

Medusa / Giuditta

Medusa – Angelus Novus

Kammeroper von Elisabeth Gutjahr (Libretto)
und Yann Robin (Musik) – Uraufführung
Übersetzt ins Italienische von Fausto Tuscano

La Giuditta

Oratorium von Alessandro Scarlatti
Libretto von Antonio Ottoboni

Eine Veranstaltung des Departments für
Oper & Musiktheater in Kooperation mit
den Departments für Gesang, Szenografie
und Alte Musik

Die Produktion ist am 27. August 2025 im Rahmen des Festivals und der
Accademia La Chigiana zu Gast im Teatro dei Rinnovati in Siena.



13., 16., & 17.6.2025, 19:00 Uhr
14.6.2025, 16:00 Uhr
Max Schlereth Saal
Universität Mozarteum
Mirabellplatz 1

Besetzung

Fillide	Sveva Pia Laterza Julia Maria Eckes (Studierauftrag)
Caravaggio	Dominik Schumertl
Giuditta	Anna-Maria Husca (13. und 17.6.) Anastasia Fedorenko (14. und 16.6.)
Nutrice	Julia Maria Eckes (13. und 16.6.) Sveva Pia Laterza (14. und 17.6.)
Oloferne	Lucas Pellbäck (13. und 16.6.) Yonah Raupers (14. und 17.6.)
Angelus Novus	Anastasia Fedorenko

Musikalische Leitung	Vittorio Ghielmi (Scarlatti) und Kai Röhrig (Robin)
Szenische Leitung	Florentine Klepper
Raum/Video/Licht	Conny Zenk
Kostüm	Lena Matteredne
Dramaturgie	Armela Madreiter
Szenische Assistenz	Antonia Pumberger
Musikalische Assistenz	Julia Antonovitch, Chariklia Apostolu, Lenka Hebr
Schauspiel-Coaching	Volker Wahl
Körper/Bewegung	Deva Schubert
Sprach-Coaching	Fausto Tuscano
Kurs für Barockgesang	Lisandro Abadie
Maske	Jutta Martens
Übertitel	Antonia Pumberger, Theresa McDougall
Technische Leitung	Andreas Greiml/Thomas Hofmüller/Alexander Lährm
Werkstättenleitung	Thomas Hofmüller
Lichtgestaltung	Anna Ramsauer
Klangregie	Jan Fredrich
Tontechnik	Jan Fredrich, Henrik Hake
Videotechnik	Peter Hawlik, Thomas Steiglechner
Bühnen-, Ton-, Video-, Beleuchtungstechnik und Werkstätten	Michael Becke, Sebastian Brandstätter, Robert Daxböck, Christian Fritz, Alexander Gollwitzer, Markus Graf, Linda Gsottbauer, Julian Hechenberger, Anna Hofmüller, Mo Kargl, Valentin Kübler, Victor Osterloh, Paul Porter, Jakob Reiffinger, Felix Stanzer, Frederic Tornow

Aufführungsdauer ca. 1h 50, ohne Pause

Ensemble für zeitgenössische Musik der Universität Mozarteum

Flöte	Leona Rajakowitsch
Klarinette	Maurycy Hartman
Horn	Mario Alejandro Gordon
Viola	Maria Galkina
Violoncello	Réka Nagy
Kontrabass	Silvia Roca
Harfe	Clarissa Konzett
Percussion	Aaron Grünwald
Klavier	Niuniu Miao Liu

Barockorchester der Universität Mozarteum

Violine 1	Denys Vasylynets Emilia Sophia Hein Lucilla Tempella Klara Hervai-D'Elhoungne
Violine 2	Zsófia Breda Yewon Park Jonathan Zipperle
Viola	Julianna Gaál Maurizia Schmid
Violoncello	Réka Nagy Carlo Maria Paulesu
Kontrabass	Silvia Roca
Laute	Marco Baronchelli
Orgel	Ágnes Blastik
Cembalo	Chariklia Apostolu



© Christian Schneider



© Michael Klimt

Inhalt

Teil 1: Medusa (Yann Robin / Elisabeth Gutjahr)

Wir befinden uns in einem Atelier: ein fluchender Maler vor einer Staffelei. Im Hintergrund regt sich langsam etwas: seine Modelle bewegen sich im Raum, nehmen dramatische Posen ein.

Stimmen verfolgen den Maler: die Stimmen der Schlangen vom Kopf der Medusa, seines zuletzt gemalten Werkes. Sie sind zischende, flüsternde, röchelnde, alpträumhafte Gestalten, die Caravaggios Getriebenheit verstärken.

Eines der Modelle tanzt jedoch aus der Reihe, gibt dem fluchenden Maler Kontra, erzählt die Leidensgeschichte der schönen Medusa und inspiriert ihn scheinbar schließlich zur Arbeit an einem neuen Gemälde *Giuditta e Oloferne*.

Bei dem verzweifelt fluchenden Maler handelt es sich um niemand Geringeren als Michelangelo Merisi da Caravaggio im Gespräch mit seinem Lieblingsmodell Fillide Melandroni.

„Das Schöne ist der Beginn allen Schreckens“ – meint Caravaggio und schlägt mit diesem Rilke-Zitat damit den Bogen von Medusa zur Figur der Giuditta.

Mit der entschlossenen Ansage „Al lavoro!“ beginnt Caravaggio schließlich die Arbeit an seinem „Gemälde“ *Giuditta e Oloferne*, welches wir nun szenisch und durch den Blick Caravaggios erleben.

Teil 2: Giuditta (Alessandro Scarlatti / Antonio Ottoboni)

Die Stadt Bethulia wird vom assyrischen Heer unter dem Kommando des Generals Holofernes belagert. Die Bewohner der Stadt leiden unter Wassermangel und Verzweiflung – die Kapitulation scheint unausweichlich.

Doch in dieser ausweglosen Situation tritt Giuditta, eine fromme und angesehene Witwe, hervor. Sie ist überzeugt, dass Gott durch sie handeln kann – wenn sie mutig genug ist, das Udenkbare zu tun.

Giuditta fasst den Plan, Holofernes persönlich gegenüberzutreten und ihn zu töten. Sie bereitet sich auf ihre gefährliche Mission vor – ihre Amme (Nutrice) begleitet sie ins Feldlager des Holofernes.

Im Lager des Feindes wird Giuditta zunächst mit scheinbarer Härte, bald jedoch mit Ehrfurcht und Begierde vom Feldherrn persönlich empfangen. Holofernes, beeindruckt von ihrer Schönheit und Redegewandtheit, lädt sie zu einem Fest ein. Dort spielt Giuditta die Rolle der verfügbaren und bewundernden Frau. Sie gewinnt sein Vertrauen – und als er schließlich trunken und wehrlos einschläft, ergreift sie sein Schwert und enthauptet ihn.

An dieser Stelle hält das Stück inne und endet im Moment der Enthauptung des Holofernes durch Giuditta – in dem Moment, welchen auch Caravaggios berühmtes Gemälde zeigt und der zum Sinnbild für die Darstellung von Gewalt wird.

Teil 3: Medusa / Angelus Novus (Yann Robin / Elisabeth Gutjahr)

Das Gemälde *Giuditta e Oloferne* ist erschaffen, Caravaggios Modelle haben ihre Arbeit getan und verlassen nach und nach das Atelier.

Zurück bleibt Caravaggio, immer noch verfolgt von dem Zischen und Röcheln der Schlangen. Doch es tauchen neue Gedanken und Reflexionen auf, die Atmosphäre ändert sich.

Der Engel der Geschichte, *Angelus Novus*, wird im Raum sichtbar und blickt auf die stets wiederkehrende Gewalt in der Geschichte, auf machtvolle Schreckensmotive und das Entsetzen, das dennoch ein Umlenken der Geschichte nicht zu bewirken vermag – das Bühnenbild, der Raum, öffnet sich und wird schlussendlich auf das Publikum zurückgeworfen.

Das Bild selbst wird zum Ereignis, zum Raum – entkoppelt von Referenz, offen für die Projektionen der Betrachtenden. So bleibt am Ende nur das Echo des Bildes: „Das Reale hat keinen Anlass und keinen Ort mehr, um stattzuhaben, weil es als virtuelle Realität unmittelbar produziert wird“, wie es bei Jean Baudrillard heißt.



Dominik Schumertl, Yonah Raupers

Die Stille vor der Schöpfung: *Medusa*

Die Entscheidung für ein modernes Instrumentarium in der Oper *Medusa* – im bewussten Kontrast zur Oper *Giuditta*, die auf historischen Instrumenten erklingt – folgt einer klaren künstlerischen Linie: Der Schöpfer, in diesem Fall Caravaggio, und sein Werk sollen nicht im selben klanglichen Raum existieren.

So wird Scarlattis *Giuditta* zur Metapher für das fertige Gemälde – für die Malerei Caravaggios –, während *Medusa* den Prozess der künstlerischen Entstehung beleuchtet. Eine Opernstimme zu schreiben bedeutet, für jede Figur ihre ganz eigene vokale Identität zu finden – eine Stimmlichkeit, die ihr Innerstes offenbart und ihre Persönlichkeit über die Gestaltung der Gesangslinie zum Ausdruck bringt.

In *Medusa* ist Caravaggios Gesangslinie (Bass) von einem dicht rhythmisierten, pulsierenden Gewebe durchzogen, durchsetzt mit Röcheln, Knurren, ungeduldigen Atemstößen. Diese körperlich erfahrbaren Geräusche – vom Maler selbst erzeugt – sind vollständig in seine vokale Linie integriert. Es ist, als würde sein Atem, seine Erschöpfung, seine innere Unruhe selbst zur Musik.

Fillide (Mezzosopran) hingegen wirkt ruhiger, gefasster. Ihre Stimme bewegt sich in einem elastischeren, flexibleren rhythmischen Raum – als würde sie über einer instabilen, aber präzise gefassten Pulsation schweben, in einer verschobenen, fast entrückten Zeitlichkeit.

Der *Angelus Novus* (Koloratursopran), eine göttliche Figur, öffnet einen sakralen Raum. Ihre Gesangslinie folgt einer Art „Quasi-Psalmodie“, die vom Flüstern bis zum Schrei reicht – durchzogen von reinen, leuchtenden Klängen. Ihre Stimme beschreibt eine Bahn, die das Menschliche übersteigt und sowohl sinnliche als auch spirituelle Register berührt.

Die neun Musiker*innen des instrumentalen Ensembles verkörpern metaphorisch die Schlangen, die sich um Medusas abgeschlagenes Haupt winden. In dieser Rolle überschreiten sie die Grenzen rein instrumentalen Spiels: Sie erzeugen Atemlaute, Flüstern, Zischen, Röcheln und rhythmische Rezitationen – Geräusche, die den Klang ihrer Instrumente erweitern, die klangliche Textur verdichten und die Dramaturgie der Oper mitgestalten.

Keine Szene in *Medusa* folgt einer historischen musikalischen Form – mit einer Ausnahme: dem Präludium *La Passacaglia dei Serpenti*. Wie der Titel andeutet, basiert es auf dem Prinzip der Passacaglia – einer kreisförmigen Struktur, getragen von Wiederholung, Schleifen und Rückkehr. Das erste gesprochene Wort der Oper lautet daher auch programmatisch: *Ouroboros* – das uralte Symbol der sich selbst verschlingenden Schlange.

Jede Szene – sei es Caravaggios Monolog, Fillides Solo oder ihr gemeinsames Duett – folgt einer Struktur, die sich direkt aus dem Libretto von Elisabeth Gutjahr ableitet. Ihre Sprache, ihre Rhythmen und Klangverläufe haben die musikalische Form der gesamten Oper entscheidend geprägt

Yann Robin

Medusa

Die Menschheitsgeschichte lässt sich unschwer als ein Kontinuum von Gräueltaten lesen. Schon die Bibel schildert Gemetzel, das Niederbrennen ganzer Städte, Kinder werden geopfert, Gottes Sohn gekreuzigt, und eine schöne, tugendhafte Witwe enthauptet mit eigener Hand einen feindlichen Heeresführer. Kaum ein Motiv übt eine stärkere Faszination auf uns aus als der körperlose Kopf, Trophäe und Menetekel zugleich – schon der Anblick kann tödlich sein, in jedem Fall unheilbringend.

In Annäherung an *Giuditta*, das betörend schöne Oratorium von Alessandro Scarlatti, dessen 300. Todestag sich heuer jährt, lustwandeln wir durch die Nationalgalerie im Palazzo Barberini, Rom.

Giuditta mit blutigem Schwert und Kopf des Holofernes in der Hand wurde von Michelangelo Merisi da Caravaggio gleich zwei Mal in Öl auf die Leinwand gebannt. Die Ungeheuerlichkeit und Brutalität der Tat schreit aus den Gesichtszügen des sterbenden Holofernes, Blut strömt in starken Strahlen. *Giuditta* aber blickt bleich, scheinbar unberührt auf ihre mörderische Hand. Der Kontrast könnte kaum größer sein. Das helle Gewand der Frau und ihr Antlitz scheinen der Szene etwas Licht zu geben, ihre nackten Unterarme bilden eine Geste der Zuwendung, fast Umarmung in ihrer todbringenden Rache. Dem Maler gelingt es, Mord und Unschuld, Entsetzliches und Anmut in einem Bild zu vereinen und lädt uns ein, in der Betrachtung des Unversöhnlichen dem Menschsein auf den Grund zu schauen. Caravaggio, schon früh ein Getriebener, dessen innere Dämonen ihn nicht zur Ruhe kommen ließen, hat mehrfach das lose Haupt zum Thema gewählt. Mit 26 Jahren erledigte er ein Auftragswerk zur *Medusa*, indem er sich selbst als Modell wählte, um dem Schrecken zu begegnen. *Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grad ertragen ...* Die Worte von Rainer Maria Rilke treffen ins Zentrum dieser Bilderfahrung und bringen uns den Maler, aber auch uns selbst näher, die wir das Schaurige immer wieder suchen und befragen: Ist das menschlich oder Schlangengericht? Was sehen wir, was können wir erkennen?

Mit dieser Frage in den Segeln navigiert *Medusa* unseren Blick durch die Figur des Caravaggios auf die Leinwand, den Screen oder Monitor, mit denen wir immer schon unsere Geschichte und Geschichten bannen, um sie gerade noch zu ertragen – im Thrill, dem Rausch des Grauens verfallend.

Zusammen mit dem Komponisten Yann Robin wurde ein Komplementär zur *Giuditta* von Scarlatti ersonnen, das uns erlaubt, verschiedene Blickwinkel einzunehmen, aus unserer Komfortzone herauszutreten. Zur zentralen Achse wird die Polarität zwischen Caravaggio (als dem kreativen, aber getriebenen Menschen, in seinem Anspruch, die Welt zu begreifen und zu durchdringen) und *Angelus Novus* (dem Engel, dessen Betrachtung der Menschheitsgeschichte in einem nicht enden wollenden Schrei der Verzweiflung verharrt).

Die Muse Caravaggios, Fillide, sein Modell der *Giuditta*, verkörpert die Poesie, die Fähigkeit, allem auch etwas Schönes, Sinnfälliges, Versöhnendes zu entdecken. Die *Giuditta* Scarlattis wiederum verführt über das Sinnliche, mit Zärtlichkeit und Erotik als ewigem Versprechen zur Erlösung.

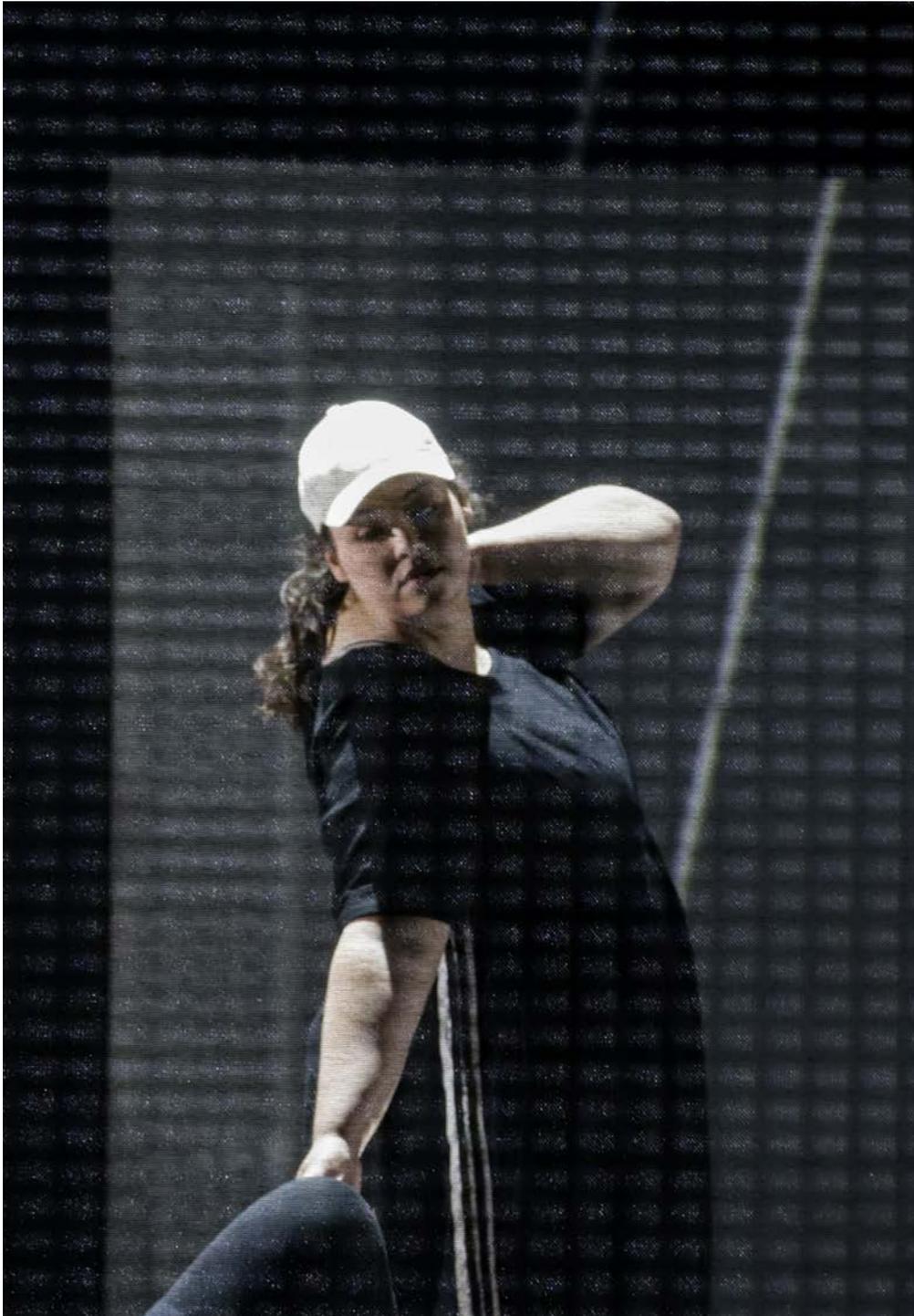
Am Anfang zischeln Schlangen aus dem Staub der Erde wie aus dem Haupt der Medusa: Ouroboros, das Selbstverzehrende und sich Erneuernde, endlose Passacaglia, Reigen und Totentanz zugleich. Es war schon immer so, und niemand hörte ihn, den Menschen, wenn er denn schrie. Es schrie aber nur der Engel der Geschichte. Wir aber könnten ihn hören.

Mein besonderer Dank gilt Fausto Tuscano, der den deutschen Text mit bewundernswerter Sprachkraft, Poesie und Genauigkeit ins Italienische übersetzt hat. Eine Meisterleistung.

Elisabeth Gutjahr



Anna-Maria Husca, Julia Maria Eckes, Dominik Schumertl



Julia Maria Eckes



Lucas Pellbäck, Sveva Pia Laterza



Michelangelo Merisi da Caravaggio: Medusa (ca. 1597)



Sveva Pia Laterza, Dominik Schumertl



Yonah Raupers, Anastasia Fedorenko



Michelangelo Merisi da Caravaggio: Junger kranker Bacchus (ca. 1593)



Michelangelo Merisi da Caravaggio: Death of the Virgin (1606)



Anastasia Fedorenko, Sveva Pia Laterza, Yonah Raupers, Anna-Maria Husca

Zwischen Spiegel und Projektion: Caravaggios Schild im digitalen Licht

Wenn Caravaggio seine Medusa auf einen konvexen Rundschild malt, ist das nicht bloß ein mythologisches Motiv, sondern eine medienreflexive Geste: Er projiziert ein Bild auf eine gekrümmte Fläche, verwandelt den Schild des Perseus in ein Bildfeld, eine reflektierende Fläche. Was hier zu sehen ist, ist nicht Medusa selbst, sondern ihr Spiegelbild – Caravaggios Bild ist Spiegel und Oberfläche der Projektion zugleich. Das Sehen wird zum Akt der Transformation, zur doppelten Brechung zwischen Realität und Reflexion. In seinem Gedicht über das Gemälde erkennt Gaspare Murtola diese strategische Umkehrung: „Per lo scudo di Medusa“ – „Wende dich ab, und du wirst nicht zu Stein.“ Denn der Blick auf das Gemälde wird ebenso gefährlich wie der mythologische Blick auf Medusa selbst. Die Malerei erzeugt hier das, was Walter Benjamin in seiner Kunstwerk-Analyse als „Aura“ des Originals beschreibt – eine erschütternde Präsenz, die sich gerade aus der Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit speist. Doch Caravaggio unterläuft diese Aura zugleich: Indem er die Medusa als Spiegelung auf einem Schild darstellt, verweist er auf den medialen Charakter der Malerei, ihre Konstruktion und ihre Täuschung.

In der heutigen Projektion generativer Videos auf transparente Leinwände, auf Körper und Raum, wird dieses Verhältnis von Oberfläche, Bild und Wirklichkeit noch einmal befragt. Diese Auflösung der Bildfläche korrespondiert mit dem, was Jean Baudrillard als das „technische Delirium der Sichtbarkeit“ beschreibt: eine Welt, die sich in unendlicher Reproduzierbarkeit selbst verliert, in der Bilder nicht mehr auf ein reales Ereignis verweisen, sondern sich selbst unendlich spiegeln, variieren und manipulieren. Der Spiegel, der früher dem Mythos seine tödliche Schärfe nahm, ist nun selbst Teil des Spiels geworden, und alles, was er zeigt, wird durch seine Oberfläche hindurch zur Simulation. So wird auch das Projektionslicht auf der Bühne, auf transparente Gaze und über die schwarze Grundierung der Leinwand, zum Pinselstrich Caravaggios: Es tastet die Körper der Darsteller:innen ab, schreibt Linien in den Raum, überzeichnet, löscht, übermalt. Das Bild wird zum Palimpsest: eine überlagerte, ständig sich verändernde Fläche, in der Vergangenheit, Gegenwart und digitale Gegenbilder zugleich existieren.

Und schließlich bleibt die Frage nach dem Publikum: Wie in Isolde Charims Analyse des narzisstischen Weltbezugs, in dem der Spiegel nicht nur zur Selbstvergewisserung dient, sondern auch zur Bühne des gesellschaftlichen Egos wird, lösen sich Performer*innen und Zuschauer*innen bei *Angelus Novus* in ein einziges Bildfeld auf. Das letzte Bild zeigt keine Ikone mehr, sondern eine Geste: Selfies im Alltag des Atelierbetriebs, Spiegelungen in digitalen Oberflächen, ein Raum, der auf uns zurückgeworfen wird – nicht um etwas festzuhalten, sondern um im Akt des Verschwindens ein neues Sehen zu ermöglichen.

Conny Zenk



Anastasia Fedorenko, Dominik Schumertl, Yonah Raupers

Baudrillard, Jean: *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Berlin: Matthes & Seitz, 2007.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Benjamin, Walter: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Charim, Isolde: *Die Qualen des Narzissmus. Über freiwillige Unterwerfung*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2022.

Ebert-Schifferer, Sybille: *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*. München: C.H. Beck, 2012.

Oratorium in Sparzeiten: *La Giuditta a 3* von Alessandro Scarlatti

Manchmal hat der Zwang zu sparen auch sein Gutes: Im September 1696 musste Kardinal Pietro Ottoboni, Vizekanzler des Papstes und der großzügigste Mäzen Roms, fast alle seine Musiker entlassen. Im Dienst verblieb nur der Geiger Arcangelo Corelli mit einigen wenigen Streichern. Als der Kardinal im folgenden März dem aufstrebenden venezianischen Prälaten Antonio Widmann ein Oratorium spendieren wollte, kam seine grandiose *Giuditta a 5* von 1693 dafür nicht in Frage. Die Partitur von Alessandro Scarlatti verlangte ein zu großes Orchester und zu viele Singstimmen. Kurzerhand bat der Kardinal seinen Vater Antonio, die Geschichte der heldenhaften Witwe Judith noch einmal zu erzählen, dieses Mal reduziert auf die drei Hauptpersonen: Deshalb heißt dieses Oratorium in den historischen Quellen stets *Giuditta a 3*, also „Judith für drei Singstimmen“.

Nur ein kleines Streichorchester sollte dieses Kammerstück für drei Sänger begleiten. Wieder fiel die Vertonung Alessandro Scarlatti zu, dem Lieblingskomponisten des Kardinals und Hofkapellmeister in Neapel. Innerhalb von nur zwei Monaten wurden dort sein Oratorium *La Giuditta*, seine Marionettenoper *Ambage* und ein Akt einer großen Oper aufgeführt (*La Clemenza d'Augusto*). Scarlatti gehörte also wohl zu der kleinen Schar von Musikern, die sich Mitte März



Lucas Pellbäck

1697 vom päpstlichen Kanzleipalast beim Campo de' Fiori zum Quirinalshügel aufmachten. Dort, an der Piazza Magnanopoli, steht noch heute der frühere Palast der aus Kärnten stammenden Familie Widmann. An diesem eher entlegenen Ort Roms fand am 16. März 1697 die einzige Aufführung der *Giuditta a 3* statt, die sich in den Dokumenten nachweisen lässt.

Kammerspiel in Großaufnahme

Das Kunststück, ein und dieselbe biblische Geschichte innerhalb von nur vier Jahren gleich zweimal in Töne zu fassen, ist Scarlatti auf hinreißende Weise gelungen. Schon seine erste *Giuditta a 5* (2007 am Mainzer Staatstheater szenisch aufgeführt) galt den Zeitgenossen als „sein bestes Werk“. In der zweiten, kleineren *Giuditta a 3* zeigte er ein noch feineres Gespür für Psychologie, eine noch genauere Zeichnung der Charaktere. In permanenter Großaufnahme werden die drei Hauptfiguren schonungslos analysiert. Dabei kam dem Komponisten die Dichtkunst Antonio Ottobonis entgegen. Der Vater des Kardinals entfaltete als typischer Venezianer ein hohes Maß an Ironie und eine Vorliebe für zugespitzte Situationen.

Giudittas Sopranstimme hat Scarlatti einige seiner erotischsten Melodien anvertraut. Für ihre erste Begegnung mit Holofernes setzt sie dagegen auf die herzerreißende Klage der verstoßenen Flüchtlingsfrau. Der Text wie auch Scarlattis Musik machen deutlich, dass Holofernes ihr Spiel sofort durchschaut. Dennoch lässt er sich auf das Spiel mit dem Feuer ein – ganz der eitle Tenor, der er nun mal ist. Die Amme, zunächst zögerlich und nörgelnd, wird immer mehr zur Triebfeder der Rache. Im entscheidenden Moment, wenn der erschöpfte Feldherr aufs Lager sinkt, um von Eros und Alkohol auszuruhen, stimmt sie ihr magisches Schlaflied an: „Dormi, o fulmine di guerra“. Mit diesem gedehnten Gesang über absteigenden Bässen wird Holofernes in die Sicherheit des Schlummers eingelullt, dem sicheren Tod entgegen ...

Karl Böhmer

Prof. Dr. Karl Böhmer, Musikwissenschaftler aus Mainz, im Hauptberuf Dramaturg der Landesstiftung Villa Musica Rheinland-Pfalz und Autor von www.kammermusikuehrer.de, nebenamtlich Honorarprofessor der Musikhochschule Mainz und Musikwissenschaftler mit den Forschungsschwerpunkten Mozart, Scarlatti, Opera seria und Sänger*innen des 18. Jahrhunderts.



Julia Maria Eckes, Anna-Maria Husca

Giuditta – Gewalt, Glaube, Grenzüberschreitung Ein barockes Oratorium als Spiegel gegenwärtiger Fragen

Alessandro Scarlatti's *Giuditta* ist ein Werk von bemerkenswerter Dichte und moralisch-reflexiver Tiefenschärfe. Zwar ist es formal ein barockes Oratorium – religiöser Stoff, biblische Sprache, Musik zwischen Arien und Rezitativen –, doch in seinem Innersten kreist es um ein Thema, das bis heute herausfordert: Gewalt.

Im Zentrum steht Giuditta – Witwe, Gläubige, strategisch kluge Frau. Als ihr Volk bedroht wird, ist sie es, die handelt: Sie betritt das feindliche Lager, nutzt ihre Schönheit als Schutz und Waffe zugleich und tötet Holofernes mit seinem eigenen Schwert. Diese Handlung ist klar und unmissverständlich – und doch bleibt sie in ihrer Deutung vielschichtig.

Scarlatti's *Giuditta* ist nicht triumphierend, sondern beobachtend, psychologisierend, zögernd. Die Gewalt steht nie für sich – sie ist durchzogen von Glaube, Fürsorge, Angst, Zärtlichkeit. Jede Figur trägt einen Teil der Spannung: Giuditta selbst, die mit innerer Klarheit, aber auch mit Zweifeln handelt. Die Nutrice, die begleitet, berät, schützt und Giudittas inneres Schwanken widerspiegelt – und nicht zuletzt Holofernes, der musikalisch nicht nur als Monster erscheint, sondern als Mensch, sehnsüchtig, fehlbar und verletzlich. Besonders eindrucksvoll verdichtet sich diese Ambivalenz in der Arie „*Dormi, o fulmine di guerra*“ (*Schlafe, o Blitz des Krieges*): Die Amme (Nutrice) singt es über den schlafenden Holofernes, kurz bevor Giuditta – die in dieser Arie still bleibt – ihn töten wird. Doch was als Moment der Überlegenheit erscheinen könnte, offenbart sich als paradox zärtliche Szene. Die Metapher des „Kriegsblitzes“, der in sanftem Schummer liegt, öffnet einen Raum zwischen Nähe und Gewalt, zwischen Intimität und Ankündigung des Todes. Es ist ein Moment gespannter Ruhe, gespannten Stillstandes, in dem sich Macht umkehrt und zugleich in Frage stellt. Scarlatti's Musik erzeugt hier eine fast erschreckende Ruhe, einen Moment des Innehaltens und Nachdenkens.

Gerade in der Gegenüberstellung mit Medusa, der mythischen Figur des ersten Teils des Abends, wird ein größerer erzählerischer Bogen sichtbar. Auch Medusa ist eine Frau, die mit Gewalt konfrontiert ist – allerdings nicht als Handelnde, sondern als Objekt männlicher Gewalt und mythologischer Dämonisierung. Ursprünglich eine schöne Frau, verflucht zur tödlichen Gestalt mit Schlangenhaaren, wurde sie über Jahrhunderte hinweg zur Projektionsfläche männlicher Angst vor weiblicher Macht. Doch gerade in zeitgenössischen Lesarten kehrt sich diese Perspektive um: Aus dem Monströsen wird Widerstand, aus dem Opfer eine Figur der Selbstermächtigung.

Während Giuditta aktiv entscheidet und handelt – religiös legitimiert, strategisch klug –, wird Medusa zum Symbol für eine unterdrückte, aber nicht zum Schweigen gebrachte Kraft. Der Abend führt so zwei gegensätzliche, aber verwandte Frauenfiguren zusammen: Beide stehen für Grenzerfahrungen, für den Moment der Entscheidung, für das Spiel mit Blick, Schönheit, Gewalt. Und beide spiegeln – jede auf ihre Weise – das Spannungsfeld von Weiblichkeit, Macht und Bedrohung.

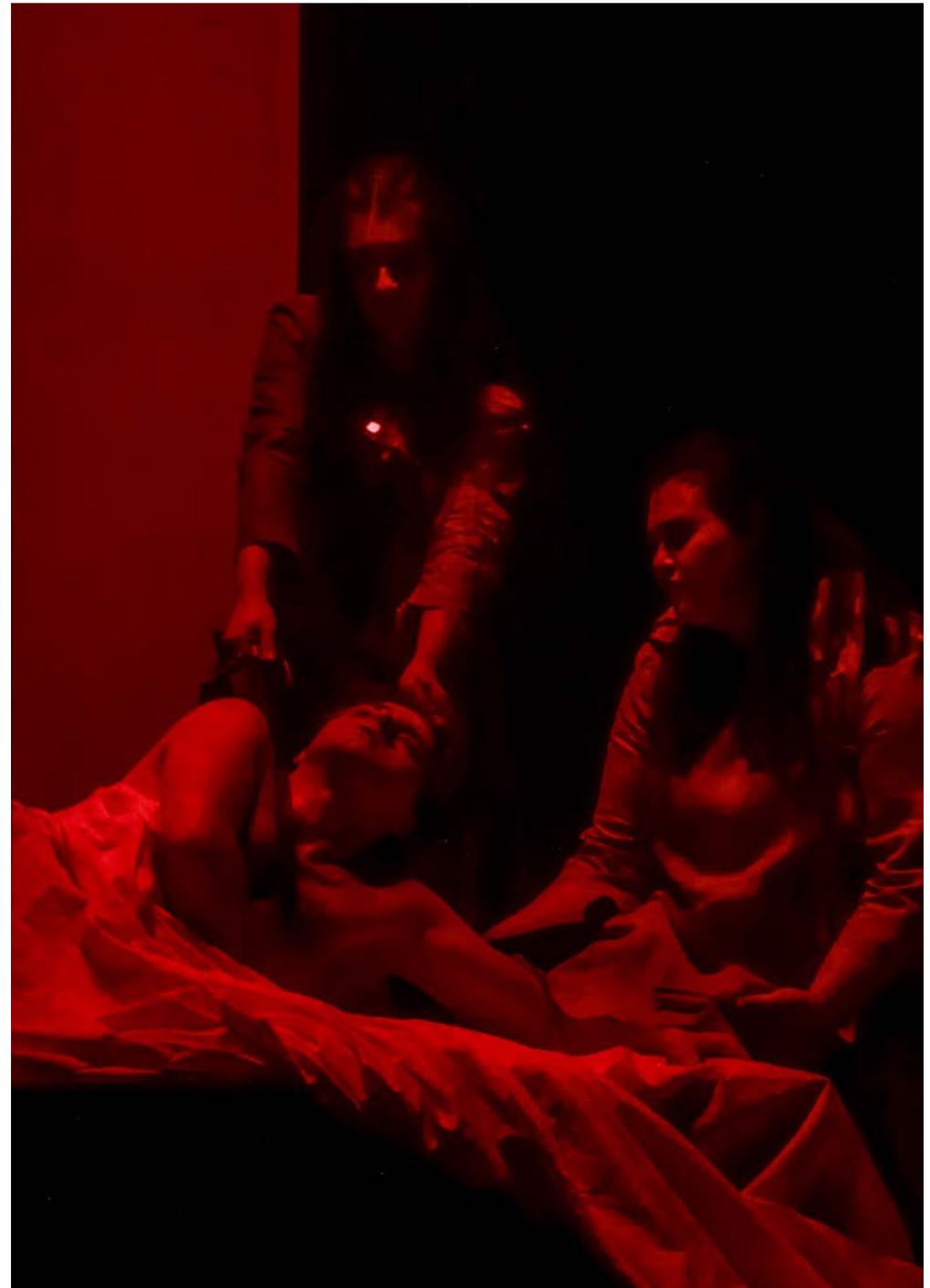
Das Oratorium entfaltet also nicht nur einen leisen Diskurs über Macht und Ohnmacht, sondern erzählt ebenso über weibliche Selbstermächtigung und ethische Ambiguität. In der Zusammenschau mit Medusa entsteht ein Panorama weiblicher Handlungsräume zwischen Mythos und Moral. Giuditta wird zur Figur an der Grenze: zwischen Opfer und Täterin, zwischen Heilsbringerin und Mörderin. Dass Scarlatti diese Spannung musikalisch nicht auflöst, sondern sie mit feinem Gespür durchhält, macht die Modernität des Werks aus – und reicht bis in unsere Gegenwart.

Armela Madreiter

Leneman, Helen. *The Voice of Judith in 300 Years of Oratorio and Opera*. Erste Auflage. London: T&T Clark / Bloomsbury Publishing, 2020. Mary Jacobus. 'Judith, Holofernes and the Phallic Woman', in *Reading Woman* (London: Methuen: 1986), 110–36;



Michelangelo Merisi da Caravaggio: Judith enthauptet Holofernes (1598)



Lucas Pellbäck, Anna-Maria Husca, Julia Maria Eckes



Anastasia Fedorenko, Sveva Pia Laterza



Lucas Pellbäck, Anna-Maria Husca



Anna-Maria Husca



Anna-Maria Husca, Lucas Pellbäck



Anastasia Fedorenko

Medusa – Angelus Novus

Text: Elisabeth Gutjahr
 Italienisch: Fausto Tuscano

TEIL A

Prolog der Schlangen

Schlangen

terremoto
 messa promessa
 pietra da daga
 ouroboros
 da capo - senza fine

Caravaggio

... zum Teufel mit diesem Gezische
 wie es aus den Nachtstunden pfeift
 aus dem letzten Loch woher auch ein
 Auftrag kommen mag pfui Teufel
 in den Spiegel werde ich schauen bis zum
 Erschauern es wird sich winden winseln
 ihr Schlangen verdammt mein Anblick
 niemals schrecklich schön genug aber
 auf dem Holzschild Holzscheit leg nach
 Fillide
 leg nach und kriegerisch genug ich bin
 Medusa banne all jene Momente will sein
 das ist mein Auftrag des Entsetzens
 im Bild lebendige Erstarrung als Ewigkeit
 zum Teufel leg nach Weib leg nach
 ein Meisterwerk meine Medusa mein
 blutig Haupt lachen will ich mein
 Schlangenhaar

PRIMA PARTE

Prologo dei serpenti

Serpenti

terremoto
 messa promessa
 pietra da daga
 uroboro
 da capo - senza fine

Caravaggio

... vada al diavolo questo sibilio
 suono che sgocciola dalle ore notturne
 giunta agli sgoccioli che venga da chi voglia
 la commissione becco fottuto
 nello specchio guarderò fino al fremito
 lei si contorcerà e frignerà
 voi serpenti maledizione la mia vista
 ah! così tremendamente bello ma
 ma sullo scudo di legno legna Fillide metti
 ancora
 legna e guerriero quanto basta son'io
 incanta o Medusa tutti quei momenti voglio
 dire
 di questo mi incarica il raccapriccio
 nell'immagine il vivente irrigidimento d'eter-
 nità
 al diavolo metti ancora legna donna
 mettine ancora
 un capolavoro la mia Medusa questo mio
 capo di sangue rider io voglio o miei capelli
 di serpe

kränzt mich zum Helden Lorbeer pures Grauen
zum Teufel welch eine Lust den Geschichten
der Geschichte ein Bild abzurufen vorzusetzen
entgegenzuhalten den Schild in den Empfangsraum
Ihre Exzellenz zum Teufel das Erschauern
verschönt
verhöhnt besänftigt – kein Blick dem nicht auch ein
Flehen innewohnte bittersüße Zärtlichkeit
die Schlangen habe ich vernachlässigt zum Teufel
mit Eurem Gezische vom Anfang der Geschichte ha
erst der Pinsel schafft Licht und der Wahrheit Schönheit
ins Licht, ha ...

Fillide/Weib (*unterbricht Caravaggio*)

Da begab es sich, dass die Priesterin an jenem Tage
nicht allein in Athenes Tempel bleiben sollte.
Poseidon, der Meeresgott verlangte nach ihr, der
wundersam Schönen, aus dem Meer Geborenen mit
den Flügeln der Gorgonen, in den lichtschimmernden
Farben des Wassers, Austern-Perlmutter.
Lange schon hatte er Medusa umworben, sie vor anderen Blicken
verborgen – jetzt überwältigte er sie vor dem Altar Athenes
gewaltsam, von Verlangen übermannt. Die Priesterin erwachte

incoronatemi eroe! alloro puro terrore al diavolo oh! che voglia di strappare alle storie alla storia sbattergli in faccia contrastargli
un ritratto lo scudo nella sala dei ricevimenti
Vostra Eccellenza al diavolo l'inorridire riconcilia
deride ammansisce ma non c'è sguardo in cui
non abiti una supplica dolcemente tenerezza
ho trascurato i serpenti al diavolo il vostro sibillio dall'inizio della storia ah! solo il pennello crea la luce e la bellezza della verità
verso la luce, ah! ...

Fillide/Donna

E accadde così che la sacerdotessa quel giorno
non dovesse restare sola nel tempio di Atena.
Poseidone dio del mare la bramava, lei, la meravigliosamente bella, la nata dal mare
con le ali delle Gorgoni, nei colori cangianti di luce,
madreperla d'ostrica.
Da tempo lui faceva la corte a Medusa, a lei, da sguardi stranieri
nascosta – e ora la soggiogò di fronte all'altare di Atena
con violenza, sopraffatto dal desiderio. La sacerdotessa si risvegliò
davanti alla sua dea Atena, che la abbatté

vor ihrer Göttin Athene, deren ungezügelter Zorn sie niederschlug:
Dein Anblick soll fortan tödlich sein!
Medusas Haupt schmerzte unvermittelt mit solcher Gewalt, dass ihm Schlangen entwachsen, züngelnd,
zischend zum vielstimmigen Chor. Ihre Augen glühten fremdartig, unheilvoll, todbringend.
So fand sie der vermeintliche Held mit List, Spiegelschild und Schwert,
schlug zu und ergriff das schlangenumkränzte Haupt zum blut'gen Pfand, den eig'nen Ruhm und das Entsetzen in der Welt zu mehren.

Caravaggio

... zum Teufel ... das Haupt unsterblich nun und wehe dem, der es erblickt ... ha, ein tödlicher Blick ...

Fillide

... es blieb ihr keine Zeit, die Augen zu schließen, so muss sie den ganzen Schlamassel mit ansehen ...

Caravaggio

... wovon will sie noch träumen? Zum Teufel, der größtmögliche Schmerz folgt einem Eidechsenbiss ...

Fillide

Du Teufel! Sie war Priesterin, eine reine Schönheit!

con ira sfrenata:
Che il tuo sguardo sia d'ora in avanti letale!
Il capo di Medusa ne soffri con tale violenza, che
ne crebbero serpenti, guizzanti, sibilanti in voci
di coro: i suoi occhi ardevano alieni, fatali, nefasti.
Così la incontrò quel presunto eroe, con astuzia, scudo di specchio e spada,
la colpì afferrando la testa coronata di serpi in pegno sanguinoso,
a moltiplicare la sua propria fama e l'orrore nel mondo.

Caravaggio

... al diavolo ... ora la testa è immortale e guai a quello che la guarda ... ah! uno sguardo che uccide ...

Fillide

... non le è restato tempo di chiudere gli occhi, e così lei deve assistere a tutto questo guaio ...

Caravaggio

... e di che sogni si vuol ancor nutrire? Al diavolo, il dolore più grande segue a un morso di ramarro ...

Fillide

Tu sei il diavolo! Lei era una sacerdotessa, una pura bellezza!

Caravaggio
... alles Schöne ist nur der Anfang des Schrecklichen ...

Fillide
... das unergründliche Schwarz – kein Schlaf mehr unter ihren Lidern

Caravaggio
... zum Teufel!

Fillide
Bin ich schön?

Caravaggio
Natürlich nicht. Du bist lustig, knusprig, trallalala
Du bist nur schön, wenn ich es so bestimme ...

Fillide
Monsignore meinte, meine Brüste seien wie Aprikosen im Morgentau ...

Caravaggio
Du hast es mit ihm im Garten getrieben

Fillide
In der Laube gab es guten Wein

Caravaggio
... il bello non è che è il principio del tremendo ...

Fillide
... il nero imperscrutabile – non c'è più sonno dietro le sue palpebre

Caravaggio
... al diavolo!

Fillide
Sono bella, io?

Caravaggio
Chiaro che no. Tu sei divertente, fresca, trallalalà
ma tu sei bella solo se lo voglio io ...

Fillide
Il monsignore ha detto che i miei seni sono come albicocche nella rugiada ...

Caravaggio
L'avete fatto in giardino?

Fillide
Sotto la pergola c'era il vino buono

Caravaggio
Schau, Fillide, schau, Dein Blick, schau, zum Teufel nicht bewegen, Dein G'schau verlangt nach meiner Meisterschaft

Fillide
Du Einfaltspinsel. Ich bin Giuditta und verführe Dich

Caravaggio
Mein armer Kopf

Fillide
Du Schreckenshaupt, beiß nicht so fest

Caravaggio
Tut es schön weh?

Fillide
Im Nacken sitzt ein Schalk, so Schalk, schon grinst der Tod und lacht, und lacht, auf eines Schwertes Schneide, Schneide, wem rückt er wohl zu Leibe, Leibe

Caravaggio
Zum Teufel mit der Begierde

Fillide
Die Schönheit will's, die Hässliche, mit ihrem Wohlgesang, Sirengesang, das Schwert zur Hand und Schlag auf Schlag,
wird die Geschicht' zum Heldenstück

Caravaggio
Guarda, Fillide, guarda, il tuo sguardo, al diavolo, non ti muovere, la tua faccia ha bisogno della mia maestria

Fillide
Semplicione. Io sono Giuditta e ti seduco

Caravaggio
Il mio povero capo

Fillide
Testa terrificante, non mordere così forte

Caravaggio
Ti fa abbastanza male?

Fillide
Chi ha voglia di far scherzi, scherzi. Ride la morte e ghigna, ghigna sul taglio della daga, vaga che lui l'assalga e valga, valga!

Caravaggio
Al diavolo la voluttà

Fillide
Bellezza il vuol, la brutta, brutta sirena del belcanto incanto: la daga in pugno, presto presto, prodezza è questa storia, gloria

Caravaggio

Das ist lustig, mach weiter ...

Fillide

Sie mache blind, die Sagenhafte und
Will doch erschaut werden, ins Licht
gerückt,
traumwandlerisch ihr Wesen, sät
Verlangen
ins Unersättliche, heillos Entsetzliche ...

Schlangen

ouroboros
da capo - senza fine

Caravaggio

Jedes Haupt könnte jederzeit seinen Halt
verlieren, es ist schon halb entrückt, ich
kann es sehen, seitdem ich mein
Spiegelbild verflucht habe, grüßt es mich
nicht mehr. Der Tod grinst mir zu, ich lache
ihn aus, er kriegt mich nicht, zur Hölle mit
ihm, schon unterwegs, kein Ort wird mich
länger beherbergen müssen, schon
unterwegs, unstedt ja, überall ruft man nach
dem Meister, löscht mir den Durst, halt
endlich still, ich werd' Dir zur Medusa, zum
Teufel, willst du mich anschauen, mich
Kopflösen, schau, siehst du das
Schreckenshaupt auf dem Schild, mein
Aprikosenbäumchen, was wollen wir
sehen, wenn wir sehen wollen, ich will dich
sehen lehren

.....

Caravaggio

An die Arbeit!

Caravaggio

Mi diverte, va' avanti ...

Fillide

Accieca, si dice, la mitica
vuol esser mirata, mostrata,
sonnambula, semina voglie
voraci, fatali terrori ...

Serpenti

uroboro
da capo - senza fine

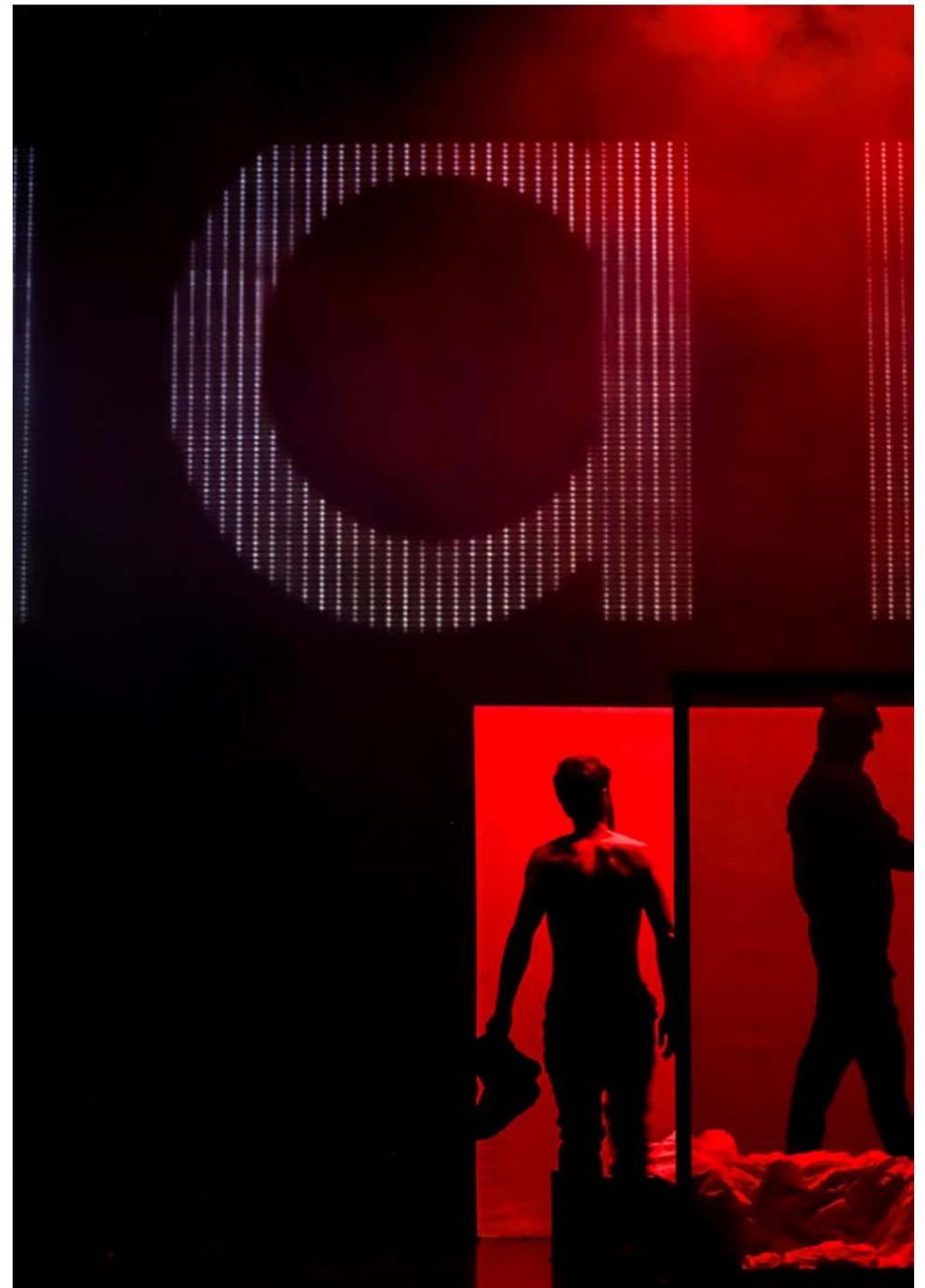
Caravaggio

Ogni testa in ogni momento potrebbe
perdere il suo sostegno, è già mezza
smarrita, lo posso vedere, da quando l'ho
maledetta, la mia immagine allo specchio
non mi saluta più. La morte sogghigna,
io la derido, non mi avrà, vada all'inferno,
già sono sulla sua strada, nessun luogo
mi dovrà accogliere più a lungo, già sono
sulla sua strada, senza requie, ovunque
si chiama il maestro, toglimi la sete, stai
ferma una buona volta, io ti trasformo
in medusa, al diavolo, mi vuoi guardare,
me che sono senza testa, guarda, la vedi
la testa orrenda sullo scudo, o alberello
d'albicocche mio, che cosa vogliamo
vedere, quando noi vogliamo vedere, io ti
voglio insegnare a vedere

.....

Caravaggio

Al lavoro!



Yonah Raupers, Dominik Schumertl

TEIL B

Angelus Novus

doch hörte ich den Schrei bevor er
verklänge
wäre ich dann eines Wortes mächtig
die Flügel zu schließen vor dem Weiter
Einhalt zu gebieten in diesem Sturm
mitsamt seiner Beute loser Köpfe
Trophäen verlorener Schlachten
bloßes Entsetzen felsförmig
Anhaltspunkte wessen Ermessens

doch hörte ich den Schrei bevor er
verklänge
wäre ich dann eines Wortes mächtig
die Flügel zu schließen vor dem Weiter
Einhalt zu gebieten in diesem Sturm
Augenpaare ersuchten um Verkündung:
tue kund, sag nur warum, wohin -
Engel der Geschichte siehe her
erzähle und richte: endlich und für immer

doch hörte ich den Schrei bevor er
verklänge
müsst' ich Entfernungen überwinden
dorthin
wo jedes Wort sich neu behauptete
ein anderes überschriebe mit
Deutungshoheit
Geschichte erwiese sich als Palimpsest
vergessener Machtworte:
für immer inbegriffen und verstummt

doch hörte ich den Schrei bevor er
verklänge
heilte keine Träne den Weltenriss kein
Lobpreis fände seine Bestimmung kein
Werden erwüchse aus dem Fall kein
Stern noch Licht noch Zeit noch Sein
noch engelsgleich im Nichts
denn hörte ich den Schrei bevor er

SECONDA PARTE

Angelus Novus

ed io udii il grido prima che svanisse
fossi io in grado di enunciare una parola
di chiudere le ali innanzi all'oltre
di mettere un freno in questa tempesta
con tutto il suo bottino di teste staccate
trofei di battaglie perdute
puro orrore in forma di roccia
indizi per il Giudizio di chi

ed io udii il grido prima che svanisse
fossi io in grado di enunciare una parola
di chiudere le ali innanzi all'oltre
di mettere un freno in questa tempesta
occhi, sguardi chiedevano un annuncio:
manifesta, di' soltanto perché, verso dove
- angelo della storia guardami
parla e giudica: finalmente e per sempre

ed io udii il grido prima che svanisse
dovessi io superare le distanze fino a lì
dove ogni parola si attestasse di nuovo
sovrascrive l'altra con autorità di
senso
la storia si mostrasse palinsesto
di dimenticate parole di potere:
per sempre in sé comprese ed ammutite

ed io udii il grido prima che svanisse
né lagrima curasse la spaccatura dei
mondi non una
benedizione trovasse il suo oggetto non
una
crescita rinnovasse la caduta non una
stella né luce né tempo né essere
nemmeno angelicamente nel nulla

verklänge im Sturm

würd' ich zum Richter, griff ich zum
Schwert
mich der Flügel zu entledigen, mich
umzuwenden,
auf dass mein Blick alles verbände - einst
und dann,
Schrei und Stille, Stoß und Trost - alles!

denn hörte ich den Schrei bevor er
verklänge im Sturm
müsst' ich mich stürzen dem Fortschritt
entgegen
zurück ins Aug' bevor es sich schließen
wollt'
vor dem Erkennen - was Er alles gemacht
hatte
und befand: es war sehr gut!

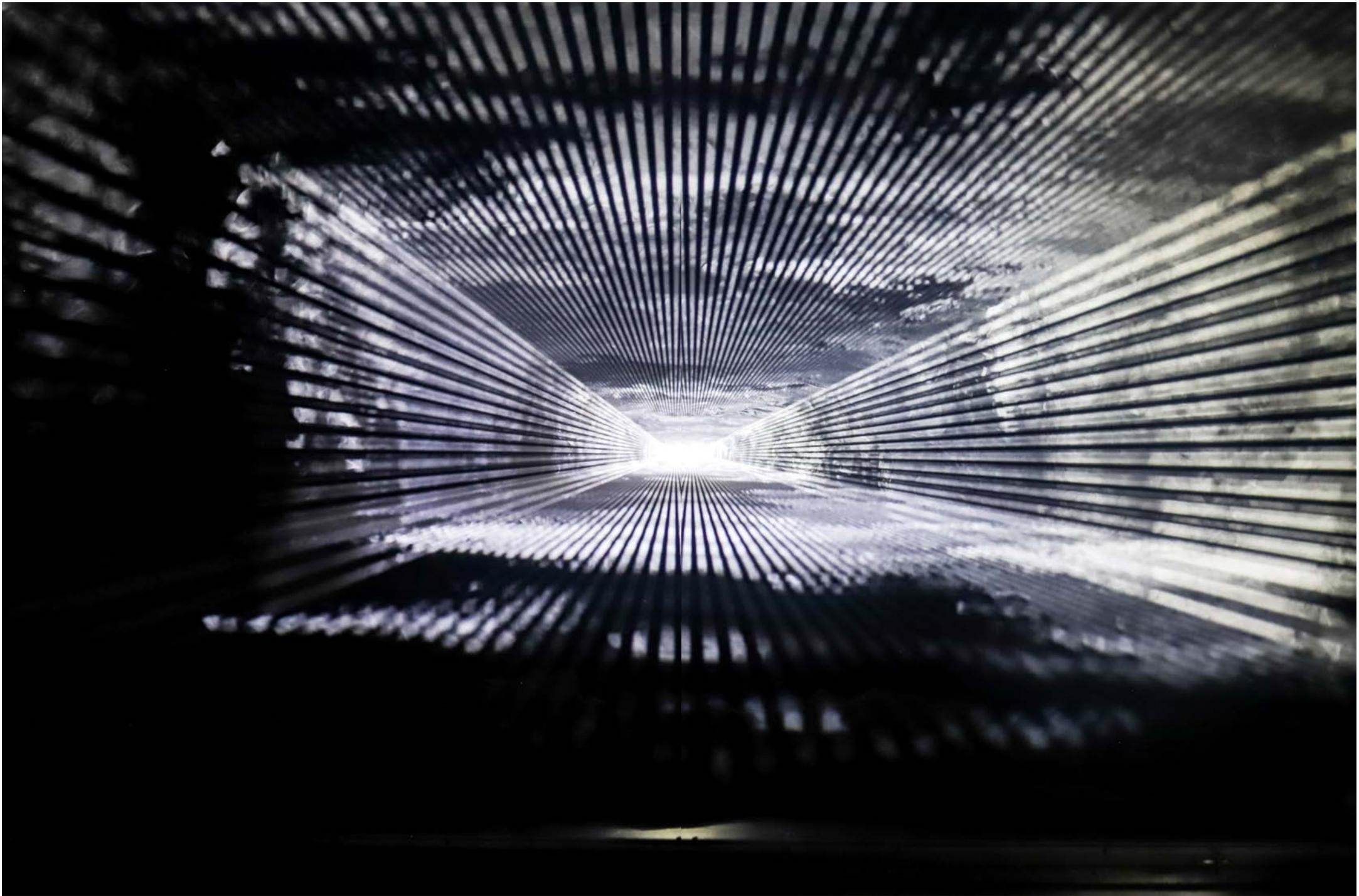
perché io udii il grido prima che svanisse
nella tempesta

fossi fatto io giudice, brandirei la spada
per sbarazzarmi delle ali, girarmi
acché il mio sguardo riunisse tutto -
prima e poi,
grido e silenzio, urto e conforto - tutto!

perché io udii il grido prima che svanisse
nella tempesta
dovessi io precipitare incontro al
progresso
indietro nell'occhio prima che voglia
chiudersi
davanti alla visione di - quanto Lui aveva
fatto
ed ecco: era cosa molto buona!



Anastasia Fedorenko, Yonah Raupers



Biografien

Julia Maria Eckes



© R. Sharp

„Die Mezzosopranistin Julia Maria Eckes begeistert mit klangschönem Timbre und charismatischer Bühnenpräsenz. Ihre Stimme füllt den Raum mit beeindruckendem Stimmvolumen“ (Salzburger Nachrichten), „während sie mit markanter Ausdruckskraft und schauspielerischer Vielseitigkeit überzeugt“ (L'Ape musicale, italienische Online-Zeitschrift).

Verschiedenste Partien ihres Fachs brachte sie zuletzt an der Universität Mozarteum Salzburg (Hänsel in *Hänsel und Gretel*, Meg Page in *Falstaff*), bei den Richard-Strauss-Tagen in Garmisch-Partenkirchen (Dryade in *Ariadne auf Naxos*), sowie im Rahmen der Accademia Musicale Chigiana in Siena (Mrs. Grose in *The Turn of the Screw*, Sorceress in *Dido and Aeneas*) auf die Bühne, wo sie bei Letzterem mit ihrem „herben Dämonen-Charme“ als Zauberin glänzte (Salzburger Nachrichten). Sie arbeitete mit namhaften Regisseur*innen wie Florentine Klepper, Jasmin Solfaghari und Horst Kupich sowie mit Dirigenten wie Kai Röhrig und Marcus Bosch. Meisterklassen u. a. bei Brigitte Fassbaender, William Matteuzzi, Alessandro Corbelli, Kobie van Rensburg und Jan-Hendrick Rootering ergänzen ihre Ausbildung. Ihr Bachelorstudium absolvierte sie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock in der Gesangsklasse von Fionnuala McCarthy. Während dieser Zeit war sie Stipendiatin des „YEHUDI MENUHIN – Live Music Now e.V.“. Mit der Produktion *Medusa / Giuditta* schließt sie ihr Masterstudium im Studiengang Oper und Musiktheater an der Universität Mozarteum Salzburg ab, wo sie derzeit von Zoryana Kushpler stimmlich betreut wird.“

Anastasia Fedorenko



Die ukrainische Sopranistin Anastasia Fedorenko absolvierte 2022 ihr Bachelorstudium an der Nationalen Tschaikowsky-Musikakademie der Ukraine, wo sie bei Svitlana Dobronravova studierte. Anschließend setzte sie ihre Ausbildung von April bis Juli 2022 am Conservatorio Benedetto Marcello in Venedig fort und arbeitete dort mit Federica Bragaglia. Seit der Saison 2022/2023 absolviert sie das Masterstudium Oper und Musiktheater an der Universität Mozarteum Salzburg

bei Kai Röhrig, Florentine Klepper und Rosamund Gilmore sowie bei Christoph Strehl. Anastasia Fedorenko trat in der Ukraine, Italien, Österreich und Deutschland sowohl in Opernproduktionen als auch in Konzerten auf. Im September 2022 sang sie die Sopranpartie in der Uraufführung von Helena Tulves Oratorium *Visiones* in

der Basilica di San Marco in Venedig im Rahmen der Biennale di Venezia. Im August 2023 verkörperte sie Belinda (*Dido and Aeneas*) am Teatro dei Rinnovati in Siena als Teil der Accademia Chigiana. 2024 wurde sie Mitglied des Richard-Strauss-Tage-Festivals in Garmisch-Partenkirchen und übernahm die Rolle der Najade in *Ariadne auf Naxos*. Zuletzt war sie im Januar 2025 in der Produktion von Christian Josts *Dichterliebe* an der Universität Mozarteum Salzburg zu erleben. Zudem nahm sie an Meisterkursen bei Alessandro Corbelli, Brigitte Fassbaender, Kobie van Rensburg und Taras Shtonda teil und vertiefte so ihre künstlerische Ausbildung.

Anna-Maria Husca



Anna-Maria Husca ist eine 1999 geborene irisch-rumänische Sopranistin. Sie absolviert derzeit ihren Master Oper und Musiktheater in der Klasse von Kai Röhrig und Florentine Klepper sowie in der Gesangsklasse von Ildikó Raimondi. Ihre musikalische Ausbildung begann sie im Alter von fünf Jahren mit der Geige, kurz darauf folgten Klavier und später Gesang. Von Beginn an stand die Aufführung im Mittelpunkt ihres Musikstudiums, sei es als Geigerin bei Orchesterauftritten oder Klavierabenden, Wettbewerben und Operaufführungen. Sie schloss ihr Bachelorstudium in Gesang im Jahr 2022 mit Auszeichnung an der Royal Irish Academy of Music, Trinity College Dublin, ab, wo sie bei Sylvia O'Brien und Dearbhla Collins studierte. Sie nahm an Meisterkursen u. a. mit Alessandro Corbelli, Brenda Hurley und Brigitte Fassbaender teil. 2022 war sie Finalistin beim Maura Dowdall Wettbewerb in Irland, 2024 erreichte sie die Endrunde des Wettbewerbs Neue Stimmen 2024. Zu ihren jüngsten Operaufführungen gehören Rollen in Mozarts *Die Zauberflöte* 2022, *Governess* in Britten's *Turn of the Screw* 2023, *Dido* in Purcells *Dido and Aeneas* 2023, *Gretel* in Humperdincks *Hänsel und Gretel* 2023 und *Alice Ford* in Verdis *Falstaff* 2024.

der Basilica di San Marco in Venedig im Rahmen der Biennale di Venezia. Im August 2023 verkörperte sie Belinda (*Dido and Aeneas*) am Teatro dei Rinnovati in Siena als Teil der Accademia Chigiana. 2024 wurde sie Mitglied des Richard-Strauss-Tage-Festivals in Garmisch-Partenkirchen und übernahm die Rolle der Najade in *Ariadne auf Naxos*. Zuletzt war sie im Januar 2025 in der Produktion von Christian Josts *Dichterliebe* an der Universität Mozarteum Salzburg zu erleben. Zudem nahm sie an Meisterkursen bei Alessandro Corbelli, Brigitte Fassbaender, Kobie van Rensburg und Taras Shtonda teil und vertiefte so ihre künstlerische Ausbildung.

Sveva Pia Laterza



Die 2002 geborene italienische Mezzosopranistin Sveva Pia Laterza betrat die Welt der Oper im Alter von siebzehn Jahren. Nachdem sie begonnen hatte, privat bei Maestro William Matteuzzi zu studieren, besuchte sie den dreijährigen akademischen Kurs am Staatlichen Konservatorium Giuseppe Verdi in Ravenna (2021-2024) und belegte Meisterkurse für Barockgesang bei Gloria Banditelli. Drei Jahre lang sang sie im Kammerchor 1685, sowohl als Chorsängerin als auch als Solistin, für das Ravenna Festival und die Fondazione Guido d'Arezzo. Darüber hinaus sang sie als Chorsängerin in Verdis *Requiem* (2022, Ravenna, Rimi-

als auch als Solistin, für das Ravenna Festival und die Fondazione Guido d'Arezzo. Darüber hinaus sang sie als Chorsängerin in Verdis *Requiem* (2022, Ravenna, Rimi-

ni, Bologna) und in *Le vie dell'Amicizia* (2023, Ravenna, Südrömisches Theater von Jerash in Jordanien, Teatro Grande in Pompeji) mit Maestro Riccardo Muti und dem Cherubini Orchester sowie in Mozarts Oper *Così fan tutte* am Royal Opera House in Muscat, Oman. Mit dem Orchester Cremona Antiqua und Maestro Antonio Greco sang sie Werke wie das *Stabat Mater* von Pergolesi, Kompositionen von G. Gabrieli, Monteverdi und auch zeitgenössische Musik. Sie sang den Cherubino in Mozarts Oper *Le nozze di Figaro* (Juli 2023), den Vespone in Pergolesis *La serva padrona* mit dem unveröffentlichten Intermezzo „Il lazzo monitore“, komponiert von Damiano Ferretti nach einem Libretto von Pierfrancesco Venturi (November 2023, Ravenna und Rimini), und Miles in Brittens *The Turn of the Screw* (2024, Sommerakademie der Accademia Chigiana di Siena). Derzeit absolviert sie ihren Master in Oper und Musiktheater an der Universität Mozarteum Salzburg in der Klasse von Kai Röhrig und Florentine Klepper sowie in der Gesangsklasse von Christoph Strehl. Im Januar 2025 gab sie hier ihr Debüt in Christian Josts *Dichterliebe*. Im April 2025 gab sie Konzerte mit dem Orchester Friuli Venezia Giulia im Opernhaus von Algier sowie in der marokkanischen Hauptstadt Rabat.

Lucas Pellbäck



Der in London im Jahr 2001 geborene schwedische Tenor Lucas Pellbäck entdeckte seine Leidenschaft zur Musik bereits in jungem Alter. Mit seinem Umzug nach Schweden begann er im Dom-Knabenchor zu singen und Klavierunterricht zu nehmen. Im Jahr 2016 startete er seinen Gesangsunterricht bei Lars Johansson Brissman, später bei Paul Farrington an der Musikschule Lilla Akademien in Stockholm. Seit 2020 studiert Lucas Pellbäck an der Universität Mozarteum Salz-

burg bei Bernd Valentin. Am Mozarteum sang er bereits 2022 in *Faust* (Charles Gounod), 2023 den Sailor in *Dido and Aeneas* (Henry Purcell) und 2024 in *Falstaff* (Verdi) als Fenton. Darüber hinaus sang er den Lehrbuben in *Die Meistersinger von Nürnberg* am Landestheater Linz, Scaramuccio in *Ariadne auf Naxos* (Strauss) bei den Strauss Tagen (konzertant), und den Kalil in *Die Arabische Nacht* (Jost) als österreichische Erstaufführung an der Kunstuniversität Graz. Zu weiteren Auftritten zählen Konzerte in der Thielska Galleriet, dem Grünwaldsalen Konzerthaus, dem Djursholm Schloss und die Eröffnung des neu gebauten Konzertsaals für Königin Silvia von Schweden. Lucas Pellbäck gab Soloabende im Rahmen des Kalmarsunds Musikfestival und im Djursholms Schloss. Er erhielt Stipendien von Borgerskapets Musikstipendium, Bifrostorderns Musikstipendium und der Königlichen Musikalische Akademie. Als Solist trat er unter anderem bei *Marienvespere* (Monteverdi), den *Musikalischen Exequien* (Schütz), dem *Mozart-Requiem* und beim Festival O/Modern auf.

Yonah Raupers



Yonah Raupers wurde 1996 in einer Lübecker Musikerfamilie geboren. Seine ersten musikalischen Erfahrungen im Geigenunterricht und Kinderchor führten ihn weiter über Saxofon und Klavierunterricht zur Lübecker Knabekantorei und zum Nordelbischen Knabenchor, wo er Gesangsunterricht bei Christoph Liebold erhielt. In seiner Schulzeit wirkte Yonah Raupers gemeinsam mit dem NDR-Chor bei verschiedenen Projekten mit und begann mit ersten solistischen Auftritten.

Weitere Bühnenerfahrungen sammelte er im Opernchor des Theater Lübeck. Yonah Raupers studierte klassischen Gesang an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden bei Frau Prof. Margret Trappe-Wiel. Dort sang er die Partie des Orote in G. F. Händels *Alcina*. Im Anschluss sang er in Dresden mehrere Rollen in der freien Opernproduktion *Böser Clown* nach F. Busonis *Arlecchino*. An der Universität Mozarteum Salzburg war er Teilnehmer der Sommerakademie 2022 im Meisterkurs von Mario Diaz, bei dem er seitdem Unterricht erhält. Neben solistischen Auftritten (wie z.B. Paulus von F. M. Bartholdy, *Stabat Mater* von J. Haydn, *Weihnachtsoratorium* und Kantaten von J. S. Bach, *Weihnachtsoratorium* von C. Saint-Saëns, Kantate *Misericordium* von Benjamin Britten) sang er Konzerte mit dem Sächsischen Vocalensemble, dem Dresdner Kammerchor, dem Vocalis Ensemble Dresden und dem Philharmonischen Chor München.

Dominik Schumertl



Seit 2015 ist Dominik Schumertl als Solist in Orchestermessen und Kirchenkonzerten zu hören sowie konzertant in der Landsberger und Münchner Region tätig. Seit 2016 ist er Mitglied bei den Bel-Voce-Gesangssolisten und nahm im Rahmen von deren Auftritten an Konzerten in Deutschland, Kroatien und auf Mallorca sowie an Workshops unter der Leitung von Vera Borisova, Norbert Henß und Claudia Grundmann teil. Ab 2016 nahm er Gesangsunterricht bei Antonia Brun-

ner (Chor der Staatsoper München) und Egon Komann (Hochschule für Musik und Theater München), die den jungen Bass auf die Aufnahmeprüfung an der Universität Mozarteum in Salzburg vorbereiteten. Seit 2018 studiert er an der Universität Mozarteum in der Gesangsklasse von Andreas Macco, nach Abschluss des Bachelors Gesang 2023 zusätzlich in der Opernklasse Röhrig / Gilmore / Klepper am gleichen Haus. Im Oktober 2019 debütierte er in der Rolle des Efraim in der Uraufführung von Nils Urban Östlunds Familienoper *Pippi Langstrumpf*. Im Dezember des gleichen Jahres sang er als Bass-Solist in Händels *Messias* in München. Er wirkte als Chorist bei Mozarteums-Produktionen von *Hoffmanns Erzählungen* und *La Clemenza di Tito*

mit. Im Dezember 2021 war er in der Rolle des Bacchus in der Mozarteums-Produktion von Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* zu sehen. Im Juli 2022 debütierte er als Bass-Solist in den Rollen des Raphael und Adam in *Die Schöpfung* von J. Haydn in Berg am Laim (München). Im Sommer 2023 folgte die Wiederholung des Stückes im Cuivielles-Theater München.

Yann Robin



© Jean Rafer

Yann Robin (*1974) studierte parallel zu seinem Jazzstudium am Conservatoire National de Région in Marseille Komposition bei Georges Bœuf, bevor er in die Kompositionsklasse von Frédéric Durieux am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris sowie in die Klasse von Michaël Levinas aufgenommen wurde. Anschließend absolvierte er einen Kurs für Computermusik am IRCAM. Während seiner Ausbildung prägte ihn insbesondere die Begegnung mit

Jonathan Harvey. Seine Musik, in der er Puls und Rhythmus mit ekstatischen Momenten in Verbindung bringt, entfaltet sich kraftvoll in großen Energieflüssen. Die Klangfarben oszillieren zwischen Reinheit und Unreinheit. Yann Robins Faszination für tiefe, abgründige Frequenzen – die er als „Welt von unten“ bezeichnet – führte ihn in seiner Komposition *Inferno* für großes Orchester und Elektronik zur Erforschung von Infraschall, den er hier als eine „unterirdische Dramaturgie“ einsetzt. Seit *Monumenta* für ein großes Orchester mit 95 Musiker*innen entwickelt er das Konzept der „negativen Harmonie“, das ihm erlaubt, dichte Klangmassen und Texturen mit großer zeitlicher Präzision zu formen.

Er arbeitet eng mit zahlreichen Solist*innen wie Alain Billard, Jérôme Comte, Éric-Maria Couturier, Nicolas Crosse, Clément Saunier und Bertrand Chamayou zusammen sowie mit Dirigent*innen wie Allan Gilbert, Susanna Mälkki, Kent Nagano, Jonathan Nott, Matthias Pintscher, François-Xavier Roth und Léo Warynski. Kompositionsaufträge und regelmäßige Zusammenarbeit verbinden ihn mit Ensembles wie dem Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien und Ensemble Modern sowie mit Orchestern wie dem New York Philharmonic Orchestra, dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Seattle Symphony Orchestra und der Los Angeles Philharmonic.

Als Stipendiat der Académie de France in Rom mit Sitz in der Villa Medici initiierte und leitete er in den Jahren 2009 und 2010 das Controtempo Festival, das der zeitgenössischen Musik und dem kreativen Schaffen gewidmet ist.

2005 war er Mitbegründer des Ensemble Multilatérale, dessen künstlerischer Leiter er ist. 2019 gründete er gemeinsam mit anderen Künstler*innen die internationale Akademie ARCO für Komposition und Interpretation, die abwechselnd an der Universität Mozarteum Salzburg und am GMEM – Centre national de création musicale in Marseille stattfindet. Er ist Mitbegründer des 2020 neu entstandenen französi-

schen Festivals Ensemble(s) in Bagnolet. Seine Musik erscheint im Verlag Éditions Jobert.

Elisabeth Gutjahr



© Elsa Okazaki

In ihrer künstlerischen Arbeit widmet sich Elisabeth Gutjahr mit Vorliebe interdisziplinären Prozessen, die Musik, Theater, Tanz, Sprache, Film und Bildende Kunst miteinander verbinden. Schon früh konzentrierte sie sich in ihrer künstlerischen Tätigkeit auf die Gestaltung von Texten im Kontext mit Musik, sie wirkte auch als Musikdramaturgin, Choreografin und Regisseurin. Wesentliche Stationen ihres künstlerischen Schaffens markieren die Deutsche Oper in Düsseldorf, die

Opernhäuser Kaiserslautern und Pforzheim, die Wiener Festspiele, die ungarische Staatsoper Budapest sowie das Festival Musica Strasbourg.

Sie arbeitete vielfach mit Künstler*innen zusammen wie Mary Bauermeister, Franz Hummel, József Sári, Rosamund Gilmore, Tobias Maria Schneid, Henry Fourès und anderen. Im Jahr 2018 wurde Elisabeth Gutjahr als erste Frau zur Rektorin der Universität Mozarteum Universität Salzburg gewählt. Sie ist Mitglied in Aufsichtsräten und Gremien (u.a. Stiftung Mozarteum, Camerata Salzburg; Centre de Musique Baroque Versailles, Musikfreunde Donaueschingen, Zimmertheater Rottweil, Conseil Stratégiques der HES-SO).

2018 erhielt sie die Bürgermedaille der Stadt Trossingen für besondere Verdienste. 2022 wurde sie vom französischen Botschafter in Wien als officier de l'ordre des arts et des lettres ausgezeichnet.

Fausto Tuscano



© Christian Schneider

Fausto Tuscano wurde 1968 in Foligno (Perugia, Italien) geboren. In Assisi begann er seine Musikausbildung als Knabensänger der Kapelle der Basilika von S. Francesco d'Assisi. Er setzte dann das Studium an den Konservatorien Perugia und Florenz fort, wo er zuerst das Konzertdiplom in Flöte und dann in Komposition abschloss. Währenddessen schloss er auch das Studium der Literaturwissenschaft und Musikgeschichte an der Universität Perugia ab. 1988-1997 arbeitete er am Verzeichnis der Musikmanuskripte im Archiv der Basilika in Assisi.

Er studierte später an der damaligen Universität für Musik und Darstellende Kunst Mozarteum Salzburg in der Klasse Prof. Reinhard Febel und erhielt das Diplom in Komposition und Musiktheorie. 1998 besuchte er den Sommerkurs an der Accademia Musicale Chigiana bei Franco Donatoni. Er war 1997-2016 als Kursleiter, seit 2001 als Vorstandsmitglied und in den Jahren 2011-16 auch als Ko-Redakteur des

Kulturprogramms an der Società Dante Alighieri Salzburg tätig. Neben seiner kompositorischen und didaktischen Tätigkeit ist er auch als Übersetzer tätig. 2013 ist in Italien seine Übersetzung des Buches *Bedienungsanleitung für ein menschliches Gehirn* des deutschen Neurobiologen und Bestsellerautors Gerald Hüther (*Il cervello compassionevole*, Castelvecchi Verlag, Rom) erschienen. Mitbegründer und Präsident (von 2002 bis 2010) von Klang21 – Verein zur Förderung zeitgenössischer und darstellender Kunst war er von 2005 bis 2010 in der künstlerischen Leitung des Festivals „Taschenoperfestival Salzburg“. 2011 hat er das Staatsstipendium für Komposition des österreichischen Bundesministeriums für Kunst und Kultur und das Landesstipendium für Komposition der Salzburger Landesregierung erhalten. Seit 2016 unterrichtet er Italienisch an den Departments Gesang sowie Oper und Musiktheater an der Universität Mozarteum.

Vittorio Ghielmi (Musikalische Leitung)



© Z. Hanakova

Italienischer Gambist, Dirigent, Komponist und Leiter des Departments für Alte Musik an der Universität Mozarteum Salzburg. Von der Kritik aufgrund seiner Virtuosität mit Jascha Heifetz verglichen („Diapason“), erregte er Aufmerksamkeit durch seinen neuartigen Zugang zur Viola da gamba und zum Klang des barocken und klassischen Repertoires. Seine Forschung und künstlerischen Erfahrungen rund um die Natur des Klangs machen ihn zu einem gefragten Gastdirigenten moderner und historischer Orchester. Sein Ensemble Il Suonar Parlante Orchestra, das er 2007 zusammen mit der argentinischen Sängerin Graciela Gibelli gründete, widmet sich der neuen Erforschung des alten Musikrepertoires sowie der Realisierung neuer Projekte. Als Docteur ès Lettres und Leiter des Departments für Alte Musik der Universität Mozarteum veröffentlichte er zahlreiche Studien und Editionen Alter Musik (Minkoff, Fuzeau, Libroforte u.a.) sowie eine weltweit bekannte Methode für Viola da gamba (Ut Orpheus Ed.). Seine Zusammenarbeit mit traditionellen Musiker*innen ist in dem Film *The Heart of Sound – A Musical Journey with Vittorio Ghielmi* dokumentiert (BFMI, Salzburg-Hollywood, Medici TV). Vittorio Ghielmi gilt als einer der herausragendsten Viola-da-gamba-Spieler der internationalen Musikszene.

Er wurde von Kritikern mit Jascha Heifetz verglichen („Diapason“) und als „Schamane des Klangs“ bezeichnet – für die Intensität und Vielseitigkeit seiner musikalischen Interpretationen. Von 2007 bis 2010 war er Assistent von Riccardo Muti bei den Salzburger Festspielen. Im selben Jahr entwickelte Vittorio Ghielmi mit dem Hollywood-Regisseur Marc Reshovsky eine Aufführung von Buxtehudes Kantatenzyklus *Membra Jesu Nostrī* für das Festival in Cuenca. Im Jahr 2023 eröffnete er mit einem Solorezital die größte Ausstellung digitaler Kunst, die je in Deutschland realisiert wurde („Dimensions“, Leipzig).

Als Gastprofessor unterrichtete er u.a. am Royal College London und gab Meisterklassen an internationalen Hochschulen wie der Accademia Chigiana in Siena, der Juilliard School in New York und dem Conservatoire Royal in Brüssel. Er ist Teil der künstlerischen Leitung des ORA Festivals für Alte Musik in Salzburg. Sein Engagement für die Erforschung und Pflege alter musikalischer Traditionen wurde mit dem Erwin Bodky Preis (Cambridge, Massachusetts, 1997) und dem Echo Klassik Preis (Deutschland, 2015) gewürdigt. Seine umfangreiche Diskografie ist der Viola da gamba und ihrem vielfältigen Repertoire gewidmet.

Kai Röhrig (Musikalische Leitung)



© Christian Schneider

Der Dirigent Kai Röhrig ist seit dem Jahr 2014 als Professor und musikalischer Leiter der Opernklasse an der Universität Mozarteum tätig. Er studierte an der Kölner Musikhochschule und am Mozarteum in der Klasse von Michael Gielen, ferner belegte er Sommerkurse bei Rolf Liebermann. Er ist Preisträger der Internationalen Stiftung Mozarteum, die ihn mit der „Bernhard-Paumgartner Medaille“ auszeichnete. Als musikalischer Assistent arbeitete er bei den Bayreuther und

den Salzburger Festspielen. Als Protégé von Bernard Haitink war er beim European Union Youth Orchestra, bei der Sächsischen Staatskapelle Dresden und beim Concertgebouw Orkest in Amsterdam engagiert. Nach Stationen als Kapellmeister war Kai Röhrig mehrere Jahre lang Musikdirektor des Salzburger Landestheaters und dirigierte hier in zehn Spielzeiten mehr als vierhundert Vorstellungen. Als Gastdirigent trat er u.a. an der Deutschen Oper am Rhein, an der Staatsoper Hannover und am Staatstheater am Gärtnerplatz in München in Erscheinung.

Im Rahmen des Festivals zur Europäischen Kulturhauptstadt RUHR. 2010 leitete er eine Produktion von Hans Werner Henzes Oper *Das Wundertheater*. Im Rahmen des YSP dirigierte er bei den Salzburger Festspielen Produktionen der *Zauberflöte*, der *Entführung aus dem Serail* und von *La Cenerentola*. Im Konzertbereich arbeitet Kai Röhrig regelmäßig mit zahlreichen Sinfonieorchestern zusammen, darunter das Mozarteumorchester Salzburg, das Deutsche Sinfonieorchester Berlin, das koreanische KBS-Symphony-Orchestra, das Slowenische Radio-Sinfonie-Orchester, die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, die Nürnberger Symphoniker, die Düsseldorfer Symphoniker und die Neue Philharmonie Westfalen. Im Jahr 2024 dirigierte er u.a. Opernproduktionen im Rahmen der Salzburger Mozartwoche, des Aspekte-Festivals, der Richard-Strauss-Tage in Garmisch-Patenkirchen und des Festivals „La Chigiana“ in Siena.

Florentine Klepper (Szenische Leitung)



Florentine Klepper studierte Schauspiel- und Opernregie in Zürich und München. Seit 2004 ist sie als Regisseurin an renommierten deutschsprachigen Bühnen wie u.a. dem Staatstheater Kassel, dem Staatstheater Braunschweig, der Oper Frankfurt, den Bühnen Bern, der Staatsoper Stuttgart, der Oper Graz, dem Theater Freiburg, den Salzburger Osterfestspielen und der Semperoper Dresden tätig. Seit 2024 ist sie Univ.-Prof.ⁱⁿ für Musikdramatische Darstellung an der Universität

Mozarteum. Im Schauspiel war sie von 2009 bis 2011 als Hausregisseurin am Theater Basel engagiert, des Weiteren arbeitete sie an den Staatstheatern Stuttgart und Karlsruhe und am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. 2018 gab sie an der Opéra de Dijon ihr Debüt in Frankreich. Ihr Interesse im Bereich Musiktheater gilt sowohl dem klassischen Repertoire als auch der zeitgenössischen Musik. Sie inszenierte auf Festivals wie aDevantgarde, Festspiel Plus und der Münchner Biennale und setzte u.a. Musiktheater-Uraufführungen von Moritz Eggert, Jörg Widmann, Arnulf Herrmann und Felix Leuschner in Szene.

Conny Zenk (Raum/Video/Licht)



Conny Zenk ist eine transdisziplinäre Medienkünstlerin mit Schwerpunkt auf visuellen Medien, Performance und Klangkunst im urbanen Raum. Ihre Arbeiten erforschen hybride, partizipative Kontexte an der Schnittstelle von Video, Projektion, Raum und gesellschaftlichen Themen wie Gender, Migration und digitalen Kulturen. Seit 2007 entwickelt sie visuelle Musikformate, Lichtarchitekturen und multimediale Bühnenräume in Tanz, Theater, Oper und Sound Art. Ihre Arbeiten wurden u. a. bei Ars Electronica, ImpULSTanz, Festival du Nouveau Cinéma, Mixtur und A'larme gezeigt. Conny Zenk ist Gründerin der Reihe RAD Performance (seit 2013), die urbane Intervention, Klangkunst, Aktivismus und Fahrradkultur verbindet. Sie nutzt digitale wie analoge Medien, Interfaces und Mobilität, um neue Räume für visuelle und soziale Auseinandersetzung zu schaffen. Von 2010 bis 2016 war sie Co-Director von Aschwanden/Zenk, wo Projekte wie mobile stories, selfie shamanism oder Art of Reading Maps entstanden. Mit dem aktuellen Film und Performanceprojekt SPINNING:BODIES (seit 2022) erforscht sie neue Zirkus- und Medienformate. Conny Zenk studierte Digitale Kunst an der Universität für angewandte Kunst Wien und forscht dort im PhD-in-Art-Programm. Lehrtätigkeiten führten sie u. a. nach Addis Abeba, Peking, München und Wien. Ihre Praxis verbindet audiovisuelle Komposition mit transkultureller, künstlerischer Forschung im öffentlichen Raum.

connyzenk.com / radperformance.at

Lena Mattered (Kostüm)



Lena Mattered wurde 1997 in München, Deutschland, geboren. Im Herbst 2022 begann sie ihr Diplomstudium für Bühnen- und Kostümbild an der Universität Mozarteum in der Klasse von Henrik Ahr. An der Universität arbeitet sie an diversen Opernprojekten, die in Salzburg aufgeführt werden. Zudem begleitet sie fernab der Universität als Szenen- und Kostümbildnerin Filmproduktionen, in primärer Zusammenarbeit mit der Filmproduzentin Sandra Julia Reils.

Armela Madreiter (Dramaturgie)



Armela Madreiter, 1992 in Salzburg geboren, studierte Germanistik an der Universität Wien sowie Applied Theatre an der Universität Mozarteum Salzburg. Zwischen 2012 und 2017 in arbeitete sie in einigen freien Theaterkollektiven in Wien als Dramaturgin und Autorin und zeigte verschiedene Produktionen auf Festivals in Salzburg, Wien und Niederösterreich. Seit 2018 arbeitet Madreiter auch wiederholt als Dramaturgin, etwa im Rahmen der Salzburger Festspiele. Sie war zudem

von 2020 bis 2024 Teilnehmerin des Dramatiker*innenlehrgangs Forum Text der uni-t Graz und war Stipendiatin der Wiener Wortstätten im Rahmen der Tour des Textes 2023. Ihr erstes Stück für junges Publikum *südpol. windstill* wurde 2022 mit dem Mira-Lobe-Stipendium des Bundeskanzleramts sowie dem Sonderpreis des deutschen Kinder- und Jugendtheaterpreises und dem Mühlheimer KinderStückpreis 2024 ausgezeichnet. 2025 war sie mit ihrem Stück Intendantenwechsel für das Peter-Turrini-Stipendium nominiert. Sie lebt in Wien.

© Marco Borrelli

Impressum

Redaktion:

Magdalena Croll, Kyung Hwa Kang, Armela Madreiter, Antonia Pumberger

Fotos:

Wolf Silveri

Verlagsangaben

La Giuditta

Transcription made by Réka Nagy based on the Edizione de Santis (Rome 1966)

Medusa

Auftragskomposition für die Universität Mozarteum

Aufführungsrechte: Edition Lemoine

Alle Angaben basieren auf den in der Abteilung für PR & Marketing eingegangenen Programmvorlagen!