

# A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

## Oper in drei Akten von BENJAMIN BRITTEN

Eine Veranstaltung des Departments für Oper und Musiktheater  
in Kooperation mit dem Department für Bühnen- und Kostümgestaltung,  
Film- und Ausstellungsarchitektur, dem Department für Schauspiel/Regie -  
Thomas Bernhard Institut sowie dem Department für Musikwissenschaft

Donnerstag, 21. Juni 2018

19.00 Uhr

Samstag, 23. Juni 2018

17.00 Uhr

Montag, 25. Juni 2018

19.00 Uhr

Großes Studio  
Universität Mozarteum  
Mirabellplatz 1

Live-Stream am 25. Juni 2018, 19.00 Uhr: [www.uni-mozarteum.at](http://www.uni-mozarteum.at)

# BESETZUNG

Oberon	Tolga Siner
Tytania	Karina Benalcazar (21.6./25.6.) Marie-Dominique Ryckmanns (23.6.)
Puck	Augustin Groz
Theseus	Clemens Joswig
Hippolyta	Reba Evans
Lysander	Aleksander Rewinski
Demetrius	Chi-An Chen
Hermia	Maria Hegele (21.6./25.6.) Zsofia Mozer (23.6.)
Helena	Mariya Taniguchi (21.6.) Wendy Krikken (23.6./25.6.)
Bottom	Felix Mischitz
Quince	Di Guan
Flute	Sascha Zarrabi
Snug	Max Tavella
Snout	Richard Glöckner
Starveling	Jakob Hoffmann
Fairies	Laura Barthel Adelheid Caroline Baumgartner Bettina Meiners Donata Valerie Meyer-Kranixfeld Silvia Moroder Leonie Stoiber
Indian Boy	Reinier Martinez
Kellner	Georg Hemetsberger
Musikalische Leitung	Kai Röhrig
Szenische Leitung	Karoline Gruber
Bühne	Charlina Lucas Amelie Ottmann
Kostüme	Egon Stocchi
Dramaturgie	Ronny Dietrich
Musikalische Einstudierung	Julia Antonovitch, Chariklia Apostolu, Stefan Müller, Wolfgang Niessner, Andrea Strobl
Regieassistenz	Julia Kalb
Regiehospitantz	Ligia Ghilea
Language-Coach	Matthew Werley
Maske	Jutta Martens
Übertitel	Aleksandra Raszynska
Bewegungstraining	Maria Gruber

Bühnentechnik:	
Technische Leitung	Andreas Greiml, Thomas Hofmüller, Robert Daxböck
Lichtgestaltung	Alexander Lährm
Bühnen-, Ton-, Beleuchtungstechnik und Werkstätten	Sebastian Brandstätter, Stephanie Eiser, Markus Ertl, Jan Fredrich, Alexander Gollwitzer, Markus Graf, Peter Hawlik, Mattia Meier, Markus Raab, Anna Ramsauer, David Reifinger, Felix Stanzer, Elena Wagner
Sinfonieorchester der Universität Mozarteum:	
Violine 1	Lutz Bartberger, Alkim Onoglu, Eszter Nauratyill, Alexandra Moser, Manca Rupnik, Eimi Wakui, Riana Heath, Elisabeth Hess
Violine 2	Haruna Shinoyama, Yukiko Uno, Jeeyoung Choi, Egemen Uysal, Leonie Trips, Shih-Yu Chu
Viola	Benedict Mitterbauer, Isidora Timotijević, Denizsu Polat, Alexandre Baldo, Abner Molina Brasil
Violoncello	Guilherme Alfonso De Moraes Silva, Madeleine Douçot, Gustav Woche, Urban Marinko
Kontrabass	Schilling Theresa, Ohkado Mayu, Ozyigit Irem
Harfe	Leonor Costa Baptista Maia, Teresa Raff
Celesta	Julia Antonovitch
Cembalo	Chariklia Apostolu
Flöte + Piccoloflöte	Eiko Yagi, Johanna Kiening
Oboe	Luisa Marcilla-Sanchez
Klarinette	Dominik Seibold, Martina Fladerer
Fagott	Andi Stocker
Horn	Sangchen Miao, Riah Cho
Trompete	Christian Simeth
Posaune	Martin Simon
Schlagwerk	Doo Hee Lee, Maria Ruf, Sebastian Forster
Orchesterbüro	Theresia Wohlgemuth-Girstenbrey
Pause nach dem 2. Akt	
Aufführungsdauer: 2 Std. 20 Min.	
Aufführungsrechte: Boosey & Hawkes London	

# A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

Aufruhr im Elfenreich: Das Herrscherpaar Oberon und Titania hat sich über einen Knaben entzweit, den beide eifersüchtig für sich beanspruchen. Oberon beauftragt seinen Vertrauten Puck, ein bestimmtes Kraut herbeizuschaffen, dessen Saft einem Schlafenden in die Augen geträufelt diesen in denjenigen verliebt macht, den er beim Erwachen als erstes erblickt. Damit will er Titania für ihre Untreue bestrafen. Puck erwischt allerdings mit diesem Zaubermittel auch zwei herumirrende Liebespaare, die sich nun in völlig verkehrter Konstellation verlieben, was zum totalen Liebesdurcheinander führt. Jetzt ist es an Puck, die Sache wieder gerade zu rücken. Von diesen Geschehnissen zunächst noch unberührt, proben sechs Handwerker im Reich der Elfen das komische Trauerspiel *Pyramus und Thisbe*, das sie anlässlich der bevorstehenden Hochzeit ihres Landesherrn aufführen wollen. Doch auch sie geraten in das Verwirrspiel dieser Mitsommernacht.

Nacht, Wald, ein märchenhaftes Sujet mit Elfen, Feen und Geistern – bevorzugte Themen der Romantik sind in kaum einem anderen Werk der Weltliteratur so gehäuft vorweggenommen wie in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* aus dem Jahr 1595. Es verwundert nicht, dass diese Komödie zahlreiche Komponisten zu einer Vertonung inspiriert hat. So schrieb beispielsweise Henry Purcell nach Shakespeares Vorlage seine Oper *The Fairy Queen* und Ambroise Thomas seine Oper *Le songe d'une nuit d'été*. Felix Mendelssohn schuf seine berühmte Ouvertüre und Bühnenmusik (inklusive Hochzeitsmarsch) zu *Ein Sommernachtstraum* und Carl Maria von Weber verwendete Elemente des Stoffes für seine romantische Oper *Oberon*.

Benjamin Britten hat sich anlässlich seines Festivals in Aldeburgh im Jahre 1960 dieses Stoffes angenommen und aus dem fünftaktigen Schauspiel eine dreiaktige Oper geformt, wobei er Shakespeares Sprache fast im Wortlaut übernommen hat. Für alle magischen und menschlichen Sphären fand Britten jeweils spezifische Klangräume. So werden die unterschiedlichen Ebenen von Herrschen, Liebenden, Handwerkern und Elfen auch musikalisch sehr unterschiedlich charakterisiert. Zudem finden sich in der Partitur zahlreiche Anspielungen auf die Operngeschichte, was in der Aufführung der Handwerker im dritten Akt gipfelt: Die Darbietung des Schauspiels *Pyramus und Thisbe* präsentiert Britten als Parodie auf die italienische Oper.

# INHALT

## Erster Akt

Im Reich der Feen belauschen Elfen und Puck eine heftige Auseinandersetzung zwischen Titania und Oberon. Deren Streit um einen indischen Knaben, den Titania sich zum Begleiter erwählt hat und auf den Oberon gleichfalls Anspruch erhebt, hat den Ablauf der Jahreszeiten völlig durcheinander gebracht. Auch wenn sich das Herrscherpaar der Feenwelt seiner Verantwortung dafür bewusst ist, ist keiner der beiden bereit nachzugeben. Während sich Titania mit ihren Elfen und dem Knaben entfernt, befiehlt Oberon Puck jenes Kraut herbeizuschaffen, dessen Saft, einem Schlafenden in die Augen geträufelt, diesen in jedes beliebige Wesen in Liebe entbrennen lässt, das er beim Erwachen zuerst erblickt. Damit will er sich an Titania rächen.

Zur selben Zeit hat sich ein Liebespaar in das Feenreich verirrt. Hermia soll auf Befehl ihrer Eltern den von ihr ungeliebten Demetrius heiraten, daher ist sie mit ihrem Freund Lysander aus ihrer Heimatstadt Athen geflohen, um heimlich zu heiraten.

Da Demetrius nicht bereit ist, auf die ihm bereits versprochene Hermia zu verzichten, ist er dem Paar gefolgt. Hermias Freundin Helena hat ihm deren Fluchtplan verraten, da sie Demetrius für sich zurückgewinnen will. Oberon – unsichtbar wie alle Wesen des Elfenreichs – beobachtet, wie Helena um Demetrius' Liebe buhlt, von diesem aber heftig zurückgewiesen wird.

Puck kehrt mit dem gewünschten Zaubermittel zurück und Oberon befiehlt ihm, den von ihm beobachteten Mann ausfindig zu machen und ihm gleichfalls den Saft in die Augen zu träufeln, damit er die Liebe der jungen Frau erwidere. Puck werde ihn an seiner athenischen Kleidung erkennen.

Eine Gruppe von Handwerkern taucht auf. Sie haben sich verabredet, um für die bevorstehende Hochzeit von König Theseus mit der Amazone Hippolyta ein neues Schauspiel einzustudieren: „Die beklagenswerte Komödie von Pyramus und Thisbe“. Quince, der das Werk verfasst hat, verteilt die Rollen, nicht zu aller Zufriedenheit. Bottom, der den Pyramus übernehmen soll, würde am liebsten mehrere Rollen gleichzeitig spielen. Insbesondere reizt ihn die Rolle des Löwen. Auch Flute, der Blasebalgflicker, wehrt sich gegen seine Besetzung als Thisbe. Doch Quince setzt sich schließlich durch und bestimmt den Zeitpunkt der ersten und einzigen Probe, zu der alle ihre Rollen erlernt haben müssen.

Hermia und Lysander haben auf der Flucht die Orientierung verloren und überlassen sich völlig erschöpft dem Schlaf. Puck entdeckt die beiden und träufelt in der Annahme, dass es sich um den von Oberon erwähnten Mann handelt, Lysander den Zaubersaft in die Augen. Kurz darauf

finden sich Helena und Demetrius, immer noch streitend, am selben Ort ein. Demetrius gelingt es, Helena zu entkommen. Alleine zurückgeblieben entdeckt sie den schlafenden Lysander. Er erwacht, sieht Helena und verliebt sich auf der Stelle in sie. Verwirrt und nur mit Mühe kann sie sich seiner Liebesbekundungen entziehen. Doch Lysander bleibt ihr auf den Fersen und lässt die schlafende Hermia zurück. Als diese aus einem Alptraum erwacht und sich allein findet, macht sie sich verzweifelt auf die Suche nach Lysander.

Titania lässt sich zusammen mit dem indischen Knaben von ihren Elfen in den Schlaf singen. Oberon schleicht herbei und benetzt ihre Augen mit dem Zaubersaft in der Hoffnung, sie möge sich in ein besonders abscheuliches Wesen beim Erwachen verlieben.

## Zweiter Akt

Die Handwerker haben sich in der Nähe von Titantias Ruhelager versammelt, um ihre Probe abzuhalten. Sie konfrontieren Quince mit Bedenken wegen des Stückes: Zwei Liebende, die sich umbringen, ein brüllender Löwe, das könne vor allem den Damen unter den Hochzeitsgästen nicht gefallen. Doch Bottom weiß für alles eine Lösung.

Puck, der die Szene belustigt beobachtet, verwandelt Bottom unbemerkt in einen Esel. Entsetzt entfliehen seine Kollegen. Bottom, der nicht begreift, was vorgefallen ist, singt sich Mut zu. Davon erwacht Titania, entbrennt unter dem Einfluss des Zaubersafts in glühender Leidenschaft zu dem Esel und verführt ihn. Als Oberon auftaucht, zieht sie sich mit Bottom zurück.

Hermia, immer noch auf der Suche nach Lysander, stößt auf Demetrius, der hofft, sie endlich von seiner Liebe überzeugen zu können, nachdem sein Rivale nicht in Sicht ist. Hermia klagt ihn des Mordes an Lysander an und entflieht. Puck erkennt, dass er den falschen Mann mit dem Zaubersaft erwischt hat und Oberon befiehlt ihm, sich sofort auf die Suche nach Helena zu machen. Unterdessen gießt er über den eingeschlafenen Demetrius den Zaubersaft aus, damit sich dessen Liebe wieder Helena zuneigt.

Puck zaubert auf der Stelle Helena und Lysander herbei und sorgt dafür, dass Demetrius beim Erwachen Helena vor Augen hat. Diese sieht sich nun unverhofft von zwei Liebhabern bedrängt. Als Hermia hinzukommt, die ungläubig mit ansehen muss, wie ihr Lysander um Helena wirbt, kommt es zu handgreiflichen Auseinandersetzungen. Nur Pucks Eingreifen kann das Schlimmste verhindern. Die Elfen sorgen dafür, dass die Menschenkinder in Schlaf fallen.

## Dritter Akt

Oberon, der sich während Titantias Verzauberung des indischen Knaben bemächtigt hat, ist zur Versöhnung bereit. Er löst den Zauber von ihr und veranlasst Puck, Bottom von seiner Eselsgestalt

zu befreien. Auch die schlafenden Menschen werden entzaubert. Als Hermia und Lysander, Helena und Demetrius erwachen, verbinden sich die ursprünglichen Paare wieder miteinander und beschließen, bei König Theseus für ihre Liebe zu bitten.

Bottom erwacht und vermeint, einen Traum gehabt zu haben, der außerhalb jeder Vorstellungskraft liegt. Als er nach seinen Kollegen ruft, nähern diese sich vorsichtig. Voller Erleichterung, ihn in seiner gewohnten Gestalt vorzufinden, steht der Präsentation ihres Schauspiels nichts mehr im Weg.

Theseus und Hippolyta sehen der Stunde ihrer Hochzeit entgegen, als sich die beiden Liebespaare einfinden. Theseus erteilt ihnen seinen Segen, auch wenn er sich damit gegen den Willen von Hermias Eltern durchsetzen muss.

Die Handwerker treten auf und bieten, mit zahlreichen Erläuterungen versehen, zwar mehr schlecht als recht, aber mit vollem Einsatz das Schauspiel von *Pyramus und Thisbe* dar. Im Anschluss daran nimmt sich Theseus Hippolyta zur Frau. Nachdem sich das Hochzeitspaar und die Liebenden um Mitternacht zur Ruhe begeben haben, erscheinen Oberon und Titania. Sie segnen gemeinsam mit den Elfen den Ort und die Neuvermählten.



Reba Evans, Clemens Joswig, Georg Hemetsberger, Felix Mischitz, Richard Glöckner, Jakob Hoffmann, Di Guan

# EINFÜHRUNGSTEXTE

## Tradition des Feuers und ein Hauch von Magie – die Mittsommernacht

Jedes Jahr, wenn die Sonne senkrecht zum Wendekreis steht, also den höchsten Punkt ihrer Umlaufbahn erreicht, ist Sommersonnenwende. Dann ist auf der nördlichen Hemisphäre der längste Tag und die kürzeste Nacht des Jahres und zugleich astronomischer Sommeranfang. Vor allem in Skandinavien und in den baltischen Ländern sind althergebrachte Riten bis heute lebendig geblieben. Und so wird dort auch heuer wieder der Sommer mit ausgelassenen, tosenden Festen im Kreise von Familie, Freunden und Bekannten begrüßt. Nördlich des Polarkreises lässt sich mit etwas Glück sogar der Zauber der sogenannten ‚Midnatsol‘ (Mitternachtssonne) genießen, die mehrere Wochen lang täglich durchgehend scheint. Die nächtlichen Landschaften leuchten dort regelrecht magisch, vor allem in Rot- und Violett-Tönen – mit ein Grund, warum sich abergläubische Rituale anlässlich der Sommersonnenwende entwickelten.

Der Ursprung der Mittsommerfeierlichkeiten im Norden Europas liegt in der germanischen Mythologie: Der längste Tag des Jahres wurde zur Ausübung heidnischer zeremonieller Praktiken genutzt und stand im Rang des Außergewöhnlichen. Der Nibelungensage zufolge ermordete Hagen von Tronje den berühmten Helden Siegfried zur Sonnenwende und versenkte anschließend den Nibelungenschatz im Rhein. Über die Bräuche der Germanen ist dagegen wenig bekannt, doch lassen sich Rückschlüsse aus Nachrichten zu den alten Kelten und Slawen gewinnen, bei denen bereits im sechsten nachchristlichen Jahrhundert während der sagenumwobenen „weißen Nächte“, in denen die Sonne nur kurz untergeht, Rituale abgehalten wurden.

Mit der Christianisierung im Mittelalter ist der 24. Juni, die kürzeste Nacht des Jahres, als Geburtsfest des Heiligen Johannes des Täufers (Johannistag) Anlass von Bräuchen geworden; das ‚verchristlichte‘ Sonnwendfeuer wird deshalb in vielen europäischen Ländern als ‚Johannisfeuer‘ bezeichnet. Vermutlich aus dem 16. Jahrhundert stammt schließlich die Vorstellung vom ‚Hexensabbat‘, einem geheimen Treffen von Hexen und Teufel in dieser mystischen Nacht.

Heutzutage sind die Festlichkeiten zur Sommersonnenwende vielfältig und bunt; kein Einfall scheint zu verrückt: Von meterhohen Strandfeuern und Fallschirmsprüngen aus Flugzeugen über Saunabesuche und einen Partyzug, der von Helsinki bis zum Polarkreis 950 Kilometer zurücklegt, bis zum Verzehr gegrillter Elchfleisch ist alles dabei. Aber auch viele althergebrachte, im Kern heidnische Bräuche haben sich bis dato erhalten.

In Schweden, wo mit ‚Midsommar‘ das zweitgrößte Fest nach Weihnachten gefeiert wird, wurde Mitte des vorigen Jahrhunderts per Gesetz festgelegt, dass das Mittsommerfest immer auf das Wochenende fällt, das dem 24. Juni am nächsten liegt. Am Mittsommerabend selbst wird auf Wiesen am Lande und in den öffentlichen Parks der Städte ein mit Blumen und Birkengrün geschmückter Baumstamm aufgestellt, vergleichbar mit dem Maibaum im deutschsprachigen Raum. Die Bezeichnung ‚majstång‘ oder ‚midsommarstång‘ leitet sich vom Verb ‚maja‘ ab, das so viel bedeutet wie ‚mit Blumen schmücken‘, und nicht vom Monat Mai. Große Feuer werden entfacht. Man singt Volkslieder und führt zusammen mit Verwandten, Freunden und Bekannten

althergebrachte Tänze in traditionellen Trachten auf. Für kulinarischen Genuss sorgt eingelegter Hering – das typische Midsommar-Festmahl –, den man mit den ersten Jungkartoffeln, Sauerrahm, Schnittlauch, Knäckebrot und Käse serviert. Zum Nachtschisch werden frische schwedische Erdbeeren mit Schlagobers gereicht. Und auch Bier und Schnaps dürfen nicht fehlen.

Einem Jahrhunderte alten Glauben zufolge ist die Natur in der Mittsommernacht magisch: Elfen tanzen und Trolle stehen hinter Bäumen. In dieser Nacht gesammelte Gräser und Blumen schützen vor Krankheit. Auch werden Wiesenblumen zu Sträußen gebunden und zu eiförmigen Kränzen geflochten – sie sollen den ‚Ursprung des Lebens‘ und die Fruchtbarkeit der Natur symbolisieren. Traditionell schmücken Frauen ihr Haar mit Blumenkränzen, Männer tragen Kränze aus Eichenlaub. Kronen aus diesem Grün bindet man zum Schutz vor Gewittern an Türen, Stallungen und auch an Tiere, um den nordischen Donnergott Thor zu besänftigen, dem die Eiche als Attribut zugeordnet ist. Auf wundersame Weise erfahren Mädchen im Traum, wer ihr Zukünftiger sein wird, wenn sie in der magischen Nacht einen Strauß von sieben Sorten wilder Blumen von sieben Wiesen pflücken und diesen dann unter ihr Kopfkissen legen. Tropfen des Morgentaus sollen kranke Menschen und Tiere heilen können.

Ähnlich wird dieses Fest in Dänemark und Norwegen als ‚Sankt-Hans‘ gefeiert. Strohhexen werden in großen Feuern verbrannt, um böse Geister zu verscheuchen, die sich der Sage nach in dieser Nacht versammeln. Das größte Mittsommerfeuer der Welt lodert alljährlich in der nordnorwegischen Jugendstilstadt Ålesund, wo ein 45 Meter hoher Holzstapel abgebrannt wird. Wie leer gefegt scheint Helsinki an ‚Juhannus‘, dem finnischen Pendant zu Midsommar und Sankt-Hans. Menschenmengen strömen auf das Land und entfachen riesige ‚Juhannusfeuer‘, lärmern und trinken. Auch hier denkt niemand an Schlaf!

In Russland zelebriert man die Sommersonnenwende sogar einen ganzen Monat lang mit vielen Festivals; noch in St. Petersburg geht die Sonne zu dieser Zeit nicht unter. Aber Mittsommer ist nicht nur ein Fest des Nordens. Auch in den größeren Küstenstädten Spaniens bietet sich in ‚La noche de San Juan‘ ein abenteuerliches Spektakel: Tausende Menschen stürzen sich um Punkt Mitternacht kollektiv in die Fluten und begrüßen so den Sommer.

In Großbritannien wird ‚Midsummer‘ seit dem 13. Jahrhundert an St. John's Eve gefeiert. Anfangs war dieser Abend von großer Spiritualität erfüllt, er wandelte sich jedoch zunehmend zu einem tosenden Fest, bis die Kirche diesem Treiben durch ein Fastengebot ein Ende setzte. Die traditionellen Mittsommerfeuer werden dagegen noch heute in Cornwall entfacht. Und in Salzburg entführt heuer Benjamin Brittens Oper *A Midsummer Night's Dream* das Publikum auf eine wundersame Reise, wenn tanzende Elfen und allerlei Zaubhaftes zur Mittsommernachtszeit Magie versprühen!

Viktoria Hirschhuber

## Das Theater zu Zeiten Shakespeares

„Die erstaunliche Vielfalt der von Shakespeare auf die Bühne gebrachten Charaktere spiegelt die soziale Mischung seines Publikums.“ Dieses Zitat des britischen Kunsthistorikers Neil MacGregor verweist auf die Heterogenität des Theaterpublikums zu Zeiten Shakespeares. Während heutzutage vornehmlich die sogenannte Mittelschicht im Theater anzutreffen ist, kamen seinerzeit Arm und Reich zusammen; ein statusbezogenes Denken war dieser Gesellschaft fremd. Der gebildete Mensch genoss die Bemerkungen zu philosophischen und moralischen Themen, das einfache Volk erfreute sich an ungeschliffenen Zoten. Dementsprechend passten die Schriftsteller in ihren Werken die moralische Erbauung dem Horizont des Publikums an.

Im 16. Jahrhundert, zur Hochblüte des englischen Dramas in der elisabethanisch-jakobäischen Zeit, glänzte London als Zentrum der Theaterkultur. Es gab Spielstätten, begabte Autoren, neue Werke nahezu ohne Zahl. Die Theatertruppen bestanden ausschließlich aus Männern; ein Schauspieler übernahm mehrere Rollen im Stück. Neben festen Ensembles, bestehend aus professionellen Darstellern, agierten auch übers Land ziehende Truppen, die bevorzugt Innenhöfe von Gaststätten als Auftrittsorte nutzten, um Eintritt verlangen zu können. Zwischen den Schauspieltruppen herrschten zuweilen große Unstimmigkeiten; mangels Copyright konnten Theaterstücke eines Ensembles von anderen imitiert und nachgespielt werden. Um Rivalitäten auszuschließen, wurde 1572 ein Erlass ausgegeben, der alle Schauspieltruppen aufforderte, einen Adligen als Patron zu gewinnen. So standen beispielsweise die „Lord Chamberlain's Men“, eine der wichtigsten Kompagnien dieser Zeit, der auch Shakespeare angehörte, unter dem Patronat Königin Elisabeths.

Die Entwicklung der Spielstätten veranschaulicht ebenfalls die Blüte des elisabethanischen Theaters. Die erste feste Bühne, „The Theatre“, wurde zwar nach Ablauf des Pachtvertrags abgerissen; aus ihrem Baumaterial entstand aber 1599 „The Globe“, das berühmteste Schauspielhaus seiner Zeit, an dem auch Shakespeare einen Anteil besaß. Weitere eindrucksvolle Bühnen waren „The Swan“ und „The Rose“. Zum Zentrum des Theaterbetriebs wurde aber „The Blankside“ – außerhalb der Londoner Stadtmauern gelegen.

Pragmatischerweise nahmen sich die Investoren der Theaterbauten die Struktur der Arenen, in welchen die beim Volk beliebten Bären- und Bullenhatzen stattfanden, zum Vorbild. Die Schauspielhäuser wurden im Weiteren so konstruiert, dass die Bühne in die Zuschauermenge hineinragte. An den Wänden befanden sich mehrstöckige überdachte Galerien mit den besten Plätzen. Die Theater verfügten über kein Innenraumdach; Aufführungen konnten nur bei Tageslicht stattfinden. Zwei Türen dienten den Protagonisten zum Betreten der Bühne, eine Falltür bot die Möglichkeit, Kreaturen aus der Unterwelt erscheinen zu lassen. Dass die Bühnen eher spartanisch ausgestattet waren, forderte die Fantasie der Zuschauerschaft umso mehr heraus. Aufgrund mangelnder Requisiten beschrieben die Schauspieler mittels ‚Wortkulisse‘ den Schauplatz für das Publikum; Szenen konnten so rasch und häufiger gewechselt werden.

Sehr angesehen waren zur Zeit Shakespeares Historienspiele, da sie auch weniger Gebildeten Zugang zur Nationalgeschichte ermöglichten. Rachetragödien, in denen vorwiegend Wut, Inzest

und Mord das Handlungsgeschehen beherrschten, fesselten das Publikum ebenfalls. Obwohl der Schauplatz meist in Italien angesiedelt war, ließ sich nicht verdecken, dass die Dramen auch einen kritischen Blick auf die Intrigen und Missstände am englischen Hof warfen.

„Totus mundus agit histrionem“ – „All the world's a stage“: Shakespeares berühmte Worte, eingraviert in die Mauern des „Globe“, sind Zeugnis für die Rolle und die Bedeutung, die das englische Schauspiel auf der ganzen Welt einnehmen sollte.

Antonia Reichert

## Zur Rezeptionsgeschichte von William Shakespeares *Sommernachtstraum*

Giuseppe Verdi, Charles Gounod, Gioachino Rossini und Benjamin Britten, allesamt gefeierte Komponisten ihrer Zeit, verbindet eine gemeinsame Stoffwahl: Sie alle haben Stücke von Shakespeare in erfolgreiche Opern verwandelt und damit einem neuen Publikum zugänglich gemacht. Die Beliebtheit von Shakespeares Dramen ist jedoch nicht nur in Adaptionen erkennbar, die sich bereits in ihrem Titel unmissverständlich auf die literarische Vorlage beziehen, sondern auch in anderen Werken, in denen eine Kenntnis von Shakespeares Schaffen vorausgesetzt wird. So spielt etwa Scarpia in Puccinis *Tosca* auf eine Szene in *Othello* an: „Per ridurre un geloso allo sbaraglio Jago ebbe un fazzoletto“, oder zu Deutsch: „Um einen Eifersüchtigen ins Verderben zu stürzen, nahm Jago ein Taschentuch“. In der gesamten Oper wird dieser Satz kein einziges Mal erklärt, somit vorausgesetzt, dass das Publikum mit Shakespeare vertraut ist und den Inhalt der Tragödie über Jagos Intrige und Othellos Misstrauen kennt.

Aber mehr als jedes andere Schauspiel aus Shakespeares Œuvre wurde *Ein Sommernachtstraum* zum Bezugspunkt der Rezeption. Die Anzahl und Diversität der Adaptionen ist überwältigend. Bereits 1692, circa einhundert Jahre nachdem Shakespeares Stück fertiggestellt worden war, schrieb Henry Purcell die Semi-Opera *The Fairy-Queen*. Eine weitere Oper mit dem französischen Titel des Schauspiels, *Un Songe d'une nuit d'été*, existiert von Ambroise Thomas; allerdings wurde hier nur der Titel, nicht jedoch der Inhalt des Stückes übernommen. Mendelssohns Bühnenmusik zu *Ein Sommernachtstraum* zählt noch heute zu den meistaufgeführten Werken des Komponisten und regte Komponierende wie Choreographierende zu zahlreichen Ballettbearbeitungen an.

Auch abseits der Bühne wurde auf *Ein Sommernachtstraum* gerne zurückgegriffen. 1935 kam ein erster Film unter Regie von William Dieterle und Max Reinhardt mit dem gleichnamigen Titel heraus, der zwei Oscars erhielt, einen für die beste Kamera, den zweiten für den besten Schnitt. Rund sechzig Jahre später, knapp vor der Jahrtausendwende, wurde unter der Regie von Michael Hoffman eine neue Version dieses Klassikers gedreht, ebenfalls mit dem Titel *Ein Sommernachtstraum*. In der Zwischenzeit hatte sich Woody Allen mit einer Übertragung des ursprünglichen Stoffes in die Gegenwart befasst, als er 1982 mit *A Midsummer Night's Sex Comedy* eine köstliche Komödie auf die Leinwand brachte und als vielleicht Erster die erotischen Brechungen der Handlung ins Auge fasste.

Georg Hemetsberger

## Zwischen Realität und Traum: Die Elfenwelt in *A Midsummer Night's Dream*

Elfen und Feen, Kobolde und Gnome gehören für uns heute zu einer fiktiven Welt, die wir häufig mit Natur und Primitivität in Verbindung bringen. Besonders präsent sind dabei Bilder von Elfen und Feen aus der Popkultur, in denen kleine, weibliche Wesen mit Flügeln und glitzernden Zauberstäben für glänzende Kinderaugen sorgen. Ist das eine Erwartung, mit der wir der Elfenwelt in William Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* aus dem Jahre 1595 begegnen?

Auch bei Shakespeare sind die Elfen sehr eng mit der Natur verbunden, was sich in so sprechenden Elfenamen wie Peaseblossom, Cobweb oder Mustardseed zeigt. Zugleich wohnt ihnen auch eine intensive Magie inne, der Menschen fast schutzlos ausgeliefert sind. Zum Beispiel hat der Streit zwischen der Elfenkönigin Titania und dem Elfenkönig Oberon die ganze Erde verwüstet: „The spring, the summer/ The chiding autumn, angry winter change/ Their wonted liveries, and the mazed world,/ By their increase, now knows not which is which.“ (II/1)

Die Macht der Elfen über die Natur lässt sich aber darüber hinaus als eine Macht über die Realität begreifen, wenn durch das Handeln Oberons und seines Handlangers Puck sowohl die Elfenkönigin Titania als auch die Menschenpaare Helena und Demetrius bzw. Lysander und Hermia ihre Gefühle nicht mehr kontrollieren können. Und nicht zu vergessen: Bottoms Verwandlung durch Puck in ein Wesen mit menschlichem Körper und Eselskopf. Die Welt der Elfen – ihr Lebensraum – wird also zu einem Ort ungeahnter Möglichkeiten innerhalb der Realität. Die Grenzen zwischen Magie und Natur, zwischen Traum und Wirklichkeit verwischen sich – Elfen und Menschen kommen zusammen, ohne wirklich gemeinsam zu agieren.

In einem Zeitalter, in dem Internet und Virtual Reality angeblich die Macht besitzen, alle Wünsche zu erfüllen, braucht es scheinbar keinen fixierten Ort mehr für Träume und Magie. Oder doch? Wo aber finden sich in der heutigen Welt noch Traumorte, die außerhalb der Realität liegen? Und welchen Träumen jagen die Menschen heute noch nach? Karoline Grubers Inszenierung von Benjamin Brittens *A Midsummer Night's Dream* findet diesen magischen Ort auf einem längst aufgelassenen Jahrmarkt. Zwischen verlassenen Fahrgeschäften und fast blinden Zerrspiegeln begegnen die Menschen den dort lebenden Elfen.

Auch die Musik, die die Elfenwelt repräsentiert, erscheint so flüchtig und irisierend wie ein Traum oder ein Spiegelbild. Gleich zu Beginn der Oper tauchen die auf- und absteigenden, in der Lautstärke an- und abschwelenden Glissandi der Streicher wie aus weiter Ferne auf und spielen ebenso mit einem tonalen Zentrum wie die magischen Geschehnisse der Mittsommernacht mit der Realität der Menschen. Die Celesta, die Britten der Elfenwelt zuordnet, klingt ebenso fremd und übernatürlich wie die hohen Knaben- oder Sopranstimmen des Elfenchors, Titanias Koloratursopran und Oberons Countertenor.

Shakespeares und Brittens Elfen sind magische und geheimnisvolle Wesen mit einem starken Einfluss auf die Realität. Es muss ja nicht immer ein magischer Wald oder ein Jahrmarkt sein, wo sie wirken. Vielleicht tummeln sie sich auch im Theater ...

Ruth Fechner

## Wenn Musik und Sprache sich zauberhaft vereinen. Anmerkungen zum Libretto von *A Midsummer Night's Dream*

„Last August it was decided that [...] I should write a full-length opera [...]. As this was a comparatively sudden decision, there was no time to get a libretto written.“

Entstehungshintergrund für Benjamin Brittens Oper *A Midsummer Night's Dream* ist das Aldeburgh Festival in England, für das Britten ein Werk verfassen will. Er entscheidet sich für einen Stoff, der bereits ein Topos in der Musikgeschichte ist: den Sommernachtstraum, basierend auf der gleichnamigen Komödie des großen englischen Dichters William Shakespeare.

Gemeinsam mit seinem Lebensgefährten Peter Pears entwickelt er ein Libretto, welches die Sprache Shakespeares – abgesehen von wenigen musikalisch bedingten Änderungen – quasi wörtlich zitiert. Und so entsteht mit dem *Midsummer Night's Dream* ein Werk, das zwei musikalisch-poetische Ebenen in sich vereint: „the strong verbal music“, welche der Shakespeare'schen Sprache unleugbar inhärent ist, und die Musik Benjamin Brittens, welche wiederum ihre ganz eigenen Aussagen trifft und damit den Text wesentlich mitgestaltet.

Weil nun aber die Oper die Eigenschaft besitzt, Handlung zu verlangsamen – die gesungene Sprache beansprucht per se mehr Zeit als das gesprochene Wort –, muss die Textvorlage entsprechend angepasst werden: „To have done the complete *Midsummer Night's Dream* would have produced an opera as long as *The Ring*.“

Auf brillante Weise kürzen Britten und Pears also das Original um die Hälfte. Vor allem lyrische Passagen, die nicht der zielstrebig-dramatischen Bewegung folgen, werden eliminiert.

Die sicherlich markanteste Änderung betrifft die Auslassung der ersten Szene am Hof von Theseus und Hippolyta in Athen; stattdessen beginnt die Oper mit dem ungesäumten Blick auf den Wald und die unheimlich-fremde Zauberwelt. Dieser unmittelbare Einstieg in das Übernatürliche und Unvernünftige sowie das Fehlen einer wirklichkeitsanmutenden Rahmenhandlung lassen – viel mehr noch als im Shakespeare'schen Original – die Grenzen von Traum und Wirklichkeit verschmelzen. Omnipräsent ist die Frage Brittens: Was ist real, was nehmen wir (für) wahr und wo liegen die Grenzen unserer Sinnes- und Wirklichkeitswelt?

Für Verwirrung und Klarheit gleichermaßen sorgt dieser Beginn der Oper. Das Publikum wird in die Szenerie hineingeworfen, während die Hintergründe zunächst unklar bleiben: Warum um Himmels Willen probt dort auf der Bühne ein Handwerkerteam sein Schauspiel und irren Liebende im Wald herum? Zugleich ermöglicht dieses Weglassen der Hofszene um Theseus und Hippolyta aber ein leichteres Verständnis, da Wissen weder um die Mythologie noch um die Sagenwelt notwendig ist.

Brittens prominenter Eingriff in Shakespeares Text mag auf die veränderten zeitgeschichtlichen Rahmenbedingungen zurückzuführen sein. Zum einen gibt es in Brittens Oper keinen Grund mehr, weshalb der Hof als Zentrum der Macht etabliert und gefestigt sein sollte; königliche Hochzeiten sind mittlerweile mehr ‚social event‘ denn politisch relevantes Ereignis. Und zum anderen wird dadurch vermieden, den alten gesellschaftlichen Codex zu reproduzieren, nach dem Hermia das Kloster droht, sollte sie nicht dem patriarchalischen Willen folgen und Demetrius heiraten.

Viel mehr als das offensichtliche Intervenieren verändert freilich die reiche musikalische Rhetorik Brittens den Shakespeare'schen *Midsummer Night's Dream*. Mit der Wahl seiner musikalischen Mittel bricht er mit der Tradition des romantischen, verzaubernden Sommernachtstraums, sein Fokus liegt auf dem Unheimlichen und Grotesken, das der Stoff ebenso birgt.

Die Eingangsszene wird nicht Puck in den Mund gelegt, sondern den Elfen – mit Unterstützung der ihnen zugeordneten Instrumente Harfe, Cembalo und Schlagwerk. Überhaupt ist in der gesamten Oper eine Dominanz der Feenwelt, in der Britten mehr musikalische Möglichkeiten sieht, zu konstatieren. Dort erscheinen indes nicht schmetterlingshafte Feen, sondern Knaben mit Diskantstimme, „very different from the innocent nothings that often appear in productions of Shakespeare“. Ihr Gegenpart ist Puck, der sich mit seiner Sprechstimme als Außenseiter outet, ohne Lizenz zum Gesang. Eine deutliche Aussage trifft Britten außerdem mit der Entscheidung, den Part des Oberon mit einem Countertenor zu besetzen. Oberon rückt damit in die Nähe seiner Gattin Titania, aber auch in die der kindlichen Stimmen und distanziert sich im gleichen Zug von der menschlichen Sphäre.

Brittens *Midsummer Night's Dream* unterscheidet sich von der Shakespeare'schen Wortdichtung vornehmlich nicht durch die textuellen Abweichungen vom Original – es ist Brittens Musik, die eingreift und den Unterschied macht. Sie erzählt in ihrer Illustrativität mindestens ebenso viel wie die Worte Shakespeares und weist die Handlung damit stets in eine bestimmte Richtung: „Es wird daraus ein Ganzes voll Bestand,/ Doch seltsam immer noch und wundervoll.“ (*Ein Sommernachtstraum*, V/1)

Martina Fladerer

Alle wörtlichen Zitate, abgesehen vom Endzitat, stammen von Britten selbst: *A New Britten Opera*, in: *The Observer*, Weekend Review vom 5. Juni 1960, S. 9.

### Von absoluter Liebe, Unentschlossenheit und verbotenen Reizen

Oberon und Titania: Sie ist die Herrscherin über die Elfenwelt und absolutes Symbol für das Weibliche, er agiert als ihr mächtiges Männlichkeit verkörperndes Pendant. Zusammen steht das herrschaftliche Paar in Shakespeares Komödie *A Midsummer Night's Dream* für die wahre und vollkommene Liebe. Doch im scheinbar perfekten Liebesparadies zieht ein Gewitter auf – Herrscherin und Herrscher über die Elfenwelt geraten wegen eines Menschenjungen in einen verheerenden Streit.

Die absolute Liebe – alles nur Utopie im Zeitalter des Online-Dating-Supermarktes Tinder?

Die Regale sind proppenvoll, die Möglichkeiten nahezu unbegrenzt. Im Naschwald der Leckereien wird sich eben geholt, wonach einem in diesem Moment ist. Heute ist es der König, morgen der Sexsklave. Heute geborgene Alltagszuflucht und morgen erotisch-verbotene Alltagsflucht.

Aber welchen Stellenwert nimmt die wahre Liebe im technisierten Jahrmarkt der Möglichkeiten unserer heutigen Zeit ein? Gibt es für Titania einen noch viel interessanteren Boy als Oberon es für sie ist oder stellt sich der Bilderbuchliebe nichts in den Weg?

Männlich, weiblich, androgyn, geschlechtsneutral. Neckisch, tückisch, undurchsichtig.

Wer ist hier der Mann, wer die Frau? Oberon in Frauenklamotten, Titania als dominante Herrscherin im Männeraufzug. Weg von stereotypischen Frauen- und Männerbildern richtet sich Karoline Grubers Inszenierung gegen traditionelle Rollenbilder und interpretiert die Unfassbarkeit der Beziehungen im Stück neu. In einer Art Überwucherung der Geschlechterbilder und der bekannten Paarkonstellationen werden Genderzuschreibungen und Beziehungsdeutungen so weit offengelassen, dass allein die Wahrnehmung des Publikums darüber entscheidet.

Damals, als Benjamin Britten noch dafür verurteilt worden wäre, seine Homosexualität öffentlich auszuleben und diese Thematik offen in seinen Stücken zu behandeln, fanden Botschaften in Bezug auf Homoerotik zwischen den Zeilen statt. Im Gegensatz dazu steht die neue Inszenierung der Opernklasse an der Universität Mozarteum – alles ist möglich, vieles erlaubt.

Felicitas Kellerbauer

### Charlina Lucas, Amelie Ottmann und Egon Stocchi im Gespräch mit Ruth Fechner und Georg Hemetsberger

Anfang Juni schleichen wir, Georg Hemetsberger und Ruth Fechner, leise in die letzte Stunde einer Probe zu Benjamin Brittens *A Midsummer Night's Dream* an der Universität Mozarteum. Anschließend werden wir ein Interview mit den Bühnenbildnerinnen Charlina Lucas und Amelie Ottmann sowie dem Kostümbildner Egon Stocchi führen und verschaffen uns nun einen Eindruck von der Oper. Während der Probe ergänzen wir fleißig unsere Fragenliste. Als die Regisseurin Karoline Gruber die Probe beendet, freuen sich Charlina, Amelie und Egon auf die frische Luft außerhalb des Großen Studios. Seit 8 Uhr früh sind sie hier, verrät uns Amelie. Wir suchen uns ein schattiges Plätzchen im Mirabellgarten, wo wir ganz in Ruhe das Interview führen können.

Wie sind die Ideen für das Bühnenbild entstanden?

Charlina: Die erste Überlegung war, dass das ganze Stück in einer Nacht spielt, in der viel passiert, wo alles möglich ist und wo es verrückte Sachen gibt. Im nächsten Schritt schauten wir, wo man all diese Eigenschaften sonst noch finden kann. Die logische Schlussfolgerung daraus war ein Jahrmarkt: Es ist eine surreale Fake-Welt, wo in der Nacht seltsame Sachen passieren können.

Amelie: Eine Welt, in der alles möglich ist, wo eine verzauberte Atmosphäre existiert, fast wie in einem Traum, oder eben einem Sommernachtstraum. Und die ersten Ideen zu diesem Begriff waren dann Lichter und eine verwunschene Stimmung.

Charlina: Auch die Eigenschaften des Waldes, in dem der Großteil des Stücks ursprünglich spielt, wollten wir beibehalten. Dadurch, dass man sich dort zwischen den Bäumen verstecken kann und es sehr verwinkelt ist ...

Amelie: ... hatten wir das Ziel, auch diese Punkte auf die Bühne zu bringen, ohne Bäume aufzustellen. Und wir erreichten dieses Ziel, indem wir die Bäume durch Jahrmarktobjekte ersetzten.



Charlina: Weiters kommen einige dieser Elemente von oben, wodurch wir einerseits für Überraschung sorgen, andererseits soll auch die Übernatürlichkeit dieser Umgebung dargestellt werden.

Amelie: In dieser Feenwelt sind eben Sachen möglich, die es in der normalen Welt nicht gibt, die aber während des Stücks, auch für das Publikum, normal werden, sodass es irgendwann nicht mehr merkwürdig ist, wenn zum Beispiel jemand schnippst und etwas Zauberhaftes passiert. Es ist ein absurder Jahrmarkt, der zwar für uns Menschen alt und verlassen aussieht, für die Elfen allerdings die normale Heimat ist. Das Bühnenbild, beziehungsweise die Welt der Elfen, besteht aus verschiedensten Jahrmarktelementen, die allerdings nicht in ihrer normalen, kompletten Form existieren, sondern immer nur in einzelnen Teilen davon, die frei zusammengesetzt sind. Insgesamt entsteht dadurch etwas, das gewisse Ähnlichkeiten zu einem Marionettenspiel aufweist, als würde alles schweben. Es sollte so wirken, als könnte man damit spielen, da alles so leicht aussieht.

*Einige Elemente des Bühnenbildes bleiben über das gesamte Stück gleich, aber es kommt auch zu den eben angesprochenen Veränderungen. Wie finden diese statt?*

Charlina: Zu Beginn erkennt man den Zusammenhang zum Jahrmarkt womöglich noch nicht so gut, da alles sehr willkürlich und verlassen wirkt. Das Publikum soll erst im Laufe des Stücks erkennen, dass es sich um einen Jahrmarkt handelt, der erst aufgebaut wird. Einige Elemente werden aufgestellt, eine Person taucht von unten aus dem Boden auf, Teile fliegen durch die Gegend, einiges kommt von oben herab, die Karusselle fliegen über die Bühne. Wir haben versucht, alle Möglichkeiten, die wir hatten, auszunutzen.

*Habt ihr euch zuerst über die Möglichkeiten, die die Bühne bietet, Gedanken gemacht und erst im Nachhinein das Konzept diesen Gegebenheiten angepasst?*

Charlina, Amelie: Nein, eigentlich war es umgekehrt. Die Idee mit dem Jahrmarkt existierte zuerst, und erst im Nachhinein schauten wir dann, wie wir es auf der Bühne umsetzen können.

*Wie intensiv war die Auseinandersetzung mit dem Stück?*

Charlina: Ja, schon mal gelesen (lacht).

Amelie: Ja gelesen, angehört, und relativ bald entstehen dann schon die ersten Bilder im Kopf. Bei der zauberhaften Feenwelt war das etwas Bunte, Fliegendes, woraus dann die Idee für den Jahrmarkt entstanden ist. Wir haben geschaut, was uns interessiert und was wir am wichtigsten finden, und das war dann eben diese Fantasiewelt. Beim ersten Mal, als wir das Stück zusammen gelesen haben, hatten wir beide Assoziationen mit dem Disney-Film *Alice im Wunderland*.

Charlina: Wir wollten schon eine bunte, verrückte Bühne, auf der viel zu sehen ist, das war von Beginn an klar, also nichts Leeres und Einfaches.

*Wann hat die Arbeit begonnen?*

Charlina: Im Dezember. Zu dieser Zeit fanden die ersten Gespräche mit der Regisseurin statt.

Amelie: Das beginnt schon immer sehr früh und entwickelt sich dann so dahin. Nach dem ersten Gespräch versucht man, die Ideen auf Papier zu bringen, entweder durch bereits existierende Bilder/Fotografien oder man malt selbst etwas. Danach folgten dann weitere Gespräche, in denen diese Entwürfe vorgestellt und diskutiert wurden, welche sich gut für das Bühnenbild eignen würden und welche eher nicht.

*Wie fand die Ideenfindung für das Kostüm statt?*

Egon: Zu Beginn hatte ich viele Ideen, während der Gespräche entstanden dann die endgültigen Ideen, aber das Ganze ist immer ein Prozess. Ständig verändert sich etwas, und die größten Änderungen fanden dann erst bei den Proben statt. Man hat zwar immer eine Idee, doch natürlich muss sie auch mit dem Bühnenbild zusammenpassen und auch die Darsteller müssen damit zufrieden sein.

*Wie viel Einfluss haben die Darstellerinnen und Darsteller selbst auf die Kostüme? Können sie Wünsche äußern oder beschränken sich die Änderungswünsche auf kleinere Anpassungen?*

Egon: Ich würde sagen, es sind eher kleinere Anpassungen.

*Kannst du die Idee hinter den Kostümen erläutern?*

Egon: Die Feen sind „Pailletten in desperation“. Ihre Kostüme sind mit Pailletten verziert, wodurch viele Effekte durch die Beleuchtung entstehen. Das Spielen mit dem Licht zeigt dann auch wieder die ursprüngliche Verbindung zur Jahrmarktthematik.

*Wie viel Einfluss hast du mit den Kostümen auf die Rollengestaltung?*

Egon: Ich habe die Kostüme in drei Gruppen geteilt. Je eine Art für die Feenwelt, für die Menschen und die Handwerker. Die Ästhetik von allen drei Gruppen passt eigentlich sehr gut zusammen, aber jede Gruppe hat ganz bestimmte Elemente, die sie sichtbar von den anderen unterscheiden. Das Merkmal der Feen sind die Pailletten, die Menschen sind eher sportlich gekleidet und die Handwerker sind ein bisschen von allem.

*Verändert sich etwas an den Kostümen im Laufe des Stückes, wenn sich die Beziehungen der Personen ändern?*

Egon: Eigentlich schon. Sehr deutlich sieht man das zum Beispiel bei Titania und Oberon. Die Oper

beginnt mit dem Streit zwischen den beiden um einen indischen Jungen. Und Titania entscheidet sich dafür, den Jungen um jeden Preis zu behalten. Was bewirkt diese Entscheidung? Sie sorgt für Chaos auf der Welt. Also wie präsentiert man das Chaos über das Kostüm? Wir dachten daran, Oberon wie eine Drag-Queen zu kleiden. Pink, stereotypisch. Und Titania eher männlich. Blau. Also wirklich stereotypisch. Gegen Ende des Stücks aber tauschen sie die Rollen, weil Oberon bekommt, was er will: den Lustknaben. Und sie kehren zurück zur Normalität, zu einer stereotypen Normalität in ihren Kostümen. Aber nicht alles, nicht komplett. Denn etwas von der Erfahrung bleibt. Von der Erfahrung des Mittsommernachtstraums.

*Die Beleuchtung ist ja für die Kostüme sehr wichtig, wie wir in einer Probe sehen durften. Hattest du Einfluss darauf?*

Egon: Auf die Pailletten, ja! Die Idee war, dass sie sehr beleuchtet sein sollten. Und unabhängig von der Beleuchtung sollten sie immer das Licht sehr stark reflektieren.

*Sowohl hinter dem Bühnenbild als auch den Kostümen stecken ausgearbeitete Konzepte. Wie gut konntet ihr das im Endeffekt umsetzen? Und wie stark haben euch die materiellen Gegebenheiten, zum Beispiel Elemente aus dem Fundus, beeinflusst?*

Charlina: Also wir hätten gerne noch mehr aufgehängt, aber eigentlich passt das jetzt alles. Am Anfang hatten wir gedacht, dass es vielleicht mit den Hängungen an bestimmten Stellen schwierig wird und überlegt, wie man Fahrten ermöglichen kann. Zum Beispiel können die hängenden Elemente nicht im Kreis fahren. Da mussten wir uns dann ein bisschen anpassen: was wie fahren kann, und wo.

Amelie: Es war für uns eher eine technische Herausforderung, die wir noch nicht ausprobiert hatten. Wir haben zum ersten Mal den Schnürboden benutzt und gelernt, was da so alles geht und nicht geht, oder auch wie sicher das ist. Wir haben also nicht nur Elemente auf die Bühne gestellt, sondern mussten uns danach auch noch mit dem Ablauf beschäftigen: Wann können die Bühnenteile gefahren werden? Wie viele Techniker müssen dafür auf der Seite sein? Dafür mussten wir uns dann auch noch einmal ziemlich intensiv mit dem Stück auseinandersetzen.

Egon: Ich hätte gerne beim Bottom etwas mehr gemacht, aber ich konnte eigentlich viel umsetzen, ungefähr fünfundsechzig, achtzig Prozent von meinem Entwurf.

*Hattet ihr davor schon Erfahrungen mit dem Konzipieren eines Bühnenbildes für Opern oder ist es das erste Mal?*

Amelie: Für uns war es die zweite Produktion am Mozarteum, wir haben vorher schon *Gianni Schicchi* zusammen gemacht.

Egon: Für mich war es die erste Produktion.

*Und wie läuft es bisher?*

Egon: Ja, soweit so gut. Wir werden nächste Woche weitersehen, bei den Klavierhauptproben.

*Wie verlief eigentlich der Umzug von der Probephase auf die Hauptbühne? Gab es da noch einmal große Veränderungen?*

Charlina: Auf der Probephase kann man erstmal nicht so viel umsetzen wie dann auf der großen Bühne. Die Sängerinnen und Sänger haben zum Beispiel mit einem minikleinen Schaukelpferd geprobt, oder haben auf Stühlen gesessen anstatt auf den Karussellsesseln. Da mussten wir uns dann was überlegen. Aber eigentlich hat bei der Übertragung auf die große Bühne dann alles funktioniert. Was wir gerne anmerken möchten, ist die Herkunft der Karussellelemente. Eigentlich war gar nicht mehr so viel Budget übrig, aber wir haben diese dann geschenkt bekommen. Und zwar war von Frau Petz, die uns sehr gerne unterstützt hat und die auch gerne weiter mit uns zusammenarbeiten möchte.

*Könnt ihr etwas aus der Arbeit an der Produktion mitnehmen?*

Egon: Also es war ja meine erste Produktion, aber es war sehr schön und hat sehr viel Spaß gemacht. Und ich bin sehr gewachsen mit der Produktion. Es ist meine erste praktische Arbeit im Opernbereich.

Amelie: Wir hatten auch sehr viel Spaß.

Egon: Und es war sehr schön, etwas mit dem Gebäude, mit dem Neuen Mozarteum, zu tun zu haben. Wir sitzen sonst so isoliert.

Charlina: Wir sind auch eher eine kleine Gruppe von Studierenden. Es ist schön, mal ein paar andere Gesichter zu sehen.

Die Autorinnen und Autoren der Programmheft-Beiträge sind Teilnehmende einer Lehrveranstaltung des Departments für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg.

## Tolga Siner



Der 1992 geborene Sänger begann sein Studium bei Jeannette Thompson und Linet Saul. Seit 2016 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg in der Gesangsklasse von Elisabeth Wilke und in der Liedklasse von Wolfgang Holzmaier.

Er gab Konzerte u. a. in Izmir, Salzburg, Karlsruhe, Bonn und Istanbul. 2011 sang er die Rolle des Narciso in Händels *Agrippina* an der Staatsoper Izmir, 2014 trat er im Staatstheater Izmir als Solist in Molières *Der Bürger als Edelmann* auf. Zusammen mit Bülent Oral gründete er das türkische Barockensemble „Concerto Barocco“.

Tolga Siner gewann mehrmals Preise beim Nationalen Jugendwettbewerb, 2014 den Sonderpreis der Jury und 2015 den 3. Preis beim Siemens Opernwettbewerb sowie 2016 den 1. Preis beim Wettbewerb „Barockstimmen Istanbul“. 2013 sang er die Alto-Partien in Händels *The Messiah*, 2014 wurde er vom Staatstheater Karlsruhe zur Händel-Akademie eingeladen, wo er mit dem niederländischen Bariton Peter Kooij arbeitete. An der Hochschule für Musik Karlsruhe gab er Konzerte und sang 2015 die Rolle der Arnalta in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*. 2015 besuchte er Meisterkurse an der Sommerakademie Mozarteum Salzburg bei Helena Schneiderman, Helen Donath, Wolfgang Holzmaier, Marjana Lipovšek und Elisabeth Wilke.

## Karina Benalcazar



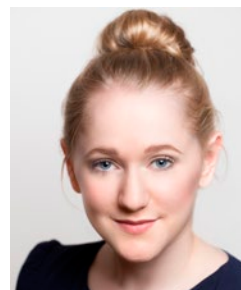
Die 1992 in Quito geborene Sopranistin begann mit zehn Jahren in Chören zu singen. Mit 14 Jahren erhielt sie ihren ersten Gesangsunterricht bei Patricia Guzmán und ein Jahr später bei Andrés Carrera. Von 2009-2011 war sie in der Gesangsklasse von Daniela Guzmán an der Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador.

2010 debütierte sie als Sophie im Levays Musical *Elisabeth*. 2011 erhielt sie den 2. Platz beim Wettbewerb Jóvenes Talentos Cuenca als jüngste Teilnehmerin. Im selben Jahr begann sie ihr Studium für Elementare Musik- und Tanzpädagogik am Orff-Institut in Salzburg

und ein Jahr später ihr Gesangsstudium an der Universität Mozarteum bei Mario Díaz. Seit 2012 ist sie Mitglied des Ensembles für Alte Musik Harmonia Variabilis, wo sie mittelalterliche und Renaissance Musik singt und spielt. Seit 2013 ist sie in der Gesangsklasse von Christoph Strehl. 2016 absolvierte sie den Bachelor mit Auszeichnung und anschließend begann ihr Masterstudium für Oper und Musiktheater in der Klasse von Kai Röhrig und Karoline Gruber.

2017 debütierte sie als Susanna in *Le nozze di Figaro* und nahm beim Falkensteiner Minneturnier im Harz teil. Sie erhielt das ordentliche Stipendium der Universität Mozarteum für das Studienjahr 2017/18. 2018 sang sie Schönbergs *Pierrot lunaire* und debütierte als Statue in der Uraufführung der japanischen Oper *Lob des Schattens* von Oscar Jockel.

## Marie-Dominique Ryckmanns



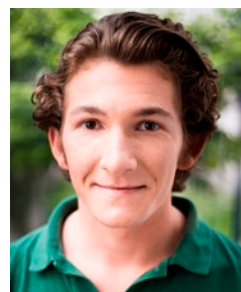
Die deutsch-französische lyrische Koloratursopranistin wurde 1993 in München geboren. Nach ersten Schauspiel- und Musicalerfahrungen mit dem Jungen Theater Gärtnerplatz begann sie ihre klassische Gesangsausbildung bei der Sopranistin Felicia Weathers sowie dem Pianisten Julio Mirón. Zurzeit studiert sie an der Universität Mozarteum Salzburg in der Gesangsklasse von Michèle Crider.

Seit Beginn ihres Studiums ist sie ein engagiertes Mitglied des von Josef Wallnig geleiteten Institutes für Mozart Interpretation (Schwerpunkt: Musiktheater) für historische Aufführungs- und

Verzierungspraxis. Sie wirkte als Solistin in Dvořáks *Te Deum*, Mendelssohns *Psalm 42*, Haydns *Paukenmesse*, Mozarts *Krönungsmesse* und *Lauretansische Litanei* sowie Wellesz' *Messe in f-Moll* in München und Salzburg mit. Im Rahmen eines Benefizkonzerts für die Aktion „Sternstunden e.V.“ des Bayerischen Rundfunks war sie außerdem in der Allerheiligen-Hofkirche und mit Schumanns *Das Paradies und die Peri* im Herkulesaal der Münchner Residenz zu hören.

Sie erhielt mehrfach Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben, wie beispielsweise 2015 in Karlsruhe den Sonderpreis des Deutschen Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend für die beste Interpretation eines Liederzyklus' einer Komponistin.

## Augustin Groz



Geboren 1996 in Wien, sammelte Augustin Groz erste Bühnenerfahrung ab 2000 am Wiener Kindertheater unter der Leitung von Sylvia Rotter (bis 2011). Ab 2012 Aufführungen im Rahmen der Walz (ORG). 2016 erhielt er ein Engagement am Schauspielhaus Wien für die 504-Stunden Theaterinstallation *Cellar Door* (Thomas Bo Nilsson) und war als Regieassistent für den Sci-Fi/Mystery Kurzfilm *Snakebite* (David Birner & Satoshi) tätig. 2017 wirkte er bei *Die Leiden des jungen Faust* am Theater an der Wien (Daniel Pfluger) mit, ebenso 2017 begann er sein Schauspielstudium am Thomas Bernhard

Institut der Universität Mozarteum Salzburg. Seit Beginn des Schauspielstudiums nahm er an verschiedenen Szenenstudien mit Jörg Lichtenstein, Kai Ohrem und Michael Klammer teil.

## Clemens Joswig



Der 1992 in München geborene Bassbariton erhielt nach seinem Eintritt in den Bayerischen Landesjugendchor 2009 ersten Gesangsunterricht bei Hartmut Elbert. 2011 nahm er sein Studium an der Musikhochschule München bei Marilyn Schmiege und später bei Ingrid Kaiserfeld auf. Seit dem Wintersemester 2016 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg im Master in der Gesangsklasse von Christoph Strehl.

Als Konzertsänger übernahm er bereits einige Basspartien, u. a. in Mozarts Requiem, in Faurés Requiem oder in Rossinis *Petite messe solennelle*. Er wirkte als Paris in Gounods *Romeo et Juliette* beim Isny-Opernfestival mit und war als Uberto in Pergolesis *La serva padrona* mit der Musikwerkstatt Icking zu hören, außerdem wirkte er bei den Sommerproduktionen *Kaspar Hauser* und Mozarts *La finta semplice* der Kammeroper München mit.

Im Rahmen seines Studiums war er bereits als Johann in Lortzings *Die Opernprobe*, als Sir John Falstaff in *Die lustigen Weiber von Windsor* und als Sarastro in *Die Zauberflöte* zu hören. 2015 sang er im Rahmen der „Jungen Oper Schloss Weikersheim“ den Figaro in *Le nozze di Figaro*. Diese Rolle sang er auch 2017 in einer Produktion der Universität Mozarteum. Im Mai 2018 war er ebenda als Simone in *La finta semplice* zu erleben.

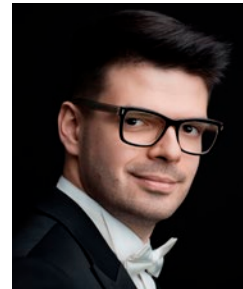
## Reba Evans



Die amerikanische Mezzosopranistin stand zuletzt als Geisha bei der Uraufführung von Oscar Jockels *Lob des Schattens* an der Universität Mozarteum auf der Bühne. Ein Höhepunkt im letzten Jahr war ihr Auftritt als Cherubino in *Le nozze di Figaro* beim Gastspiel am Zhejiang Conservatory in Hangzhou, China und am Mozarteum Salzburg. Weitere Rollen auf der Bühne des Mozarteums waren Orlofsky in *Die Fledermaus* und Madame de Croissy in *Dialogues des Carmélites*. Im März 2018 wirkte sie bereits zum dritten Mal als Solistin bei der Opern-Gala mit der Bad Reichenhaller Philharmonie mit.

In New York war sie Ensemblemitglied der New York Lyric Opera und dem Manhattan Opera Studio und war dort in den Rollen Dryade in *Ariadne auf Naxos*, Annina in *Der Rosenkavalier*, Suora Zelatrice in *Suor Angelica* und Dritte Dame in *Die Zauberflöte* zu erleben. Neben den Opernproduktionen sang sie als Alt-Solistin auch in mehreren Konzerten mit, darunter Durufles Requiem, Schuberts Messe in B, Vivaldis *Gloria* sowie Händels *Dixit Dominus* und *Messiah*. 2011 absolvierte sie ihr Bachelor-Gesangsstudium an der Frost School of Music, University of Miami. Derzeit studiert sie an der Universität Mozarteum im Master Oper und Musiktheater bei Karoline Gruber und Kai Röhrig sowie in der Gesangsklasse von Elisabeth Wilke.

## Aleksander Rewinski



Der aus Polen stammende Tenor schloss 2016 sein Gesangsstudium bei Jerzy Knetig an der Frédéric Chopin Musikhochschule in Warschau ab und studiert seit 2015 Master Lied und Oratorium an der Universität Mozarteum Salzburg bei Wolfgang Holzmaier und Bernd Valentin. Sein Interesse an Alter Musik erklärt auch den Focus seines Repertoires auf Barockmusik, vor allem Werke von Bach und Händel, ergänzt mit Liedern der Romantik von Schubert, Schumann, Brahms und Wolf, abgerundet mit Musik des 20. Jahrhunderts von Szymanowski und Britten.

2012 gab er sein Debüt im Theater Collegium Nobilium, Warschau, als Aeolus in der Oper *The Tempest* von Henry Purcell. Den Großteil seiner Bühnenerfahrungen sammelte er in weiterer Folge in Salzburg. Seit Beginn seines Studiums 2015 an der Universität Mozarteum Salzburg trat er dort als Arnalta in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*, als L'Aumonier in *Les Dialogues des Carmélites*, als Micuccio Fabri in Trojahns *Limonen aus Sizilien* und als Orlando in Haydns *Orlando Paladino* auf. 2017 verkörperte er einen der Lehrbuben in *Die Meistersinger von Nürnberg* im Teatro alla Scala, Mailand, und gab den Offizier in Salieris *La Scuola de' Gelosi* an der Kammerbühne des Theater an der Wien. Erfolgreiche Konzertreisen führten ihn mit seinem umfangreichen Repertoire von Polen, Österreich, Deutschland, Frankreich, Luxemburg, Belgien und den Niederlanden bis nach Großbritannien.

## Chi-An Chen



Der 1991 in Taiwan geborene Bariton erhielt seine Gesangsausbildung an der National Chiayi University und der Taipei National University of the Arts in Taiwan. Seit Oktober 2016 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg Master Oper in der Klasse von Kai Röhrig und Karoline Gruber sowie in der Gesangsklasse von Bernd Valentin.

2013 nahm er am Kuandu ARTS Festival teil, wo er die Rolle des Rodolfo in Bellinis *La Sonnambula* sang und bei einem Konzert mit dem Orchester der Taipei National University of Arts mitwirkte. 2014 trat er mit dem Taiwan National Symphony Orchestra als Erster Nazarener in *Salome* und mit dem Creation Opera Institute als Benoit und Alcindoro in *La Bohème* auf. 2015 war er Mitglied bei dem Kuandu ARTS Festival, wo er die Rolle des Dulcamara in *L'elisir d'amore* spielte, weiters sang er mit dem Taipei Symphony Orchestra den Hauptmann in *Eugen Onegin*. 2017 wirkte er in der Produktion der Universität Mozarteum als Conte Almaviva in *Le nozze di Figaro* mit und sang im Rahmen der Sommerakademie Mozarteum die Rolle des Rodomonte in Haydns *Orlando Paladino*.

## Maria Hegele



1994 in Tettngam am Bodensee geboren, begann Maria Hegele 2012 ihr Gesangsstudium an der Universität Mozarteum Salzburg bei Barbara Bonney. Seitdem sammelte sie regelmäßig Bühnenerfahrung bei Universitätsveranstaltungen, Oratorienkonzerten, Liederabenden und Operngalakonzerten. Sie ist Stipendiatin der Universität Mozarteum und der Walter und Charlotte Hamel Stiftung Hannover. Sie entdeckt stets neues Liedrepertoire, an welchem sie in Meisterkursen u. a. mit Wolfgang Holzmaier, Angelika Kirchsclager und Brigitte Fassbaender arbeitet.

2016 sang sie in der Uraufführung von Thomas Adès *The Exterminating Angel* bei den Salzburger Festspielen die Rolle eines Servant und in der Produktion *Gesualdo* am Landestheater Salzburg. Im selben Jahr begann sie den Master Oper bei Karoline Gruber, Kai Röhrig und Barbara Bonney. In Produktionen der Universität Mozarteum war sie 2015 als Mercedes in *Carmen* und 2017 als Cherubino in *Le nozze di Figaro* zu erleben.

Weitere wichtige Impulse erhält sie in der Oratorienklasse von Hans-Jörg Albrecht, mit dem sie 2017 in München und Budapest Konzerte gab. Sie war Finalistin des Bundeswettbewerbes für Gesang Berlin sowie des Internationalen Mozartwettbewerbes Salzburg 2018 und absolvierte 2017 ein Erasmus Semester bei Dinah Harris am Royal College of Music.

## Zsafia Mozer



Die in Ungarn geborene Mezzosopranistin begann ihre Musikausbildung im Alter von sieben Jahren als Gitarristin, später kam Gesangsunterricht dazu. Vor vier Jahren begann sie ihr Gesangsstudium an der Universität von Miskolc, wo sie 2017 ihr Bachelor-Diplom erwarb. Ihre wichtigsten Lehrer waren Boldizsár Keönch und Annamária Schmiedt. Derzeit studiert sie an der Universität Mozarteum Salzburg im Master Oper und Musiktheater in der Klasse von Elisabeth Wilke sowie in der Opernkategorie von Karoline Gruber und Kai Röhrig.

Sie nahm drei Mal mit Stipendien am Internationalen Crescendo Sommer Institut teil, wo sie mit dem Bassbariton Stephen Morscheck und der Sopranistin Tünde Szabóki arbeiten konnte, weiters besuchte sie die Sommerakademie der Chorakademie Lübeck. Neben Oper singt sie regelmäßig Lied und Oratorium und ist gelegentlich als Solistin im Salzburger Dom zu hören.

## Mariya Taniguchi



Die 1993 in Japan geborene Sopranistin schloss 2016 ihr Bachelorstudium an der Internationalen Universität Kagoshima in der Gesangsklasse von Uwe Heilmann ab. Im März 2011 sang sie die Japanische Nationalhymne im Japanischen Frühlings-Baseballspiel für Oberschüler.

Seit 2016 studiert sie an der Universität Mozarteum Salzburg im Masterstudium Oper in der Klasse von Kai Röhrig und Karoline Gruber sowie in der Gesangsklasse von Barbara Bonney. Im Jänner 2018 wirkte sie in der Produktion von Schönbergs *Pierrot lunaire* und Oscar Jockels *Lob des Schattens* an der Universität Mozarteum mit.

## Wendy Krikken



Die aus den Niederlande stammende 25-jährige Sopranistin schloss 2015 ihr Bachelorstudium bei Lenie van den Heuvel und Frans Fiselier am Königlichen Konservatorium Den Haag Cum Laude ab. Anschließend war sie Teil der Dutch National Opera Academy in Amsterdam, wo sie als Zerlina in *Don Giovanni* zu sehen war.

Derzeit studiert sie an der Universität Mozarteum Salzburg im Studiengang Master Oper bei Karoline Gruber, Kai Röhrig und Ildikó Raimondi, 2017 war sie am Mozarteum als Susanna in *Le nozze di Figaro* zu sehen. 2009 gewann sie den Ermunterungspreis beim „Prinses Christina Concours“. Von 1999 bis 2011 war sie Mitglied in der Jugendtheaterschule, in der sie viel Erfahrung in den Bereichen Musical, Theater und Oper sammeln konnte. Als Solistin verschiedener Chöre in den Niederlanden nahm sie mehrere Male an Chorreisen im Ausland teil.

## Felix Mischitz



Geboren 1992 in Kärnten erhielt der Bass-Bariton seine musikalische Grundausbildung bei den Regensburger Domspatzen. Er trat als Sonderpreisträger des Wettbewerbes „Jugend musiziert“ hervor und erhielt ein Stipendium des Richard-Wagner-Verbandes Regensburg. Sein Bachelorstudium an der Universität Mozarteum Salzburg schloss er 2017 mit Auszeichnung ab und studiert derzeit im Master Oper und Musiktheater in der Klasse von Karoline Gruber und Kai Röhrig sowie in der Gesangsklasse von Bernd Valentin. Wichtige Impulse erhält er darüber hinaus von Ingrid Kremling-Domanski, Marga Schiml, Elisabeth Wilke und Wolfgang Holzmaier.

Sein Konzertrepertoire reicht von den Passionen, Oratorien und Kantaten J. S. Bachs und dessen Zeitgenossen über Oratorien der Klassik und Romantik bis hin zu Werken zeitgenössischer Komponisten. Regelmäßig konzertiert er mit der Salzburger Hofmusik. Er gewann zusammen mit Yukie Yamazaki beim Kammermusikwettbewerb „Fortepiano plus“ 2017 auf Schloss Kremsegg (Oberösterreich) den 3. Preis.

### Di Guan



Der Bass Di Guan wurde 1993 in Haerbin, China, geboren. 2009 begann er mit dem klassischen Gesang. Von 2010 bis 2015 absolvierte er den Bachelorstudiengang Gesang an der Universität in Henan und Shanghai, China.

Nach dem Bachelor-Abschluss erhielt er 2016 privaten Unterricht für Gesang und Belcanto beim Dirigenten, Pädagogen und Schriftsteller Peter Berne in Berlin. Seit Oktober 2017 studiert er im Master-Studiengang Oper und Musiktheater an der Universität Mozarteum Salzburg bei Christoph Strehl und in der Opernklasse von Karoline

Gruber und Kai Röhrig. Im Jänner 2018 wirkte er in der Produktion von Schönbergs *Pierrot lunaire* an der Universität Mozarteum mit, im März 2018 nahm er bei einem Konzert mit dem Orchester der Bad Reichenhaller Philharmonie teil.

### Sascha Zarrabi

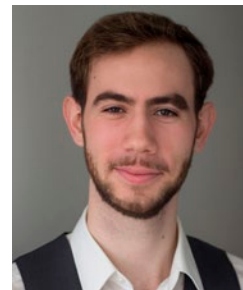


Der aus München stammende Tenor erhielt als Mitglied der Bayerischen Singakademie seinen ersten Gesangsunterricht bei Hartmut Elbert in München. An der Universität Mozarteum Salzburg studierte er zunächst bei Andreas Macco, zurzeit ist er in der Gesangsklasse von Bernd Valentin und in der Liedklasse von Pauliina Tukiainen.

Sein Konzertrepertoire reicht von Kantaten J. S. Bachs über Messen und Passionen der Klassik und Romantik bis hin zu Werken zeitgenössischer Komponisten. 2013 nahm er am Young Singers Project der Salzburger Festspiele teil und wirkte in der Produktion

der *Meistersinger von Nürnberg* im Ensemble der Lehrbuben mit. Er trat mit dem Wiener KammerOrchester und der Wiener Singakademie in Haydns *Sieben letzten Worten* 2015 bei den Neuberger Kulturtagen und 2016 im Wiener Konzerthaus auf. Weiters sang er 2016 mit dem Münchner Bach-Chor unter Hans-Jörg Albrecht den Erzähler in Schumanns *Das Paradies und die Peri* im Herkulesaal in München und im Großen Saal des Mozarteums in Salzburg. Im Sommer 2017 trat er im Rahmen der Internationalen Sommerakademie Mozarteum als Pasquale in Haydns Oper *Orlando Paladino* auf. Sascha Zarrabi trat bereits in Deutschland, Österreich und in den Niederlanden auf.

### Max Tavella



Geboren 1996 in Turin erhielt Max Tavella mit elf Jahren seinen ersten Gesangsunterricht bei Valeria Gasser. Er nahm mehrmals am Jugendwettbewerb „Prima la musica“ teil, wo er einen 2. Preis gewann. Seit 2015 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg Gesang bei Bernd Valentin.

In Produktionen der Universität Mozarteum wirkte er im Juni 2016 in Poulencs *Dialogues des Carmélites* in den Rollen des Kommissars und des Javelinot mit. 2017 sang er den Sarezki in *Eugen Onegin* und trat als Betto und Notar in *Gianni Schicchi* auf. Im Rahmen

der Internationalen Sommerakademie Mozarteum sang er die Rolle des Caronte in Haydns Oper *Orlando Paladino*. Im Februar 2018 war er als Uberto in Pergolesis *La serva padrona* am Marionettentheater Salzburg zu hören, im Mai 2018 sang er dieselbe Rolle in einer Aufführung an der Universität Mozarteum.

### Richard Glöckner



Der aus dem Erzgebirge/Deutschland stammende Tenor begann früh seine musikalische Ausbildung und erhielt 2014 einen ersten Bundespreis beim Wettbewerb „Jugend musiziert“. Seit 2015 studiert er Gesang an der Universität Mozarteum Salzburg zunächst in der Klasse von Christoph Strehl und derzeit bei Elisabeth Wilke. In diesem Jahr gewann er den Lys Symonette Award bei der Lotte Lenya Competition der Kurt Weill Foundation for Music New York.

Neben seiner sängerischen Tätigkeit ist er stets mit verschiedensten Theateraufführungen aktiv, erarbeitet mit seinen Kommilitonen

szenische Abende oder ist im Sommer als Regieassistent und Abendspielleiter bei den Bad Hersfelder Festspielen engagiert.

### Jakob Hoffmann



Der in München geborene Bariton erhielt seinen ersten Gesangsunterricht bei Florian Dengler von 2011–2014. Seit Oktober 2014 studiert er im Bachelor Gesang bei Andreas Macco an der Universität Mozarteum Salzburg.

Er sang in Chören wie der Schwäbischen Chorakademie, dem Schwäbischen Oratorienchor sowie dem Bayerischen Landesjugendchor. 2017 war er als Antonio in *Le nozze di Figaro* bei einer Produktion der Opernklasse von Karoline Gruber und Kai Röhrig zu hören.

### Laura Barthel



Die deutsche Sopranistin erhielt ihren ersten Gesangsunterricht im Alter von 15 Jahren bei Ulrike Heyse. Seit 2015 studiert sie an der Universität Mozarteum Salzburg in der Klasse von Ildikó Raimondi. Erste Konzerttätigkeiten führten sie im vergangenen Jahr u. a. ins Burgenland, nach Salzburg und in ihre Heimatstadt Bamberg. Innerhalb ihres Studiums begann sie die Zusammenarbeit mit Stephanie Macheiner (Hackbrett) mit dem Schwerpunkt Neue Musik und setzt diesen nun mit der Violinistin Elisabeth Hess in der Klasse von Simone Fontanelli fort.

Seit ihrem dritten Lebensjahr folgt sie der Liebe zum Tanzen und wurde ausgebildet in klassischem Ballett, Jazz-Tanz und Stepp-Tanz.

### Adelheid Caroline Baumgartner



Geboren 1998 in Salzburg stand Heidi Baumgartner bereits in jungen Jahren auf der Bühne. Besonders prägend für ihre musikalische Laufbahn war die Teilnahme an der Produktion *The Sound of Music* am Salzburger Landestheater, wo sie die Rolle der Lousia von Trapp sang. In dieser Zeit festigte sich der Wunsch Sängern zu werden. Nach ihrem Schulabschluss besuchte sie ein Jahr das Pre-College der Universität Mozarteum Salzburg in der Gesangsklasse von Boris Bakow. Seit Oktober 2017 studiert sie Konzertfach Gesang und IGP Gesang in der Gesangsklasse von Elisabeth Wilke. Neben ihrem Studium ist sie Mitglied im Salzburger Bachchor.

### Bettina Meiners



Die in Bayern geborene Sopranistin begann bereits früh ihre gesangliche Ausbildung, zunächst am Landesgymnasium für Musik Wernigerode, wo sie bis 2015 im Rundfunk-Jugendchor Wernigerode sang. Ab 2015 studierte sie im PreCollege Gesang bei Elisabeth Wilke an der Universität Mozarteum Salzburg, wo sie seit 2016 im Bachelor Gesang ihr Studium fortsetzt. Sie gewann erste Preise beim Wettbewerb „Jugend-musiziert 2014“ auf Regional- und Landesebene.

### Donata Valerie Meyer-Kranixfeld



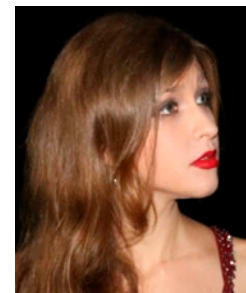
Die Sopranistin begann im Alter von sieben Jahren mit Gesangsunterricht bei „Les Ateliers des Arts du Spectacle Lilian Lambert“ in Brüssel. Mit 14 Jahren übersiedelte sie nach Salzburg, um am ART-ORG St. Ursula intensivere musikalische Ausbildung zu erhalten. Nach zwei Jahren Gesangsunterricht bei Yvonne Hartinger wurde sie in den Vorbereitungslehrgang Gesang der Universität Mozarteum Salzburg aufgenommen. Dort studierte sie von 2014-2017 bei Albert Hartinger. Als Mitglied des Collegium Vocale der Salzburger Bachgesellschaft arbeitete sie mit namhaften Ensembles und trat als Solistin auf. Seit Oktober 2017 studiert sie in der Gesangsklasse von Bernd Valentin.

### Silvia Moroder



Die 1997 geborene Südtirolerin erhielt ab ihrem 14. Lebensjahr Gesangsunterricht bei Clara Sattler und Annelies Oberschmied. Sie ist mehrfache Preisträgerin des Landes- und Bundeswettbewerbes „Prima la musica“. Seit Oktober 2016 studiert sie Gesang an der Universität Mozarteum Salzburg in der Klasse von Elisabeth Wilke.

### Leonie Stoiber



Die österreichische Sopranistin Leonie Stoiber erhielt eine umfassende Gesangsausbildung im CANTA Gesangstudio bei Mario Diaz. Seit 2015 studiert sie Gesang bei Ildikó Raimondi an der Universität Mozarteum Salzburg. 2017 absolvierte sie ein Auslandsemester am Rimsky-Korsakov Konservatorium St. Petersburg bei Maria Lyudko.

Als Mitglied des Salzburger Bachchores ist sie bereits mehrmals bei den Salzburger Festspielen und der Salzburger Mozartwoche aufgetreten. Auf der Opernbühne sang sie Papagena in *Die Zauberflöte* beim Oper im Berg Festival Salzburg und Due Donne in *Le nozze di Figaro* in einer Produktion der Universität Mozarteum. Sie gibt regelmäßig Liederabende und Konzerte, die sie nach Deutschland, Italien, Portugal, Norwegen und Russland führten. Sie ist die erste Preisträgerin des Zarskoje Selo Wettbewerbes 2017 in Pushkin, Russland.

## Kai Röhrig



Kai Röhrig studierte Orchesterdirigieren in Köln sowie an der Universität Mozarteum Salzburg bei Michael Gielen und belegte Sommerkurse bei Rolf Liebermann. Die Internationale Stiftung Mozarteum zeichnete ihn mit der „Bernhard-Paumgartner-Medaille“ aus. Als musikalischer Assistent war er bei den Bayreuther und den Salzburger Festspielen tätig, weiters war er beim European Union Youth Orchestra, bei der Sächsischen Staatskapelle Dresden und beim Concertgebouw Orkest in Amsterdam engagiert. Als Assistent von Pierre Boulez arbeitete er mit Orchestern in Salzburg, Wien und Paris zusammen.

Nach Stationen als Kapellmeister war er einige Jahre lang Musikdirektor des Salzburger Landestheaters. In den zehn Spielzeiten dirigierte er in Salzburg mehr als 400 Vorstellungen. Zu den Premieren unter seiner Leitung gehörten u.a. Produktionen von Mozarts *La Finta Giardiniera*, Benjamin Brittens *Death in Venice*, Sciarrinos *Luci mie traditrici* sowie die international beachtete Wiederentdeckung der Oper *Die schöne und getreue Ariadne* von Johann Georg Conradi.

Als Gastdirigent trat er u. a. an der Staatsoper Hannover, am Staatstheater am Gärtnerplatz in München, am Innsbrucker Landestheater sowie am Königlichen Opernhaus in Kairo in Erscheinung. Im Rahmen des Festivals zur Europäischen Kulturhauptstadt RUHR.2010 dirigierte er eine Produktion von Henzes Oper *Das Wundertheater* und Mozarts Singspiel *Der Schauspieldirektor*. Bei den Salzburger Festspielen dirigierte er im Rahmen des „Young Singers Project“ Produktionen der *Zauberflöte*, der *Entführung aus dem Serail* sowie Vorstellungen von *La Cenerentola*. Konzerte führen ihn regelmäßig ans Pult des Mozarteumorchesters Salzburg. Gastspiele gab er u. a. mit der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, dem European Union Youth Orchestra, dem Slowenischen Radio-Sinfonie-Orchester und der Neuen Philharmonie Westfalen. Sein Debüt in der Berliner Philharmonie gab er am Pult des Deutschen Sinfonie Orchesters. 2013 debütierte er am Pult des koreanischen KBS Symphony Orchestra im Rahmen einer Wagner-Gala im Seoul Arts Center.

Seit 2014 ist er Professor und musikalischer Leiter der Opernklasse an der Universität Mozarteum Salzburg. Hier dirigierte er seit 2014 die österreichischen Erstaufführungen von Mstislav Weinbergs *Lady Magnesia* und Manfred Trojahns *Limonen aus Sizilien*, eine Produktion der *Fledermaus*, Poulencs *Dialogues des Carmélites* und zuletzt im Mai 2017 eine Produktion von *Le nozze di Figaro*, mit der er danach auch für ein Gastspiel nach Hangzhou in China eingeladen war. Seit vielen Jahren widmet sich Kai Röhrig der zeitgenössischen Musik. Er leitete zahlreiche Uraufführungen, darunter Werke von Komponisten wie Wolfgang Rihm, Adriana Hölszky, Herbert Grassl, Fausto Tuscano und Hossam Mahmoud sowie österreichische Erstaufführungen von Hans Werner Henze, Manfred Trojahn, Steve Reich, Salvatore Sciarrino und Jorge Antunes. Im vergangenen Jahr dirigierte er u. a. neue Werke von Manuela Kerer und Marcus Nigsch in Bregenz, eine Uraufführung von J. Peter Koene in Wien und eine Uraufführung von Eduard Demetz beim Festival transart in Südtirol. Schönbergs *Pierrot lunaire* führte er in vielen Ländern auf der ganzen Welt auf, zuletzt am 16.10.2012, am Tag des hundertsten Geburtstages des Werkes.

## Karoline Gruber



Karoline Gruber wurde in Österreich geboren und studierte Theater- und Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Wien.

Nach ersten erfolgreichen Inszenierungen in Österreich und Deutschland folgte ihr internationaler Durchbruch mit *Il mondo della luna* von Joseph Haydn, die sie 2001 mit René Jacobs bei den Innsbrucker Festwochen erarbeitete und die 2002 von der Staatsoper Unter den Linden Berlin übernommen wurde.

Karoline Gruber war zwischen 2003 und 2005 regelmäßig Gast an der Hamburgischen Staatsoper, wo sie mehrere Inszenierungen erarbeitete.

2005 gab sie ihr Debut an der Staatsoper Wien, an der Sächsischen Staatsoper Dresden und an der Niki Kai Opera Tokyo.

Zu ihren weiteren Stationen gehörten unter anderem das Teatro Nacional de Sao Carlos Lissabon, l'Opéra de Nantes, die Oper Leipzig, das Aalto Theater Essen, das Gärtnerplatztheater München, die Oper Bonn, das Opernhaus Köln und die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf.

Nach verschiedenen Lehraufträgen und Gastprofessuren übernahm Karoline Gruber von 2005-2010 eine befristete Professur für „Szenischen Unterricht“ an der Universität der Künste Berlin. Weitere Gastprofessuren führten sie an die Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin, das Opernstudio des Teatro Nacional de Sao Carlos Lissabon und das Opernstudio des New National Theatre Tokyo.

2011 gelang ihr ein großer Erfolg mit *Don Giovanni* von W. A. Mozart an der Niki Kai Opera Tokyo in Koproduktion mit der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf (2012), ebenso mit *Lear* von Aribert Reimann an der Hamburgischen Staatsoper mit Bo Skovhus als Lear (2013). Diese Produktion ist 2014 auch als DVD bei Unitel/Classica erschienen.

2015 inszenierte sie ebenfalls mit großem Erfolg an der Hamburgischen Staatsoper *Die Tote Stadt* von E. W. Korngold und 2016 *Ariadne auf Naxos* von R. Strauss an der Niki Kai Opera Tokyo, beide Produktionen zusammen mit der Dirigentin Simone Young.

2017 folgte wieder mit Simone Young eine Neuproduktion von *Der Spieler* von S. Prokofjew an der Wiener Staatsoper. 2019 wird sie die Uraufführung *Orlando* von Olga Neuwirth nach dem Roman von Virginia Woolf inszenieren, ebenfalls an der Wiener Staatsoper.

Im September 2018 wird sie eine Meisterklasse am Tokyo Ondai College of Music geben.

Seit 1. Oktober 2014 ist Karoline Gruber Professorin für das Fach „Musikdramatische Darstellung – szenisch“ an der Universität Mozarteum Salzburg.

Website: <http://www.karoline-gruber.de>



## Charlina Lucas



Die 1992 in Bremen geborene Charlina Lucas arbeitete nach ihrem Abitur bei verschiedenen Film- und Fernsehproduktionsgesellschaften, sowie im Theaterbereich eines Touristikunternehmens.

Seit 2013 studiert sie Bühnen- und Kostümgestaltung, Film- und Ausstellungsarchitektur in der Klasse von Henrik Ahr an der Universität Mozarteum Salzburg.

2016 erweiterte sie ihr Studium um ein Auslandssemester am UAL-Wimbledon College of Arts im Studiengang Technical Theatre und Special Effects.

## Amelie Ottmann



Geboren 1991 in München absolvierte Amelie Ottmann an der Fachoberschule für Gestaltung in Augsburg ihr Abitur. Seit 2013 studiert sie Bühnen- und Kostümgestaltung, Film- und Ausstellungsarchitektur in der Klasse von Henrik Ahr an der Universität Mozarteum Salzburg. Während ihres Studiums war sie an verschiedenen Opernproduktionen beteiligt. 2016 hospitierte sie bei der Produktion *Götterdämmerung* an der Oper Leipzig. Unter Regie von Alexander von Pfeil entwickelte sie 2017 das Bühnenbild zur Oper *Gianni Schicchi*.

## Egon Stocchi



Egon Stocchi, geboren 1996 in Udine, Italien, interessierte sich bereits in jungen Jahren für Textilien, Kostüm, Architektur, Kunst und Antiquitäten. Nach seinem Schulabschluss begann er sein Studium der Kunstgeschichte an der Paris Lodron Universität Salzburg. Ein Jahr später wurde er an die Universität Mozarteum Salzburg aufgenommen, wo er ein Diplom in Kostüm- und Bühnenbild, Film- und Ausstellungsdesign erhielt. Er wird seinen Abschluss 2019 machen.



Clemens Joswig



Sascha Zarrabi



Augustin Groz



Felix Mischitz, Richard Glöckner



Chi-An Chen, Maria Hegele, Aleksander Rewinski, Mariya Taniguchi



Maria Hegele, Mariya Taniguchi, Tolga Siner, Chi-An Chen, Aleksander Rewinski



Richard Glöckner, Augustin Groz, Di Guan, Sascha Zarrabi, Jakob Hoffmann, Felix Mischitz, Max Tavella



Donata Meyer-Kranixfeld, Karina Benalcazar, Silvia Moroder, Leonie Stoiber, Laura Barthel, Bettina Meiners, Adelheid Baumgartner



Ensemble