

Oper von  
Christian Jost  
Deutsche  
Erstaufführung

# Rote Laterne

BR Münchner  
Rundfunk  
orchester

HOCHSCHULE  
FÜR MUSIK UND THEATER  
MÜNCHEN

theater  
akademie  
august  
everding



# Rote Laterne

→ Oper von Christian Jost  
nach dem Roman *Wives and  
Concubines* von Su Tong

Deutsche Erstaufführung

Premiere

Fr 18.03.2022, 19:30 Uhr

Weitere Vorstellungen

So 20.03.2022, 18:00 Uhr

Di 22.03.2022, 19:30 Uhr

Prinzregententheater

(ab 16 Jahren)

Werkeinführung

45 Min. vor Beginn

Gehor-  
sam  
sein.

Immer  
nur zu  
Willen  
sein.

Ein-  
gesperrt  
sein.

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

# Besetzung

Musikalische Leitung  
Christian Jost

Inszenierung  
Balázs Kovalik

Bühne und Kostüme  
Angelika Höckner

Dramaturgie  
Laura Bruckner\*

Licht  
Benjamin Schmidt

Ton  
Christian Späth,  
Klemens Schulze

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

Münchner  
Rundfunkorchester

\* Studierende des Master-Studiengangs  
Dramaturgie (Leitung: Prof. Hans-Jürgen  
Drescher) 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.

Mit  
Daria Kalinina\*\*\*  
→ Song-Lian, die vierte Herrin  
Camilla Saba Davies\*\*\*  
→ May-Shan, die dritte Herrin  
Fee Suzanne de Ruiter\*\*\*  
→ Zhuo-Yun, die zweite Herrin  
Nadia Steinhardt\*\*\*\*  
→ Yu-Ru, die erste Herrin  
Stefan Jovanovic\*\*\*\*  
→ Master Chen, Herr des Hauses  
Jihoon Son\*\*\*  
→ Fay-Pu, Master Chens Sohn  
Franziska Weber\*\*\*  
→ Yen-Er, Dienerin von Song-Lian  
Tim Morsbach\*\*\*\*  
→ Yi-Rong, Kind  
Raphael Binde\*\*\*\*  
→ Yi-Yun, Kind  
Lewin Kreuz\*\*\*\*  
→ Anula, der Verwalter  
Christian Weindl\*\*\*\*  
→ Der Doktor

\*\*\*\* Studierende des Bachelor-Studiengangs  
Musical (Leitung: Prof. Marianne Larsen)  
der Hochschule für Musik und Theater  
München.

\*\*\*\* als Gast

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







Studiengangleitung  
Prof. Balázs Kovalik,  
KS Prof. Andreas Schmidt

Musikalische Studienleitung  
Maria Fitzgerald

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

Sprachcoaching (Deutsch)  
Miriam Kaltenbrunner

Sprachcoaching (Chinesisch)  
Linlin Fan

Bewegungscoaching  
Stefanie Erb

Mentorat Dramaturgie  
Christiane Plank-Baldauf

Künstlerische Produktionsleitung  
Alexandra Zöllner

Regieassistenz und  
Abendspielleitung  
Chang Tang

Bühnenbildassistenz  
Silvia Maradea,  
Andrés Torres

Kostümassistenz  
Christina Vogel, Lucia Flaig

Requisite  
Kristof Egle,  
Benjamin Steinbach

Inspizienz  
Marc Brinckmann

Beleuchtungsinspizienz  
Simona Hirtreiter

Videodesign/Produktion  
Thilo David Heins

Video-Operator  
Jakob Ströher

Stellwerk  
Matthias Tiefenmoser,  
Helmut Schmerbeck

Bühneninspektor  
Robert Kerscher

Stellvertretender Bühneninspektor  
Christian Wange

Bühnenmeister  
Thomas Graml, Ralf Wendorf

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

Technische Produktionsleitung  
Hannes Neumaier

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  
© Mit freundlicher  
Genehmigung von  
Schott Music, Mainz

Dauer  
ca. 100 Minuten,  
ohne Pause

# „Ist es doch alles nur ein Spiel ...“ Zum Inhalt.

## SOMMERABEND.

Ankunft der jungen Song-Lian auf dem Anwesen von Master Chen, ihrem neuen Mann. ■■■■

■■■■ Sie ist nun die vierte Gattin des Masters und seine Konkubine. ■■■■

Mit ihrer Ankunft wird sie Zeugin einer rituellen Zeremonie der Hausgemeinschaft, an der auch die anderen drei Frauen des Masters teilnehmen: ■■■■

Yu-Ru, erste Herrin und Buddhistin aus Langeweile. ■■■■

Zhuo-Yun, zweite Herrin und Mutter zweier Töchter.

■■■■ May-Shan, dritte Herrin und einst Sängerin der Peking-Oper. ■■■■

■■■■ Song-Lian begegnet Yen-Er, ihrer neuen Dienerin. ■■■■

Die erste gemeinsame Nacht mit dem Master. ■■■■

Man beobachtet sie. ■■■■

Sie entdeckt den Brunnen des Todes. Eine unheimliche Faszination geht von ihm aus. ■■■■

Im Garten begegnet sie Fay-Pu, dem ersten Sohn des Masters. Vertrautheit und Verständnis füreinander verbinden die beiden. ■■■■

■■■■ Erinnerungen an den Selbstmord ihres Vaters quälen Song-Lian: Durch diesen in eine finanzielle Notlage gestürzt, willigte sie in die Ehe mit dem älteren, vermögenden Master Chen ein.

## HERBST.

■■■■ Während eines Spiels entdeckt Song-Lian die Affäre der dritten Herrin, May-Shan, mit dem Doktor. ■■■■

■■■■ Der Brunnen des Todes zieht Song-Lian in seinen Bann. Sie glaubt, auf dessen Grund Gesichter zu erkennen.

Wieder eine gemeinsame Nacht mit dem Master. ■■■■

■■■■ Wieder beobachtet man sie. ■■■■

Song-Lian entdeckt bei Yen-Er eine Voodoo-Puppe, beschriftet mit ihrem Namen. Wer ist die Schuldige? ■■■■

■■■■ Auf den Wunsch der zweiten Herrin Zhou-Yun hin, schneidet Song-Lian ihr die Haare – und verletzt dabei ihr Ohr. ■■■■

■■■■ Blut. ■■■■  
Erinnerungen an den Tod des Vaters quälen sie erneut. ■■■■

■■■■ Ein Familienfest. Song-Lian küsst den Master vor der Hausgemeinschaft. ■■■■

■■■■ Empörung. ■■■■

Die Gesichter auf dem Grund des Brunnens ziehen sie immer weiter zu sich hinab in die Tiefe. ■■■■

Als sich ihr der Master gewaltvoll nähert, erwähnt Song-Lian die Empfindsamkeit Fay-Pus. Daraufhin beschimpft sie der Master als Hure und verlässt sie. ■■■■

## WINTER.

Erneut entdeckt Song-Lian ihre Dienerin mit der Voodoo-Puppe. Sie zwingt Yen-Er, die Puppe mit den Nadeln zu essen. ■■■■

Yen-Er ist tot – erstickt am eigenen Blut. ■■■■

■■■■ Song-Lian verfällt dem Wahnsinn.

## SCHNEE.

May-Shans Affäre mit dem Doktor wird entdeckt. ■■■■

■■■■ Song-Lian bleibt allein zurück.

■■■■ Gefangen zwischen Leben und Tod.

Was ist Traum, was Wirklichkeit? ■■■■





# Teil I

## Von der Erbarmungslosigkeit des Systems. Vom Buch...

„Als ich am Brunnen stand und hinunterblickte, entdeckte ich Gesichter auf dem Grund. Sie sahen aus wie ich.“

Es ist eine Welt der Erbarmungslosigkeit, der Tristesse, der Unterwerfung, in die der chinesische Autor Su Tong in seiner Erzählung *Wives and Concubines* (1990) führt. Spätestens die preisgekrönte Verfilmung des Stoffes, die 1991 unter dem Titel *Raise the Red Lantern* erschien, machte Autor und Werk auch über die Grenzen Chinas hinweg bekannt. 2015 wurde die Erzählung wiederum von dem deutschen Komponisten Christian Jost in seiner Oper *Rote Laterne* verarbeitet.

In welcher Form, über welches Medium man sich auch immer dem Stoff nähert – schnell wird deutlich, dass die Geschichte um die junge Song-Lian eine Symbolhaftigkeit und einen Anspielungsreichtum aufweist, die sich jedem Versuch, den Stoff fassbar zu machen und eine eindeutige Interpretation vorzunehmen, entziehen.

Es sind Themen wie der Konflikt zwischen Fortschritt und Tradition sowie das Verhältnis von Mann und Frau, geprägt von Misogynie und sozialen Abhängigkeiten, die den Stoff universell und zeitlos machen und darüber auch ein heutiges Publikum faszinieren.

Dabei sind Inhalt und Entstehung des Werkes zugleich untrennbar mit den (kultur-)politischen Bewegungen Chinas verbunden:

1963 in Suzhou geboren, fallen die ersten literarischen Erfolge Su Tongs in die Zeit der Niederschlagung der studentischen Demokratiebewegung durch die Kommunistische Partei Chinas. Das Tian'anmen-Massaker 1989 markierte einen politischen wie auch literaturhistorischen Einschnitt. Im Zuge der nun einsetzenden Emigration zahlreicher Künstler:innen waren es nun Vertreter:innen der Avantgarde-Literatur, die in Erscheinung traten – unter ihnen auch Su Tong. Ab den 40ern war die chinesische Literatur bis dato immer mehr zum Instrument zur Stärkung und Legitimation des Machtanspruchs verkommen, den das kommunistische Regime unter der Herrschaft Mao Zedongs erhob. Für die neue Künstlergeneration galt es nun, sich von diesen Erzählkonventionen des sozialistischen Realismus abzuwenden. Zunehmend nutzte man westliche Erzähltechniken und Narrative – und wandte sich im Zuge dessen auch Themen wie der Stellung der Frau zu. So finden sich im Schaffen Su Tongs zahlreiche Erzählungen, die unterschiedlichste Frauenfiguren fokussieren, deren Bilder von Weiblichkeit sich aber erstaunlich ähneln.

Verortet auf einem ländlichen, feudalen Anwesen im China der 20er-Jahre, ist es die junge Song-Lian (im Buch trägt sie den Namen Lotus), die in *Wives and Concubines* in den Blick genommen wird. Bereits diese Setzung, die den Blick weg von Massenbewegungen, hin zum Individuum verlegt, sowie das Setting des ländlichen, von Traditionen geprägten und wenig progressiven Raumes stehen im Kontrast zur Ideologie der Kommunistischen Partei.

Die Frauenfiguren in Su Tongs Erzählungen werden allein über ihr Geschlecht bestimmt und so in ihre Rollen gewiesen – als Ehefrauen, Konkubinen oder Prostituierte. Dass die Frau dabei innerhalb des Systems allein gebunden an den Mann besteht, als sein Eigentum und bloßes Objekt, folgt zutiefst traditionellen Weiblichkeitsmustern. Bemerkenswert erscheint in *Wives and Concubines* gerade der Fakt, dass Song-Lian erklärt, sie habe nach dem Tod des Vaters die Wahl gehabt, arbeiten zu gehen oder zu heiraten: Sie selbst entscheidet sich für die Ehe mit Master Chen, bindet sich somit aus scheinbar freien Stücken auf sozialer wie auch wirtschaftlicher Ebene an den Mann.

Ein Blick auf die realhistorischen Umstände der damaligen Zeit zeigt: Die soziale Stellung der Frau in China war ambivalent. Noch immer war die Gesellschaft geprägt von der Idee des Konfuzianismus, dessen strenger gesellschaftlicher Hierarchie sich der Einzelne zu fügen hatte. Mit dem beginnenden 20. Jahrhundert und dem Einfluss westlicher Ideologien aber veränderte sich die Ausgangslage junger Frauen. Sie durften nun offiziell an Universitäten studieren, seit den 30ern war es ihnen auch erlaubt, einen Beruf auszuüben. Weshalb Song-Lian sich also gegen dieses vermeintlich autonome Leben entscheidet, bleibt offen.

Ab dem Zeitpunkt ihrer Ankunft auf dem Anwesen konzentriert sich die Handlung allein auf die Gemächer der Frauen – ihre Welt wird abgeschirmt von der Öffentlichkeit und dem patriarchalen System einverleibt. Das

Konkubinat reiht sich in diese Hierarchie der Geschlechter ein: Konkubinen galten im frühen 20. Jahrhundert als Statussymbole der Männer. Rechtlich nahmen sie eine Zwischenstellung ein – der Hauptfrau des Masters unterstellt, hierarchisch jedoch höhergestellt als Angestellte. Erst mit der Machtübernahme der Kommunisten 1949 wurde die Institution des Konkubinats abgeschafft.

Dabei ist es im Fortgang der Geschichte nicht primär das Verhältnis zu Master Chen, das den Grundkonflikt bildet. Vielmehr wird der Leser Zeuge sich entspinnder Intrigen und Machtkämpfe zwischen den vier Frauen des Hausherrn – im Kampf um Macht kommt es zur Entsolidarisierung der Frauenfiguren, die in ihrem Konkurrenzverhalten und ihrer Intriganz das Stereotyp der zänkischen Frau einerseits bedienen, andererseits das idealisierte Bild der tugendhaften, passiven Frau umzukehren verstehen. So entwickelt sich auch die Hauptfigur zu einer ambivalenten Figur, die nicht zuletzt ihren Körper und ihre Sexualität als Instrument einsetzt, um ihre Interessen durchzusetzen und den Mann zu dominieren. In der Erzählung wird Master Chen über diese Machtkämpfe zum Vertreter eines patriarchalen Systems, der sichtlich geschwächt und ausgezehrt dargestellt wird.

Zuletzt ist es auch die Aura des Mystischen, Geheimnisvollen und Verlockenden, die die Frauen in Su Tongs Erzählungen umgibt. Nicht zuletzt der Brunnen ist von dieser Aura des Verzauberten, teils Bedrohlichen umgeben. Er trägt die Geschichten jener

Frauen in sich, die dem System zum Opfer gefallen sind. Somit wird der Brunnen zur Welt des Femininen und verbindet Song-Lian mit ihren Vorgängerinnen. Indem er Zuflucht bietet für diejenigen, die das System verstoßen hat, erinnert er zugleich an Topoi ähnlicher weiblicher Wesen, die nicht in die (männergemachte) Gesellschaftsordnung zu passen scheinen und beliebte Sujets der Opernwelt darstellen – Undine, Rusalka, Oceane, ...

Aber wer ist es eigentlich, der den Rezipient:innen Einblick in das beklemmend erscheinende Anwesen verschafft? Dass die Geschichte aus Song-Lians Perspektive geschildert wird, vermittelt den Eindruck einer weiblichen Sichtweise auf die Geschehnisse, eines selbstbestimmten weiblichen Narrativs. Doch der Schein trügt: Es ist Su Tong, als männlicher Autor, der – beinahe voyeuristisch – durch ein Schlüsselloch in Räume blickt, die jedem anderen Mann eigentlich verwehrt bleiben. Die Emanzipationsbestrebungen der Frauen jener Zeit werden bei ihm negiert: Selbst die Studentin Song-Lian wandelt sich von der Intellektuellen zurück, um sich in traditionelle Rollen zu fügen.

Gleichwohl ist es insbesondere die sprachliche Reduktion, die Nüchternheit des Erzählstils, die Raum für vielfältige Interpretationen öffnet und ein freies Rezipieren des Stoffes ermöglicht. Indem Machthierarchien thematisiert werden, lässt sich Su Tongs Werk ein durchaus subversives Potential zuschreiben, welches einen Bogen vom China der 20er-Jahre in die zeitgenössische Gesellschaft schlägt ...





## Teil II

# ...über den Film ...

Bereits die Änderung im Titel der Verfilmung lässt eine Akzentverschiebung im Umgang mit Su Tongs Stoff erkennen, die den gesamten Film prägt. Der vermeintlich weibliche Blick wird im Roman bereits im Titel angedeutet: Die deutsche Übersetzung des Originaltitels *Qiqie chenqun* bedeutet *Eine Schar von Frauen und Nebenfrauen* – im Zentrum stehen also die Frauenfiguren, die in ihrer Pluralität durchaus eine Bedrohung der patriarchalen Ordnung darstellen. Von dieser Sichtweise entfernt sich der Film. In *Raise the Red Lantern* rücken nun rote Laternen, die im Buch nur zweimal am Rande erwähnt wurden, in den Fokus. Durch diese findet die Unterdrückung der Frauen hier ihre konkrete Verbildlichung: Das Aufhängen der roten Laternen vor den Wohnhöfen der Herrinnen (siheyuan) verkündet hier, bei welcher Herrin der Master die nächste Nacht verbringen wird. Bereits der Titel legt die Macht somit in die Hand des Masters, der bedrohlicher auftritt, als Su Tong ihn gezeichnet hat. In der Darstellung des Patriarchats wendet Regisseur Zhang Yimou dabei einen Kunstgriff an: Die Entscheidung, den Master selbst nie frontal zu filmen, sondern seine Umriss allein schattenhaft zu zeichnen, verleiht ihm eine Universalität, durch die mit seiner Figur

das Patriarchat repräsentiert wird. Der Blick der Kamera ist hier ein vom Mann geführter, der nicht zuletzt dazu beiträgt, die Frau und ihren Körper zum Objekt zu machen.

Ein weiteres Detail fällt beim Vergleich mit der literarischen Grundlage auf: Der Brunnen, in seiner Vieldeutigkeit zugleich Symbol des Lebens, des Mystischen, des Weiblichen wie auch Ort des Todes, wird im Film vergeblich gesucht. Seine Funktion als Ort der Bestrafung jener, die aus dem hierarchischen System auszubrechen suchen, übernimmt hier eine Dachkammer, die – sich über den Gemächern der Herrinnen befindend, in den Himmel ragend – wortwörtlich als „Kammer des Schreckens“ zum Ausdruck der männlichen Macht innerhalb des oppressiven Systems wird.

Zhang Yimou zeichnet dabei einerseits eine abgeschlossene Welt, in der äußere Kräfte unterdrückt oder eliminiert werden; gleichzeitig bediente er sich Bildern, die gerade in der westlichen Welt altbekannte, exotisierende Stereotype aufgreifen und darin das Mystische, Unergründliche und Sinnliche Chinas ausstellen. Auch in späteren Werken wurde Yimou immer wieder der Vorwurf der Re-Orientalisierung gemacht – so auch in seiner Inszenierung des Stoffes von *Rote Laterne*, die als Ballett vom National Ballet of China gezeigt wurde. Seinen Höhepunkt erreichte diese Inszenierung und Selbstvermarktung Chinas, mithilfe derer ein bestimmtes Bild des Landes nach außen getragen wurde, in der Eröffnungsinszenierung der Olympischen Spiele in Beijing 2008, für die

der Regisseur ebenfalls verantwortlich zeichnete. Die Frage, ob und welche stereotypen Bilder nach außen gezeigt wurden, geriet aus dem Fokus – entscheidend war, **wer** die Macht hatte, sie zu zeigen und somit das (eigene) Image zu gestalten.

Dass Yimou seine Arbeit immer wieder in den Dienst wirtschaftlicher und politischer Interessen des chinesischen Staates stellte, verwundert umso mehr, bedenkt man, dass einige seiner Filme – darunter *Rote Laterne* – in den 90ern von ebendieser Regierung verboten worden waren. Deutlich hatte man die Parallelen des abgeschlossenen Anwesens zur nach außen hin ähnlich abgeschotteten, von Überwachung geprägten Volksrepublik China erkannt. Nichtsdestotrotz war es die *Rote Laterne*, die Yimou innerhalb kürzester Zeit zum international gefeierten Regisseur machte, ihm einen Silbernen Löwen bei den Filmfestspielen in Venedig sowie eine Oscarnominierung einbrachte und den Stoff auch außerhalb Chinas bekannt machte ...

„Die **Freiheit** ist kein ein für allemal zu erobernder unveränderlicher Raum: Sie ist ein permanenter Prozess von neuen und immer neuen Befreiungen. [...] Aber wo sie nicht ins Werk gesetzt werden können, ist das Dasein unerträglich. Und wenn die Freiheit kein Existential ist, so sind es die einander ablösenden Akte der Befreiung. Sie gehören zum fundamentalen Projekt eines jeden und dauern alle Leben lang.“

„Nun ist der **Suizid** so wenig Schande mehr wie Armut und Krankheit. Er ist nicht mehr die Un-Tat eines verdüsterten [...] Gemüts, sondern Antwort auf die drangvollen Herausforderungen des Daseins und namentlich des Zeitvergehens, in dessen Strom wir mitschwimmen und uns selber ertrinken zusehen; Stück um Stück unseres Ich wird schon weggeschwemmt, wenn die Erinnerungen verblassen und die Realität unserer Person schließlich in einen Strudel gerät, der sie in die Untiefen reißt. Was ist der Suizid als natürlicher Tod? Das schmetternde Nein zum schmetternden, zerschmetternden échec des Daseins.“

## Teil III ...zur Oper

die Figuren gefangen hält, scheint nicht möglich.

Regisseur Balázs Kovalik zeichnet in seiner Inszenierung der Oper ein universales System, in dem der Einzelne für sich steht und kämpft. In seiner vollen (Un-)Gerechtigkeit und seelischen Grausamkeit ist dieses System menschengemacht. Darin fügt es sich ein in die unzähligen, in der Regel gescheiterten Gesellschaftssysteme, mithilfe derer man in der Vergangenheit meist vergeblich ein geregeltes menschliches Miteinander zu gestalten versuchte – ein Unterfangen, das auch in Zukunft Inhalt politischer Auseinandersetzungen bleiben wird.

Was den Figuren in *Rote Laterne* bleibt, ist allein die Suche nach Zwischenräumen. Zwischenräume, die (zumindest vorübergehend) die Möglichkeit bieten, Zuflucht zu finden und auszuharren, bevor das System erneut erbarmungslos nach dem Einzelnen greift. Es ist der Glaube, den Yu-Ru, die erste Herrin, als Raum für sich wählt. Es ist die Kunst, in die May-Shan, die dritte Herrin flüchtet. Es ist der Tod, der als Lösung allgegenwärtig scheint und eine beunruhigende Faszination ausstrahlt.

Dabei ist es nicht in erster Linie Master Chen, als Vertreter des patriarchalen Systems, der die Macht innehat und ausübt. Vielmehr sind es Ausprägungen des Systems wie Rituale, Traditionen oder Bilder, die die Macht und Kontrolle bildlich allzeit präsent halten. Wer in besonderer Weise von diesen Machtstrukturen zeugt und sie austrägt, ist der menschliche Körper: Durch ihn werden Rituale durchgeführt, er wird

Die Übertragung auf das Musiktheater durch Christian Jost: 2015 als Auftragswerk der Oper Zürich uraufgeführt, verfolgt das Werk des Komponisten die Universalisierung des Stoffes weiter. Eine konkrete örtliche und zeitliche Verortung sucht man hier vergebens. Während die Jahreszeiten vergehen und die Zeit immer weiter voranschreitet, scheint sie innerhalb des Anwesens auf beklemmende Weise stillzustehen. In dieser eigenen Logik und der trägen, jeglichem Ziel entbehrenden Untätigkeit und dem Abwarten der Protagonistinnen innerhalb ihrer engen Welt, erinnert die Atmosphäre an Dramen wie Tschechows *Drei Schwestern*. Ein Aufbegehren gegen das System, das

durch Kleidung u.a. geformt, diszipliniert und letztlich bestraft. Das System ist omnipräsent, die Frauen scheinen unter ständiger Beobachtung zu stehen, ein Rückzug in die Privatheit ist unmöglich. So finden sich die Figuren in *Rote Laterne* in einer Ordnung wieder, welche dem von Michel Foucault beschriebenen Machtapparat des Panoptikums gleicht:

„Diese Anlage [das Panoptikum, Anm.] ist deswegen so bedeutend, weil sie die Macht automatisiert und entindividualisiert. Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzentrierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind.“

Aus: Michel Foucault.  
*Überwachen und Strafen.*

Das Anwesen wird somit zum Gefängnis, in dem Brauchtum, Gehorsam und Bestrafung das System aufrecht erhalten.

Insbesondere Buch und Film enden in dem düsteren Verweis darauf, dass ein Ende dieses Systems nicht in Sicht ist – mit dem Eintreffen der neuen, fünften Herrin findet das Spiel der Abhängigkeiten und Gewalt seine Fortsetzung, Song-Lian kommt (ähnlich

Kassandra, die um die Unausweichlichkeit des Unglücks weiß) nurmehr die Rolle der Beobachterin zu, die sich in den Wahnsinn flüchtet.

Was bleibt, ist die Frage nach dem idealen System – gibt es die Möglichkeit eines gesellschaftlichen Miteinanders, in dem es Gerechtigkeit für alle Menschen gibt? Und was braucht es von uns, um dorthin zu gelangen?





# Von der Herausforderung, den Weg in die Tiefe zu finden.

Dramaturgin  
Laura Bruckner  
im Gespräch mit  
dem Komponisten  
Christian Jost

**Ihren Werken liegen immer wieder recht außergewöhnliche literarische Stoffe zugrunde. Nach welchen Kriterien wählen Sie einen Stoff aus, der Ihnen passend für eine musiktheatrale Umsetzung erscheint?**

Zunächst einmal prägt mich durch meinen Beruf natürlich eine gewisse ‚déformation professionnelle‘ – bei jeder guten Geschichte, die mir begegnet, kommt die Idee, sie aufzugreifen und zu verarbeiten. Ich gestehe, dass ich in der Regel einen Bogen um die Weltliteratur mache, wenn es um die Suche nach einem Stoff geht. Meine Oper *Hamlet* bildet da die Ausnahme. In den meisten dieser Werke fehlt mir aber der Raum für die Musik. Wichtig ist, dass der Stoff mich über einen längeren Zeitraum, oft auch über mehrere Jahre hinweg, inspiriert. Die Charaktere brauchen eine gewisse Fallhöhe und ein großes Entwicklungsmoment. Ich möchte

eine Geschichte dabei immer innovativ und neu erzählen – auch bei einem klassischen Stoff wie *Hamlet*. Was *Rote Laterne* betrifft, fand meine erste Begegnung mit dem Stoff Anfang der 90er tatsächlich gar nicht durch das Buch von Su Tong, sondern durch den Film statt. Mich – als bekennenden Cineasten – hat er sofort fasziniert. Zhang Yimou hat in dieser Zeit seine besten Arbeiten geschaffen und dabei eine künstlerische Stimme eingenommen in einer Zeit und einem politischen Umfeld, in dem das ausgesprochen schwierig war. Die Idee der Veränderung, der Befreiung Chinas von den starren Strukturen, wurde in diesen Werken künstlerisch eingefangen. Bereits damals schien mir der Stoff geeignet für die Verarbeitung in Form einer Oper: Die Figuren sind wahnsinnig stark und vielschichtig, insbesondere Song-Lian. Zudem sind einige meiner Werke

von einer gewissen fernöstlichen Sehnsucht geprägt und inspiriert. Ich habe den Stoff dann also lange im Hinterkopf behalten, bis sich 2012 die Gelegenheit ergab, das Stück nach Zürich zu bringen. Als mir damals die Entscheidung für eine mögliche Oper überlassen wurde, dachte ich zunächst an einen Stoff der chinesischen Autorin Zhang Ailing. Mit der Kurzoper *Heart Sutra* hatte ich schon einmal ein Werk von ihr vertont und fand die Idee eines Abends mit einer zweiten Oper, ebenfalls basierend auf einer ihrer Kurzgeschichten, reizvoll. Diese

Idee zerschlug sich nach einer Weile aber wieder, sodass meine Wahl dann recht schnell auf die *Rote Laterne* fiel.

**In der Probe erwähnten Sie, dass Sie Su Tong selbst einmal getroffen haben ...**

Während dieser Suche nach einem passenden Stoff für Zürich hatte ich mir erneut den Film von Zhang Yimou angesehen und mich natürlich auch mit dem Buch beschäftigt. Tatsächlich reiste ich dann nach Taiwan, wo ich mich mit Su Tong traf. Ich sprach mit ihm über meine Pläne und erste Ideen zu einer



Oper, für die er recht schnell sein Einverständnis gab. Natürlich gefiel ihm auch der Gedanke, dass sich das Werk stärker am Buch als am Film orientieren sollte. Su Tong ist insofern eine interessante Figur, da er heute alle Vorzüge der chinesischen Politik genießt, das Buch aber eigentlich noch immer ein Werk des chinesischen Aufbruchs ist und für das Regime somit eher ein Dorn im Auge. Für den Film gilt dasselbe: Er trägt ganz klar eine Gesellschaftskritik in sich, doch auch in seinem Fall hat der Regisseur mittlerweile viel für das Land und seine Repräsentation nach außen getan. Mir ging es dann bei der Komposition nicht darum, den Film nachzuerzählen. Um ein genuines Kunstwerk zu schaffen, braucht es einen neuen Zugriff, einen anderen Schwerpunkt. Mein Ziel war es, die Erzählung zeitgemäßer zu machen und ihr vor allem die Möglichkeit zu geben, aus dem chinesischen Kolorit auszubrechen. Vereinfacht gesagt trägt der Stoff aus westlicher Sicht einen exotischen Traum in sich, durch den die Oper teilweise sehr surreal wirkt. Was mir dabei wichtig ist und worum es in der Oper als



Medium auch grundsätzlich geht, ist es, Räume zu öffnen und Assoziationen zu ermöglichen.

**Ihre Oper *Rote Laterne* ist ein Auftragswerk der Oper Zürich. Gibt es dabei einen Unterschied in der Arbeitsweise oder den Vorgaben, verglichen mit einer ‚frei entstandenen‘ Komposition?**

Ein Auftragswerk ist, wie jedes andere Werk auch,

eine Herzenssache. Es sind traumhafte Bedingungen, wenn ich eine bestimmte Idee und Vorstellungen habe, die dann gemeinsam realisiert werden. Einschränkungen vonseiten des Hauses gab es dabei keine. Für die Erarbeitung des Librettos habe ich eng mit Claus Spahn, dem Dramaturgen der Oper Zürich, zusammengearbeitet, wobei auch von dieser Seite nicht von Einschränkungen, sondern vielmehr von einer produktiven Zusammenarbeit und einem spannenden Diskurs zu sprechen ist. Allein in Bezug auf das Orchester gibt es manchmal Bedenken vonseiten eines Opernhauses, welche exotischen Instrumente beispielsweise in einer Oper wie der *Roten Laterne* besetzt werden sollen, die es möglicherweise nicht am Haus gibt. Die Erleichterung war groß, als sich herausstellte, dass ich nicht vorhatte, spezielle chinesische Instrumente einzusetzen.

**Wie sind Sie bei der Umarbeitung des Romans hin zum Libretto vorgegangen? Welche Schwerpunkte haben Sie gesetzt, welche Veränderungen vorgenommen?**

Bevor ich eine Oper komponiere, schreibe ich das Libretto. Bis zur Entstehung dessen habe ich mir aber bereits überlegt, welchen Weg ich mit dem Stück einschlagen möchte. Was ich in *Rote Laterne* unbedingt nutzen wollte, waren die Arien von May-Shan aus dem Roman, die ich auch auf Chinesisch einbauen wollte. Vor dem Verfassen des Librettos lege ich außerdem fest, welche Stimmfächer die einzelnen Partien sind. Mit dem Regisseur und Autor Guillermo Arriaga hatte ich zuvor die Oper *Rumor* gemacht und über ihn eine neue Erzählweise kennengelernt, die ich in *Rote Laterne* nutzen wollte. Dabei werden die verschiedenen Szenen und Konstellationen schicksalhaft übereinander gelagert, zerschnitten und andere Elemente eingesetzt. Dieses Verfahren wollte ich anwenden. Zudem ging es darum, die Sprache möglichst knapp, klar und dialoghaft zu halten. Ist man sich über solche Vorhaben im Klaren, beginnt die Arbeit am Libretto. Sobald dieses dann fertig ist, geht es an die Komposition, auch wenn viele Ideen natürlich bereits existieren.

**Auf der Probe sprachen Sie von einem Erlebnis, welches indirekt auch in *Rote Laterne* verarbeitet wurde: Sie gehen selbst gerne tauchen und erzählten von der Sogwirkung, die die Tiefe des Wassers ausübt und Sie beinahe hypnotisch immer weiter hinunterzieht – eine Sogwirkung und Faszination, wie sie auch vom Brunnen in der Oper auszugehen scheint. Inwieweit nutzen Sie solche persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen bewusst, um eine bestimmte Stimmung, eine bestimmte Situation musikalisch zu schildern?** Ich versuche, mit jedem meiner Werke möglichst nah am Leben zu sein. Dabei passiert es immer wieder, dass ich das Werk laufen lasse, die Kontrolle abgebe und es in gewisser Weise nur ein wenig lenke. Ein gutes Werk ist immer schlauer als sein Autor und seine Interpret:innen. Es gibt Tage, an denen ich kaum etwas schreiben, was sie aber keinesfalls zu schlechten, unproduktiven Tagen macht. An anderen Tagen fließen die Gedanken quasi aus mir heraus. Dann komme ich oft gar nicht schnell genug hinterher mit meinen Notizen. In diesen Momenten

merke ich, wie das Stück die Kontrolle übernimmt und ich bestimmte Dinge – wie eben solche Erlebnisse, die mir widerfahren sind – an anderer Stelle plötzlich wiederfinde. Wichtig ist für mich, dass das Werk eine Offenheit behält, die in verschiedene Richtungen weist.

**... wobei Sie während der Proben immer wieder gefragt werden, was die Intention einzelner Szenen ist, was Sie sich bei bestimmten Phrasen gedacht haben. Steht das im Widerspruch zu dieser Offenheit und Vieldeutigkeit des Stoffes, die Ihnen am Herzen liegen?**

Oft versuchen Regie-teams, die Komponist:innen in ihren Werken festzulegen, was ich falsch finde. Ich sehe aber kein Problem darin, zusätzliche, bereichernde Informationen zum Stück zu geben, die inspirieren können. Mir ist es in erster Linie wichtig, dass man in die Tiefe des Werkes vordringt und nicht an der Oberfläche der Oper verbleibt. Meine Aufgabe ist es, ein Werk bereitzustellen, das Lust macht, damit umzugehen. Die Aufgabe der Sänger:innen ist es jedoch dann, den Weg in die Tiefe zu finden. Natürlich gibt es

auch ganz handwerkliche, musikalische Hinweise meinerseits bezüglich der Dynamik oder Phrasierungen. Auch diese Hinweise sind aber nicht festgesetzt und stets abhängig vom Stimmmaterial der einzelnen Sänger:innen. Der Umgang mit dem Stück erfordert also in jeder Hinsicht eine Offenheit. Zudem empfinde ich es als absolut beglückend, überrascht zu werden und zu sehen, welche Entwicklung ein Stück nimmt. Auch dann gilt: Ein gutes Werk ist immer schlauer als sein Autor und seine Interpret:innen.

**In Rote Laterne findet sich ein eher ausgefallener Umgang mit den Instrumenten eines klassischen Sinfonieorchesters. Welche Atmosphäre vermittelt Ihre Orchesterbesetzung?**

Die Besetzung ist beinahe kammermusikalisch. Es finden sich relativ wenige Holzbläser, nur vier Hörner und ansonsten keinerlei Blech. Zudem gibt es sehr starke perkussive Elemente und die für mich sehr typische Behandlung von Mallets wie Marimba und Vibraphon. Bevor ich einen Ton schreibe, mache ich mir viele Gedanken über die Orchestrierung. Bei

diesem Stück war mir wichtig, dass vieles transparent und in der Schwebelage bleibt – daher auch der geringe Anteil der Blechbläser. Die Hörner bringen etwas sehr Sanftes, Weiches mit sich, der Einsatz der Drums etwas Erdiges – so bekommt das Stück einen ganz inspirierenden Klangrahmen.

**Im Roman sind die Charaktere, insbesondere die vier Herrinnen, ausgesprochen komplex angelegt. Inwieweit findet sich eine solche Figurenzeichnung auch auf musikalischer Ebene in der Oper? Gibt es eine bestimmte Motivik, die die Musik durchzieht?**

Jede Konstellation einer bestimmten Szene weist eine ganz eigene Musik auf, die dann an verschiedenen Stellen in einem anderen Kontext, einer anderen Konstellation wiedererscheint. So vollzieht sich auch eine Entwicklung, ohne dass die Musik aktiv entwickelt wird. Beispielsweise hat Fay-Pu eine ganz klare Musik, die an bestimmten Stellen wiederum auf Song-Lian übertragen wird, wenn sie mit Master Chen spricht. Dieser Umgang mit der Musik ist weniger motivisch, da es



nicht wirklich eine Entwicklung dieser Motive gibt. Stattdessen nutze ich Bausteine des musikalischen Verlaufs, die ich an anderer Stelle wieder einsetze. Indem der Baustein in eine andere Situation gesetzt wird, ergibt sich eine neue Betrachtungsweise für einzelne Szenen und Zusammenhänge. Die Musik ist somit weniger an die Figuren selbst als an das geknüpft, was sie verhandeln. So verweist sie beispielsweise auf ähnliche Thematiken, die verhandelt werden.

**Eine Besonderheit im Kompositionsprozess stellt vermutlich der Umstand dar, dass die einzelnen Teile an unterschiedlichen Orten entstanden sind ...**

Nachdem ich den ersten Teil der Oper in Berlin komponiert hatte, ungefähr bis zu dem Moment, wenn Song-Lian zum Spiel der dritten Herrin kommt, hatte ich das Gefühl, nicht mehr weiterzukommen und meine Umgebung ändern zu müssen. Bei keiner anderen Komposition meiner Werke hatte ich dieses Gefühl jemals



wieder. Ich bin dann tatsächlich nach Taiwan geflogen und habe bei dem Orchester, bei dem ich als Composer in Residence wirkte, um eine Unterkunft gebeten, um komponieren zu können. Ich durfte in einem winzigen Gebetshäuschen inmitten eines Gartens wohnen und vollendete dort die Oper. So hat *Rote Laterne* durchaus ein exotisches Kolorit erhalten, ohne aber ein Klischee herzustellen.

**Dem Stoff der Oper lässt sich der Verweis auf und die Verortung im chinesischen Kulturkreis nicht absprechen. Nicht zuletzt in Form der Reminiszenzen an die Peking-Oper findet sich das hier wieder. Inwieweit war der Umgang mit diesem ‚exotischen‘ Charakter des Stoffes für Sie ein Thema, gerade während des Kompositionsvorgangs?**  
Mir war immer sehr wichtig zu vermeiden, dass das Stück ein folkloristisches



Kolorit erhält. Wir brauchen diese Welt, dieses Szenario meiner Meinung nach als Konflikt und Hintergrund, um die Entwicklung von Song-Lian und diese unmenschlichen Strukturen aufzuzeigen. Dennoch wollte ich eine menschliche Tragödie daraus machen und keine rein chinesische. Es ging mir darum, das Bild einer Ferne zu entwerfen, die durch ihre menschliche Tragik in unsere unmittelbare Nähe gebracht wird.

**Die Welt, in die uns der Stoff entführt, ist geprägt von starren Traditionen und patriarchalen Strukturen. Inwieweit war gerade der Blick auf die Geschlechter und deren Verhältnis zueinander ein Thema, welches Sie im Entstehungsprozess beschäftigt hat? Wie geht man aus unserer heutigen Perspektive mit einem solchen Stoff um?**

An dem Stoff hat mich grundsätzlich am meisten interessiert, dass er vier Frauen in den Mittelpunkt rückt. Als Komponist liebe ich besonders die weibliche Stimme; ich komponiere seit meiner ersten Oper bevorzugt für Frauenstimmen. So habe ich auch das Klärchen aus Goethes *Egmont* in meiner gleichnamigen Oper

zu Klara gemacht und sie zur stärksten Figur meiner Oper geformt. Auch in *Hamlet* habe ich die Titelrolle für eine Frau geschrieben. Meine Fokussierung auf Frauenfiguren ist somit sicherlich musikalisch bedingt, zumal ich voller Ideen entsprechender Gesangslinien bin, die ich verwirklichen möchte.

Bezogen auf *Rote Laterne* war ich mir dessen bewusst, dass wir in einer freien, aufgeklärten Welt leben, in der die Zustände andere sind. Ich wollte aber untersuchen, welche Konflikte in einer solch hermetischen Struktur entstehen. Dieser Struktur muss sich letztlich auch Master Chen fügen. Er ist eigentlich eine schwache Figur; er beansprucht nicht aktiv seinen Platz und verteidigt ihn, sondern das System hat ihn in seine Funktion gewiesen und hält ihn dort. Indem er seine Funktion erfüllt und dabei auch Anweisungen gibt, wird das Bedürfnis Song-Lians, sich zu befreien, erst recht deutlich.

**Der Originaltitel des Buches bedeutet in der deutschen Übersetzung so viel wie *Eine Schar von Frauen und Nebenfrauen*. Die roten Laterne, die den Titel Ihrer**


**Oper prägen, tauchen dort lediglich zweimal auf – erst der Film *Raising the Red Lantern* hat sie zum prägnanten Motiv erhoben und in den Titel integriert. Weshalb fiel Ihre Wahl ebenfalls auf die (auch in der Oper wenig präsente) *Rote Laterne*?**

Der Originaltitel des Romans *Wives and Concubines* hätte thematisch eine falsche Spur gelegt und ausgeklammert, worum es in dem Stück eigentlich geht: die Befreiung einer Frau. Zudem ist *Rote Laterne* ein deutlich abstrakterer, beinahe sinnlicher Titel, der Raum für Assoziationen öffnet. So ist auch grundsätzlich mein Ziel, dass das Stück inspiriert, innerlich etwas in Gang setzt und über den Abend hinweg nachschwingt.

**In welchem Zustand lassen Sie als Komponist, lassen wir als Publikum Song-Lian am Ende des Stückes zurück?**

Ich hoffe, erwachend aus einem Alptraum.





Gaté! Gaté!  
Paragaté!  
Parasamgaté!  
Bodhi!  
Sattva!

*Hinüber, hinüber,  
zum anderen Ufer  
hinüber gegangen,  
am anderen Ufer  
angekommen.  
Höchste Erleuchtung,  
Svaha!*

Das Herz-Sutra zählt zu den bekanntesten Texten des Buddhismus, ist Teil der Mahayana-Lehreden und beinhaltet die Kerninhalte der Lehre Buddhas. Das Gaté-Mantra, welches in *Rote Laterne* zitiert wird, steht am Ende des Herz-Sutras und ist als dessen Essenz anzusehen.





# Biographien

## Christian Jost *Komposition und musikalische Leitung*



Der Komponist und Dirigent Christian Jost hat in den letzten 20 Jahren die zeitgenössische Musik entscheidend

mitgeprägt. 2003 mit dem Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung ausgezeichnet, wurden seine bisher zehn abendfüllenden Opern und eine Vielzahl großer symphonischer Werke von so bedeutenden Opernhäusern und Orchestern wie der Oper Zürich, den Berliner Philharmonikern, dem Grafenegg Festival, dem Theater an

der Wien, dem Konzerthausorchester Berlin, der Flämischen Oper Antwerpen/Gent, der Komischen Oper Berlin und dem Grand Théâtre de Genève, dem Taiwan Philharmonic, dem BBC London und dem Shanghai Symphony Orchestra zur Uraufführung gebracht und zählen heute zum Repertoire europäischer Bühnen und internationaler Orchester. Immer auf der Suche nach modernen und spannenden Erzählebenen hat Jost für das Musiktheater neue innovative Werke entwickelt, die er in einer Zeit und Raum auflösenden, magischen Dramaturgie gestaltet. Stellvertretend hierfür seien die Opern *Egmont*, *Rote Laterne*, *Die arabische Nacht*, *Hamlet* und *Reise der Hoffnung – Voyage vers l'espoir* genannt sowie die *Dichtersliebe*, neukomponiert nach Robert Schumann und das *Nocturnal Project* mit dem deutschen Jazzpianisten Michael Wollny. Seit der Spielzeit 2015/16 ist Christian Jost als kuratierender Moderator für die Konzertreihe *2xhören* im Konzerthaus Berlin verantwortlich. Seine Werke werden exklusiv bei SCHOTT-Music verlegt und wurden als CDs bei der Deutschen Grammophon, BerlinClassics und Capriccio veröffentlicht.



## Balázs Kovalik Inszenierung

In Budapest geboren, studierte er Regie an der Theaterakademie August Everding. Seine Inszenierungen führten ihn anschließend u.a. an die Opernhäuser in Hannover, Berlin, München, Leipzig, Budapest sowie zuletzt Erfurt. Beim Budapester Spring Festival inszenierte er einen Mozart-Marathon mit den Da Ponte-Opern. Zwischen 2007 und 2010 war er als künstlerischer Leiter der Ungarischen Staatsoper tätig; Lehraufträge als Gastdozent führten ihn außerdem nach Berlin, Kairo und Leipzig. Regelmäßig inszeniert er auch an der Theaterakademie August Everding (u.a. Christian Josts *Die arabische Nacht*), wo er seit 2009 lehrt und seit der Spielzeit 2012/13 den Studiengang Musiktheater/Operngesang leitet.



## Angelika Höckner Bühne und Kostüme

Sie studierte Bühnen- und Kostümgestaltung an der Universität Mozarteum Salzburg und absolvierte



den Postgradualen Lehrgang ECM (Exhibition and Cultural Management Communication) an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Als Bühnen- und Kostümbildnerin arbeitet Angelika Höckner u.a. an den Staatsopern Budapest und Hannover, dem Ndere Center Kampala, Uganda sowie dem Burgtheater Wien/Kasino. 2006 erhielt sie ein Traineeestipendium des Österreichischen Bundesministeriums für Kunst. Zudem lehrt sie an der Theaterakademie August Everding im Studiengang Maskenbild – Theater und Film. 2009 gründete sie mit Gerald Moser das Atelier Wunderkammer, das sich dem Visual Storytelling in allen Maßstäben verschreibt.

## Laura Bruckner Dramaturgie 3. Semester

Geboren 1999, studierte sie Theaterwissenschaft, Geschichte und Management in Berlin und Wien. Hospitanzen im Bereich Regie und Dramaturgie führten sie an die Oper Leipzig sowie die Volksoper Wien. Seit 2020 studiert sie Dramaturgie (M.A., Schwerpunkt Musiktheater) an der Theaterakademie August Everding, wo sie die konzertante Aufführung von *Rita / Doktor Mirakel* und die Wiener Operettensoiree *Spiel ein Lied, das weint*

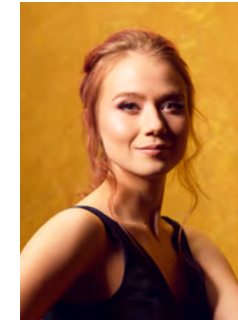


*und lacht ...* betreute sowie mit ihren Kommiliton:innen das Studiengangprojekt *Lost in time and space and*

*meaning* konzipierte. Im Sommer 2021 war sie als Mitarbeiterin in der Dramaturgie der Bregenzer Festspiele tätig und assistierte dort u.a. dramaturgisch bei *L'italiana in Algeri* (Regie: KS Brigitte Fassbaender).

## Daria Kalinina 6. Semester Gesangsdozent: Prof. Lars Woldt

Die russische Sopranistin schloss 2019 ihre Gesangsausbildung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt



mit Auszeichnung ab. 2017 trat sie als Susanna in *Le nozze di Figaro* bei den Burgfestspielen Bad Vilbel und als Oscar in Verdis

*Maskenball* in der Kammeroper Frankfurt auf. Weitere Auftritte führten sie an das Staatstheater Darmstadt, die Oper Frankfurt, die Oper Chemnitz sowie das Staatstheater Mainz. Dabei verkörperte sie u.a. Gretel (*Hänsel und Gretel*), Prinzessin Alcioe in Cherubinis *Idalide*, Adina in Donizettis *Der Liebestrunk*, Barbarina in *Le nozze di Figaro* sowie Xenia in Mussorgskijs *Boris Godunov*. Seit 2019 studiert sie an der Theaterakademie August Everding Musiktheater/Operngesang.

## Camilla Saba Davies 4. Semester Gesangsdozentin: Talia Or

Die Sopranistin schloss ihren Bachelor an der Royal Academy of Music in London mit Auszeichnung ab. Seit 2020 studiert sie Musiktheater/Operngesang an der Theaterakademie August Everding, wo sie zuletzt als Berenice in Rossinis *L'occasione fa il ladro* auftrat. Zuvor war sie u.a. als Königin der Nacht in *Die Zauberflöte*, Gretel in *Hänsel & Gretel* (Humperdinck), Lauretta in *Doktor Mirakel* (Bizet) und in der Titelrolle von Flotows *Martha* zu erleben. Liederabende führten sie zudem nach Tokio und in das Vereinigte Königreich. Sie erhielt zahlreiche Stipendien und Auszeichnungen, so auch den Rhoda



Jones-Roberts Preis. Zudem ist sie Stipendiatin der August Everding Stiftung.

Fee Suzanne  
de Ruiter

2. Semester

Gesangsdozentin:  
Prof. Daniela Sindram

Nach dem Gesangsstudium am Amsterdamer Konservatorium, das sie mit Auszeichnung abschloss, debütierte die niederländische Mezzosopranistin 2021 als Cherubino an der Saluzzo Opera Academy. Während des Studiums konnte man sie u.a. 2019 in einer Koproduktion der Dutch National Opera und des Holland



Festivals erleben, wo sie die Eva (*Evas Lied*) in Stockhausens *Oper Montag* sang (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 und den Operntagen Rotterdam auf. Seit 2021 studiert sie im Master Musiktheater/Operngesang an der Theaterakademie August Everding.

Nadia Steinhardt  
Absolventin

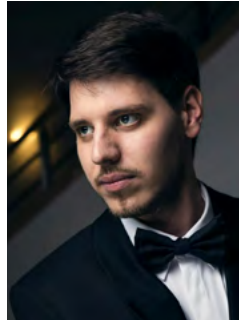
Nach dem Bachelorabschluss in Saarbrücken studierte Nadia Steinhardt (Mezzosopran/Alt) im Master Musiktheater/Operngesang an der Theaterakademie August Everding. Die Stipendiatin des Richard Wagner Verbandes gewann zahlreiche Preise, so bei den Opernfestspielen Rheinsberg 2017 und erhielt das Walther Kaminsky Stipendium. Auf

der Bühne war sie u.a. als Carmen (Bizet), Dorabella (*Così fan tutte*) und Öffentliche Meinung/Juno (*Orpheus in der Unterwelt*) zu erleben. Als Altistin singt sie regelmäßig Solo-Partien, zuletzt Mahlers 2. Sinfonie in der Philharmonie

Berlin. Auftritte führten sie an die Staatsoper Berlin, die Junge Oper Stuttgart und die Oper Leipzig. Der Komponist Oscar Strasnoy schrieb für sie in seiner Oper *Luther* (Halle, 2017) die Rolle des Kardinal Cajetan.



Stefan Jovanovic  
Gast



Der Bariton absolvierte seine Gesangsausbildung an der Universität Graz. Bereits während des Studiums war

er auf der Bühne u.a. als Guglielmo (*Così fan tutte*), Conte Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Belcore (*L'elisir d'amore*) und Jupiter (*Orpheus in der Unterwelt*) zu erleben. Außerhalb der Hochschule gastierte er in Norwegen, Bremen, Trondheim und Kristiansand sowie kürzlich in der Rolle des Starveling bei einer Opernschulproduktion von *Ein Sommernachts Traum* (Britten) im Wilhelma Theater Stuttgart. Mit *Rote Laterne* ist er bereits zum dritten Mal an der Theaterakademie August Everding engagiert. In diesem Jahr wird er zudem den Sid in

*Albert Herring* in Graz sowie Falke (*Die Fledermaus*) am Theater Leoben singen.

Jihoon Son

4. Semester

Gesangsdozent:  
KS Prof. Andreas  
Schmidt

Der koreanische Tenor studierte Gesang an der Korea National University of Arts in Südkorea. Während dieser Zeit konnte man ihn u.a. in der Rolle des Tamino in Mozarts *Die Zauberflöte* sowie als Fischer Ruodi

in Rossinis *Guillaume Tell* am Seoul Arts Center Opera House erleben. Jihoon Son wurde bereits mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und belegte bei verschiedenen Gesangswettbewerben den ersten Platz, darunter bei der Seil Korean Art Song and Opera Competition sowie der Korea Classical Singers Association International Competition. Zudem ist er Mitglied der Seah Woonhyung Lee Foundation in Südkorea. Seit 2019 studiert er Musiktheater/Operngesang an der Theaterakademie August Everding.



Franziska Weber

6. Semester

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

Die Salzburger Mezzosopranistin studierte von 2015 bis 2019 am Mozarteum Salzburg Gesang und Gesangspädagogik bei KS Ildikó Raimondi. Schon während ihres Bachelorstudiums

sang sie einen Lehrbuben in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* unter Daniele Gatti an der Mailänder Scala. Sie ist Preisträgerin des Interpretationspreises Oper Oder-Spree

2019, des 2. Preises des Wettbewerbs für Verfemte Musik 2020 und Stipendiatin von Yehudi Menuhin Live Music Now München. Seit Oktober 2019 studiert sie an der Theaterakademie August Everding Musiktheater/Operngesang und sang hier bisher u.a. Hermia in

Britten's *A Midsummer Night's Dream* (2020) und Ernestina in Rossinis *L'occasione fa il ladro* (2021).



Tim Morsbach

5. Semester

Geboren 2000 in Wiesbaden, sang er seit seinem achten Lebensjahr im Mainzer Domchor, wo er seine klassische Stimmbildung erhielt und Chorererfahrung

sammeln konnte. Seit 2018 nahm er Ballett-, Jazz-, Stepp- und Gesangsunterricht, zunächst im Rahmen einer Vorausbildung an der Mainzer Musicalschule Musical Arts – Academy of the Performing Arts. Im Jungen Staatsmusical des Hessischen Staatstheater Wiesbaden sammelte er 2019 mit den Rollen des Nick Piazza in *Fame* und Elwood Blues in *Blues Brothers* erste Bühnenerfahrungen unter Leitung und Regie von Iris Limbarth. Seit März 2020 studiert er Musical an der Theaterakademie August

Everding (Gesang bei Mark García).





## Raphael Binde 3. Semester

Geboren 2003 in München, erwarb Raphael Binde seine Allgemeine Hochschulreife 2021.

Bereits vor Beginn des Studiums nahm er acht Jahre lang Gesangs-, Tanz- und Schauspielunterricht.

Er spielt seit 13 Jahren Geige und seit acht Jahren Klavier. Seit 2015 erhielt er zudem Unterricht in Steptanz und Breakdance, 2019 folgte Ballett. Gesangsunterricht nahm er ab 2018 bei Hartmut Elbert und Martina Mühlpointner und trat 2020 dem Bayerischen Landesjugendchor bei. Seit März 2021 studiert er nun Musical an der Theaterakademie August Everding (Gesang bei Torsten Frisch).



## Lewin Creuz Gast

2003 geboren, begann der Geiger Lewin Creuz mit elf Jahren sein Jungstudium

bei Prof. Christian Sikorski an der Musikhochschule Stuttgart. 2019 wurde er Jungstudent in der Klasse von Prof. Sonja Korkeala und ist nun seit 2021 Student bei Prof. Christoph Poppen an der Hochschule für Musik und

Theater München. Seit seinem Debüt im Alter von elf Jahren konzertiert er regelmäßig solistisch im In- und Ausland, so 2021 mit Max Bruchs 1. Violinkonzert unter Michele Carulli im Herkulessaal der Münchner Residenz. Er ist vierfacher Preisträger des ersten Bundespreises bei Jugend musiziert und erhielt u.a. Auszeichnungen wie den ersten Preis beim Concour Jeunes Talents in Paris 2020 sowie dem American Young Musician Award 2021.



## Christian Weindl Gast

Christian Weindl studierte Medien- und Kommunikationswissenschaft in Passau, außerdem Theaterwissenschaft an der LMU München. Er war als Darsteller und Autor Teil verschiedener Kabarett- und Kleinkunstformationen, so auch des Hausensembles des Passauer Scharfrichterhauses. Seit 2015 steht



er immer wieder in kleineren Rollen am Staatstheater am Gärtnerplatz auf der Bühne wie zum

Beispiel als George in *My Fair Lady* und als Franz im *Weißten Rössl*. Christian Weindl lebt als freischaffender Drehbuchautor in München.

## Münchner Rundfunkorchester



1952 gegründet, hat sich das Münchner Rundfunkorchester im Lauf seiner bald 70-jährigen Geschichte zu einem Klangkörper mit enorm breitem künstlerischen Spektrum entwickelt. Konzertante Operaufführungen in den Sonntagskonzerten und die Reihe *Paradisi gloria* mit moderner geistlicher Musik gehören ebenso zu seinen Aufgaben wie Kinder- und Jugendkonzerte mit pädagogischem Begleitprogramm, Afterwork-Klassik in den Mittwochskonzerten oder die Aufführung von Filmmusik. Chefdirigent seit der Saison 2017/2018 ist Ivan Repušić, der am Pult des Münchner Rundfunkorchesters u.a. Verdis *Luisa Miller*, *I due Foscari* und *Attila* geleitet und mit Werken wie dem *Kroatischen glagolitischen Requiem* von Igor Kuljerić neue Repertoire-Schwerpunkte gesetzt hat. Kooperationen pflegt das Münchner Rundfunkorchester z.B. mit der Theaterakademie August Everding und mit der Stiftung Palazzetto Bru Zane, die sich der französischen Musik der

Romantik widmet. Zu seinem Engagement im Bereich der Nachwuchsförderung gehört die Mitwirkung etwa beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD. Einen großen Raum nimmt die Kinder- und Jugendarbeit ein, die auf einem Drei-Säulen-Modell mit Lehrerfortbildungen, Schulbesuchen durch die Musikerinnen und Musiker sowie anschließenden Konzerten beruht. Regelmäßig tritt das Münchner Rundfunkorchester bei Gastspielen an renommierten Stätten wie dem Festspielhaus Baden-Baden oder dem Goldenen Saal des Wiener Musikvereins sowie bei Festivals wie dem Kissinger Sommer und dem Festival der Nationen auf. Dabei hat es zuletzt beispielsweise mit Diana Damrau, Leo Nucci, Klaus Florian Vogt und Mischa Maisky zusammengearbeitet. Dank seiner zahlreichen CD-Einspielungen ist das Münchner Rundfunkorchester kontinuierlich auf dem Tonträgermarkt präsent.



# Impressum

## Textnachweise

Die Inhaltsangabe *Zur Handlung* (S. 8/9), die Beiträge *Von der Erbarungslosigkeit des Systems I (Vom Buch), II (Über den Film), III (Zur Oper)* (S. 12–20) sowie das Interview mit Christian Jost (S. 22–29) stammen von Laura Bruckner.

In den Beiträgen wird u.a. Bezug genommen auf: Susanne Baumann. *Rouge. Frauenbilder des chinesischen Autors Su Tong.* projekt verlag, Dortmund, 1996.

Das Zitat auf Seite 20 entstammt: Michel Foucault. *Die Hauptwerke. Überwachen und Strafen.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2013, S. 907.

Das Zitat auf Seite 2/3 ist ein Stückzitat.

Die Zitate auf Seite 18 entstammen: Jean Améry. *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod.* Klett-Cotta, Stuttgart 1976.

## Bildnachweise

Umschlagfoto, Probenfotos und Rückseite:  
Jean-Marc Turmes

Porträtfotos: Marjolein Annegarn (de Ruiter), David Ausserhofer (Creuz), Michael Bertha (Bruckner), Felix Broede (Münchner Rundfunkorchester), Ariane Dreisbach (Weindl), Christian Hartmann (Binde, Davies, Kovalik, Morsbach, Son), Kartal Karadegik (Jost), Adrienne Meister (Weber), Gerald Moser (Höckner), Kirsten Nijhof (Steinhardt), Mark Noormann (Kalinina), Stefano Padoan (Jovanovic)

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

## Herausgeber

Theaterakademie  
August Everding,  
München

## Präsident

Prof. Hans-Jürgen Drescher

## Künstlerische Direktorin

Gabriele Wiesmüller

## Geschäftsführender Direktor

Dr. Stefan Schmaus

## Technischer Direktor

Peter Dültgen

## Leiterin Kommunikation

Dr. Sabrina Betz

## Redaktion

Laura Bruckner

## Lektorat

Nicole Steiner

## Grafik Design

Florian Fischer,  
Eva Schlotter



Das Theateralphabet...  
*die Primadonna.*



**WIR FÖRDERN  
KULTUR**

