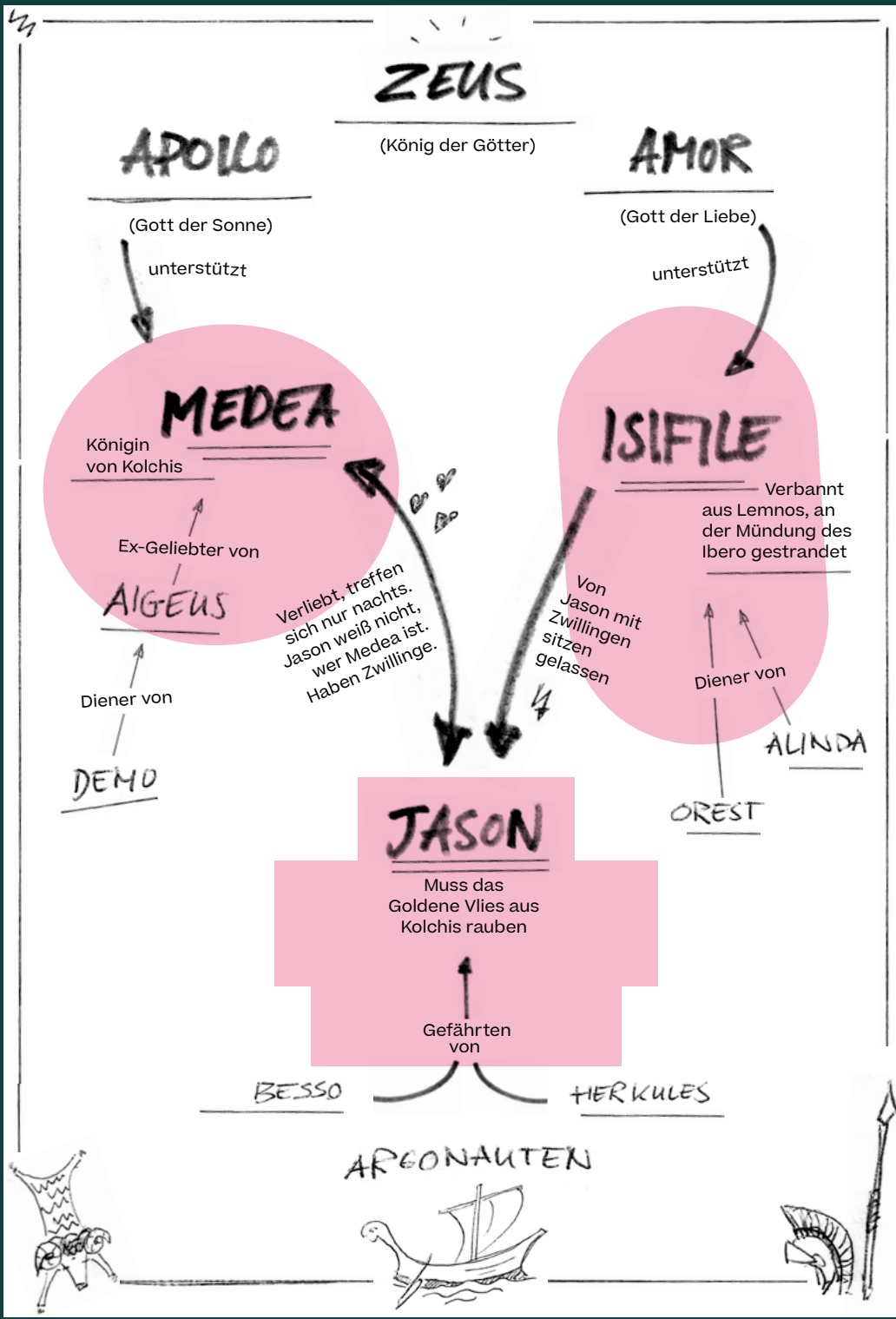
Leitung der Videotechnik
Thilo David Heins

Leitung des Kostümwesens
Elisabeth Funk

Leitung der Requisite
Kristof Egle

Aufführungsrechte
Bärenreiter-Verlag
Kassel, Basel, London,
New York, Prag

Dauer
ca. 100 Minuten



Die Handlung

MORGEN

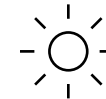
Apollo kündigt einen neuen Tag an: Heute werde Jason das Goldene Vlies rauben und Medea heiraten. Amor ist dagegen überzeugt, dass Jason Isifile heiraten wird. Die Götter gehen im Streit auseinander.

Jason hat erneut die Nacht mit seiner unbekanntem Geliebten verbracht. Herkules erinnert ihn daran, dass heute der Tag ist, an dem er den Kampf mit den Wächtern des Goldenen Vlieses aufnehmen muss.

Medea ist zum wiederholten Male mit Aigeus konfrontiert. Geplagt von seiner hoffnungslosen Liebe zu ihr möchte er, dass sie ihn umbringt. Statt ihn zu erstechen, verspottet Medea ihn.

Orest ist im Auftrag von Isifile auf der Suche nach Jason. Mit viel Überzeugungskunst gewinnt er von Demo Informationen über Jasons Aufenthalt in Kolchis.

Bevor Jason sich dem Kampf um das Vlies stellt, verabschiedet er sich von Medea. Diese offenbart sich ihm als seine heimliche Geliebte.



MITTAG

Isifile ist verzweifelt über ihre Situation als unverheiratete Mutter und ins Exil geschickte Königin. Orest erzählt ihr, dass Jason eine neue Geliebte hat.

Unterstützt von Medeas Zauberkräften erlangt Jason das Goldene Vlies. Gemeinsam fliehen sie auf dem Schiff der Argonauten. Aigeus und Demo nehmen ihre Verfolgung auf.

Zeus beschwört die Windgötter, Jasons Schiff zu versenken. Amor überzeugt ihn, das Schiff stattdessen zu Isifile zu treiben.

ABEND



Das Schiff der Argonauten muss wegen des Sturms in einem Hafen vor Anker gehen. Isifile entdeckt Jason und Medea. Um sie zu beruhigen, verspricht ihr Jason die Heirat. In Wahrheit plant er jedoch auf Drängen Medeas ihren Tod. Unter einem Vorwand schickt er Isifile zu Besso: Sie soll Besso fragen, ob Jasons Befehl ausgeführt ist. Bessos Auftrag dagegen lautet, die Person, die ihm diese Frage stellt, zu ermorden.



NACHT



Ungeduldig den Mord erwartend begibt sich Medea zu Besso. Sie fragt, ob Jasons Befehl schon ausgeführt ist. Dass dies das Signal für den Mord ist, weiß sie nicht. Besso ertränkt Medea. Als Isifile sich ebenfalls nach Jasons Befehl erkundigt, lässt Besso sie gehen.

Aigeus hat beobachtet, wie Medea ertränkt wird und rettet sie. Medea verspricht, ihn zu heiraten und fordert ihn auf, Jason umzubringen.

Jason geht davon aus, dass Isifile ermordet wurde und bricht zusammen. Die dem Mord entronnene Isifile hat die Zusammenhänge verstanden. Sie konfrontiert Jason mit seinen Taten und erinnert ihn an ihre gemeinsamen Kinder. Schließlich stimmt Jason der Heirat zu und bittet alle um Vergebung.



Mythologischer Hintergrund

Die Geschichte von Medea und Jason wurde seit der Antike immer wieder in zahlreichen Variationen erzählt. Die Grundzüge sind dabei stets die folgenden:

König Pelias von Iolkos in Griechenland sieht Jason als Gefahr für seine Herrschaft. Er gibt Jason den Auftrag, das Goldene Vlies – ein goldenes Widderfell – aus Kolchis am Schwarzen Meer zu rauben und hofft, dass Jason dabei sterben wird.

Mit einer großen Zahl Gefährten, darunter auch Herkules, macht sich Jason auf dem Schiff Argo auf den Weg nach Kolchis. Unter den zahlreichen Stationen ihrer Reise befindet sich auch die Insel Lemnos. Dort haben die Frauen alle männlichen Bewohner ermordet. Jason zeugt mit der Königin Isifile Zwillinge, lässt Mutter und Kinder jedoch zurück, um weiter seiner Mission zu folgen.

In Kolchis verspricht König Aietes Jason das Goldene Vlies, wenn es ihm gelingt, zwei feuerspeiende Stiere vor einen Pflug zu spannen und Drachenzähne zu pflanzen. Medea, die Tochter des Königs, verliebt sich in Jason und hilft ihm: Sie warnt ihn, dass aus den Drachenzähnen Kämpfer wachsen, die ihn angreifen werden und gibt ihm schützende Zaubermittel. So gelingt Jason die Aufgabe. Als sich Aietes weigert, das Vlies herauszugeben, versetzt Medea den das Vlies bewachenden Drachen in Schlaf. Jason und Medea fliehen gemeinsam mit dem geraubten Vlies.

Zurück in Iolkos hilft Medea Jason, sich an Pelias zu rächen. Sie bietet dessen Töchtern an, deren Vater zu verjüngen. Als Teil des Rituals wird Pelias von seinen Töchtern in Teile geschnitten. Doch Medea weigert sich, ihn wieder zusammenzusetzen.

Daraufhin finden Medea und Jason mit ihren in der Zwischenzeit geborenen zwei Kindern Zuflucht in Korinth. Dort verlobt sich Jason mit Glauke, der Tochter des Königs Kreon. Um sich an Jason zu rächen, tötet Medea sowohl Glauke als auch ihre beiden Kinder. Sie flieht nach Athen und heiratet den dortigen König Aigeus.



Metamorphosen eines Mythos

Von
Sören Sarbeck

Wer den Mythos von Jason und Medea kennt, dürfte von Francesco Cavallis *Il Giasone* irritiert sein. Bis auf den Raub des goldenen Vlieses sind hier alle bekannten Eckpunkte der mythologischen Handlung verschwunden und nur die Namen der Personen zeugen noch von der eigentlichen Erzählung.

Die Veränderungen des Mythos gehen in der Handlung vom Gott Amor aus. Er ist es, der im Prolog die Ehe von Medea und Jason in Frage stellt und der nach dem Raub des Vlieses mit einem Sturm den Handlungsteil einleitet, mit dem der mythologische Boden komplett verlassen wird. Fast wirkt es, als hätte er in die Zukunft gesehen und das Leid, dass aus der Verbindung von Jason und Medea erwächst, vorausgeahnt. Das Libretto versucht sich in alternativer Geschichtsschreibung, und fragt, was hätte geschehen müssen, damit der Mythos direkt in ein Happy End mündet.

Doch wie kommt man Mitte des 17. Jahrhunderts dazu, diese Geschichte so umzuschreiben? Um diese Frage zu beantworten, lohnt sich ein Blick in die Entstehungszeit der Oper. Unter welchen Bedingungen, materiell und ideologisch, wurden damals Opern produziert? Wie wurde mit Stoffen umgegangen? Und nicht zuletzt: Wie blickte man damals auf starke Frauen wie Medea und Helden wie Jason?

DAS ERSTE JAHRHUNDERT DER OPER

Mit der Uraufführung von *Il Giasone* 1649 in Venedig befinden wir uns mitten im ersten Jahrhundert der Oper. Um 1600 war diese neue Form des Musiktheaters im Austausch zwischen Musikern und Intellektuellen in Florenz und Rom entstanden. Am Ende des Jahrhunderts hat sie ihre vorläufige feste Form mit der klaren Trennung zwischen handlungstreibendem Rezitativ und dem Gefühlsausdruck dienender Arie gefunden, wie man sie heute mit der Barockoper verbindet. Doch dazwischen lag eine Zeit des Experimentierens mit verschiedenen Formmodellen, in der der Komponist Francesco Cavalli (1602–1676) eine Schlüsselstellung einnimmt.

Il Giasone war eine der erfolgreichsten Opern dieser Phase des Experimentierens und wurde an zahlreichen Orten in Italien, aber auch in ganz Europa nachgespielt. Für die Intellektuellen am Ende des Jahrhunderts, die im Rahmen der Accademia dell'Arcadia eine Reform der italienischen Kunst anstrebten, stand *Il Giasone* dann jedoch sinnbildlich für alles, was sie an den Opern dieser Zeit verabscheuten. So bemängelte man den Verstoß gegen alle poetischen Regeln, das Vermischen von hohen und niedrigen Charakteren und die komplette Verunstaltung der Sprache.

Aus heutiger Sicht erweist sich *Il Giasone* dagegen als gelungene Mischung aller damals zur Verfügung

stehenden Mittel der Textvertonung. Einerseits gibt es klar abgegrenzte Arien, die in der Regel in Strophenform geschrieben sind. Daneben wendet Cavalli aber auch alle Zwischenstufen der rezitativischen Vertonung an, um den Wandlungen der Charaktere zu folgen. So finden sich einige der emotionalen Höhepunkte der Oper in den Rezitativen – dies wäre schon wenige Jahrzehnte später undenkbar gewesen.

Was am Ende des Jahrhunderts als Verstoß gegen die poetischen Regeln geschmäht wurde, entsprach in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ganz dem neuen barocken Zeitgeist. Die Literaturgattung des Romans feierte europaweit Erfolge, wovon heute noch Klassiker wie der Anfang des Jahrhunderts erschienene Roman *Don Quichotte* des spanischen Autors Miguel de Cervantes zeugen. Aus diesen Romanen gewann auch die Opernlibrettistik neue Inspirationen, wie sich eine Handlung jenseits der bis dahin bestimmenden antiken Theaterformen erzählen lässt. Es entwickelte sich eine Dramaturgie der Überraschung, die durch plötzliche Handlungsumschwünge, überraschende Enthüllungen und viele und schnelle Ortswechsel geprägt war.

VENEDIG – STADT DER WIDERSPRÜCHE

Zum Zentrum der neuen Form der Oper wurde schon bald die Republik Venedig. 1637 fand hier die erste öffentliche Aufführung einer Oper

Vor allem, um dem stumpfen Geschmack des Publikums zu schmeicheln, lässt einen der Autor schwindeln vor der Verderbtheit des Humors und der Schwere der Tragödie, und vermischt auf monströse Weise nie gesehene Handlungen von Königen, Helden, würdigsten Personen und Komikern, Dienern und übelsten Menschen. Dieses Durcheinander von Personen war der Grund für die totale Verheerung der Regeln der Poetik.

Giovanni Mario
Crescimbeni
(1663–1728) über
Il Giasone

statt. War diese Kunstform bisher ein höfisches Vergnügen gewesen, das der Repräsentation der adeligen Auftraggeber diene, konnte nun jeder in den Genuss einer Opernvorstellung kommen. Dies änderte auch die Spielregeln der Opernproduktion: Das Ziel war nicht mehr die Realisation eines spektakulären einmaligen Ereignisses, sondern einer möglichst oft wiederholbaren Inszenierung, die sich finanziell selbst tragen konnte und dazu entsprechen viel Publikum anziehen musste.

Dass die Oper ausgerechnet in Venedig Fuß fasste, hatte seine Gründe. Während des Karnevals verwandelte sich Venedig alljährlich in eine Stadt des Vergnügens. Aus ganz Europa kam die Oberschicht nach Venedig, angelockt vom Mythos der Stadt als Ort der Freiheit und Freizügigkeit. So bestand eine zuverlässig hohe Nachfrage nach Unterhaltung. Was lag da näher, als die in der Stadt zahlreich vorhandenen Theater auch für die neue Kunstform Oper zu nutzen? Da Venedig gleichzeitig als Handelsstadt über reichlich risikofreudiges Kapital verfügte, gab es auch genug Menschen, die in der Hoffnung auf finanziellen Gewinn den Einstieg in das Opernbusiness wagten.

Die Freiheiten des Karnevals wurden dadurch möglich, dass es in der Öffentlichkeit Pflicht war, sich zu maskieren. Die dadurch erzeugte Atmosphäre findet sich in den Opern wieder. Die Standesgrenzen ver-schwimmen und Dienerfiguren treten neben Adeligen auf. Häufig spielen auch Verkleidungen und Verwechslungen eine Rolle. In *Il Giasone* steht

zum Beispiel die Figur des hyperaktiven Dieners Demo in diesem Geist des Karnevals. Auch die heimlichen nächtlichen Treffen Medeas und Jasons, bei denen letztere nicht über die Identität seiner Geliebten Bescheid weiß, lassen sich vor diesem Hintergrund besser verstehen – im realen Verwandlungsspiel des Karnevals dürften solche Handlungsstränge einen besonderen Kitzel besessen haben.

Auch über den Karneval hinaus galt Venedig als eine Stadt der Freiheit. So herrschte hier ein für die damalige Zeit überaus offener gesellschaftlicher Diskurs. Es gab einen großen Buchmarkt, auf dem zahlreiche Schriften erschienen, die anderswo in Europa keinen Verleger gefunden hätten. Offen legte man sich mit kirchlichen Autoritäten und selbst dem Papst an, woraufhin 1607 ganz Venedig zwischenzeitlich unter Kirchenbann gestellt wurde.

Doch der Liberalismus stand in einem wechselvollen Spannungsverhältnis zum gleichzeitig vorhandenen venezianischen Konservatismus. Venedig war zwar im Gegensatz zu den anderen italienischen Staaten eine Republik, doch die Macht lag bei einer kleinen Oberschicht aus Adel und reichem Bürgertum. Frauen waren grundsätzlich von der Teilhabe an politischer Macht ausgeschlossen. Sie durften keine weltlichen Ämter ausüben und wurden als Ehefrauen oder Nonnen weggesperrt. Verbunden mit einer restriktiven Sexualmoral im häuslichen Bereich diene dies nicht zuletzt dazu, den Kreis der Adeligen möglichst klein zu halten. Ideologisch drückte sich dies in einem Diskurs aus, der Frauen



als Gefahr für das politische Handeln der Männer darstellte. In *Il Giasone* ist es Herkules, der diese Position vertritt: Er fürchtet, dass Jason durch die Liebe zu Medea seine Mission, das Goldene Vlies zu stehlen, aus den Augen verliert.

EIN
LIBRETTO
ENTSTEHT

Als Venedig zum Zentrum der Oper wurde, war die Rolle der Stadt als Weltmacht bereits im Abnehmen begriffen. Dank der Oper konnte Venedig aber seine kulturelle Vorherrschaft erhalten. In der Vorstellung der Zeitgenossen verschwammen Venedig und sein neues künstlerisches Exportgut zu einer merkwürdigen Einheit – die Oper hielt den Mythos Venedig lebendig. Und so verwundert es auch nicht, dass sich in der Art, wie mythologische oder historische Stoffe interpretiert wurden, unweigerlich das venezianische Selbstverständnis mit einschrieb.

Dies lag nicht zuletzt auch daran, dass sich die Librettisten der Oper aus der venezianischen Oberschicht rekrutierten oder zumindest mit dieser in Verbindung standen. Der Großteil von ihnen war hauptberuflich Jurist und zudem Mitglied in der *Accademia degli Incogniti*, einer Verbindung venezianischer Intellektueller. Diese war für ihre spezielle Diskussionskultur bekannt, in der erwartet wurde, unabhängig von der persönlichen Position beide Seiten einer Diskussion argumentativ bedienen zu können. Die Argumentation erfolgt dabei unter umfangreichen

Während einer Vorstellung von *Il Giasone* zogen gleichzeitig 25 oder 30 venezianische Adelige, zwischen denen es zu einem Streit gekommen war, ihre Waffen; jedoch ohne weiteren Schaden, als dass einige Zuschauer gezwungen waren, vor dem angerichteten Tumult auf die Bühne zu fliehen. Nachdem man sich beruhigt hatte, ging die Oper ohne weitere Störung zu Ende.

Aus einem venezianischen Polizeibericht.

Verweisen auf antike Autoritäten, womit die eigene Bildung zur Schau gestellt wurde. Wo bei diesen Diskussionen das spielerische Vergnügen am originellen Argument aufhört und wo die tatsächliche Überzeugung der Autoren beginnt, lässt sich mitunter schwer ausmachen.

Die Denkweise der Incogniti prägt auch die Librettistik. So mischen sich in den zum Teil derben Humor, der sich auf den Unterhaltungsanspruch für ein breites Publikum zurückführen lässt, auch hochpoetische Formulierungen und gewitzte Diskussionen, in denen verschiedene philosophische Positionen, z.B. zur Liebe, gegenübergestellt werden.

Die Vermischung von hochkultivierter Literarizität und Unterhaltungsanspruch lässt sich in *Il Giasone* auch auf der Handlungsebene wiederfinden und bildet eine Seite der Erklärung, wie die ungewöhnliche Umformung des Argonautenstoffes zustande kam. Die Grundstruktur des Librettos entspricht dem damals in der Oper üblichen, durch den barocken Roman inspirierten Handlungsablauf, bei dem zwei Paare nach zahlreichen Widerständen und Ortswechseln schließlich zusammenfinden.

Man könnte nun denken, dass der Librettist Giacinto Andrea Cicognini (1606–1649) einfach die Geschichte von Medea und Jason nutzt, um sie in eine der damals typischen Librettohandlung zu überführen. Tatsächlich aber entwickelt er ein raffiniertes intertextuelles Spiel: Als Grundlage dienen ihm dazu die *Heroides* des antiken Dichters Ovid, eine Sammlung fiktiver Briefe, die antike Heldinnen an

die Männer schreiben, von denen sie sitzen gelassen wurden. Dem gewiefen Dramaturgen auf der Suche nach einem Librettostoff dürfte aufgefallen sein, dass Jason der einzige Held ist, der hier zwei Briefe erhält – nämlich je einen von Medea und einen von Isifile. Dies bot sich natürlich als Grundlage für das Erzählen eine Dreieckbeziehung an.

Die Referenz auf Ovid geht aber noch weiter: In ihrem Brief imaginiert Isifile, wie Jason durch einen Sturm zu ihr zurückgetrieben würde und wie er nun von ihrer Gnade abhängig wäre. Cicognini lässt dies in seinem Libretto wahr werden und führt so entgegen dem Mythos Isifile wieder in die Geschichte von Jason ein. Um diese zweite Hälfte der Handlung zu gestalten, greift er dann auf eine andere Vorlage zurück, die damals in Mode war: Auf verschiedenen Stücke des spanischen Dramatikers Lope de Vegas. Aus diesen zieht er die Inspiration für den von Jason angeordneten Mord an Isifile und die Rettung Medeas (bei de Vegas trifft der Mord die beabsichtigte Person). Auch einen Liebhaber, der verzweifelt von seiner ehemaligen Geliebten umgebracht werden möchte, findet Cicognini hier und benennt ihn in seinem Libretto ohne weiteren Zusammenhang nach Medeas späterem griechischen Ehemann Aigeus.

DIE ANGST, ZUR FRAU ZU WERDEN

Ein weiteres wichtiges Moment zum Verständnis der venezianischen Libretti und ihres Umgangs mit antiken

Isifile an Jason

Los, sag, wenn du, wie es sich gehört, getrieben von Winden, in meine Häfen gesegelt wärest, du und deine Gefährten, und ich wäre dir entgegen gekommen mit meinen Zwillingkindern – freilich hättest du die Erde darum bitten müssen, sich aufzutun – mit welcher Miene würdest du da wohl auf deine Kinder, du Schuft, und auf mich schauen? Welchen Tod hättest du da wohl als Lohn für deine Treulosigkeit verdient? Du selbst freilich wärest durch mich sicher und unversehrt geblieben – nicht, weil du es verdient hättest, sondern weil ich gnädig bin. Aber mit dem Blut deiner Geliebten hätte ich mein Gesicht bespritzt und auch deins, das sie mir mit ihrer Giftmischerei gestohlen hat! Für Medea würde ich eine Medea sein!

Aus: Ovid, *Heroides*



Stoffen sind die Geschlechterdebatten der damaligen Zeit. Die ganze frühe Neuzeit über diskutierte man in Europa unter dem Namen „querelle des femmes“ das Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Dabei standen vor allem Fragen nach den Tugenden und Fehlern von Frauen im Mittelpunkt, was bis zu der auch unter venezianischen Incogniti verbreiteten Position reichen konnten, Frauen seien eigentlich keine Menschen.

Die Dringlichkeit dieser Debatten ist darauf zurückzuführen, dass die mit der Renaissance aufkommende medizinische Forschung das Bild des Mannes als der Frau überlegen zu gefährden begann. Bei anatomischen Untersuchungen an Leichen wurden auch die Genitalien detailliert betrachtet. Dabei musste man feststellen, dass der weibliche Körper nicht einfach eine fehlerhafte Version des männlichen ist. Mit der männlichen „Entdeckung“ der Klitoris entstand auch das Bewusstsein für eine eigenständige weibliche Lust – bislang war man überzeugt, der weibliche Orgasmus werde vom Mann im Moment der Zeugung ausgelöst. Unter dem Schlagwort Hermaphroditismus wurde zudem – sowohl mit Faszination als auch mit Schrecken – die Möglichkeit diskutiert, dass ein Übergang zwischen den Geschlechtern möglich sei. Auch in der Oper schlägt sich dies nieder – einerseits mit einer Lust am Erproben solcher Grenzbereiche, wie sie sich in den Rollen der Kastraten wiederfindet, aber auch im Bewusstsein, diese Grenzen verteidigen zu müssen. So droht Jason in *Il Giasone* laut Herkules angesichts seines Verhaltens zu einer Frau zu werden.

Für die Darstellung von Geschlechtlichkeit in der Kunst ist dabei besonders interessant, dass die Diskussion damals auch anhand historischer und mythischer Figuren wie Medea geführt wurde. Ja nach Position wurden diese Figuren zu tugendhaften Vorbildern stilisiert oder zu Monstern erklärt und dafür die jeweils die eigene Argumentation stützenden Elemente der Überlieferung aufgegriffen. Ein besonders beachtetes Beispiel dafür ist die Schrift *I donneschi diffetti* von Giuseppe Passi aus dem Jahr 1598, in der alle den Frauen zugeschriebenen Fehler aufgelistet und anhand von Figuren aus Historie und Mythos belegt werden. Medea wird hier schon in einer Widmung am Anfang genannt, in der betont wird, dass alle Frauen schlecht seien. Später findet sie noch Erwähnung unter den „donna ingrata“ (undankbaren Frauen), den „donna maghe, incantrice, malefiche“ (Magierinnen, Beschwörerinnen und böswertigen Frauen) und den „donna gelose“ (eifersüchtigen Frauen).

Auch im Venedig der Renaissance gab es Frauen, die sich gegen solche Unterstellungen zur Wehr setzten. Drei Jahre nach *I donneschi diffetti* erschien mit Lucrezia Marinellas (1571–1653) *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* ein Werk, das den Spieß umdrehte. Zunächst zählt sie die Tugenden der Frauen auf, um im Anschluss die Fehler der Männer aufzuzeigen. Hier findet sich Medea nun unter den „donna magnifiche e cortesi“ (herrlichen und adeligen Frauen), da sie Jason in einer Situation zur Seite stand, die sonst seinen Tod bedeutet hätte. Ähnlich zählt auch die Autorin Modesta Pozzo (unter dem

Pseudonym Moderata Fonte, 1555–1592) im 1600 postum veröffentlichten *Il merito delle donne* die Fehler der Männer und Tugenden der Frauen unter zahlreichen Verweisen auf historische und mythologische Personen auf.

DIE DOMESTIZIERUNG DES MYTHOS

Diese Sensibilisierung für Geschlechterbilder beeinflusst auch die Darstellungen der mythologischen Figuren in *Il Giasone*. Im venezianischen Theater des 17. Jahrhunderts war es durchaus üblich, Frauenfiguren auftreten zu lassen, die der vorherrschenden Ideologie widersprachen und zunächst als starke Frauen ihr Leben in die eigene Hand nahmen. Am Ende der Handlung mussten diese jedoch stets durch eine Heirat wieder in das bestehende System integriert werden.

In der Oper tritt dieses Problem besonders deutlich zutage, da hier die Darstellerinnen sangen. Im zeitgenössischen Diskurs wurde bereits das Sprechen von Frauen als gefährlich für die Geschlechterordnung angesehen, Schweigen galt als weibliche Tugend. Entsprechend forderte es die männliche Ordnung besonders heraus, wenn eine weibliche Figur ihr durch Männer verursachtes Leid singend zum Ausdruck brachte. Die spezifische venezianische Operndramaturgie mit ihrer Vermischung der Stände und dem Aufweichen der Grenze zwischen Tragödie und Komödie lässt sich auch vor diesem Hintergrund lesen. Das Verhalten der einzelnen Person relativiert

sich im Verhältnis zu den anderen Charakteren und wird Teil eines Panoramas unterschiedlicher Arten zu leben und zu lieben.

Exemplarisch lässt sich dies in *Il Giasone* an Isifile zeigen. Ihr Leid wird musikalisch höchst eindringlich dargestellt, dabei jedoch durch mehrere Faktoren relativiert. So ist ihr mit Alinda eine Figur an die Seite gestellt, die als freie Liebende gezeichnet ist und Isifiles Festhalten an ihrem Verlust für schädlich hält. Isifiles Getreuer Orest hält die Liebe ebenfalls für eine Qual und macht sich über Isifile lustig. Andererseits nutzt er in einer Szene ihr Leid aus, um sich ihr bis an die Grenze einer Vergewaltigung körperlich anzunähern. Damals wurde dies wohl humoristisch verstanden, aus heutiger Sicht macht es dagegen die Misogynie der venezianischen Gesellschaft auf besonders extreme Art deutlich. Am Ende der Oper muss die immer noch verliebte Isifile schließlich Jason, der sie gerade ermorden wollte, anflehen und sich zutiefst erniedrigen, damit er sie zur Frau nimmt.

Ein ähnliches Spiel wird auch mit Medea gespielt. Im Verhältnis zum antiken Mythos erleben wir hier eine domestizierte Figur: All ihre brutalen Taten, wie der Mord an ihren Kindern, ihrem Bruder oder dem König Pelias, sind aus der Handlung getilgt. Nur wenn sie in der zweiten Hälfte der Handlung Isifiles Beziehung zu Jason entdeckt, lodert einmal der Zorn auf, für den Medea in die Literaturschicht eingegangen ist. Dieser richtet sich aber gleichwohl mehr auf Isifile als auf Jason.

„Ich habe gelesen, dass in der Antike das Gesetz die Fehlritte von Frauen sehr streng bestrafte, während die Männer ungestraft davonkamen“, warf Helena ein.

„Und ich kann dir auch sagen, warum“, antwortete Corinna.
„Die Männer waren zwar boshaft, aber nicht so töricht, die Frauen laufenzulassen und sich selbst zu bestrafen, denn immerhin waren sie es, die die Gesetze erließen und vollstreckten. Außerdem machten sie diese Gesetze gegen die Frauen nur, weil sie wussten, dass sie es wegen deren Beständigkeit nicht oft vollstrecken müssen, da nur ganz wenige Frauen vom rechten Weg abkommen. Hätten sie hingegen die Männer bestrafen wollen, hätten sie nach und nach alle, oder doch zumindest den größten Teil von ihnen, töten müssen.“

Aus: Moderata Fonte,
Il merito delle donne

Bemerkenswert ist hier ein Unterschied zwischen dem Libretto und der Vertonung Cavallis, der auf die unterschiedliche wahrgenommene Wirkmacht von Sprache und Gesang verweist: Während Medea auf die Ermordung Isifiles wartet, findet sich im Libretto ein Abschnitt, in dem Medea die Geister der Rache anruft. Das Versmaß bietet dem Komponisten an, eine aggressive Rachearie zu schreiben. Cavalli nahm das Angebot nicht an, denn der Text wurde nicht vertont. Man könnte vermuten, dass er eine Doppelung mit der rhythmisch ähnlich gebauten Geisterbeschwörung am Ende des ersten Akts vermeiden wollte. Es fügt sich aber gleichwohl gut in den sonstigen Umgang mit den weiblichen Figuren in *Il Giasone* ein, dass Medea hier eines ihrer womöglich expressivsten Momente beraubt wird.

EPILOG

In *Il Giasone* spiegeln sich die gesellschaftlichen und kulturellen Widersprüche seiner Entstehungszeit. Gerade dies aber macht es für eine heutige Befragung besonders interessant. So fern manche Verhaltensweisen der Charaktere heute scheinen, so ist doch die Spannbreite an menschlichen Emotionen und Lebensentwürfen, sowie an Einstellungen gegenüber Liebe und Geschlecht, die die Musik und das Libretto anbieten, weitaus größer als in vielen späteren Bereichen des Opernrepertoires. Auch der Umgang mit dem mythischen Stoff, der paradoxerweise hinter den überlebensgroßen Figuren gerade durch das emotionale Pathos der Oper eine menschliche Schicht freilegen kann, hat nichts an Faszination verloren. Ähnliches gilt für die Vermischung von Komik und Tragik. So lässt sich vielleicht ausgerechnet in den ersten Jahrzehnten der Opern schon eine Skepsis an den Helden und überlebensgroßen Frauenfiguren finden, die in den nächsten Jahrhunderten die Opernbühnen gänzlich unironisch bevölkern werden.



Fast ein Panorama der ganzen Welt

Zur Inszenierung von Francesco Cavallis *Il Giasone* an der Theaterakademie August Everding

Maria Fitzgerald (Musikalische Leitung) und Manuel Schmitt (Regie) im Gespräch mit dem Dramaturgen Sören Sarbeck

Als ihr angefangen habt, euch mit Cavallis *Il Giasone* zu beschäftigen, was war da euer erster Eindruck? Was hat euch besonders überrascht? Was war für euch spannend oder irritierend?
Marie Fitzgerald: Erstmal die Lebendigkeit des Librettos. Die Charaktere haben alle ihre eigenen Fehler, sie sind interessant und alles andere als eindimensional. In dem Stück gibt es eine unglaublich große Bandbreite an Emotionen: Alles von krasser Komödie bis zur tiefsten Trauer. Dieses Spektrum finde ich fantastisch. Und die ganz präzise und feinfühligere Umsetzung dieses Librettos in Musik von Francesco Cavalli. Er nimmt ein ohnehin schon tolles Libretto und übertrifft es dann noch.

Manuel Schmitt: Für mich war die Form am spannendsten, und auch am überraschendsten. Eigentlich

liest es sich erstmal wie ein Schauspiel. Es gibt kaum große Unterbrechungen der Handlung, in denen minutenlang eine Emotion ausgestellt wird. Im ersten Moment erschien es mir beinahe wie ein Stück von Shakespeare, nur mit Musik, weil es diese Unterschiede zwischen riesigem Drama und totalem Witz gibt. Comichafte Figuren stehen neben Göttern, Helden, Königen und Dienern. Es ist fast wie ein die ganze Welt umfassendes Panorama.

Jetzt ist ja der Begriff ‚Held‘ schon gefallen. Mit Jason und Herkules treten in der Oper zwei der größten Heldenfiguren der Antike auf. Würdet ihr sagen, dass es auch in *Il Giasone* einen Helden gibt?

MS: Es ist ja gerade das Spannende an dem Stück, dass es die Frage stellt: Was ist ein Held und was

muss der Held erfüllen können? Deswegen war es uns in der Konzeption wichtig, dass der Bezug zu den griechischen Helden erhalten bleibt. Diese Helden verhalten sich dann aber absolut untypisch. Sie brechen aus der Erwartung aus, die an sie gestellt wird. Da gibt es einige sehr schöne Szenen zwischen Herkules und Giasone, die darüber streiten, wer zu „effeminato“ ist – also durch die Liebe verweicht, – während man jetzt eigentlich doch in den Kampf ziehen müsste. Dieses Unterlaufen der Erwartungshaltung ist für uns heute, und ich glaube auch für das Publikum damals, eine ganz entscheidende Setzung dieses Werkes. Es ist wirklich, wie man heute sagen würde, ‚Medea reloaded‘ – der Mythos, wie wir ihn noch nie gesehen haben.

MF: Man sieht diesen Heldenfiguren tatsächlich beim Kämpfen und Scheitern zu. Und man merkt, dass zwischen ihnen schon langjährige Beziehungen bestehen. Fast als wäre Jason ein Sportler und Herkules sein Coach. Und jetzt muss Herkules mitansehen, wie Jason auf dem Höhepunkt seiner Karriere das Interesse

verliert und muss ihn wieder auf die richtige Bahn bringen.

Welche Rolle spielt dabei die originale Besetzung der Rolle des Jason mit einem Kastraten?

MS: Da haben sich unsere Sehgewohnheiten verschoben. Sicherlich war es zur damaligen Zeit nicht beabsichtigt, aber heute führt es natürlich zu einer anderen Sichtweise auf diesen Helden, wenn er als Countertenor im hohen Register singt. Besonders, da Herkules – der ihm die ganze Zeit vorwirft, verweicht zu sein – mit seiner tiefen Stimme viel mehr unserem Männlichkeitsklischee entspricht. Aber das ist ja gerade das Schöne, dass dieser Held nicht so gezeichnet wird, wie man es erwarten würde. Wir erleben in *Il Giasone* einen vielseitigen Charakter, der auch seine sanften Seiten zeigt.

MF: Und wir dürfen auch die Heldinnen nicht vergessen: Isifile befindet sich am Anfang des Stückes am absoluten Tiefpunkt, kämpft sich aber von dort wieder nach oben. Und auch Medea ist eine sehr komplexe Figur – sie ist quasi Heldin und Antiheldin in einer Person.

MS: Die Frage, was ein Held ist, wird in dem Stück auf allen Ebenen durchdekliniert. Muss der Held körperlich stark sein? Im antiken Sinn vielleicht schon. Aber für uns ist Isifile vielleicht viel heldenhafter, wie sie mit ihrer Situation als – mal ganz modern gesprochen – sitzengelassene und alleinerziehende Mutter umgeht und ihren Ex-Mann konfrontiert.

MF: Isifile hat am Ende eine sehr schöne und lange Arie. Es ist eine der wenigen Stellen in der Oper, an der der Gesang von den Streichern simultan begleitet wird. Meistens hat Cavalli es so gemacht, dass der Gesang nur vom Continuo begleitet wird, während das Orchester anschließend auf die Gesangslinien antwortet oder ein Ritor-nell spielt. Es wirft einen interessanten Blick auf den Charakter, dass Isifile diesen markant instrumentalisierten Höhepunkt der Oper bekommen hat.

Das heißt also, dass die auf musikalischer Ebene heroischen Momente vor allem bei Isifile und Medea liegen. Dagegen ist Jasons Musik von einer schwärmerischen oder melancholischen Stimmung gekennzeichnet ...

MF: Genau, schon in seiner ersten Arie klingt Jason nicht wirklich, als wollte er gegen etwas oder jemanden kämpfen. Aufgrund seiner Situation ist er unentschlossen und handelt auch entsprechend. Richtig zu einem Helden wird er für mich erst am Ende der Oper, wenn er sich die Tragweite seiner Taten eingesteht. Auch Helden sind eben nicht perfekt.

Mit was für einem Blick schaut Alinda auf die anderen Figuren? Und wie fügen sich Demo und Oreste in das Geschehen ein?

MS: Jede der Figuren bildet eine klare Haltung hinsichtlich ihres Lebensstils und in Fragen der Liebe heraus. Medea ist eine starke, selbstständige, aber auch von Rachegeanken zerfressene Frau, während Isifile eher an Treue, Familie und ähnliche Werte glaubt. Alinda setzt da mit ihrer Haltung einen wichtigen Kontrapunkt. Sie tritt für freie Liebe ein und hinterfragt, warum sich die beiden anderen überhaupt Gedanken über Männer machen. Auch Demo und Orest sind sehr frei unterwegs und binden sich, wenn überhaupt, nur kurzfristig an andere.

MF: Alinda hat in dieser Oper eine der witzigsten und kecksten Arien, mit der sie ihre Haltung zum freien Leben als Frau ausdrückt und sich als Freigeist präsentiert. Oreste ist mit seiner Seekrankheit, seiner Frustration über seine Mission und seinem opportunistischen Verhalten ein etwas fragwürdiger, aber ebenfalls interessanter Charakter. Es macht den Reiz des Stückes aus, dass die komischen und ernsten Figuren nicht streng voneinander getrennt sind. Die Rollen sind fein ausbalanciert und kippen einmal in die eine und dann in die andere Richtung. Bei uns singen, wie es zur Zeit der Uraufführung üblich war, manche Sänger:innen mehrere Rollen – und ich glaube, sie genießen es sehr. Das verstärkt die Kontraste zwischen den Haltungen der einzelnen Figuren noch zusätzlich.

Und dann haben wir Besso, der – oder vielmehr die – sich erst im Hintergrund hält, um schließlich eine entscheidende Rolle am Ende der Oper zu spielen. Die Rolle ist eigentlich ähnlich wie Herkules als Bass geschrieben, bei uns jedoch mit einem Mezzosopran besetzt.

MS: Das berührt wieder die Heldenfrage. Bei uns gibt es nicht nur Krieger, sondern auch Kriegerinnen. Damit tritt nochmal eine andere starke Frauenfigur auf, die bei den Argonauten mitmisch, sodass es nicht nur eine reine Männertruppe ist. Wir haben sie bewusst nicht als Hosenrolle inszeniert, um diese Qualität zu erhalten. Lustigerweise diskutieren Besso und Alinda in einer Szene ihre Stimmlagen und nicht zuletzt auch das Thema Geschlecht, als sie sich am Strand treffen und ineinander verlieben. Dass sie beide Frauen sind, stellen sie erst in zweiter Instanz fest. Es ist dann aber nicht weiter wichtig und die Szene endet mit einem offenbar völlig zeitlosen Statement: „Non piu guerra“, nie wieder Krieg.

Um das Panorama dieser Welt zu vervollständigen, fehlen uns jetzt noch die Götter. Welche Rolle spielen die für die Handlung?

MS: Die Götter sind sich selbst nicht einig, wie sie die Geschichte erzählen wollen. Noch vor Beginn der Handlung sehen wir sie im Prolog darüber streiten, wie der Mythos am besten ausgehen müsste. Einmal greifen sie dann auch ein, indem sie einen



Sturm auslösen, der Jason zurück zu seiner Exfrau Isifile bringen soll. Aber ihr Einfluss ist tatsächlich gering. Ich habe den Eindruck, dass die Menschen selbstständig entscheiden und die Götter eigentlich ziemlich darum kämpfen müssen, sich überhaupt durchzusetzen.

In unserer Inszenierung sind die Götter noch am ehesten in einer Barockästhetik verhaftet. Schauen wir uns aber unsere Spielstätte an, so ist die Reaktorhalle denkbar weit von einem Barocktheater entfernt. Wie geht man damit um?

MS: Das Stück ist ein barockes Update des Medea-Mythos. Deshalb haben wir uns entschieden, die Figuren der Götter barock auftreten zu lassen, als mächtige Wesen, als fast schon dekadente Spielleiter, die in die Handlung und auch ins Orchester und in die Musik eingreifen können. Die Figuren der Handlung dagegen sind letztlich moderne Charaktere. Das Stück stellt natürlich auch ganz handwerkliche Herausforderungen, weil man merkt, dass es für eine Barockbühne geschrieben ist. Da singt mal jemand aus dem Off, was hier in der Reaktorhalle nicht so einfach geht, oder es gibt schnelle Szenenwechsel – links raus und rechts wieder rein. Den barocken Zauber haben wir mit der Drehbühne anders gelöst. Aber das Archaische, der griechische Mythos und der Kampf der Helden passt wiederum sehr gut in die Brutalität dieser Halle.

Wie schlägt sich der Barock in // Giasone auf musikalischer Ebene nieder?

ME: Die Opern von Cavalli haben ganz andere Spielregeln als spätere Barockopern, besonders im Umgang mit den Rezitativen. Interessant ist diese fließende Form, denn man spürt die Unterschiede zwischen Rezitativ, *Accompagnato* oder Arie kaum. Die Rezitative sind sehr effektiv konstruiert. Sie gewinnen durch ihre Knappheit eine enorme Eindringlichkeit. Auch die Figuren sind sehr unterschiedlich gezeichnet. Wenn nach dem Statuskampf der Götter und der Musik von Jason das erste Mal Egeo auftritt, ist es, als würde er von einem ganz anderen Planeten kommen. Mit der Spannung der Handlung steigert Cavalli gewissermaßen auch die harmonische Temperatur. Er fängt im ersten Akt mit relativ einfachen Harmonien an. Im dritten Akt hört man dagegen chromatische Wendungen, die auch für heutige Ohren überraschend sind.

Ganz am Anfang haben wir auch schon den Humor der Oper erwähnt. Das ist vielleicht der Aspekt von // Giasone, der uns heute

am schwersten zugänglich ist. Ist Cavalli noch lustig?

MS: Viele Abschnitte waren damals wahrscheinlich extrem lustig und sind es heute nicht mehr, weil sich der Humor geändert hat. Andere Stellen sind immer noch humorvoll, aber für ein heutiges Publikum in der Aufführung so schnell kaum zu verstehen. Wir können nur schwer einschätzen, wann das Publikum damals gelacht hat und wann nicht. Wichtig ist: Der Autor macht aus der Tragödie um diesen grausamen Medea-Stoff, den jeder mit dem Kindermord verbindet, letztendlich eine Komödie, auch wenn es natürlich viele tragische Momente gibt. Da finde ich den Vergleich mit Shakespeare wieder treffend. Es ist heute grundsätzlich schwer, aus dieser Musik, die für uns erstmal sehr ernst und melancholisch erscheint, überhaupt Humor herauszukitzeln – aber es ist uns hoffentlich gelungen.

ME: Als ich mich das erste Mal mit // *Giasone* beschäftigt habe, bin ich aus dem Lachen gar nicht mehr herausgekommen. Vielleicht habe ich einen besonders schwarzen Humor. Ich habe mich die ganze Zeit gefragt, was

das für verrückte Figuren sind, die da auftreten. Wahrscheinlich ergibt das vor dem Hintergrund des venezianischen Karnevals besonders Sinn: Da konnte sich das Publikum mit den Darstellenden identifizieren. Sie haben verstanden, dass da Personen auftreten, die sich wie sie verhalten und zum Beispiel eine Affäre mit jemandem haben, den man nicht kennt. Die Leute waren ja alle kostümiert. Ich finde es letztlich gut, dass die Figuren in dem Stück auf vielen Ebenen – und eben auch, was den Humor betrifft – so unterschiedlich eingeschätzt werden können.



Biographien

Maria Fitzgerald

studierte Musikwissenschaften und Klavier mit den Nebenfächern Cembalo, Orgel, Gesang und Dirigat in Cork und Dublin, an der Guildhall School of Music and Drama und am National Opera Studio in London. Anschließend war sie u. a. mitverantwortlich für die Einstudierung von *The Fairy Queen* an der English National Opera, *Falstaff* und *Turandot* in Malmö sowie *Tannhäuser* und *Der Rosenkavalier* am Theater Regensburg. Seit



2008 ist sie für die Theaterakademie August Everding tätig und betreute hier zuletzt u. a. die Einstudierung von Donizettis

Rita und Christian Josts *Rote Laterne* und übernahm die Musikalische Leitung von Paisiellos *Der eingebildete Sokrates*. Sie dirigierte u. a. Händels *Alcina* und *Orlando*, aber auch *La Cenerentola*, Massenets *Werther* sowie Werke von Wolfgang Rihm und Detlev Glanert. Sie ist ständiger Gast bei den Bregenzer Festspielen und Alumna der Akademie Musiktheater heute.

Manuel Schmitt

studierte Regie an der Theaterakademie August Everding und Philosophie an der Hochschule für Philosophie München. Seitdem inszenierte er u. a. an der Deutschen Oper am Rhein Boris Blachers *Romeo und Julia*, am Musiktheater im Revier *Die Perlenfischer* und Rossinis *Otello*, am Theater Trier *Die Großherzogin von Gerolstein* und *Hedwig and the Angry Inch*, am Staatstheater Nürnberg *Meisterklasse* und *Alpha – ein Männerabend* sowie an der Bayerischen Staatsoper die Uraufführung von *Requiem für einen Lebenden*. Außerdem übernahm



er die Regie für die deutschsprachige Tourproduktion des Broadway-Musicals *Ghost – Nachricht von Sam*. Für seinen Dokumentarfilm *Glass Between Us* wurde er vom International Filmmaker Festival Berlin als „best director of a short documentary“ ausgezeichnet.

Bernhard Siegl

wurde in Augsburg geboren und studierte Bühnen- und Kostümbild bei Prof. Andreas Reinhardt sowie Theatermalerei an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden. Seitdem war er u. a. am Deutschen Theater, am Maxim Gorki Theater sowie am HAU in Berlin, an den Münchner Kammerspielen, am Burgtheater Wien, am Schauspielhaus Bochum, am Staatsschauspiel Dresden, am Schauspielhaus Düsseldorf und am Musiktheater im Revier sowie am Staatstheater Nürnberg tätig.

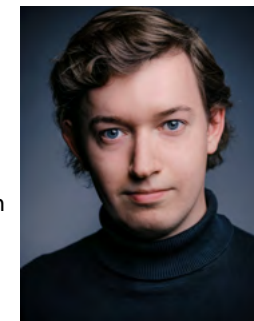
Mit großer Kontinuität arbeitet er mit den Regisseur:innen Miriam Tscholl, Katja Ott, Manuel Schmitt, Tilo Nest und Burghart Klaußner zusammen. Darüber hinaus kreiert er Ausstellungen, Installationen und Foyergestaltungen für Theater. Gelegentlich arbeitet er als Regisseur im Bereich Schauspiel und Oper.



Sören Sarbeck

studierte Theater, Musik und Philosophie in Hildesheim und Bologna. In seiner performativen Abschlussarbeit beschäftigte er sich mit dem ästhetischen Moment im Denken des Physikers Werner Heisenberg. Hospitanzen führten ihn an die Staatsoper Hannover und die Oper Halle.

Von 2020 bis 2021 war er Volontär in der Dramaturgie der Bayerischen Staatsoper in München, wo er Gioachino Rossinis *Il signor Bruschino* (Regie: Marcus H. Rosenmüller) dramaturgisch betreute. Seit 2021 studiert er Dramaturgie an der Theaterakademie

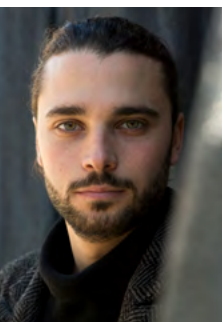


August Everding, wo er zuletzt *Der Schneesturm* (Regie: Marcel Kohler) betreute und mit

seinem Jahrgang im Klinikum rechts der Isar das Stationentheater *variations on a theme of grief* entwickelte.

Elmar Hauser
3. Semester
Gesangsklasse:
KS Prof. Christiane
Iven, Sabine Lahm

Der Schweizer Countertenor Elmar Hauser absolvierte sein Vorstudium am Konservatorium Winterthur. Anschließend folgte ein Gesangsstudium an der



Zürcher Hochschule der Künste bei Prof. Werner Güra, das er mit Auszeichnung abschloss. Seit 2021

studiert er als Stipendiat der Friedl-Wald-Stiftung und der Johann-Adolph-Hasse-Gesellschaft München an der Theaterakademie August Everding. Zu hören war er unter anderem beim Diademus Festival, bei Liedrezital Zürich sowie beim Festival Les Riches Heures du Valère in Sion. Er verkörperte am Theater zur Waage Elgg den Orfeo in Glucks *Orfeo ed Euridice*. Zuletzt war er als Prinz Kürtchen in der zeitgenössischen Kinderoper *Die Gänsemagd* sowie in der Titelrolle von Händels *Ariodante* an der Theaterakademie zu erleben.

Fee Suzanne
de Ruiter
3. Semester
Gesangsklasse:
Prof. Daniela
Sindram

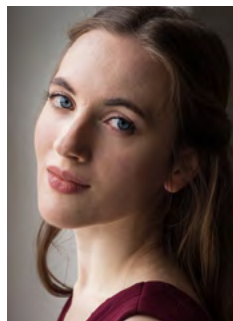
Nach dem Gesangsstudium am Konservatorium von Amsterdam, das sie mit Auszeichnung abschloss, debütierte die niederländische Mezzosopranistin 2021 als Cherubino an der Berlin Opera Academy. Während des Studiums konnte man sie u. a. in einer Koproduktion der Dutch National Opera und des Holland Festivals erleben, wo sie Eva in Stockhausens *Montagsong* (Regie: Pierre Audi). 2017 erhielt sie den Classic Young Master Award sowie den Publikumspreis des Programms. Auch widmet sie sich dem Liedgesang und trat als

Solistin u. a. beim Festival Young Virtuosi in Ljubljana, Grachtenfestival in Amsterdam, Wochenende der romantischen Musik und den Operntagen Rotterdam auf. Seit 2021 studiert sie im Master Musiktheater/Operngesang an der Theaterakademie August Everding.



Marianna Herzig
3. Semester
Gesangsklasse:
Prof. Íride Martínez

Die Salzburger Sopranistin Marianna Herzig schloss 2021 ihr Bachelorstudium am Mozarteum Salzburg bei Michèle Crier ab und studiert derzeit



Operngesang an der Theaterakademie August Everding. Eine besondere Liebe verbindet sie mit der Kammermusik und der historischen Aufführungspraxis. So tritt sie regelmäßig mit der Salzburger Hofmusik sowie im Duo Gesang-Gitarre auf.

Sie ist Preisträgerin internationaler Wettbewerbe wie der Kammeroper Rheinsberg und des Internationalen Haydn Wettbewerbs. Engagements umfassten u. a. *Vesperta* in Telemanns *Pimpinone*, Henriette in Michael

Haydns *Die Ährenleserin* sowie Liesl (*Sound of Music*) und Hodel (*Anatevka*). Zuletzt sang sie Blonde (*Die Entführung aus dem Serail*) an der Kammeroper Schloss Rheinsberg.

Henrike Legner
3. Semester
Gesangsklasse:
KS Prof. Christiane
Iven

Henrike Legner studierte zunächst am Trinity Laban Conservatoire in London und schloss das Studium, nach einem

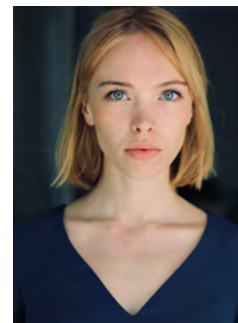


Erasmus-Austausch, mit Auszeichnung in Padova ab. Seit 2021 studiert sie im Master an der Theaterakademie August Everding. Sie gewann den Collingwood Finalist Prize beim Kathleen Ferrier Society Bursary und sang Drusilla (*L'incoronazione di Poppea*) mit der Trinity Laban Opera. In Konzerten sang sie u. a. den Solosopran in *Jauchzet Gott in allen Landen*, *Messiah* und *Exsultate jubilate*. Ihre weitere Entwicklung wurde von der arteMusica-Stiftung und dem Richard Wagner Verband München gefördert. Schon als Kind war sie Mitglied im Kinderchor der Deutschen Oper am Rhein. Sie spielt Violine und Klavier, und trainiert Ballett und Contemporary Dance.

Klara Brockhaus
3. Semester
Gesangsklasse:
Prof. Daniela
Sindram

Die Mezzosopranistin Klara Brockhaus begann ihre musikalische Ausbildung als Jungstudentin bei Prof. Anna Korondi und Prof. Uta Prieu an der HfM Hanns Eisler in Berlin. Ihr Bachelorstudium absolvierte sie an der HMT

Rostock bei Prof. Fionnuala McCarthy. Auf der Bühne stand sie u. a. als Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Zerlina (*Don Giovanni*), Polinesso (*Ariodante*), Sirene und Donna (*Rinaldo*) sowie als Prinzessin in der zeitgenössischen Oper *Die Gänsemagd* von Iris ter Schiphorst. Im Konzertfach war sie u. a. in Bachs Weihnachtsoratorium, h-Moll-Messe sowie Magnificat, in Mozarts Requiem, Vivaldis Gloria und Händels *Messiah* zu hören. Klara Brockhaus ist Stipendiatin der Johann-

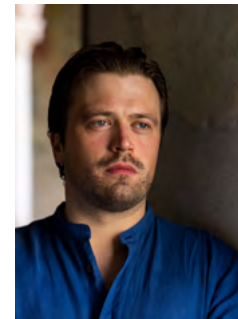


Adolph-Hasse-Gesellschaft München e.V. und des Deutschlandstipendiums.

Isaac Tolley
3. Semester
Gesangsklasse:
Talia Or

Der schottische Bariton Isaac Tolley studierte von 2018 bis 2021 an der Royal Academy of Music in London bei Prof. Raymond Connell. Als Liedinterpret hat er Schumanns *Dichterliebe*, Schuberts *Schwanengesang*, Strauss' *Zwei größere Gesänge op. 44 Nr. 1* und Poulencs

Chansons Gaillardes aufgeführt. Seit 2021 studiert er Operngesang bei Talia Or an der Theater-



akademie August Everding und stand hier bereits als Martino in Rossinis *L'occasione fa il ladro*, als Il Re di Scozia in Händels *Ariodante* und als König und Schlächter in *Die Gänsemagd* auf der Bühne. Vor seinem Gesangsstudium studierte er Trompete am Konservatorium van Amsterdam und am Det Jyske Musik-konservatorium (Århus, Dänemark) und spielte für Bigbands, Orchester und Filmmusik.

Haozhou Hu
1. Semester
Gesangsklasse:
Prof. Iride Martinez

Der Tenor Haozhou Hu wurde in China geboren. Er erhielt seinen ersten

Gesangsunterricht in seiner Heimat Changsha als er 11 Jahre alt war. Nach dem Abitur in China studierte

er an der Hangzhou Normal University in Kooperation mit dem Zhejiang Konservatorium. Von 2019 bis 2022 studierte er im Master Gesang bei Prof. Dominik Wortig am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg. Im Rahmen seiner Ausbildung tritt er regelmäßig in Konzerten, in Kirchen und an der Universität auf. Seit dem Wintersemester 2022/23 studiert er an der Theaterakademie August Everding.



Sotiris Charalampous

Der Tenor Sotiris Charalampous studierte an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin bei Prof. Anna Korondi. Wichtige

musikalische Impulse erhielt er zudem bei Julia Varady, Robert Dean Smith, Wolfram Rieger und Arnold Bezuyen. Sein Repertoire umfasst Partien wie Don Ottavio (*Don Giovanni*), Eisenstein (*Die Fledermaus*),

Tanzmeister (*Ariadne auf Naxos*) sowie Lacouf in Poulencs *Les Marmelles de Tiresias*, Ecclitico in Haydns *Il Mondo della Luna*, den Offizier in Kreneks *Der Diktator* und Madwoman

in Britten's *Curlew River*. Außerdem sang er an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin die Partie des Fischers in Peter Eötvös'

Uraufführung *Sleepless* und war an der Deutschen Oper Berlin in *Die Meistersinger von Nürnberg* zu erleben.



Impressum

Textnachweise

Die Handlung, die Beiträge *Mythologischer Hintergrund* und *Metamorphosen eines Mythos* sowie das Interview stammen von Sören Sarbeck.

Literatur zu den Eigenbeiträgen:

Wendy Heller, *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, University of California Press, 2004; Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber-Verlag, 2004;

Ellen Rosand (Hg), *Reading Cavalli's Operas for the Stage*, Ashgate, 2013

Zitatquellen: S. 16: Giovanni Mario Crescimbeni: *La bellezza della volgar poesia*, Rom, 1700 (Übersetzung: Sören Sarbeck); S. 19: Zitiert nach Jonathan Glixon, Beth Glixon: *Inventing the Business of Opera*, Oxford University Press, 2006 (Übersetzung aus dem Italienischen: Sören Sarbeck); S. 21: Ovid: *Heroides*, Reclam, 2000; S. 25: Modèrata Fonte: *Das Verdienst der Frauen*, C. H. Beck, 2002

Bildnachweise

Produktionsfotos: Franz Kimmel

Künstler:innen-Porträts: Stefan Loeber (Schmitt); Christian Hartmann (de Ruitter, Fitzgerald, Sarbeck); Gregor Hohenberg (Siegl); Adrienne Meister (Hauser, Legner); Agnieszka Milewska (Herzig); Reiner Nicklas (Brockhaus); Marko Paunović (Tolley); Shokri Francis Raoof (Charalampous); Robert Sakowski (Hu)

Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden zur nachträglichen Rechteabgleichung um Nachricht gebeten.

Herausgeberin

Theaterakademie
August Everding,
München

Präsidentin

Prof. Dr. Barbara Gronau

Künstlerischer Direktor

Tim Kramer

Geschäftsführender

Direktor

Felix Kanbach

Technischer Direktor

Peter Dültgen

Leiter:in Kommunikation

Dr. Maria Goeth,
Stefan Herfurth

Redaktion

Sören Sarbeck

Grafik Design

Florian Fischer,
Eva Schlotter

