

GRETCHEN FAN WEBER

JÜRGEN R. WEBER

MARTINA RÜPING



Boccaccio

Franz von Suppè



hmt

Hochschule für Musik
und Theater Rostock

Boccaccio[•]

FRANZ VON SUPPÈ (1819–1895)

Operette in III Akten

Libretto von Camillo Walzel & Richard Genée

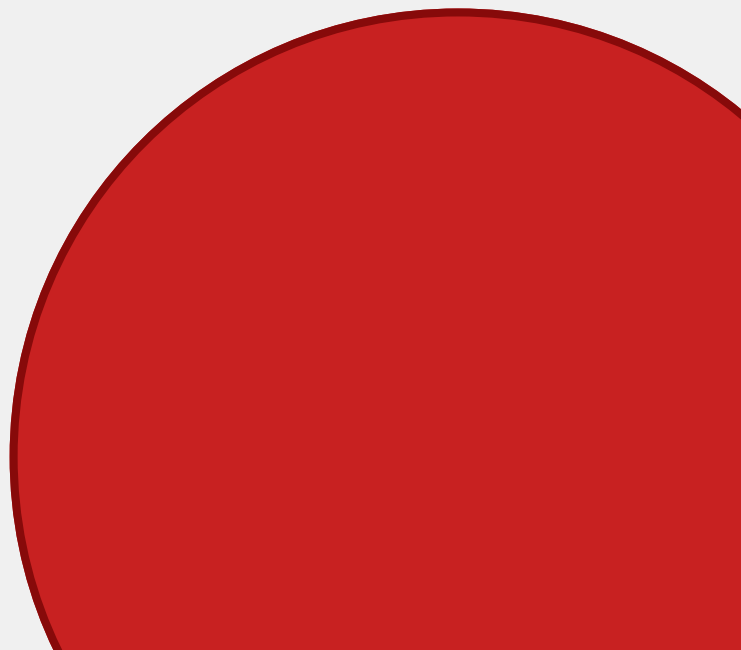
Uraufführung 1879 in Wien

In einer Fassung von Jürgen Weber

Regie: Jürgen R. Weber & Gretchen fan Weber

Mit Melodramen von Studierenden der hmt Rostock

Premieren am 16. & 18. Oktober 2026



Kultureller Leuchtturm



Liebe Besucherinnen und Besucher,

mit großer Freude begrüße ich Sie zum Operettenprojekt
BOCCACCIO der Hochschule für Musik und Theater Rostock.

Musiktheater ist die Sparte, die für viele Menschen besonders greifbar ist. Oft verbinden sie Kindheitserinnerungen mit einem Besuch in der Oper mit Oma oder sie summen noch Tage später die Gesänge, die ihnen das Musical ins Ohr gelegt hat. Musiktheater lebt von einer vielfältig aufgestellten künstlerischen Exzellenz. Umso wichtiger sind Opern- und Operettenproduktionen als zentraler Bestandteil einer hochwertigen, zeitgemäßen und praxisnahen Ausbildung. Sie ermöglichen den Studierenden, ihre musikalischen, darstellerischen und persönlichen Fähigkeiten unter realen Aufführungsbedingungen zu entwickeln und wertvolle Erfahrungen für ihren weiteren künstlerischen Weg zu sammeln. Dass die Hochschule ihren Sängerinnen und Sängern diese Möglichkeiten auf hohem Niveau eröffnet, verdient große Anerkennung.

Die Hochschule für Musik und Theater Rostock ist weit über die Stadtgrenzen hinaus ein kultureller Leuchtturm unseres Landes Mecklenburg-Vorpommern. Mit ihrer künstlerischen Strahlkraft, ihrer hervorragenden Ausbildung und ihren vielfältigen Veranstaltungen bereichert sie das kulturelle Leben in unserer Region nachhaltig. Zugleich ist sie ein bedeutender Kulturträger in unserer Hanse- und Universitätsstadt und wichtige Kooperationspartnerin unseres städtischen Volkstheaters. Die Hochschule schafft Begegnungen zwischen jungen Künstlerinnen und Künstlern, Publikum und Gesellschaft und trägt dazu bei, dass Rostock eine lebendige Kulturstadt ist.

Mein herzlicher Dank gilt allen Beteiligten vor und hinter den Kulissen, die mit Engagement, Leidenschaft und Können zum Gelingen dieser Produktion beitragen. Ich wünsche Ihnen einen inspirierenden und vergnüglichen Operettenabend sowie allen Mitwirkenden viel Erfolg und begeisterten Applaus.

Ihre

Eva-Maria Kröger

Oberbürgermeisterin der Hanse- und Universitätsstadt Rostock



Handlung

AKT 1

Boccaccio will seine Bücher verkaufen, wird von den Männern für seine Geschichten verhöhnt und von den Frauen dafür gelobt.

Melodram 1: Boccaccio sinniert über die Geschichte, die er schreibt. Die Figuren Leonetto, Beatrice und Scalza erwachsen seiner Fantasie. Beatrice vergnügt sich mit Leonetto und Boccaccio selbst, als ihr Ehemann Scalza von langer Reise früher als erwartet zurückkehrt.

Scalza versucht Beatrice mit einem Ständchen seine Zuneigung zu beweisen; Beatrice versucht ihre Affäre mit Leonetto und Boccaccio zu verstecken.

Melodram 2: Boccaccio sinniert wieder – über seine Figuren, den Wahrheitsgehalt seiner Geschichte. Er hat nichts von dem erlebt, was der Boccaccio in seinem Buch erlebt.

Er erläutert, wie er zu den Ideen für seine Novellen kommt: aufmerksam und neugierig durch die Welt spazieren und sie und ihre Menschen bieten genug Inspiration.

Melodram 3: Boccaccio erfindet Peronella, ihren Mann, den abergläubischen Lambertuccio, und beider Ziehtochter. Diese scheint nicht wie die anderen Figuren zu sein, denn sie widersetzt sich Boccaccios „Regieanweisungen“ und behauptet, ihn hören zu können. Peronella und ihre Ziehtochter denken über die Liebe nach. Peronella beichtet ihre Gefühle für den Musikstudenten Leonetto.

„Hab ich nur deine Liebe, die Treue brauch ich nicht“, singt die Ziehtochter, als Boccaccio sie, verkleidet als Bettler, zum ersten Mal sieht – und er ist hin und weg.

Melodram 4: Prinz Pietro von Palermo trifft Leonetto und befragt ihn über Boccaccio. Der Prinz will wie sein Vorbild Boccaccio auch Dichter werden. Pietro wirft ein Auge auf Isabella.

Boccaccio, immer noch in Bettlermanier, nähert sich der Peronellas Ziehtochter. Sie schenkt ihm einen Blick und um ihn ist es geschehen.

Melodram 5: Leonetto zeigt Pietro die drei Ehemänner Lotteringhi, Scalza und Lambertuccio. Sie planen einen Aufstand gegen Boccaccios Novelle.

Die drei Ehemänner richten sich an die Bevölkerung, wollen sie zur Vernunft ermahnen und gegen Boccaccio aufwiegeln. Die Studierenden geben ihr Bestes, den Auflauf zu zerstreuen. Dabei fasst sich der Mob Pietro. In der Überzeugung, er sei Boccaccio, verprügeln sie ihn bis Scalza den Irrtum entdeckt. Nach ausführlicher Entschuldigung entschließt sich der Mob, wenn sie schon nicht Boccaccio selbst bestrafen können, seine Bücher zu verbrennen.

PAUSE

AKT 2

Leonetto versucht den verletzten Prinz Pietro aufzumuntern, mit Wein und Gesang. Mit Erfolg: Prinz Pietro singt und dichtet.

Melodram 6: Endlich trifft Prinz Pietro sein Vorbild Boccaccio und es entflammt der erste Konflikt. Der Prinz behauptet, er habe sich ihr Treffen ausgedacht, nur deswegen finde es statt. Und während Boccaccio seinen verbrannten Werken hinterhertrauert, schreibt Pietro die Geschichte weiter: Leonetto, Boccaccio und Pietro planen die Übergabe von Liebesbriefen an ihre Geliebten. Boccaccio sträubt sich erst, aber als er den Namen der Unbekannten aus der Kirche hört, Fiametta, ist er überzeugt von der Idee.

Pietro, Boccaccio, Leonetto singen ihre Liebe in die Welt.

Melodram 7: Leonetto beginnt zu erkennen, dass er bloße Figur in einer Geschichte ist. Prinz Pietro indes nähert sich Isabella an. Sie werden allerdings von Lotteringhi, ihrem Mann und Lambertuccio unterbrochen – beide betrunken.

Lotteringhi sorgt sich wenig über Isabellas Zorn und genießt seine Trunkenheit.

Melodram 8: Endlich übergeben die drei Freunde die Briefe.

Die drei Verehrten Fiametta, Isabella und Peronella öffnen ihre Briefe und sind begeistert von ihren Inhalten.

Melodram 9: Die drei Freunde verkleiden sich, um unerkannt von den Ehemännern zu den drei Frauen zu gelangen. Boccaccio versucht mit einer Finte Lambertuccio zu beschwichtigen. Prinz Pietro und Isabella versuchen dasselbe bei Lotterighi.

Ein Spiel der Täuschung beginnt: Isabella und Prinz Pietro sind sich nah, während Lotterighi davon ausgeht, Pietro wolle einfach nur ein Fass kaufen. Boccaccio und Fiametta sind sich nah, während Lambertuccio denkt, dass er sich das Gesehene einbildet. Peronella und Leonetto kommen sich näher, wobei Leonetto davon wenig begeistert ist. Scalza ruft Lambertuccio und Lotterighi zur Vernunft und erneut wird Rache geschworen, bis ein Unbekannter die Gesellschaft unterbricht: Er müsse Fiametta nun wegschaffen, sie wird in Florenz erwartet.

Melodram 10: Es kommt zum Showdown zwischen Boccaccio und Prinz Pietro. Beide behaupten, sie hätten Fiametta erdacht. Sie wiederum schert sich um beide nicht und schreibt ihre eigene Geschichte.

Boccaccio hofft, dass er nun doch eine Chance bei Fiametta hat. Zuerst muss er ihr aber Liebe und Treue beweisen.

Melodram 11: Endlich schaffen es die drei Ehemänner Lotterighi, Lambertuccio und Scalza, Boccaccio zu konfrontieren.

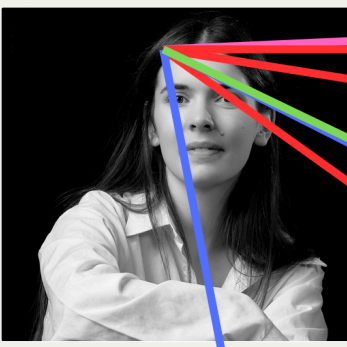
Boccaccio verteidigt sich: er habe doch immer nur mit Witz, Laune und Wahrheit gearbeitet.

Melodram 12: Am Ende bleibt Boccaccio allein in seiner Welt zurück.





- haben Beef
- best buddies
- einseitiger Crush
- Situationship
- glücklich (?) verheiratet
- (Zieh-)Kind
- verliebt



Boccaccio

Dichter von Novellen und Liebhaber groben Unfugs, bandelt erst mit Beatrice an, bevor mit Fiametta sein süßes Glück findet



Fiametta

uneheliche Tochter des Herzogs und Pietros Verlobte, doch ihr Herz schlägt für Boccaccio



Peronella

Ziehmutter von Fiametta und gelangweilte Ehefrau Lambertuccios, sie schwärmt für Leonetto, doch beruht diese leider nicht auf Gegenseitigkeit



Lambertuccio

abergläubischer Gewürzhändler und Ziehvater Fiamettas, von den Schwärmereien seiner Frau weiß er nichts, aber dieser Boccaccio ist ihm ein Dorn im Auge



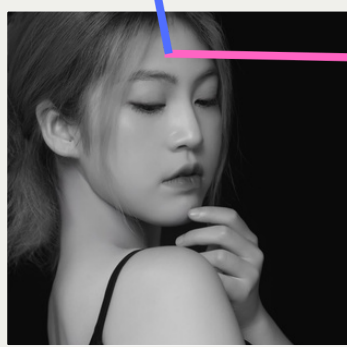
Lotteringhi

Fassbinder und Ehemann von Isabella, wie die anderen Ehemänner auch kein Freund von B o ccaccio



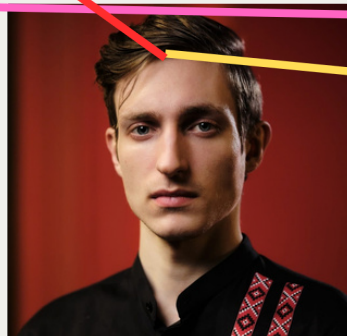
Leonetto

studiert Musik auf Lehramt, ist auch anfänglich an Beatrice interessiert, doch eine andere hat bereits ein Auge auf ihn geworfen



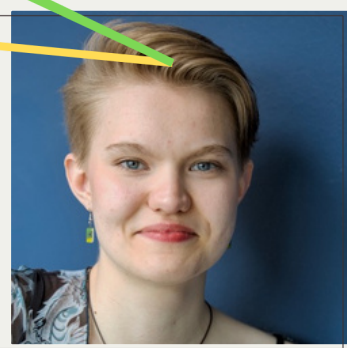
Prinz Pietro

will undercover in Florenz bleiben, sein großes Vorbild: Boccaccio, soll Fiametta heiraten, aber dann kommt Isabells



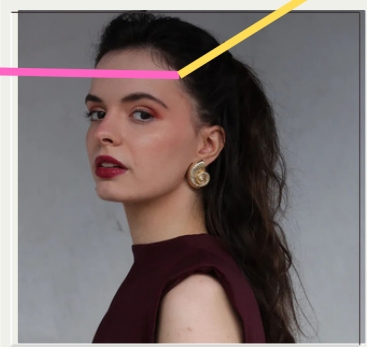
Scalza

Barbier mit latentem Alkoholproblem, scheinbar glücklich mit Beatrice verheiratet, wenn dieser Dichter nicht wäre



Beatrice

Ehefrau von Scalza, sehr angetan von Boccaccio und Leonetto, nie um einen Spruch verlegen



Isabella

mit Lotteringhi verheiratet, leidenschaftliche Gärtnerin und später Liebhaberin von Prinz Pietro

Konzeptionsidee und Inszenierung der Operette •

GESPRÄCH MIT REGISSEUR JÜRGEN R. WEBER



MT: WIE LAUTET DER KONZEPTIONELLE LEITGEDANKE DER INSZENIERUNG?

JW: In seinem *Decameron* lässt Boccaccio Menschen vor der Pest fliehen – und was tun sie an ihrem Zufluchtsort? Sie erzählen sich Geschichten. Suppè greift einige dieser Geschichten auf und treibt die Sache noch weiter: Er setzt Boccaccio selbst mitten hinein in dessen eigenes Erzähluniversum.

Boccaccio schreibt als Autor die Geschichte, während sie passiert – und was er schreibt, wird prompt zur Realität. Die Grenze zwischen Bühne und Wirklichkeit verschwimmt zusehends, und genau das reizt mich: Ist das, was da vorne passiert, wirklich weniger „echt“ als das, was wir sonst so Alltag nennen?

Deshalb habe ich Publikumsinteraktionen eingebaut – das Publikum reagiert auf das Geschehen, und diese Reaktionen wirken direkt ins Bühnengeschehen zurück. Man könnte sagen: Der Zuschauerraum wird zum Mitautor, ob er will oder nicht.

MT: BOCCACCIO WENDET SICH GEGEN ZENSUR – WIE WIRD DAS IM STÜCK SICHTBAR?

JW: Das Thema war schon bei Suppè hochbrisant, denn die Frage „Was darf man sagen, was nicht?“ ist zeitlos unbeliebt bei allen, die gerne bestimmen, was andere denken dürfen. Und ehrlich gesagt: Auch wir haben heute noch erstaunlich viele Tabus, vor denen wir zurückschrecken – es gibt nach wie vor eine Heidenangst vor bestimmten Worten, vor bestimmten Gedanken. Es gibt keine offizielle Zensur, das übernimmt die öffentliche Meinung.

Mein Mittel, das aufzuzeigen, ist eine moralische Schärfeverlagerung: Ich verschiebe innerhalb der Inszenierung immer wieder, wo genau die moralische Empörungsgrenze liegt – sodass das Publikum keine bequeme, feste Position beziehen kann. Kaum hat man sich moralisch eingerichtet, wird einem der Boden unter den Füßen weggezogen, und man fragt sich: Moment, auf welcher Seite stehe ich eigentlich gerade?

Es geht mir dabei ausdrücklich nicht darum, dass sich das Publikum eine feste eigene Meinung bildet und die dann brav mit nach Hause trägt. Im Gegenteil: Ich will, dass die Leute flexibler denken lernen – dass sie merken, wie schnell sich der eigene moralische Standpunkt verschieben lässt, wenn man ihn nur von der richtigen Seite beleuchtet. Wer den Saal mit einer festen Meinung betreten hat, soll ihn im besten Fall mit ein paar Fragezeichen verlassen.

MT: DIE OPERETTE ENTHÄLT ZAHLREICHE VERKLEIDUNGSSZENEN. WIE WIRD SICHERGESTELLT, DASS DIE FIGUREN DENNOCH ERKENNBAR BLEIBEN?

JW: Zum Glück verkleiden sich die Figuren nicht so gründlich, dass sie am Ende selbst nicht mehr wissen, wer sie sind. In den Melodramen nennen sich die Figuren explizit beim Namen – das hilft. Die Verkleidung selbst läuft hauptsächlich über Accessoires und Körpersprache, nicht über aufwendige Maskerade. Die Inszenierung verzichtet bewusst auf Naturalismus und orientiert sich stattdessen an der Commedia dell'arte und an Shakespeare – beides Traditionen, die wussten, dass man dem Publikum ruhig etwas zutrauen darf.

Boccaccio



Boccaccio •



INA BÖGER

Ina Leonore Böger wurde 1997 in Braunschweig geboren. Sie nahm Gesangsunterricht bei Susanna Pütters, Ivi Karnezi und besuchte Meisterkurse bei Wolfgang Klose. Von 2018 bis 2020 sang sie im Extrachor des Staatstheaters Braunschweig. 2025 schloss sie ihr Bachelorstudium Gesang an der HMT Rostock in der Klasse von Olaf Hays ab. Seit April 2025 studiert sie im Master Bühnengesang ebenfalls an der HMT Rostock bei Fionnuala McCarthy. 2024 und 2025 war sie als Aushilfe im Opernchor des Volkstheater Rostock tätig. Seit 2024 ist sie Stipendiatin bei Live Music Now Rostock.

SORAYA EBEN

Soraya Eben studiert seit dem Sommersemester 2024 an der hmt Rostock in der Gesangsklasse von Hermine May. Sie ist Stipendiatin der Nikolaus-Reiser-Stiftung und der Giovanni-Omodeo Stiftung.

Erste professionelle Erfahrungen konnte sie 2022 am Schleswig-Holsteinischen Landestheater sammeln, wo sie die Rolle des Hirtenkindes in „Tosca“ (G. Puccini, Regie Kornelia Reepschläger) sang.

Im Herbst 2025 sang sie die Rolle des Medoro aus „Orlando“ (G. F. Händel, Regie: Frauke Meyer) in der hmt-Opernproduktion. Im Mai 2027 wird sie den 2. Knaben aus „Die Zauberflöte“ (W.A. Mozart) am Landestheater Neustrelitz singen.



Zwölf neue Melodramen für Boccaccio[•]

Jürgen Weber kam am Beginn der Planungen der Boccaccio-Produktion auf die Kompositionsklasse mit dem Vorschlag zu, die aktualisierten Zwischentexte mit neuen Melodramen zu vertonen. Schnell meldeten sich zwölf junge Komponist:innen, die große Lust auf dieses spannende Projekt hatten, ging doch die Regie das Wagnis ein, über den Text und die dramaturgische Stellung innerhalb der Geschichte hinaus keinerlei weitere Vorgaben für die neuen Kompositionen zu machen. Entstanden sind zwölf völlig unterschiedliche Stücke, die von einer minimalistischen Begleitung des Bühnengeschehens bis zur durchstrukturierten Orchester-Szene reichen. Auf diese Weise tragen die Melodramen jeweils die individuelle musikalische Handschrift ihrer Komponist:innen. Das Werk von Suppè gewinnt durch diesen Kontrast eine weitere Ebene, die dazu einlädt, auch die Musik aus dem 19. Jahrhundert neu wahrzunehmen.

Beteiligt haben sich Studierende aus allen Stufen der Kompositionsausbildung, vom Frühstudium Komposition über das Vertiefungsfach Musiktheorie bis hin zu Bachelor- und Masterstudierenden im Hauptfach Komposition.

Melodramenportraits

MELODRAM I, CRISPIN SCHOLZ, GEB. 2004 IN BORNA (BEI LEIPZIG)

Boccaccio konstruiert (s)eine Traumwelt, weist Figuren auf ihre Plätze und setzt sich selbst an die Spitze seiner Poetikpyramide. Ich frage mich, wie innovativ dieses Abziehbild ist, das er uns da präsentiert, und wer eigentlich den Ton angibt. In meinem Fall sind es unsere Vorgänger, deren Melodien noch immer durch unsere Köpfe summen.

MELODRAM II, TOM MARTEN, GEB. 2001 IN JENA

Das zweite Melodram bewegt sich zwischen überzogener Theatralik und der kreativen Eingabe Boccaccios, präsentiert durch sein amüsantes Selbstgespräch. Die zahlreichen Stimmungswechsel im Monolog werden durch das Orchester unterstützt und bis ins Komische zugespitzt.

MELODRAM III, HENNING KÖBERLE, GEB. 2004 IN STENDAL

In diesem Melodram stehen Sprache und Musik zu großen Teilen in einem direkten Dialog. Durch slapstickartige Zuspitzungen reagiert und ergänzt die Musik das Gesprochene. Der Humor entsteht aus dem präzisen Zusammenspiel beider Ebenen.

MELODRAM IV, ROBERT ZBYNĚK WIESENER, GEB. 1998 IN BERLIN

Ich habe mich bei meinem Melodram von der Energie inspirieren lassen, die entsteht, wenn die übernatürliche Sehnsucht erwacht, etwas zu kreieren – so wie bei Prinz Pietro.

MELODRAM V, LEON KROPP, GEB. 1999 IN RÜDESHEIM AM RHEIN

Melodram V verzahnt Sprache und Orchester flexibel miteinander. Die musikalischen Gesten greifen die zunehmend groteske und aufbegehrende Stimmung der Szene auf und reagieren auf deren Verlauf. Mich interessierte besonders, wie sich die ironische Zuspitzung des Dialogs durch das Orchester musikalisch überzeichnen lässt.

MELODRAM VI, JIAMING ZHANG, GEB. 1994 IN SHENYANG (CHINA)

In dieser Komposition steht die klangliche Transformation der emotionalen Zustände im Vordergrund, die durch die Textstruktur vorgegeben sind. Die Musik fungiert hierbei nicht nur als Begleitung, sondern als eigenständiger, kommentierender Partner der Sprache.

MELODRAM VII, JUSTUS SCHALOW, GEB. 2002 IN BERLIN

Ich habe mit Vamps gearbeitet, um die eine flexible sprachliche Gestaltung zuzulassen, während die Instrumentation auf Zeichen des Dirigenten verändert werden kann. Zur Darstellung des Alkoholkonsums verwende ich polytonale Segmente. Dieses Stilmittel ist zwar nicht ganz zeitgenössisch, findet sich jedoch im historischen Operettenkontext.

MELODRAM VIII + LIEBESBRIEFE-FERMATE, IOANNIS ZABCZUK BEHREND, GEB. 1997 IN BUENOS AIRES (ARGENTINIEN)

Einen so humorvollen und von Leichtigkeit sprudelnden Text musikalisch zu unterstützen, war für mich eine ganz neue und darum auch große Herausforderung. Manchmal wohnt aber auch dem Humor eine vielschichtige Tiefe inne, weswegen er für uns alle so wichtig sein kann. Und ehe man sich versieht, kann auch etwas, was vielleicht ironisch gemeint war, zum ernstgemeinten Ausdruck werden: Die Liebesbriefe von Boccaccio, Prinz Pietro und Leonetto – könnten sie nicht auch aufrichtig sein? In diese witzig-ernste Ambivalenz fließen auch musikalische Motive des anschließenden Terzetts und Walzers ein.

MELODRAM IX, YOONA HONG, GEB. 2000 IN SEOUL (SÜDKOREA)

In diesem Melodram habe ich die ehrlichen und instinktiven Gefühle der Figuren eingefangen und sie in intuitive, rhythmische Melodien übersetzt. Durch die musikalische Verstärkung der besonderen Atmosphäre und der Persönlichkeit der Charaktere konnte ich der Szene mehr Tiefe verleihen.

MELODRAM X, ZIQI JIAO, GEB. 2001 IN CHIFENG (CHINA)

Mein Melodram verbindet die Energie eines Fechtkampfes mit magischen Klangfarben. Rhythmische Bewegungen und farbige Instrumentierung prägen den Charakter des Stücks.

MELODRAM XI, MIAOXUAN WANG, GEB. 2006 IN BEIJING (CHINA)

Ich befinde mich noch auf der Suche nach meiner eigenen musikalischen Sprache und verstehe jede neue Komposition als Teil dieses Prozesses. Gegenwärtig interessieren mich besonders die Entwicklung einfacher musikalischer Materialien sowie das Zusammenspiel von Musik und Theater.

MELODRAM XII, LUAN SERAPHIM LEONARDI, GEB. 2007 IN RIBNITZ-DAMGARTEN

In meiner Vertonung des Melodrams habe ich mit dem Klang der im Text vorhandenen Sprache experimentiert. Der Text wird auf unterschiedliche Weise präsentiert: Mal wird er in die Länge gezogen, mal wird nur ein Buchstabe gesungen und mal wird er sehr schnell gesprochen.

NILS JANUSZEWSKI





Hosenrollen? Rockrollen?

GESPRÄCH MIT SORAYA EBEN, ANTON KHAN & LYDIA LOIZIDOU

AK: WER BIST DU, WEN SPIELST DU UND WAS MACHT DEINE ROLLE SO BESONDERS?

LL: Ich bin Lydia Loizidou, ich komme aus Zypern und ich spiele bei *Boccaccio* die Rolle des Leonettos. Die Rolle ist super besonders für mich. Das ist meine erste Rolle, die ich in einer richtigen Opernproduktion bekommen habe. Ich habe natürlich im Chor gesungen, aber nicht Solo. Und ich bin sehr begeistert, dass es eine Hosenrolle ist, obwohl das nicht mein Fachgebiet ist, weil ich kein Mezzosopran bin. Ich glaube, dass das Schönste bei Leonetto ist, dass er auch auf der Suche ist. Er ist ähnlich zu uns, weil wir immer auf der Suche sind. Wir suchen: Wer bin ich, was mache ich, was will ich machen und was sind meine Intentionen? Und ich glaube, er hat sehr viel Spaß bei dieser Suche und das müssen wir auch ein bisschen im Kopf behalten: Hey, ich habe Spaß und ich mache mein Ding, ich versuche es.

ANK: Ich bin Anton, ich spiele Peronella und meine Rolle ist besonders, weil es eine Rockrolle ist, also eine Frauenfigur, die von einem Mann gespielt wird.

SE: Ich bin Soraya Eben, bin 22 Jahre alt, studiere hier Gesang im fünften Semester Bachelor an der HMT und singe in der Produktion *Boccaccio*. Ich finde, *Boccaccio* ist rein musikalisch gesehen von vornherein ambivalent geschrieben. Man muss sich damit beschäftigen, um zu verstehen, wie er zu fassen ist und für sich eine eigene Version finden. Er ist da und spielt mit allen und dadurch ist es schwer zu verstehen, was ist der echte *Boccaccio* und was ist der gespielte *Boccaccio*. Was ist gerade real? Was ist einfach nur *Boccaccio*'s Fantasie oder seine Wünsche? Ist *Boccaccio* wirklich so selbstsicher und so nach außen gut wirkend, wie er denkt? Das ist das Spannende daran und das auch zu versuchen, umzusetzen. Nicht einen flachen Charakter zu machen, den man nicht greifen kann, sondern tatsächlich zu verstehen: Wer bin ich, was mache ich und warum.

AK: WAS MUSS MAN BESONDERS BEI DER KÖRPERSPRACHE INNERHALB EINER HOSENROLLE BEACHTEN?

LL: Die Körpersprache ist immer wichtig, nicht nur bei einer Hosenrolle. Es ist wichtig, im Körper und im Charakter zu bleiben. Ich bin der Meinung, dass wir uns als Künstler selbst in die Rolle einbringen, aber wir nehmen auch etwas von der Rolle weg. Wir finden etwas, das Leonetto mag und fragen uns: Wer ist Leonetto? Im Vergleich von Künstler und Rolle finden wir Punkte, wo wir Gemeinsamkeiten haben; ich als Lydia und die Rolle des Leonetto.

AK: WIE ARBEITEST DU DAMIT, NICHT DEINE EIGENE LAGE ZU SINGEN?

LL: Das ist eine Challenge, weil ich mich in der Rolle sehr mit der Mittellage beschäftige. Ich bin kein Mezzosopran und wenn ich daran denke, dass ich trotzdem die Rolle eines Mezzosopranes gekriegt habe, heißt das nicht, dass ich meine Stimme wechseln muss. Wenn ich ganz normal singe, wie ich jetzt singe, und dann im Hinterkopf habe, dass es eine Hosenrolle ist und ich sie einmal auf der Bühne spiele, dann klappt es.

AK: VERÄNDERST DU FÜR DIE HOSENROLLE DEINE KLANGFARBE DER STIMME?

LL: Nicht wirklich. Ich singe verständlicher. Ich spreche viel deutlicher, weil ich bei der Lage nicht viel anbieten kann, bei dem mittleren C. Ich kann aber verschiedene Wege finden, das durch die Sprache und die schauspielerische Seite auszugleichen.

AK: WAS MUSS MAN ALLGEMEIN FÜR DIE DARSTELLUNG EINER ROCKROLLE BEACHTEN?

ANK: Grundsätzlich wie bei jeder Figur ist es wichtig, dass man eine Rolle so darstellt, dass das Publikum sie versteht. Also man kann entweder zum Beispiel eine Rolle sehr komödiantisch aussetzen oder eher ernster. Alles, was man als diese Rolle macht, hat das Ziel, dass das Publikum diese Rolle akzeptiert und auch versteht. Und genau deswegen würde ich einfach sagen: Ehrlichkeit in der Rolle.

AK: „WOBEI HAST DU AM MEISTEN SPASS, WENN DU EINE ROCKROLLE SPIELST?“

ANK: Ich glaube, auf die Herausforderung, weil es etwas ist, das man normalerweise nicht macht. Es gibt im Opernrepertoire nicht so viele Rockrollen wie zum Beispiel Hosenrollen. Das heißt es ist eine schauspielerische Herausforderung. Ich werfe mich da selber voll ins kalte Wasser. Ich habe das noch nie gemacht und ich bin auch sehr gespannt, wie das wird und habe natürlich auch ein bisschen Sorgen. Aber die Herausforderung, wenn ich das geschafft habe, dann weiß ich das auch für spätere Rollen.

AK: „IST DIESER AUFTRITT DER ERSTE, IN DEM DU EINE ROCKROLLE DARSTELLST? WIE FÜHLST DU DICH?“

ANK: Ja, ist es und ich bin aufgeregt und sehr gespannt, weil ich möchte das natürlich nicht respektlos darstellen. Das heißt, mir ist es da ganz wichtig, dass ich irgendwie versuche, die Rolle so echt wie möglich darzustellen und nicht überzogen. Deswegen freue ich mich, aber ich bin auch sehr aufgeregt.

AK: „WIE VERÄNDERST DU DEINE GESTIK UND MIMIK FÜR EINE HOSENROLLE?“

SE: Das ist mega unterschiedlich. Ich bin da selbst noch am Finden, aber es ist nicht dieses eine Spezifische, weil das den Rollen nicht gerecht wird. Welche Erfahrungen haben die Figuren gemacht und bewegen sie sich dadurch anders? Das ist erstmal geschlechtsunspezifisch. Was hat meine Rolle schon durchlebt? Und wenn es nicht festgeschrieben ist, muss man überlegen: Was könnte der Hintergrund sein? Man muss immer einen individuellen Zugang finden. Man hat auch selbst als Darsteller:in Eigenheiten, die man überdenken muss. Passen die dazu oder lege ich die ab? Wie kann ich dem Publikum zeigen, dass ich gerade anders gelesen werden möchte? Es ist spannend zu gucken, wie sich männlich gelesene Personen in meinem Umfeld bewegen und ob ich davon was übernehmen kann, was Leute mit Männlichkeit assoziieren. Es ist auch wichtig, wie wir gesellschaftlich antrainiert bekommen haben, uns zu verhalten. Wie selbstsicher bin ich allein auf Basis meines Geschlechts? Das macht manchmal leider noch einen Unterschied. Damit zu spielen und das damit indirekt zu kritisieren, ist eine spannende Möglichkeit.

AK: „INWIEFERN HILFT DIR DAS KOSTÜM, DEINE ROLLE BESSER DARZUSTELLEN?“

SE: Es kommt ganz aufs Kostüm an. Ich mag es gerne, meine Kleidung dem anzupassen, was ich singe, weil ich mich auch in verschiedenen Kleidungen verschieden stark fühle. Genau das ist es eben auch, wenn ich männlich konnotierte Kleidung trage. Dann kommt dadurch ein anderes Gefühl und andere Bewegungseinschränkungen und Bewegungsmöglichkeiten. Das kann sehr helfen. Kleidung kann vor allen Dingen mir als Darstellerin helfen, mich zu unterstützen und mich einzufühlen. Ich merke persönlich, wie es mir hilft, eine Hose oder einen Sakko anzuziehen. Es ist wirklich: Was ist gegeben? Was kann ich daraus machen? Und eben dieser unterstützende Aspekt.

AK: „WIE VERÄNDERT SICH DIE DARSTELLUNG DER INTIMITÄT AUF DER BÜHNE DURCH EINE HOSENROLLE?“

SE: Das kommt extrem darauf an, warum diese Rolle als Hosenrolle geschrieben ist. Gerade bei Boccaccio, habe ich das Gefühl, er müsste gar nicht unbedingt ein Mann sein, um als Rolle zu funktionieren. Ich sehe ihn als einen fluiden Menschen, der sich viel anpasst und Spaß an diesem Spiel und den Reizen hat. Nicht irgendwie genau in einer Richtung zu sein, sondern zu wandeln. In diesem Konzept ist er auch nochmal unsicherer. Boccaccio hat gar nicht die Sicherheit, aber er würde es lieben, mit jeder Person anders umzugehen und eine andere Intimität zu haben. Intime Szenen sind rein technische Abläufe. Und diese Abläufe müssen mit dem Charakter kombiniert werden und funktionieren.

Gossip über Franz von Suppè •

Draw him like one of your french girls? Wohl eher spell him like one of your french girls! Immer wieder wollen Biografen Suppè eine belgische Abstammung zuschreiben, sodass aus dem italienischen Suppè schnell mal der elegant-modische, französische Suppé wird. Zur Fiktionalisierung seiner Figur hat Suppè selbst wohl am meisten beigetragen, indem er sich gern ein oder zwei Jahre jünger machte – je nachdem, wie es ihm gerade passte.





Er war jung und brauchte kein Geld: Seine erste Stelle als dritter Kapellmeister am Theater an der Josefsstadt war sogar unbezahlt und auch danach arbeitete er an verschiedenen Wiener Vorstadttheatern unter hohem wirtschaftlichen Druck. Suppè war ein richtiger Workaholic. Eine Schauspielmusik jagte die andere und dazwischen muss Suppè auch noch die Wiener Operette begründen. Stressig, so ein Komponistenleben.

So ganz ohne Franzosen geht es dann doch nicht. Obwohl seine Operetten auf Deutsch aufgeführt wurden, spielt Suppè gern Copycat bei seinen Nachbarn: Der populäre Can-Can darf neben einem Walzer auch in seinem Einakter Das Pensionat nicht fehlen. Boccaccio gilt als Suppès erfolgreichstes Bühnenwerk und wurde weltweit gespielt.



eine
Oper
komponieren

bei Offenbach
abschreiben,
eine Operette
komponieren und reich
und berühmt werden

Boccaccio als Operettenheld?

ZUR KONSTRUKTION EINER RENAISSANCE-FIGUR

Die Entscheidung von Camillo Walzel und Richard Genée, den italienischen Renaissance-Dichter Giovanni Boccaccio (1313–1375) zur Titelfigur der gleichnamigen Operette (Musik: Franz von Suppè, Uraufführung 1879) zu machen, provoziert die Frage, inwiefern die Figur Boccaccio mit dem historischen Dichter zu tun hat. Der aus Italien stammende Autor des *Decamerone* zählt zweifellos zum Kanon der europäischen Literaturgeschichte. Seine Biographie allerdings gibt, schon aus Mangel an Quellen, kaum solche dramatischen Aspekte preis, die für eine Operettenhandlung im 19. Jahrhundert prädestiniert wären. Tatsächlich basiert die Handlung der Operette nur marginal auf Boccaccios Lebenszeugnissen und auch die Referenzen auf sein konkretes literarisches Werk („*Decamerone*“) bleiben überschaubar. Der Titel „Boccaccio“ bezeichnet eher eine poetische Vorstellung bzw. eine kulturelle Zuschreibung zu einem Künstler, der in der Renaissance verortet wird. Orte, Figuren und Handlungsstränge werden nicht historisch hergeleitet, sondern sind Fiktion. Dabei handelt es sich hier nicht um philologische Schlampigkeit, sondern um gezielte Verfremdung: Die geschaffene Distanz zu historischen Quellen eröffnet den Librettisten die Möglichkeit, den Dichter als Projektionsfläche für ästhetische und gesellschaftliche Vorstellungen des späten 19. Jahrhunderts zu entwerfen.

Bereits die Wahl der Epoche verweist auf eine kulturgeschichtliche Agenda. Die Epoche der Renaissance wurde im 19. Jahrhundert vielfach als ästhetischer Sehnsuchtsraum interpretiert. Spätestens seit Jacob Burckhardts *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) wurde die italienische Renaissance als Ursprung moderner Individualität, als Epoche der Kunst, der Schönheit und als Ort geistiger Freiheit verstanden – und nicht selten retrospektiv auch überhöht. Das Bild von Florenz, das die Operette zeichnet, besitzt nur wenige Gemeinsamkeiten mit dem Florenz des 14. Jahrhunderts: Weder die konfliktreichen Auseinandersetzungen noch die ökonomischen oder religiösen Spannungen der Epoche spielen eine Rolle. Selbst die in Italien wütende Pest wird hier auf einen Erzählanlass reduziert. Während bei Boccaccio das Heitere der Kunst das Grauen kontrastiert, stehen in der Operette die zwischenmenschlichen Konflikte der Bürger, Ehemänner, der ‚koketten‘ Frauen und ihre Affären im Vordergrund. Italien, genauer: die Umgebung von Florenz, wird hier, ein bisschen wie im Reiseführer des 19. Jahrhunderts, zum Ort südlicher Lebensfreude und sinnlicher Kultur. Eros und Thanatos stehen sich gegenüber, wobei in der Operette die erotischen Abenteuer klar nicht nur überwiegen, sondern als Dreh- und Angelpunkt benannt werden können. Es sind Charakteristika, die hervorragend mit den Erwartungen des Wiener Operettenpublikums harmonierten, das sich zwar gerne auch etwas fürchten wollte, im Grunde aber, der Gattung gemäß, das Theater zum Vergnügen besuchte.

Das kolportierte Bild der Renaissance kann als Konstruktion aus der Sicht des 19. Jahrhunderts beschrieben werden. Historische Komplexität wird auf eine idealisierte Gemeinschaft reduziert, die nicht nur als romantisierter Sehnsuchtsort, sondern auch als Gegenutopie eingesetzt wird.

Bemerkenswert ist die weitreichende Entpolitisierung der Renaissance mit ihren eigenen epochalen Herausforderungen. Der Vorwurf liegt nahe, besieht man die Operette aus der Sicht des:r Quellenforscher:in, dass historische Zeugen auf bloße Dekoration reduziert werden. Eine solche Kritik aber geht deshalb ins Leere, weil das Anliegen der Operette nicht die Rekonstruktion vergangener Epochen auf der Bühne, sondern ein ganz anderes ist. Es handelt sich um eine dramaturgische Strategie, die in verschiedenen historischen Operetten des 19. Jahrhunderts zutage tritt. Ihr Interesse an vergangenen Epochen gilt weniger dem Geschichtsbild, denn der Frage ästhetischer Verfügbarkeit.

Die Operette von Suppè ist weder historisches Zeugnis noch eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit Dichtung in Musik. Sie bedient genrebedingte Konventionen, verfolgt aber eine theatrale Strategie, die sich zwar nicht mit der Renaissance, nicht mit Italien und auch nicht mit Boccaccio auseinandersetzt, dafür aber, im Gewand des Renaissance-Dichters, mit Problemen der eigenen Zeit.



Während auch der an die äußere Rahmung gebundene Inhalt der Operette als stereotyp und wenig tiefgründig kritisiert werden kann, so besitzt der Topos der Ferne eine wichtige erzählerische Funktion: Die Verlagerung der Handlung in eine idealisierte Vergangenheit schafft einen Freiraum, in dem aktuelle Konflikte verhandelt werden können, ohne direkt ins Netz der Zensur zu gehen. Die vermeintliche Leichtigkeit der Operette hat oft einen gar nicht so leichten Kern, der direkt in die Gegenwart hineinreicht. Das exotische Paris Offenbachs, das märchenhafte Indien in Millöckers *Der Bettelstudent* oder die imaginierte Renaissance Suppès dienen der Verfremdung, oder besser: der Auslagerung von Themen, die im Wien des 19. Jahrhunderts virulent sind, in dieser Direktheit aber nicht ausgesprochen werden können. Die Vergangenheit erscheint als Schutzraum, in dem Konventionen in Frage gestellt und tatsächliche gesellschaftliche Probleme aufgebracht werden können. Im Grunde fragt die Operette von Suppè nicht nach der Verfügbarkeit der Frauen, sondern nach der Funktion institutionalisierter Liebe in patriarchalen Gesellschaftsordnungen. Doch während das erste Thema sich für einen amüsanten Theaterbesuch eignet, scheint die letztere Formulierung als Steilvorlage für einen vergnüglichen Freitagabend im Jahr 1879 kaum dienlich.

Vor diesem Hintergrund erhält auch die Figur Boccaccio ihre eigentliche Bedeutung. Der historische Schriftsteller tritt hinter einen literarischen Typus zurück: Boccaccio erscheint nicht so sehr als Humanist oder, dies ist aus historischer Perspektive so wichtig, Chronist seiner Zeit, sondern er ist der in so vielen Opern des 19. Jahrhunderts verhandelte Antiheld. Seine zentrale Aufgabe besteht darin, Unruhe in die geordnete Welt der Bürger:innen zu bringen. Dass die Operette Unordnung stets nur vorläufig herstellt, um am Ende wohlgeordnete Konvention zu feiern, sei hier bemerkt, um die revolutionären Kräfte der Operette nicht überzubewerten. Doch die bei Suppè inszenierte Künstlerfigur kratzt nicht nur an der Oberfläche; Themen wie gesellschaftliche Zugehörigkeit und Isolation oder, ein historisch ebenso relevantes, nämlich das nach der Bestimmung eines ‚Sündenbocks‘, werden zwar nur innerhalb eines festgesetzten Framings und im Schafspelz des vordergründigen Seitensprungs verhandelt, aber immerhin thematisiert.

Die heroisierte Gegenfigur Boccaccio leidet nicht zu sehr. Selbst seine Rolle als Außenseiter wird insofern romantisiert, als er am Ende durch Witz, Ironie und Einfallsreichtum obsiegt, um gesellschaftliche Zwänge spielerisch zu überwinden. Doch trotz aller postulierter Freizügigkeit der Liebe und des Denkens, dies als zentraler Kritikpunkt an der Operette, wird Boccaccio am Ende doch die eine, die seine für sich gewinnen. Auch hier gibt es eine Differenz zum historischen Dichter Giovanni Boccaccio: Während der Autor des *Decamerone* ein literarisches Werk schuf, das in einer tiefen gesellschaftlichen Krise Fragen nach Moral, Religion, Geschlechterrollen und gesellschaftlicher Ordnung grundlegend zur Disposition stellt, fokussiert die Operette die Liebesgeschichte um der Liebesgeschichten willen. Doch dass sexuelle Freizügigkeit bei *Boccaccio* untrennbar mit geistiger Offenheit einhergeht, tritt, etwa im Herzstück „Hab ich nur Deine Liebe“, noch in der Operette zutage. Die Musik Suppès unterstreicht die Doppelbödigkeit des Boccaccio. Dass sie auch zur oberflächlichen Enthistorisierung des Stoffes beiträgt, sei insofern unterstrichen, als sie voll und ganz dem 19. Jahrhundert entspricht. Suppès *Boccaccio* verwendet die musikalische Sprache der Wiener Operette mit ihren Walzern, Couplets, Ensembles und effektreichen Finali. Die italienische Musik des Trecento kommt nicht vor, wodurch auf musikalischer Ebene die Renaissance vollständig durch die Gegenwartssprache der Operette überformt wird. Auch die Musik ist nicht historisch motiviert, sie will es nicht sein. Wenn es um vermeintlich „Echtes“ geht, dann allenfalls in der Figurenzeichnung. Suppè kontrastiert über die Musik die Raffinesse mit dem Einfältigen, und die Musik zeigt ihre Sympathie mit einzelnen Figuren, mehr noch, sie ist parteiisch: Einfältige Männerensembles gibt es genug, gut gemachte Solonummern auch.



So wenig wie die Operette hier überschätzt werden soll, so soll sie am Ende auch nicht marginalisiert werden. Denn in puncto Reflexion birgt sie einen überaus interessanten Aspekt: Die Bürger beklagen in der Operette nicht so sehr den Dichter, sondern die Wirkung seiner Bücher, wodurch Kunst als Medium sozialer Veränderung in Erscheinung tritt. Indem die Frauen seine Geschichten lesen, beginnen sie traditionelle Rollenvorstellungen infrage zu stellen. Das männlich dominierte Machtgefüge gerät, Freud ist hier in Reichweite, erst in den Schlafgemächern und dann auch auf dem Dorfplatz gehörig ins Wanken. Doch der Konflikt entzündet sich nicht an der imaginierten Künstlerfigur, sondern an der emanzipatorischen Kraft poetischer Imagination. Diese Konstellation verweist auf die kunstvolle Selbstreflexivität der Operette, die an diesem Punkt, jenseits vom Aufgriff von Eifersuchtsgeschichten und Fass-Episoden, durchaus sorgsam mit ihrem Vorbild umgeht: Schon Boccaccio schrieb solche Geschichten, die von der Realität ablenken, um am Ende ins Zentrum gesellschaftlichen Lebens zu zielen. Die Operette erzählt eine Geschichte in der Geschichte, um gesellschaftliche Konventionen über Bande zu hinterfragen. Und auch hier geht es um die Destabilisierung von Ordnungen und Normen. Die Idee der Geschichte in der Geschichte wird weitergesponnen und, so etwa in der Commedia dell'arte-Szene, die bedauerlicherweise in fast allen Fassungen gestrichen wird, auf das Genre der Operette übertragen.

Die Wahl Boccaccios als Titelfigur erklärt sich nicht aus literarhistorischem Interesse. Seine Persönlichkeit wird nicht musikalisch wiederbelebt, sondern als kulturelle Chiffre eingesetzt, deren Bekanntheit es der Operette erlaubt, nicht nur über Beziehungsfragen gesellschaftliche Konventionen zu kritisieren, sondern auch unseren Blick auf die Welt, inbegriffen Fragen nach der Kunstfreiheit, nach Geschlechterordnung und sozialen Verabredungen. Nicht Boccaccios Biographie, sondern seine kulturelle Symbolkraft begründet seine Eignung als Operettenheld – als Dichter, Liebhaber, Künstler und Provokateur. Dass der Antiheld nur versuchsweise ausbricht, um sich am Ende doch recht geschmeidig wieder einzufügen. An Stelle einer subversiven Wende wird Kritik nur so weit äußert, wie sie konsumierbar bleibt. Dieser Aspekt ist zeitlos und betrifft uns alle, die wir diese oder andere Maskeraden – und sei es noch so trotzig – am Ende alle mitspielen.

Peronella •



JAEYOUNG SHIN

Jaeyoung Shin wurde in Südkorea geboren und absolvierte seinen Bachelor im Fach Gesang an der Pusan National University. Anschließend war er Mitglied des Opernstudios des Daegu Opera House, wo er unter anderem als Buff in „Der Schauspieldirektor“, als Colline in „La Bohème“ sowie als Pfleger des Orest in „Elektra“ auf der Bühne stand. Auch während seines Masterstudiums setzt er seine Konzert- und Operntätigkeit fort und war unter anderem als Zoroastro in Händels „Orlando“ sowie im Solistenkonzert zu erleben. Derzeit studiert er den Masterstudiengang Bühnengesang an der Hochschule für Musik und Theater Rostock in der Klasse von Prof. Klaus Häger.

ANTON KHAN

Während seines Lehramtsstudium entschied sich der Bariton Anton Khan dazu, Gesang zu studieren und ist seit 2025 in der Klasse von Olaf Hays. Bühnenerfahrung konnte er in Produktionen des Volkstheaters Rostock in der vergangenen Spielzeit, sowie bei den Hochschulproduktionen der hmt Rostock sammeln. Neben seiner Leidenschaft Musiktheater sang er bei zahlreichen Kantatengottesdiensten mit und war mehrere Jahre festes Mitglied im Kammerchor der hmt Rostock. In der Spielzeit 26/27 wird man ihn außerdem am Mecklenburgischen Staatstheater auf der Bühne sehen können.





Drei + 1 auf einen Streich

EIN POST-GRIMMSCHES MÄRCHEN NACH MOTIVEN DES DECAMERONE

So stelle dir, liebe:r Leser:in, einen Müller vor, der morgens früh zur Arbeit aufsteht, des mittags tüchtig isst und nach vollendetem Werk noch vor dem Sonnenuntergang wieder zu Bette geht. Daran ist nichts weiter verwerflich, doch nun versetze dich einmal in die Lage seiner Frau, die brav kocht und auch des Müllers Socken stopft, sonst aber nur selten ihren Gatten unter die Hände bekommt. Da scheint es nicht weiter verwunderlich, dass die Müllerin eine List ersann, mit der sie ihr Liebesglück auf anderem Wege erlangen sollte. Denn an Verehrern sollte es ihr nicht mangeln. Allerlei Blumensträuße und ebensoviele Umwerbungen hatte sie bereits abgelehnt und junge wie alte Nebenbuhler an ihrem Fenster vorbeiziehen sehen.

Also lamentierte sie eines Tages am Mittagstisch: „Mir träumte, ein Unwetter suche unsere schöne Mühle heim, entwurzelte sie und trüge sie hinfort in die weite Welt. Ach, wie schrecklich das wäre, dachte ich und versänke in Trauer, wäre nicht ein Kobold gekommen, der das Unheil folgendermaßen abzuwenden wusste: Binnen drei Tagen sollen wir eine Birne aus dem verwunschenen Hain am Bach ernten, die Hefen des jüngsten Bäckers der Zunft beschaffen und ein Haar aus der Mähne des Rosses eines edlen Ritters zupfen. All dies in einem Döschen verwahrt und unter der Türschwelle versteckt, Birnenkern, Hefenstaub und Rosshaar, werde böse Wettergeister fernhalten.“

Noch am selben Tag zog der abergläubisch veranlagte Müller gen Birnenhain, um diesem eine seiner Früchte zu entwenden. Die Müllerin indes nannte einem stramm gewadeten Schneidergesellen Zeit und Ort der Ernte und eilte ihrem Manne hinterher. Die Birnen des Haines hingen derart hoch, dass man sie nur erklettern konnte und während der Müller seine Stiefel neben dem Stamm verstellte, warnte ihn die Müllerin: „Man munkelt, die Bäume hier seien verflucht. Wer immer sie bekletterte, meine die aberwitzigsten Dinge zu sehen, dabei seien es nur Illusionen.“ Der Müller ließ sich davon nicht beirren und stieg hinauf. Indes nahte der Geselle, den die Müllerin gerufen, und die beiden verdingten sich im Schatten des Baumes. Als der Müller dies sah, erschrak er und rief von oben herab: „He du, Weib, was tust du da?“ Sie erwiderte mit unschuldiger Stimme: „Was ich tue? Ich sitze im Gras und harre deiner. Was immer du siehst, es muss eine Täuschung sein.“ Und ehe der Müller mit seiner Birne wieder heruntergeklettert war, schickte sie den torkelnden Schneider fort und saß tatsächlich allein im Grase.

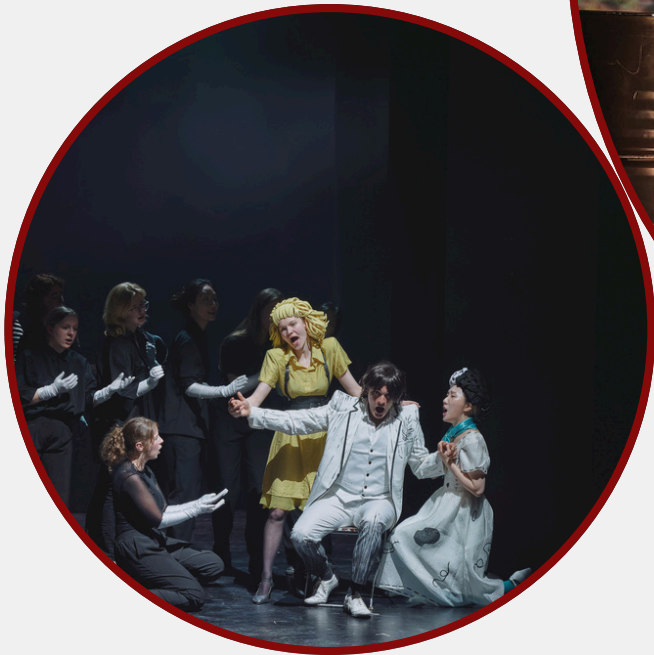
Am nächsten Morgen zogen die beiden in die Stadt, um die Hefen zu beschaffen. Der zartrosa bebackte Bäckersjüngling empfing das Gesuch der Mühlenleute mit finster werdendem Gesicht, denn sein Hefenfass war leer. Gleichwohl wallte sein Blut beim Anblick der Müllerin, die er bereits länger begehrte. Diese erwiderte zu ihrem Gatten: „Das wollen wir doch mal sehen, ob das Fass auch wirklich leer ist“, gab ihm einen Schaber und ließ ihn in das Fass steigen. Und wie der Müller dort unten die letzten Hefen von den Fasswänden kratzte, beugte sich die Müllerin darüber, um ihn anzuweisen und sich gleichzeitig vom jungen Bäcker auf vielfältigste Weise liebkosen zu lassen. Sie hatten ihr Spiel gerade beendet, als der Müller seine Plackerei bestand und den Kopf aus dem Fass streckte. Den ausführlichen Dank der beiden nahm der junge Bäcker verklärt lächelnd entgegen und die Mühlenleute zogen weiter.

Auf dem Marktplatz erspähten sie einen spitz genasteten Ritter hoch zu Ross, der ihnen edel genug erschien, und luden ihn des Anstands wegen auf den nächsten Tag zum Mittag ein. Als der Müller sich bereits umgewendet hatte, stellte die Müllerin dem Ritter noch ein Liebesvergnügen in Aussicht, das die Einladung besiegeln sollte. Diese Anspielung hörte nicht nur der Ritter, sondern auch ein sanft gehänder Krämer, der sich am nächsten Tage vor der Ankunft des Ritters in die Mühle schlich. Als dann der Edelmann herbeiritt und vom Müller draußen empfangen wurde, überraschte der Krämer die Müllerin in der Küche und forderte sein Pfand ein. Ohne große Zögernis erwiderte die Müllerin seinen Gruß und erfreute sich ob dieser schicksalhaften Wendung. Als dann jedoch der Müller in ritterlicher Begleitung die Mühle bezog, markierte die Müllerin die Überfallene, sodass der pflichtbewusste Ritter dem trunkenen Krämer mit einem Stoß seines Schwertes über die Schwelle half. Dank und Wein wurden ausgeschenkt und das Mahl begann. Noch immer heldenrosig ließ sich der Ritter sein Rosshaar schnell abgewinnen und als der Müller hinausging, um es zu ernten und mitsamt des Birnenkerns und Hefenstaubs in einem Döschen unter der Schwelle zu verstecken, löste die Müllerin ihr Versprechen ein und zehrte von der Hingabe des Ritters, ohne dass den Müller nur die leiseste Ahnung ereilte, was sich in der Mühle zutrug.

Nun, liebe:r Leser:in, was lernen wir aus dieser Geschichte? Dies vielleicht, dass zu einer Müller:innenschaft immer zwei gehören, oder eben jenes, dass eine kluge List vor trägen Ehemüllern schützt.

Und wenn du dich, liebe:r Leser:in nun fragst, was das alles mit dem Stück zu tun hast, das du zu sehen im Begriff bist oder gar schon gesehen hast, dann lasse dir gesagt sein, dass nicht nur der Herr Scholz sich am Decamerone bedient, sondern dass ebenso Herr Suppè diese drei Szenen adaptiert hat. Dies lädt doch zu einem kleinen Suchspiel während der Vorführung ein. Wenn du dann daheim dein gut verstaubtes Decamerone selbst in die Hand nimmst, um den siebten Tag aufzuschlagen, an dem sich dies zu allererst zutrug, dann sei gewarnt: Du wirst nicht jenes finden, das du hier gelesen oder dort gesehen, da Scholz und Suppè die eigene Fantasie nicht zu bändigen wussten und ruchlos änderten, wie es ihnen gerade in den Sinn kam.

Und wenn du dich, liebe:r Leser:in nun fragst, was das alles mit dem Stück zu tun hast, das du zu sehen im Begriff bist oder gar schon gesehen hast, dann lasse dir gesagt sein, dass nicht nur der Herr Scholz sich am Decamerone bedient, sondern dass ebenso Herr Suppè diese drei Szenen adaptiert hat. Dies lädt doch zu einem kleinen Suchspiel während der Vorführung ein. Wenn du dann daheim dein gut verstaubtes Decamerone selbst in die Hand nimmst, um den siebten Tag aufzuschlagen, an dem sich dies zu allererst zutrug, dann sei gewarnt: Du wirst nicht jenes finden, das du hier gelesen oder dort gesehen, da Scholz und Suppè die eigene Fantasie nicht zu bändigen wussten und ruchlos änderten, wie es ihnen gerade in den Sinn kam.





Lambertuccio •



YIXIANG MENG

Yixiang Meng ist ein 24-jähriger chinesischer Tenor und studiert derzeit Konzert Gesang (Master) an der Hochschule für Musik und Theater Rostock bei Fionnuala McCarth. Derzeit übernimmt er die Rolle des Lambertuccio in der Hochschulproduktion von „Boccaccio“. Beim ALATONE 2026 International Visual Arts and Music Competition-Festival erhielt er in der Kategorie Gesang (23+) den Laureate – Second Prize.

RON BUSCH

Der junge Bassbariton Ron Busch stammt aus Hattingen an der Ruhr. Nach seinem Abitur studierte er zunächst Musik für gymnasiales Lehramt an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Seit dem Wintersemester 2025 studiert er Gesang im Bachelor an der hmt Rostock bei Wolfgang Klose. Über seine Tätigkeit als Sänger hinaus ist er unter anderem als Gesangspädagoge und Stimmbildner, Pianist/Korrepetitor und Chorleiter tätig.



Isabella[•]



JIWOO SOON

In der aktuellen Produktion von „Boccaccio“ übernimmt die südkoreanische Sopranistin Jiwoo Sohn die Rolle der Isabella. Derzeit studiert sie im Master Bühnengesang an der hmt Rostock bei Prof. Klaus Häger. Ihren Bachelor im Fach Gesang schloss sie an der Kyunghee Universität bei Prof. Sumi Hwang ab, wo sie u. a. als Adina („L'elisir d'amore“) zu erleben war. Zudem sang die zweifache Stipendiatin als Solistin in Dan Forrests Requiem.

LORA VANGELOVA

Die gebürtige Bulgarin Lora Vangelova (25) studiert seit drei Jahren klassischen Gesang im Bachelor an der hmt Rostock in der Klasse der international renommierten Mezzosopranistin Hermine May.

Im Jahr 2023 gewann Lora Vangelova den Wettbewerb Jugend musiziert auf Bundesebene in der Kategorie Gesang, Altersgruppe VII. Im April 2026 nahm sie teil am Wettbewerb für verfemte Musik an der hmt Rostock und gewann den Nachwuchsförderpreis des Landes Mecklenburg-Vorpommern. Sie setzt sich dafür ein das Bewusstsein für diese Musik zu schärfen und die Werke vieler unterdrückter Komponisten wieder auf eine Stufe mit der übrigen Musik des 20. Jahrhunderts zu stellen – um ihr den Platz in der Musikgeschichte einzuräumen, der ihr zusteht.







Boccaccio im Kopf: Wie ich die Bilder fand

Bevor ich ein einziges Kostüm skizziert oder ein Bühnenbild gebaut habe, habe ich mich mit dem Menschen Giovanni Boccaccio beschäftigt. Neben dem Decamerone hat mich vor allem seine Biografie fasziniert. Der Dichter der Lust, der hundert Geschichten über Liebe, List und Leichtsinn erzählte, war selbst ein ganz anderer Mensch als die Figuren, die er erfand. Genau diese Lücke zwischen dem Autor und seinen Geschöpfen wurde zum Ausgangspunkt meiner Ausstattung.



EIN AUTOR ZWISCHEN SEINEN FIGUREN

Boccaccio steht in meiner Ausstattung nicht in einer Welt, sondern zwischen mehreren: im Florenz seiner Zeit, mitten in seinen eigenen Novellen und wieder außerhalb von ihnen. Ich musste an Pirandellos Sechs Personen suchen einen Autor denken, an Figuren, die ihrem Schöpfer entwachsen und ihn mit sich reißen. Farben, Formen und Ideen auf der Bühne sollen diese wirre, überquellende Innenwelt spiegeln.

COMIC, MANGA UND SCHERENSCHNITT

Um das Wandeln zwischen den Welten lesbar zu machen, arbeiten Kostüme, Bühnenbild und Videos mit der Bildsprache von Comic und Manga: Linien, Rasterflächen, Sprechblasen und abrupte Perspektivwechsel. Wer gerade in welcher Ebene steht, verraten Farbe, Licht und Bild. Auch Lichtdesign und Video lavieren, wie Boccaccio selbst, zwischen Fiktion und Realität.

Ich breche bewusst mit der dreidimensionalen Bühnenrealität. Die Figuren wirken teilweise wie flache 2D-Scherenschnitte oder historische Pop-up-Bilder, die direkt aus den Seiten des *Decamerone* auf die Bühne springen. Diese Flächigkeit hat nichts mit moderner Popkultur zu tun, sondern nutzt die theatrale Verfremdung: Körper und Kostüme werden zu grafischen Zeichen im Raum, die sich gegen die reale Körperlichkeit der Darstellenden wehren.

JEDE SZENE HAT IHRE FARBE

Der wichtigste Ordnungsgedanke der Ausstattung ist die Farbe. Jede Szene besitzt eine Hauptfarbe, die Bühne und Kostüme zusammenhält. Betritt das Ensemble eine neue Szene, tauchen Raum und Menschen in denselben Farbton, als hätte jemand im Comic die Farbebene gewechselt. So entsteht ein Abend aus lauter Farbwelten, die man beim Wechsel fast körperlich spürt. Die Figuren tragen die Farben ihrer Welt: Die Kostüme gehören zu ihrer Szene und machen sofort lesbar, wo man sich gerade befindet. Die Silhouetten spielen mit dem Florenz des Mittelalters, übersetzt in eine Formensprache, die eher aus dem Zeichenblock als aus dem Fundus stammt.

DIE VERZERRT WELT DES EXPRESSIONISMUS

Wenn Boccaccios innere Welt aus den Fugen gerät, kippt auch der Raum. Neben der klaren Farbgebung greife ich auf die Formensprache des deutschen Expressionismus zurück: stürzende Linien, harte Kontraste, bedrohliche Schatten und asymmetrische, verzerrte Perspektiven. Der Raum wird zur Projektionsfläche seiner psychologischen Zerrissenheit. Die Realität wird nicht abgebildet, sondern so deformiert, wie Boccaccio sie in seinen dunkelsten Momenten empfindet.

EIN FENSTER IM NICHTS

Das leiseste Bild des Abends ist ein Fenster mit roten Vorhängen, das hoch über den Figuren im Raum schwebt, ohne Wand und ohne Haus. Es erzählt von der Liebe. Niemand steht dahinter, und gerade das macht es so berührend: Die Liebe ist da, aber unerreichbar, ein Ort der Sehnsucht, zu dem die Figuren aufschauen. Rot ist hier nicht Kitsch, sondern Zeichen. Vorhänge öffnen und schließen, zeigen und verbergen, und das ist ein gutes Bild für Boccaccios Spiel zwischen Fiktion und Wirklichkeit.

NASE, MUND UND AUGE

In einer Szene begegnen die Zuschauenden einem Baum, der zur Nase wird. Wenig später tauchen scheinbar zusammenhanglos ein Mund und ein Auge auf. Jedes Teil für sich wirkt wie ein Zufall, ein Einfall, ein Gag. Erst zusammen deuten sie eine Picasso-artige Beobachtung an: ein Gesicht, das aus seinen Einzelteilen zusammengesetzt werden will und jeden Blickwinkel zugleich zeigt. So wie Boccaccio seine Figuren aus Beobachtungen zusammensetzt, setzt das Publikum hier ein Bild im Kopf zusammen.

TRAUMLOGIK: DALÍ, MAGRITTE UND DIE PEST

Die absurden, scheinbar unzusammenhängenden Elemente auf der Bühne, isolierte Körperteile und fliegende Objekte, sind mehr als nur visuelle Gags. Sie folgen einer zutiefst surrealistischen Traumlogik. Ähnlich wie bei Dalí oder Magritte verschmelzen hier die tiefen, unbewussten Ängste der Pestzeit mit der überbordenden erotischen Fantasie der Novellen. Es ist ein Spiel mit dem Unterbewussten, das sich der rationalen Logik entzieht und die Zuschauenden einlädt, sich in einem assoziativen, fast halluzinatorischen Raum zu verlieren.

EIN KUBISTISCHER SCHEITERHAUFEN

Am dunkelsten wird der Abend bei der Bücherverbrennung. Der Scheiterhaufen ist kubistisch gebaut, aus Flächen und Kanten, die sich gegeneinander verschieben. Seine Hydraulik wurde eigens für diese Produktion entwickelt, sodass die Formen sich bewegen, aufbrechen und neu ordnen können. So bleibt auch der Moment der Gewalt gegen den Dichter und sein Werk in der Bildsprache des Abends: Selbst das Zerstörerische wird hier zu einer Konstruktion, die sich dem einen Blickwinkel verweigert.

EIN BILD FÜR JEDE STIMME

Der Abend ist musikalisch heterogen: Franz von Suppés Operette trifft auf zwölf neue Kompositionen von Studierenden der HMT Rostock. Diese Vielstimmigkeit sollte auch im Bild sichtbar werden. Die Ausstattung ist deshalb bewusst nicht aus einem Guss. Sie setzt verschiedene Handschriften, Stile und Tempi nebeneinander.

SKURRIL, SURREAL, SPIELERISCH

Jürgen R. Webers Dialoge bringen skurrilen Humor und stellenweise echte Surrealität mit. Zusammen mit meiner Lust am Experiment und an der Interaktion entstanden daraus Einfälle, die sich der Logik gern entziehen: das Hinterteil eines Pferdes, aus dem Pferdeäpfel als Ideen fallen, Gießkannen als Werkzeug der Fassbindergesellen und ein Bällebad als Finale. Wer nach dem tieferen Sinn fragt, darf ihn finden. Wer einfach lachen möchte, auch.

DAS PUBLIKUM IM BILD

Ein Teil des Abends ist zugleich ein Forschungsprojekt der HMT Rostock. In einer Szene steuern die Herzschräge freiwilliger Zuschauerinnen und Zuschauer organisch fließende Videotexturen an den Bühnenrändern. Im zweiten Teil entscheidet das Publikum per Abstimmung, welche Bewegungsvorgabe die Darstellenden umsetzen. Das Projekt untersucht, wie sich unterschiedliche Formen der Beteiligung auf das Erleben von Musiktheater auswirken.

Boccaccio erzählte, um das Leben auszuhalten. Ich habe versucht, diese Lust am Erzählen in Bilder zu übersetzen: überbordend, widersprüchlich und mit der Einladung, dass auch das Publikum mitspielt.



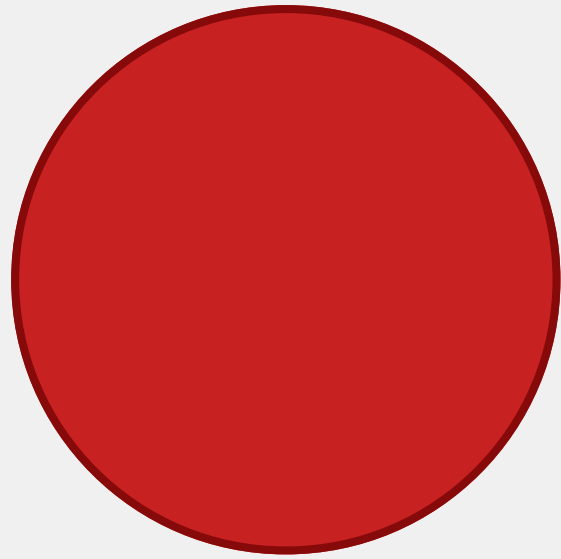




Gedanken zu dem Kostüm, von einem, der es tragen muss. ●

Für das Erzählen dieser Geschichte, müssen wir uns davon abwenden, die Geschehnisse auf der Bühne als rein physische Realität zu betrachten. Stattdessen steht eine Traumhaftigkeit im Vordergrund – ein Traum, dessen Wirt Boccaccio selbst zu sein scheint. Prinz Pietro, der neben Boccaccio die einzige reale Figur ist, eifert diesem in seinem Dasein als Dichter nach. Das wird auch an seiner Kleidung, die Boccaccios in der Form gleicht, erkennbar. Um seine abgrenzende Identität als Dichter hervorzuheben, sind die Farben seines Anzuges invertiert. Als Figuren der Realität sind die Kostüme für Boccaccio und Prinz Pietro am stärksten historisch inspiriert. Ihre Anzüge orientieren sich an den Herrenanzügen zu Beginn des 19. Jahrhunderts, sie sind also deutlich dichter an der Lebzeit des Komponisten Suppè als der historischen Person Boccaccio. Es wäre allerdings davon abzuraten, sich geistig auf eine bestimmte Zeitepoche einzustellen. Die Inspiration durch vielerlei Stile und die Anspielungen in Text und Melodram lassen eine historische Einordnung bewusst nicht zu, sodass die Traumatmosphäre erhalten bleibt.

Viele weitere visuelle Elemente dienen dazu, diese Vorstellung zu verdeutlichen. Die überspitzten Proportionen und kantigen Linien ihrer Anzüge sollen sie zweidimensionaler, wie gezeichnet wirken lassen. Die anderen Figuren, mehr oder weniger Schöpfungen Boccaccios Geistes, weisen krude Formen oder feine gezeichnete Linien auf, die auf ihre Entstehung durch Fremde Hand hinweisen. Ihre Ideenhaftigkeit wird zugleich durch die bewusste Stereotypisierung kommuniziert. Beispielhaft wären hierfür der ängstliche und zurückhaltende Barbier Scalza, in einem Mantel, in dem er beinahe seinen ganzen Körper zu verbergen mag, oder Beatrice, deren Vitalität und sexuelle Aufgeschlossenheit durch ihre körperbetonte Kleidung hervorgehoben wird. Leonettos Sprunghaftigkeit und Instabilität zwischen den Welten soll durch die komplexen unstrukturierten Formen in seinem Kostüm hervorgehoben werden. Auch Farben spielen eine zentrale konzeptionelle Rolle. Wie auch in der Traumdeutung, nach Freuds Affektpräsentanzen, Farben in Träumen mit bestimmten Gemütszuständen oder Symboliken einhergehen können, sind auch hier Farben mit großer Sorgfalt eingesetzt. Boccaccio, Pietro und Leonetto sind gänzlich in schwarz-weiß gehalten, die anderen Charaktere erhalten jeweils eine zentrale Farbe, die sowohl ihre Charakterzüge unterstützt, als auch sie mit ihren Ehepartnern farblich koppelt. Die Farbe Rot bleibt Fiametta vorbehalten, die sich als Boccaccios Sehnsucht in Person, sein Idealbild einer Geliebten, seiner Kontrolle entzieht. „Die Farbe Rot trägt hierbei eine duale Metaphorik: „Sie steht einerseits für leidenschaftliche Begierde und kreative Projektion, andererseits für Gefahr, Kontrollverlust und die disruptive Kraft der Illusion.“, sagt Gretchen Fan Weber, welche die Kostüme entworfen hat. Im Laufe der Zeit wird Boccaccio immer mehr selbst von diesem Rot übernommen, parallel zu seinem Kontrollverlust über die Handlung seines Traumes.



Ein Experiment?

Neben den beiden üblichen Premieren der beiden Besetzungen der Opernproduktion an der hmt-Rostock gibt es dieses Jahr noch eine weitere Premiere, etwas, was hier, in Rostock beim Opernprojekt der Hochschule, zum ersten Mal durchgeführt wird. – Ein Experiment. – Eigentlich lässt sich jetzt fragen: „Ist nicht jede neue Opernproduktion irgendwie ein Experiment?“ Es handelt sich auch weniger nur um ein Experiment im Sinne eines reinen Ausprobierens. Vielmehr wird dieses Jahr in drei der sechs geplanten Vorstellungen eine Studie an Proband:innen aus dem Publikum durchgeführt. Es sollen Daten über die ästhetischen Erfahrungen des Publikums gesammelt werden. Doch was sind überhaupt ästhetische Erfahrungen, wer führt diesen Versuch durch, wie werden die Daten erhoben und was können wir von den Ergebnissen mitnehmen?

Zunächst zur Forschenden. Gretchen Fan Weber ist Regisseurin, Bühnen- und Videodesignerin. In diesen Funktionen ist sie als Co-Regisseurin, Bühnen-, Kostüm-, und Videodesignerin an der diesjährigen Produktion beteiligt. Außerdem forscht sie im Bereich der psychologischen Ästhetik und promoviert in diesem Rahmen zu autobiografischem Gedächtnis, Musik und ästhetischen Erfahrungen. Die Studie in Rostock wird im Rahmen dieser Forschung durchgeführt.

Eine ästhetische Erfahrung ist die Verarbeitung eines Kunstgegenstandes durch den Kunstgegenstand-Erlebenden. In unserem Fall also die Verarbeitung der Opernaufführung von Boccaccio (der Kunstgegenstand) durch einen Zuschauenden (der erlebt die Kunst). Diese Verarbeitung findet auf mehreren Ebenen statt: Die Sensorische (z. B. Helligkeit, Bewegung, Lautstärke usw.), die kognitive (z.B. der Verlauf der Handlung) die emotionale (dargestellte Emotionen wie z.B. Trauer, Hass, Liebe, usw.) und die Produktive. Diese Ebene beschreibt die Interaktion und den Einfluss des Publikums auf die Aufführung. Alle diese Ebenen werden gleichzeitig vom Zuschauenden wahrgenommen und verarbeitet. Dabei kann durchaus eine Ebene zu bestimmten Zeitpunkten mehr angesprochen werden als andere.

Gerade die Oper bietet hier unterschiedlichste Facetten. Schließlich gibt es nicht nur Musik, sondern auch Text, Handlung, Schauspiel, Licht, Bühnenbild und Kostüm zu beobachten. Und das meist alles gleichzeitig. Doch wie lässt sich so etwas messen?

Um die erlebten Erfahrungen zu untersuchen werden die Teilnehmer*innen der Studie mit Pulsmessgeräten ausgestattet. Diese werden vor der Aufführung angelegt und zeichnen die Herzfrequenz über die Vorstellung hinweg auf. Die Pulsmessung erfasst die objektiven, unbewussten körperlichen Reaktionen der zuschauenden Person auf die Vorstellung. Diese wird in Bild und Ton aufgezeichnet. Das ist bei hmt-Konzerten im Katharinensaal sowieso üblich.

Der Puls der Zuschauenden lässt sich nun Augenblicken im Video zuordnen. Damit lässt sich eine objektive unbewusste Wirkung der Gestaltungsmittel direkt messen. Zusätzlich dazu füllen die Teilnehmenden nach der Vorstellung einen Fragebogen aus. Während die Pulsmessung unbewusste körperliche Reaktionen erfasst, dokumentiert der Fragebogen die subjektiven ästhetischen Erfahrungen. Diese sind hochgradig individuell und umfassen unter anderem ausgelöste Emotionen und Bewertungen. Erst beides zusammen, die Pulsmessung und der Fragebogen, ergeben ein vollständiges Bild. Die Auswertung erfolgt über die Analyse des Werkes nach musikalischen und szenischen Mitteln, welche dann mit den Messergebnissen verglichen wird.

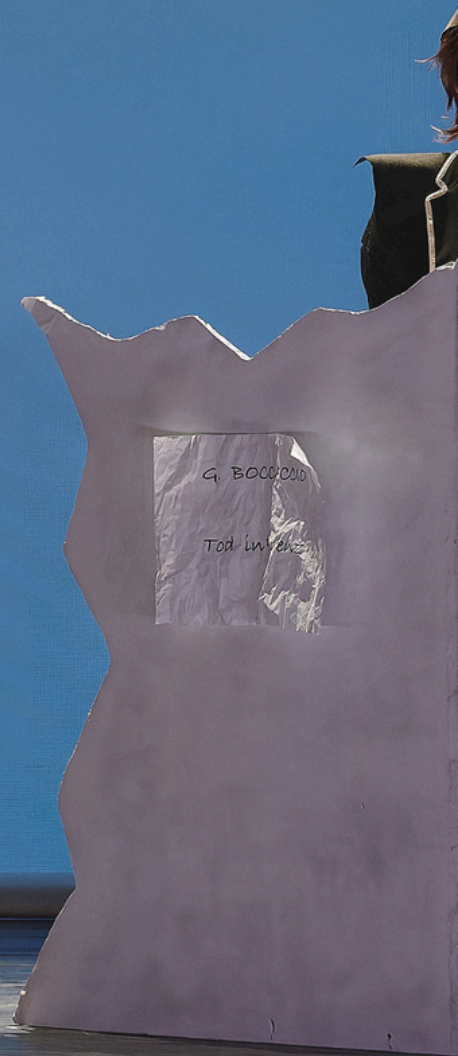
Die Studie der Boccaccio-Produktion gliedert sich eigentlich nicht in eine sondern gleich zwei Teilstudien – je eine pro Konzerthälfte. In der Inszenierung wird im Bühnenbild, wie vor zwei Jahren bei „Die Reise nach Westen“, einer vergangenen Opernproduktion an der hmt, eine Leinwand als Hintergrund verwendet. Auf dieser sind Animationen zu sehen, mit denen in der ersten Studie untersucht wird, wie unbewusste Reaktionen des Publikums und visuelle Medienkunst live in einen Dialog treten können. So entsteht ein unsichtbarer Kreislauf.

Eine andere Möglichkeit der Interaktion, die in der zweiten Teilstudie erforscht wird, rückt das Schauspiel der Darstellenden in den Fokus. Hier wird erprobt, wie das Publikum in Echtzeit in das Bühnengeschehen eingreifen und die schauspielerischen Improvisationen der Darstellenden mitbestimmen kann.

Die Opernproduktion *Boccaccio* ist tatsächlich für diese Untersuchungen ganz besonders geeignet. Denn nicht nur wird eine benötigte Leinwand verwendet sondern Boccaccio ist außerdem ein sehr selten aufgeführtes Stück. Somit kennt es das Publikum mit hoher Wahrscheinlichkeit noch nicht. Dadurch sind die Ergebnisse besser einordbar, weil die Zuschauenden noch keine Vorerfahrungen mit dem Stoff mitbringen. Erinnerungen vergangener Aufführungen könnten die Ergebnisse verzerren.

Doch warum lohnt es sich solche Untersuchungen durchzuführen?

Gretchen Fan Weber berichtet selbst davon, dass sie wahrnimmt, dass junges Publikum immer öfter ausbleibt – das Publikum altert. Ihre Forschung will herausfinden, wie eine interessante ästhetische Erfahrung für das Publikum aussehen könnte. Bei einer Studie in Bonn hat sie beispielsweise untersucht, wie investiert die Menschen in eine Aufführung sind, die sie live im Opernhaus oder live zu Hause sehen. Eine Gruppe schaute die Aufführung zu Hause per Video, die zweite zu Hause live und die dritte in der Oper. Die Menschen, die in der Oper waren, hatten das schönste Erlebnis. Das ergab sich aus dem Fragebogen und den Messungen der Pulsmesser. Insbesondere in der Interaktion mit dem Publikum sieht sie viel Potential, das Erlebnis Musiktheater spannender zu machen. Durch das Auswerten der Ergebnisse anhand des Videos kommt so auch Feedback an die Regie. Wir warten also gespannt auf die Ergebnisse dieses Versuches und freuen uns auf eine unterhaltsame Aufführung. Ob das Lachen auch den Puls beeinflusst? Es handelt sich ja um eine Operette...







Der Weg der Oper zurück in die Gesellschaft.

Die Oper ist eine von Natur aus artifizielle Theaterform – es wird gesungen statt gesprochen. Sie versucht, realistisch und je nach Vorlage historisch zu sein. Sowohl Handlung als auch Inszenierung sucht so häufig, unsere realistische Welt darzustellen, geprägt von dem Anspruch, Logik und Klischee mit dem originalen Notentext zusammenzubringen. Umso absurder, wenn man bedenkt, dass Vorlage und Inszenierung absolut verschieden sein können. Wieso ist die Suche nach diesem Realismus heute noch so ausgeprägt? Und weshalb wagt die Oper nicht, ihre historischen Konventionen aufzubrechen und neuzudenken?

Gründe hierfür finden wir bereits in der Entwicklung der Gattung Oper in die Moderne hinein. Wo sich andere Theater stärker in neuere Formen und Möglichkeiten stürzen, fällt es der Oper oftmals schwerer zu experimentieren; sie bleibt an ihren Konventionen hängen. Die Musik ist wichtiger als das Spiel, das Eingreifen in die Noten oder den Text wird kritisch betrachtet, Aufführungen sollen oftmals in Originalsprache gespielt werden und die immer wieder zu spielenden Werke von Mozart, Puccini oder Monteverdi geben, auch wenn sie modern inszeniert werden, im Grunde doch Handlung und Positionen aus einer vergangenen Zeit wieder. Wo sich im 20. Jahrhundert viele postdramatische Theaterformen wie Performance Art, dokumentarisches Theater oder Montagen etablieren, die sich weniger der direkten Nutzung einer historischen Textvorlage bedienen, verweilt die Oper weit länger bei ihrem gewohnten Repertoire. Einzelne Versuche wurden und werden zwar auch in der Oper unternommen, beispielsweise durch den Gründer der Komischen Oper Berlin, Walter Felsenstein, der durch seine Vision eines in den verschiedenen Gewerken gleichberechtigten Musiktheaters ein Neudenken der Oper versuchte, um zu dem, wie er es nannte, „kostümierten Konzert“ eine Alternative zu errichten. Allerdings stellt dieser Versuch, der zugleich eine Annäherung an das Schauspiel bedeutet, durchaus nicht den Regelfall dar. Noch heute sehen wir in den großen Opernhäusern das Festhalten an historischen Stoffen. Meist bleibt der Versuch für zeitgenössische Formen an Neukompositionen oder kleineren Aufführungsorten hängen. Würde es sich nicht weitaus mehr lohnen, eine größere Bandbreite an Formen, Inhalten und Darstellungsweisen für die Oper zu erschließen?

So wäre es hierfür sinnvoll, sich weit öfter von einem (Musiktheater-)Schauspiel zu entfernen, dass sich als Optimierungsreferenz hauptsächlich des Realistischen Spiels bedient. Wieso nicht einmal die Oper durch Performance oder Improvisation erweitern? Wo bleiben Brechungen der Vierten Wand? Dekonstruktionen von Figuren? Aufführungen ohne ein Hauptwerk? Die Oper könnte durch weitergehendes Experimentieren sich selbst neu entdecken und den Gang in eine neue Zeit schaffen; durch Vielfalt weiterschreiten.

Denn Vielfalt in der Kunst ist ein essenzieller Bestandteil, um Rezipienten sowohl neu zu gewinnen als auch das vorhandene Publikum zu überraschen, zum Nachdenken anzuregen und offene Diskurse zum Theater und der Gesellschaft zu schaffen. Das Opernpublikum könnte sich auf diese Weise lösen von der stillen Beteiligung hin zur aktiveren Rolle im Theatergeschehen. Die Zuschauenden sind heute ein wichtiger Teil der Aufführung: Sie können durch Reaktion und Interpretation sowie aktiver und passiver Partizipation das Stück und die Deutung desselbigen direkt verändern.

Wenn wir über ein Neudenken und -machen der Oper sprechen, sollten wir auch vor Kürzungen der Werke oder Änderungen des Textes und der Musik nicht Halt machen. Doch wenngleich dies im Theater mittlerweile Gang und Gäbe ist, scheint der Widerstand in Musiktheaterwerken groß. Wie schön, dass die jetzige Opernproduktion der Hochschule mit der Operette hier den Weg einer eigenener Adaption geht, was eine Möglichkeit sein kann, sich dieser Vorteile bewusst zu werden, um sie dann auch im Genre Oper anzuwenden, wo der Zugang zum Werk weitaus offener und freier gestaltet sein könnte.

Ein solch offener Zugang birgt ein bisher nicht ausgeschöpftes Potential: Sowohl die Länge der Stücke, die die Spannungsbögen häufig in zu extreme Längen ziehen, als auch textliche Stellen, die in der heutigen Zeit, wenn sie inhaltlich diskreditieren oder irritieren, nicht übernommen werden sollten, könnten von Adaptionen profitieren. Wichtig ist hierbei, dass es nicht um eine komplette Änderung der Stoffe geht, sondern vielmehr um eine Übersetzung in unsere Zeit und die Entwicklung einer freien Kunstverwirklichung, die es sich traut, ohne schnelles Urteil in Richtungen zu schauen, die noch nicht erschlossen wurden. Wir wollen keine Kopie von der Vergangenheit, sondern aktuelle und uns bewegende Kunst!

Wieso kann die Oper sich nicht in einem freien künstlerischen Weg weiterentwickeln und experimentieren? Beispiele wie die Inszenierung von Mozarts „Entführung aus dem Serail“ an der Staatsoper Berlin 2026 von Andrea Moses, die die Oper mit Comedy (Bülent Ceylan) verknüpft und so eine für die Oper ungeahnte Klientel erreicht, oder die Etablierung von verschiedenen Musiktheaterkollektiven und immersiven Opernprojekten zeigen, welche Möglichkeiten bereits versucht werden – und was erreichbar ist, um der Oper aus einem Stillstand zu helfen. Bis heute erscheint die Oper vielen als Kunstform, die hemmt, und die sich einem Großteil der Gesellschaft verschließt.

Schafft es die Oper, sich selbst neu zu akzeptieren und auch keinen Halt vor kontroversen Möglichkeiten zu machen; kann sie es schaffen, einen neuen Stand in unserer Gesellschaft zu bekommen, der sie als Teil einer vielfältigen Kunstgesellschaft wieder stärker etabliert? Wäre es nicht auch für die Oper wünschenswert, wenn sie Zugang zu Themen, Positionen und Diskursen schafft und so Austausch und Diskussion fördert?

Lotteringhi •



ALEXANDER FJORD NIELSEN

Alexander Fjord Nielsen ist ein dänischer Baritenor. Seine musikalische Ausbildung begann am Süddänischen Musikkonservatorium in Odense, wo er seinen Bachelor sowie seinen ersten Masterabschluss absolvierte. Seit 2023 studiert er in Deutschland und setzt seine Ausbildung an der Hochschule für Musik und Theater Rostock fort. Als Solist war er mehrfach an der Den Fynske Opera zu erleben, unter anderem in „Die lustige Witwe“, „Rusalka“, „Die Fledermaus“ und „Sovedrikken“. Dabei sang er sowohl hohe Bariton- als auch tiefe Tenorpartien. 2023 wurde er mit dem Lars-Waage-Preis der Den Fynske Opera ausgezeichnet. Sein künstlerischer Schwerpunkt liegt auf Oper, Operette und Lied.

MINSEUNG KIM

Minseong Kim, Tenor, studiert Gesang/Oper an der Hochschule für Musik und Theater Rostock in der Klasse von Hermine May. Zuvor absolvierte er sein Bachelorstudium im Fach Gesang an der Changwon National University in Südkorea. Bühnenerfahrung sammelte er unter anderem als Tamino in Mozarts „Die Zauberflöte“ sowie als Normanno in Donizettis „Lucia di Lammermoor“. Zudem wirkte er im Chor von Beethovens „Fidelio“ am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin mit. In der Hochschulproduktion von Suppès „Boccaccio“ übernimmt er die Rolle des Lotteringhi.

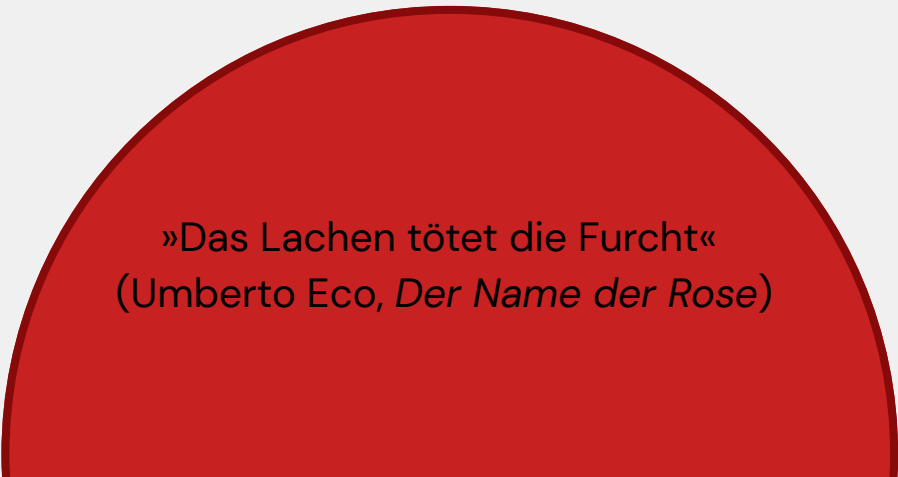




Über das Lachen in Suppès Boccaccio

Komische Elemente gibt es in Suppès Boccaccio zahlreiche: Charakteristisch für die Operette ist ein Spiel aus Verwechslungen und Verkleidungen, sind stereotype Figuren mit starren gesellschaftlichen Moralvorstellungen, die sie öffentlich verteidigen und im Privaten aushebeln. Während die außer Kontrolle geratenen Versteckspiele wie auch die Fallhöhe der Moral ein Publikum bis in die Gegenwart zum Lachen provozieren kann, erscheint manche kalkulierte Komik in die Operette aus zeitlicher Distanz in einem anderen Licht. Neben den tradierten Geschlechterrollen, nach denen die Handlungsradien der Frauenfiguren vorrangig an ihren Beziehungen zu den Männern bemessen werden, ist es insbesondere die Bücherverbrennungsszene im I. Akt, die sich angesichts der Schrecken des Nationalsozialismus heute kaum mehr ungebrochen als fiktive poetische Idee rezipieren lässt. Die Durchlässigkeit von symbolischer Gewalt und realer physischer Gewalt gegen Menschen hat Heinrich Heine schon zu Beginn der 1820er Jahre explizit benannt. In seinem Drama *Almansor* heißt es: „Wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen“.

Tatsächlich hat auch die Bücherverbrennung in Suppès Operette einen Stellvertretercharakter insofern, als es den Bücherverbrennern im Grunde darum geht, den Dichter Boccaccio für seine als unsittlich empfundenen Werke gewaltvoll zur Rechenschaft zu ziehen. In der Szene versammeln sich deshalb die Bürger der Stadt auf dem Marktplatz – Boccaccio, der als Bettler verkleidet unter ihnen weilt, erkennen sie nicht – und skandieren lautstark: „Boccaccio ist entronnen, doch seine Werke nicht. Eilt hin zu konfiszieren, dann halten wir Gericht. Bestrafet den Frechen! Die Flamme soll rächen!“ Die Bücher, oder vielmehr die darin enthaltenen Gedanken, sollen, dies in Analogie zu historischen wie zeitgenössischen Censoring-Strategien, aus dem kollektiven Gedächtnis gelöscht werden: „Was wir verdammen, das weihen wir den Flammen, was uns missfällt, sei vernichtet für die Welt.“



»Das Lachen tötet die Furcht«
(Umberto Eco, *Der Name der Rose*)

Ist die Darstellung des fanatischen Eifers der selbsternannten Sittenwächter in der Operette auf eine ebenso dramatische wie komische Zuspitzung hin angelegt, bleibt doch die historische Dimension der Szene für uns heute unübersehbar. Wenn im deutschsprachigen Raum eine Bücherverbrennung auf der Bühne gezeigt wird, geraten unweigerlich die nationalsozialistischen Scheiterhaufen vom 10. Mai 1933 in Erinnerung, auf denen Werke von Thomas und Heinrich Mann, Erich Kästner, Sigmund Freud, Kurt Tucholsky und vielen anderen Autor:innen verbrannt wurden. Die Verbrennungen wurden von offiziellen Parolen begleitet, deren hymnischer Gestus nicht unähnlich dem der Bücherverbrenner in der Operette ist. So lautete etwa der öffentliche vorgetragene „Feuerspruch“ für die Verbrennung der Werke Heinrich Manns: „Gegen Dekadenz und moralischen Zerfall! Für Zucht und Sitte in Familie und Staat!“ Trotz ihres gleichnishaften Charakters kann die Operettenszene als eine dichterische Erfindung und aus der Retrospektive nicht eins zu eins zur historischen Realität gesetzt werden. In der Operette greifen, im doppelten Spiel aus Maskierung (die Verkleidung Boccaccios) und Demaskierung (des Fanatismus der Bürger), zwei künstlerische Ideen ineinander: Die Selbstverhelsing der Bürger wie auch die Verwechslungsvolte, durch die Boccaccio am Ende seine eigenen Bücher verbrennen muss, um seinen Hals zu retten.

Wie aus heutiger Sicht die Bücherbrennungsszene in Boccaccio inszeniert werden kann, dem soll an dieser Stelle nicht vorgegriffen werden. Interessant erscheint die Frage, wie das Lachen in der Operette funktioniert und wo seine Grenzen liegen – damals wie heute. Das Lachen ist, so beschreibt es der französische Philosoph Henri Bergson in seinem Essay *Le Rire* (Das Lachen) von 1900, ein soziales Phänomen: Gelacht wird dort, wo menschliches Verhalten mechanisch, starr oder unangemessen erscheint. Das Komische entsteht aus der Unbeweglichkeit des Geistes, aus der Versteinerung lebendiger Menschlichkeit. Lachen besitzt für Bergson deshalb eine korrigierende Funktion: Es entlarvt Starrheit und Fanatismus. Gerade aus diesem Blickwinkel erscheinen die Bücherverbrenner in Boccaccio als klassische Figuren der Komödie. Ihre moralische Verbissenheit und ihre bornierte Selbstgewissheit lassen sie komisch erscheinen. Sie sind unfähig zur Ambivalenz, zum Spiel, zum Humor. Der Typus des selbsterklärten 'ehrbaren' Bürgers, verkörpert durch Lotteringhi, Lambertuccio und Scalza, ist bei Suppè nicht zufällig jeweils mit einem Tenor- bzw. Bassbuffo besetzt. In der bewusst klischeehaften Figurenzeichnung und der dramatischen Übersteigerung des offensichtlich Trivialen soll, so macht Suppè auch musikalisch überdeutlich, unverkennbar eine Komik liegen.

Während das Feuer entfacht wird, stellen der als Bettler verkleidete Boccaccio und mit ihm Leonetto, Pietro und die Studenten ihre Sichtweise gegen die der Bürger: „Krieg sei der Dummheit und Preis sei dem Humor“. Die Verteidigung der Macht des Lachens lässt den Bogen schlagen zu Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose*, in dessen Zentrum ebenfalls ein Buch steht: das als verschollen geltende zweite Buch der Poetik des Aristoteles, das eine Komödientheorie enthalten haben soll. Der blinde Bibliothekar Jorge von Burgos hält dieses Werk verborgen, weil er überzeugt davon ist, dass das Lachen die Furcht tötet. Am Ende wirft er das Buch in die Flammen. In Ecos Roman ist das Verbot des Lachens mit der Vernichtung von Wissen verknüpft. Bücher und Lachen sind gleichermaßen gefährlich, weil beide Freiheit ermöglichen und den Anspruch absoluter Wahrheit unterlaufen. Auch der Dichter Boccaccio in Suppès Operette steht für diese Freiheit, denn seine Werke erzählen, wie das Decamerone des historischen Boccaccio, vom Menschen mit all seinen Widersprüchen: von Liebe und Lust, List und Torheit, Glück und Vergänglichkeit. Die Figuren in den Geschichten lachen über Autoritäten ebenso wie über sich selbst und darum werden Boccaccios Werke in der Operette zum Gegenstand moralischer Zensur. Die Bücherverbrennung richtet sich nicht gegen einzelne Texte, sondern gegen eine Haltung zum Leben.

Auf diese Weise erhält die Operette eine Aktualität: Die Komik entlarvt die Bücherverbrenner, indem sie deren Selbstgewissheit lächerlich macht und die Freiheit des Wortes, der Phantasie und des Lachens dagegenhält. Daraus bezieht die Szene auch ihre Eindringlichkeit: Sie erinnert daran, dass dort, wo Bücher brennen und das Lachen verboten wird, nicht nur die Kunst bedroht ist, sondern die Freiheit selbst.



Fiametta •



SOFIA GONZALEZ ROTHFUSS

Sofia studiert im 4. Bachelorsemester Gesang an der hmt Rostock.

Ihre ersten Theatererfahrungen in Oper, Operette und Musical konnte sie seit 2012, im Alter von 7 Jahren am Osnabrücker Theater sammeln. Anfangs im Kinderchor, wo sie kleine Solorollen, u.a. in „Carmen“, spielen durfte, später als festes Mitglied des Extrachores und schließlich auch als Teil des Solistenensembles; wo sie Rollen wie Kattrin (original Bezeichnungen: ein junges Mädchen) in Weinbergers „Wallenstein“, und die junge Nina in „Senza Sangue“ von Eötvös und in Bártoks Herzog „Blaubarts Burg“ verkörpern durfte.

HELENE KERST

Helene Kerst stammt aus Berlin und studiert seit April 2026 im Masterstudiengang Gesang an der Hochschule für Musik und Theater Tostock bei Prof. Fionnuala McCarthy und Prof. Wolfgang Klose. Ihren Bachelor absolvierte sie an der Universität der Künste Berlin bei Prof. Evelin Novak. Im Sommer 2026 gab sie ihr Debüt im Solofach als Grady Girl in „The Shining“ am Theater Vorpommern Stralsund. Künstlerische Impulse erhielt sie zudem durch Meisterkurse bei Dame Emma Kirkby und Christiane Iven.







Interview mit der Produktionsleitung

GESPRÄCH MIT MARTINA RÜPING

MH: WIE WÜRDEN SIE DEN GRÖSSTEN UNTERSCHIED ZWISCHEN EINER OPERNPRODUKTION AN EINER HOCHSCHULE UND EINER PRODUKTION AN EINEM PROFESSIONELLEN OPERNHAUS BESCHREIBEN? BZW. WELCHE ZIELE STEHEN BEI HOCHSCHULPRODUKTIONEN IM VORDERGRUND, UND WIE UNTERSCHIEDEN SIE SICH VON DENEN PROFESSIONELLER OPERNHÄUSER?

MR: Der Unterschied zu einer Hochschulproduktion... es gibt ganz viele Unterschiede – aber ein ganz gravierender ist, dass wir es mit Menschen bzw. DarstellerInnen und MusikerInnen zu tun haben, die noch Studierende sind. Wir arbeiten hier nicht mit Profis, sondern die Opern werden verwirklicht von Menschen, die sich auf einem Weg befinden. Das bedeutet, dass wir nicht vorgefertigte Leistungen erwarten können und auch nicht wollen. Wir befinden uns in einem Ausbildungsprozess, der sich nach Möglichkeit so kreativ wie irgendwie möglich gestalten soll. Das impliziert natürlich, dass es Studierende sind, die meist zum ersten Mal auf einer Bühne stehen. Und das ist ein ganz großer Zauber.

Ich erlebe immer wieder, dass gerade bei den Gesangsstudierenden ganz enorme Entwicklungsschübe durch so eine Produktion zustande kommen. Viele erleben dadurch alle Facetten dieses Berufs, viele können auch durch diese Produktion für sich noch einmal neu entscheiden und die verhandeln: „Möchte ich diesen Beruf wirklich machen?“, da sie zum ersten Mal fühlen, was da eigentlich in der Praxis auf sie zukommt. In einem Theater ist man ein Ensemble von Menschen, die den Beruf schon können und ihn wirklich auch wollen und akzeptieren, dass es Theatergesetze gibt, denen man folgen muss. Theater ist oft auch ein hierarchischer Ort.

Ein großer Unterschied zu professionellen Häusern ist auch: Wir haben keine Maske, wir haben keine Bühnenbildschreinerei, wir haben keinen Malsaal, wir haben kein festes Theater – Personal am Haus. Wir haben keine festen RegieassistentInnen, AnkleiderInnen, KostümassistentInnen. Vieles, was in einem normalen Theater selbstverständlich ist an Personal, besetzen wir hier mit Studierenden, die das eigentlich noch nie gemacht haben.. Die Leitung allerdings – also Technik, Regie, Dirigat und Ausstattung, Maskenbild – das wird von Profis gemacht, die unsere Assistenzen dann anleiten.

Es war von Anfang an meine Absicht, als ich die Leitung der Opernproduktionen übernommen habe, dass ich diese nicht nur als ein Baustein der Gesangsabteilung und der Gesangsausbildung verstanden wissen möchte, sondern sie wirklich öffnen möchte als abteilungsübergreifende Projekte. Das bedeutet, es sollen verschiedene Studienrichtungen davon partizipieren können, und das fängt jetzt so langsam an, Früchte zu tragen. Es geht langsam los, dass wir mit z.B. den Studierenden der Komposition, den Lehramtsstudierenden, den Studierenden der Musikwissenschaft, alle zusammen an einem großen Projekt arbeiten. Ich finde es ganz reizvoll – und das habe ich mir eigentlich immer gewünscht – dass auch Studierende auf der Bühne stehen, die nicht zwingend das Berufsziel haben, OpernsängerInnen zu werden. Wenn ich z.B. MusikpädagogInnen habe, die so eine Erfahrung schon einmal gemacht haben, dann weiß ich, dass sie später Ihren SchülerInnen auch aus eigener Erfahrung erklären können: „Wie fühlt sich Theater an, wie fühlt sich Musiktheater an, was ist eine Oper.“ Und solche MusiklehrerInnen wünscht man sich doch! Das Gefühl, da entsteht eine große Hochschul- und Produktionsgemeinschaft, dass stellt sich jetzt wirklich her. Das möchte ich noch weiter ausbauen. Ich träume davon, irgendwann einmal alle unsere Gewerke in einer Produktion zu vereinen.

MH: WAS WÜRDEN SIE AUS DER ARBEITSWEISE VON HOCHSCHULEN GERNE IN PROFESSIONELLE OPERNHÄUSER ÜBERNEHMEN – UND UMGEKEHRT?

MR: Was ich sofort übernehmen würde an professionelle Opernhäuser, ist die Offenheit des Ensembles, sich gemeinsam mit der künstlerischen Leitung kreativ in den Umsetzungsprozess des Stückes oder der Rolle einzubringen. An professionellen Häusern bekomme ich als Darstellerin eine Aufgabe. Die habe ich so zu erfüllen, wie sie mir vorgegeben und verlangt wird. Bei uns hat man die Idee der Rollengestaltung, und dann habe ich vielleicht eine Person vor mir, die diese Rollengestaltung so nicht erfüllen kann oder möchte. Ob nun aus künstlerischen oder weltanschaulichen Gründen! Ein Theater besetzt im Zweifelsfall um. Wir besetzen nicht um, wir entwickeln die Rolle gemeinsam mit den Studierenden solange, bis wir eine Gestaltung gefunden haben, mit der sie sich identifizieren können. Dies ist der kreativen Entwicklung der Studierenden förderlich. Ich glaube, dass wir genauso mutig sind und mutig sein dürfen, wie professionelle Opernhäuser. Dadurch, dass wir hier mit Menschen arbeiten, die überhaupt noch nicht vorgeprägt sind, haben wir eine sehr viel größere Offenheit bei unseren Ensemblemitgliedern, egal ob Chor oder SolistInnen. Die Kreativität hat hier größte Entfaltungsmöglichkeiten.

MH: WELCHE VERÄNDERUNGEN WÜRDEN SIE SICH FÜR DIE ZUSAMMENARBEIT ZWISCHEN HOCHSCHULEN UND PROFESSIONELLEN OPERNHÄUSERN WÜNSCHEN?

MR: Die Zusammenarbeit ist hervorragend mit allen Häusern in Mecklenburg Vorpommern! Wir arbeiten wunderbar mit dem Theater Vorpommern, Neustrelitz, Schwerin und dem Volkstheater Rostock. Das sind wirklich sehr gute Partner, die uns dahingehend unterstützen, unsere Studierenden zu Bühnenpersönlichkeiten wachsen zu lassen. Diese Zusammenarbeit verdanken wir Martin Rieck, der sehr gut mit den Theater – Leitungen kommuniziert und wo einfach eine gute Luft herrscht in der Kommunikation zwischen den Leitungsebenen. Darüber können wir wirklich glücklich sein.

MH: WELCHEN RAT WÜRDEN SIE STUDIERENDEN GEBEN, DIE DEN ÜBERGANG VON DER HOCHSCHULE AN EIN PROFESSIONELLES OPERNHAUS ANSTREBEN?

MR: Den Rat, den ich ihnen geben möchte ist: ehrlich zu bleiben, gerade, fair und unbeugsam zu sein. Nur DarstellerInnen, die ein gerades Rückgrat haben, bekommen eine Aura, die auf einer Bühne trägt.

MH: WELCHE BESONDEREN HERAUSFORDERUNGEN STELLTE DAS CASTING FÜR DIESE OPERETTE DA?

MR: Bei dem Casting der Rollen war für uns die Frage des Spiel-Typs entscheidender, als die Frage des Stimm-Typus. Boccaccio ist eines der wenigen Stücke, wo man z.B. die Hauptrolle mit einem Tenor, einem Bariton, einer Sopranistin oder mit einer Mezzo – Sopranistin besetzen kann. Die Rollen sind also nicht nur Stimmfach – übergreifend, sondern auch teilweise genderneutral, was ich wunderbar finde. Für Peronella beispielsweise haben wir gedacht: wo kriegen wir denn die zwei Altistinnen her. Und dann haben wir festgestellt, es wäre total lustig, dass zwei Baritone das machen. Und so machen wir das jetzt.



Musikalische Details & Charakterzeichnungen

Das 19. Jahrhundert als Epoche der Romantik war von Idealen und geistigen Strömungen geprägt, welche tief in die Künste hineinstrahlten. Auch Franz von Suppès Operette *Boccaccio* bildet hier keine Ausnahme. Zwar bringt das Genre traditionell eine schlankere Orchestrierung sowie eingängigere Themen mit sich, doch steckt Suppès Partitur voller feinsinniger musikalischer Details, die beim zeitgenössischen Publikum konkrete Assoziationen auslösten. Der Komponist macht sich dies gezielt zunutze, um seine Figuren scharf zu konturieren, innere Zustände herauszuarbeiten und zwei zentrale Sehnsuchtsmotive der Romantik musikalisch gegeneinander auszuspielen: den Orientalismus und das romantische Mittelalter.

BEATRICE: DIE FASZINATION DES EXOTISCHEN

Der Orient diente der Epoche als zentrale Projektionsfläche für Mystik, Sinnlichkeit und Dekadenz – eine enthemmte Welt. Maler wie Eugène Delacroix und Jean-Léon Gérôme schufen populäre Haremsszenen, während Erzählungen wie „Die Geschichte von dem kleinen Muck“ aus dem Jahr 1825 das Thema literarisch verankerten. Suppès Zeitgenossen wussten die orientalische Symbolik daher punktgenau zu deuten, stand sie doch nicht zuletzt für eine ungebundene Weiblichkeit, wie sie Beatrice zu eigen ist.

Musikalisch übersetzt Suppè diesen Charakterzug durch ein spezifisches Tonleitermaterial mit übermäßigen Sekundsritten, wie es bis heute zur Erzeugung exotischer Assoziationen eingesetzt wird. In der Duellszene des ersten Aktes, wenn Beatrice ihrem Mann berichtet: „In mein Kämmerlein drang soeben...“, lässt Suppè eine melodische Moll-Skala abwärtsgleiten, in der das Intervall der übermäßigen Sekunde zwischen As und H als orientalisches Emblem fungiert. Dieser Schritt wurde im 19. Jahrhundert vielfach verwendet, um das Exotische darzustellen; Suppè steht mit dieser tonalen Anreicherung keineswegs allein da, denn auch Camille Saint-Saëns nutzte die übermäßige Sekunde beispielsweise in seinem berühmten „Danse Bacchanale“.

Beatrices subtile Erotik verschränkt sich dabei ganz konkret mit ihrer Textaussage: „In mein Kämmerlein drang soeben (...) ein schöner Mann“. Das Wort „schöner“ wird am Ende der Phrase durch eine verzierende Umspielung hervorgehoben. Diese kleine Arabeske bricht die klassische Melodielinie auf und unterstreicht das Wort schwelgerisch – im 19. Jahrhundert die musikalische Chiffre für sinnliche Verführung.

FIAMMETTA: DAS ROMANTISCHE MITTELALTER ALS UNSCHULDSIDEAL

Den denkbar größten Kontrast zu Beatrices exotischer Verführungskraft bildet die Figur der Fiammetta. Hier greift Suppè auf das zweite große Motiv der Romantik zurück: die Verklärung des Mittelalters. Neben der Sehnsucht nach der Ferne des Orients schwärmte das 19. Jahrhundert für eine idealisierte Ritter- und Minnezeit, die als Zeitalter natürlicher Reinheit, wahrer Liebe und unverdorbener Moral galt. Dichter wie Novalis oder Ludwig Uhland, prägten dieses Bild einer märchenhaften Vergangenheit.

So ist es kein Zufall, dass Fiammettas berühmte Arie „Hab' ich nur deine Liebe“ gänzlich reduziert mit feinen Pizzicati im Streicherapparat daherkommt. Die gezupften Saiten ahmen den Klang einer mittelalterlichen Laute nach, während der wiegende sicilianische Rhythmus den Eindruck eines intimen Minnelieds erzeugt. Zurecht als „Lied“ überschrieben, verzichtet die Strophenform auf auftrumpfende Koloraturen und setzt stattdessen auf schlichte, unverstellte Authentizität. Die Melodie bewegt sich zwar über den Raum einer ganzen Oktave hinaus, doch jeder mutige Sprung nach oben wird durch eine anschließende Abwärtsbewegung sanft abgemildert und endet versöhnlich auf einer langen Halben Note.

Hinter dieser scheinbaren Naivität verbirgt sich jedoch eine moralische Ambiguität. Der Text stellt die für das bürgerliche 19. Jahrhundert pikante Behauptung auf, Liebe könne auch ohne Treue existieren: „Dum Sorge für die Knospe, dass sie auch schön gedeih' [...] Ob mit, ob ohne Treu'!“

Doch Suppè nutzt das mittelalterliche Sujet als dramaturgischen Schutzschild. Die potenziell anstößige Aussage wird durch den Tonfall des Minnesangs gänzlich entschärft. Die zweifelhafte Moral löst sich in süßer Melancholie auf: Fiammetta bleibt für das Publikum unschuldig, nahbar und sympathisch – während Suppè ganz nebenbei der unvergesslichste Ohrwurm der gesamten Operette gelingt.

EHELICHE ENTFREMDUNG: DAS „NICHT-DUETT“ VON BEATRICE UND SCALZA

Wie feinsinnig Suppè musikalisches Material auch für Beziehungsanalysen einsetzt, zeigt sich im Zusammenspiel von Beatrice und ihrem Ehemann Scalza – wahrscheinlich das unromantischste Paar der Operettengeschichte. Besonders in der Duellszene demonstriert der Komponist, wie sich das konsequente Aneinander-Vorbeireden zweier Eheleute musikalisch paraphrasieren lässt. Beatrice tischt ihrem Mann eine erfundene Geschichte auf, um ihre Affäre zu kaschieren, während sie kaum verbirgt, wie attraktiv sie die fremden Männer findet. Scalza wiederum glaubt ihr ohne Verdacht und verbucht das Geschehen schlicht als kurioses Abenteuer.

Die enorme Distanz zwischen den Ehegatten übersetzt Suppè in ein Ensemble, das zwar vordergründig gemeinsam erklingt, formal jedoch das genaue Gegenteil eines echten Duetts darstellt. Während klassische Liebesduette durch parallele Melodieführungen in Terzen oder Sexten geprägt sind, verlaufen die Linien bei Suppè in konsequenter Gegenbewegung. Die Stimmen fügen sich zwar harmonisch ineinander, bleiben klanglich jedoch strikt voneinander getrennt.

Auch der unterschiedliche Ambitus offenbart die Kluft zwischen den Partnern. Während Beatrice weit ausholt und sich in dynamische, hohe Sopranregister aufschwingt, bleibt Scalza starr im bescheidenen, engen Bassbuffo-Oktavraum gefangen.

Bereits zu Beginn wird spürbar, wie wenig dieses Paar verbindet. Zwar basieren beide Melodielinien auf demselben F-Dur-Dreiklang, doch wählt Beatrice einen mutigen Quartsprung aufwärts, während Scalza die Töne stumpf abwärts abspult. Durch diese klangliche Abgrenzung bleibt das Textverständnis für das Publikum erstaunlich hoch. Die Zuschauer können beide Aussagen mühelos parallel verfolgen, was den Eindruck eines voneinander abgewandten Gesprächs noch verstärkt.

Scalzas syllabische Vertonung – jede Textsilbe erhält exakt einen Ton – betont seinen beschränkten Geist und seine Ignoranz gegenüber Beatrices offensichtlicher Lüge. Letztlich enthüllt die Passage, dass diese Szene eigentlich eine selbstverherrlichende Solonummer für Beatrice ist. Das Wort „Liebesglut“ singt sie auf hoher Lage breit aus, schmückt es mit Ornamenten und schwingt sich in kühnen Sprüngen empor. Scalza hingegen schleppt sich in einfachen Tonschritten dahin – getragen von einer schlichten Orchesterbegleitung über einem stehenden Orgelpunkt.

Keine Leidenschaft, keine Liebesglut: Suppè übersetzt das Scheitern einer Ehe in Töne. Während die ungebundene Frau ihre Sexualität auslebt und die Männer um sich herum manipuliert, bleibt dem Ehemann nur die Rolle des vorgeführten Statisten.

Franz von Suppè erweist sich in Boccaccio somit als Meister der musikalischen Psychologie. Durch fein ausgehorchte Satztechniken, klug gewählte Tonarten und das gezielte Anspielen auf kulturelle Codes seiner Zeit gelingt es ihm, den vielschichtigen Geist der Romantik lebendig werden zu lassen.

Prinz Pietro •

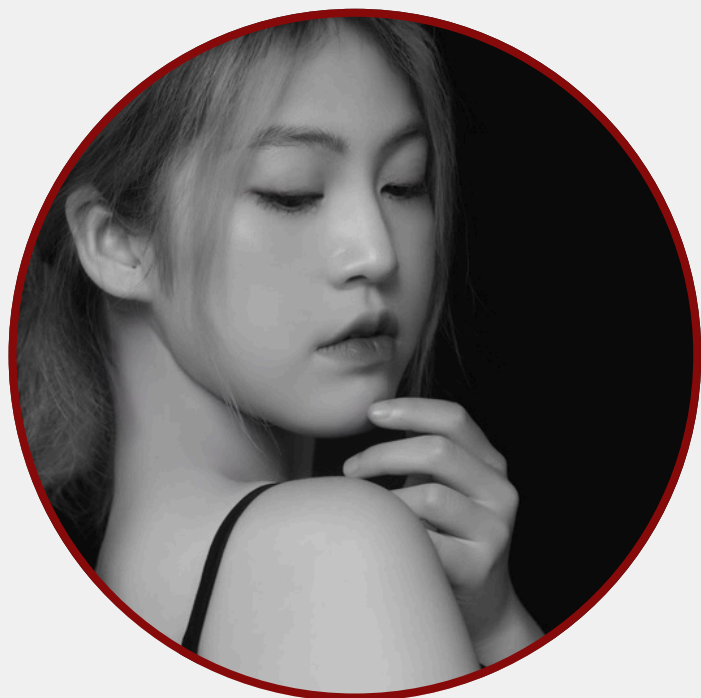


ANTON KHAN

Während seines Lehramtsstudium entschied sich der Bariton Anton Khan dazu Gesang zu studieren und ist seit 2025 in der Klasse von Olaf Hays. Bühnenerfahrung konnte er in Produktionen des Volkstheaters Rostock in der vergangenen Spielzeit, sowie bei den Hochschulproduktionen der hmt Rostock sammeln. Neben seiner Leidenschaft Musiktheater sang er bei zahlreichen Kantatengottesdiensten mit, und war mehrere Jahre festes Mitglied im Kammerchor der hmt Rostock. In der Spielzeit 26/27 wird man ihn außerdem am Mecklenburgischen Staatstheater auf der Bühne sehen können.

ZHIYI HUANG

Zhiyi Huang stammt aus China und ist Mezzosopran. Ab dem Wintersemester 2026/27 studiert sie im Masterstudiengang Gesang an der Hochschule für Musik und Theater Rostock.



Leonetto



MIRIAM KNACKSTEDT

Miriam Knackstedt studiert seit dem Sommersemesters 2026 Bachelor Gesang bei Prof. Martina Rüping an der hmt Rostock. An der Oper Halle sang sie seit 2015 mitunter den Hirtenknaben in „Tosca“, die Soloelfe Motte in Brittiens „Ein Sommernachtstraum, Emmie in „Albert Herring“, Flora in „Turn of the Screw, den Zweiten Knabe in der „Zauberflöte“ und Cupido in Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“.

LYDIA LOUZIDOU

Lydia Loizidou wurde 2003 in Zypern geboren und ist dort aufgewachsen. Im Alter von sieben Jahren fing sie an Klavier zu spielen und bekam ein Stipendium in der Musikschule von Nicosia, auch bekannt als Pancyprian Gymnasium, in Zypern. Sie schloss dort mit Gesang als Hauptfach ihr Abitur ab. Sie nahm 2024 an der Internationalen Sächsischen Sängerkademie teil und wurde zur Nachwuchsförderpreisträgerin ernannt. Im gleichen Jahr fing sie ihr Studium an der Hochschule für Musik und Theater Rostock in der Klasse von Prof. Klaus Häger an und singt nun das erste Mal als Solistin in einer Operette in der Hosenrolle des Leonetto.



“Hab ich nur deine Liebe, die Treue brauch ich nicht” ●

OPERETTE ODER TEMPTATION ISLAND?

Was im ersten Moment nach einer billigen Erklärung für das Fremdgehen im Trash-TV klingt, ist in Suppès Operette ein wichtiges Element, um den Charakter der Fiametta zu verstehen. Im Melodram wird sie uns als langweilige Ziehtochter eines langweiligen Ehepaares vorgestellt, womit sie sich perfekt in die von Boccaccio entworfene Welt einfügen würde, bis sich Fiametta daraus befreit. Alle bisherigen Figuren sprechen brav nach, was der Dichter sich für sie überlegt hat. Doch Fiametta hinterfragt ihn und kommentiert ganz offen, was sie über die erdachte „Fiametta“ denkt. Sie kann Boccaccios Worte hören und sich dagegen wehren. Direkt wird klar: Diese Frau ist anders.

Auch musikalisch etabliert sich Fiametta bereits als Gegenentwurf zum Rest der Operette. Statt einem vor Kitsch tiefenden Ständchen (Scalza) oder Phrasen mit hohem Pathos (Beatrice) singt Fiametta ein secco-artig begleitetes Lied. Suppè komponiert diesen Kontrast beinahe satirisch. Lüge, Trug und Schein werden ganz groß aufgezogen. Die Orchestrierung vermittelt Dramatik und Spannung, der Gesang ist akzentuiert und kunstvoll ausgeschmückt, als müsste die Musik die Wahrheit vertuschen. Davon fehlt in Fiamettas Lied – man beachte bereits die Betitelung „Lied“ – jede Spur. Keine hohe Kunst, keine groß orchestrierte Begleitung, doch geprägt von einer fundamentalen Wahrheit: „Denn selbst auch ohne Treue hat Liebe oft entzückt, doch ohne Liebe Treu' allein noch Keinen hat beglückt.“ Wer von diesem Satz allein nicht überzeugt ist, muss sich die Ehepaare der Operette nur genauer anschauen: Scalza singt eine Serenade für seine Beatrice, während diese sich mit Boccaccio und Leonetto vergnügt. Kurz bevor der Betrug auffliegt, spinnt Beatrice eine Duellszene herbei, die Scalza von ihrer Treue und Tugend überzeugt. Peronella schwärmt ihrer Ziehtochter von einem Musikstudenten vor, während ihr abergläubischer Gatte nichtsahnend daneben steht. Isabella versteckt ihren Geliebten in einem Fass und redet ihrem Mann noch ein, sie habe ihm das Fass gewinnbringend verkauft – im Übrigen eine Szene, die genau so auch im Decameron vorkommt. Auch die übrigen Florentiner Paare scheinen weder für besonders glückliche, noch treue Ehen bekannt zu sein, wie unsere Titelfigur in ihren Novellen beschreibt. Bei diesen Vorbildern ist es kaum verwunderlich, dass Fiametta die Treue nicht als höchstes Gut ansieht.

Dennoch lehnt sie das Konzept der Treue nicht grundlegend ab, sondern sieht sie vielmehr als logische Konsequenz. Grundlage für eine treue, funktionierende Beziehung ist Liebe als "Knospe, aus der die Treue bricht." Eine treffendere Metapher ließe sich kaum finden. Wird die Knospe mit genug Liebe und Zuneigung genährt, entsteht eine Blüte, für die sich die Treue lohnt. Und wenn es noch nicht für die Treue reicht, die Blüte noch nicht bricht, bleibt die Liebe als Grundprinzip bestehen. Doch einer vertrockneten Knospe ohne Hoffnung auf Erblühen treu zu sein, ist vergebens. Hier zeigt sich auch der Unterschied zum Trash-TV. Während gewisse Damen und Herren meinen, der Flirt mit der Verführerin mindere nicht die Liebe zur eigentlichen Partnerin, übersehen sie, dass sie die Knospe schon lange nicht mehr nähren, während ihre Partner:innen noch verzweifelt versuchen, eine Blüte herbeizurufen. Und genau daran zerbricht die Beziehung früher oder später.

Allerdings stimmen damals wie heute nicht alle mit Fiamettas Blick auf Liebe und Treue überein. Eine dieser Personen ist ausgerechnet Sofia Gonzalez Rothfuss, die die Rolle der Fiametta spielt:

"Tatsächlich finde ich das Lied und die Aussage dahinter sehr schwierig. Ich verstehe, warum Liebe und Treue im Kontext und der Zeit des Stücks so interpretiert werden. Es war eine Zeit, in der Frauen in Ehen und Beziehungen stark abhängig waren und es schlichtweg nicht möglich war, am Fundament Liebe zu arbeiten bevor sich Treue einstellt. Treue hat einfach den Lebensunterhalt sichergestellt. Aber heute ist das anders. Für mich gehen Liebe und Loyalität Hand in Hand. Ich kann nicht lieben ohne treu sein zu wollen. Ich suche noch nach einer Verbindung zur Figur, damit ich mehr Verständnis für sie bekomme und ihre Gedanken auf der Bühne ehrlich darstellen kann."

Wie auch immer wir Liebe und Treue für uns persönlich definieren, lässt sich eine Sache feststellen: Fiametta beweist mit diesem Lied Emanzipation von den Erwartungen der Gesellschaft und eine Philosophie, die ihresgleichen sucht – und findet. Boccaccio, begeistert von ihrer Art und ihrer Sicht auf die Dinge, stimmt in ihr Lied ein und spiegelt ihre Gedanken wider. Schließlich singen sie im Duett, und die Musik erlaubt einen dynamischen Aufbruch. Nicht, um etwas zu verdecken, sondern um die Wahrheit ihrer Aussage zu verstärken. Während man beim Trash-TV also gerne wegschalten will, lohnt es sich, bei Boccaccio besonders hinzusehen, und vielleicht die ein oder andere Wahrheit über das Leben und die Liebe mitzunehmen.

Beatrice •



MAREN TIMMLER

Die aus Berlin stammende junge Sopranistin Maren Timmler steht schon seit ihrer frühen Kindheit auf der Bühne. Sie sang für die Junge Staatsoper Berlin „DEMICARE: Hilfe Holen“. Mit 19 Jahren gewann sie beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ den dritten Preis in der Kategorie Sologesang mit Begleitung. Derzeit studiert sie Bachelor Gesang an der HMT Rostock im 5. Semester bei Prof. Martina Rüping.

LUISE BEER

Luise Hanna Beers musikalische Ausbildung begann 2019 mit einem Musikstudium an der Universität der Künste Berlin mit dem Hauptfach Klavier. Ihre ersten Bühnenerfahrungen konnte sie in der Musikschule Reinickendorf mit den Rollen Amphitrite („The Tempest“), Tulia („Il mondo alla roversa“) und Dolly („Meine Schwester und ich“) sammeln. Mit dem Goldmund Vokalensemble wirkte sie von 2024–2025 in einer Vielzahl von Konzerten in Berlin und Umland als Solistin und Ensemblemitglied mit. Seit Oktober 2025 studiert sie in der Klasse von Martina Rüping an der hmt Rostock.





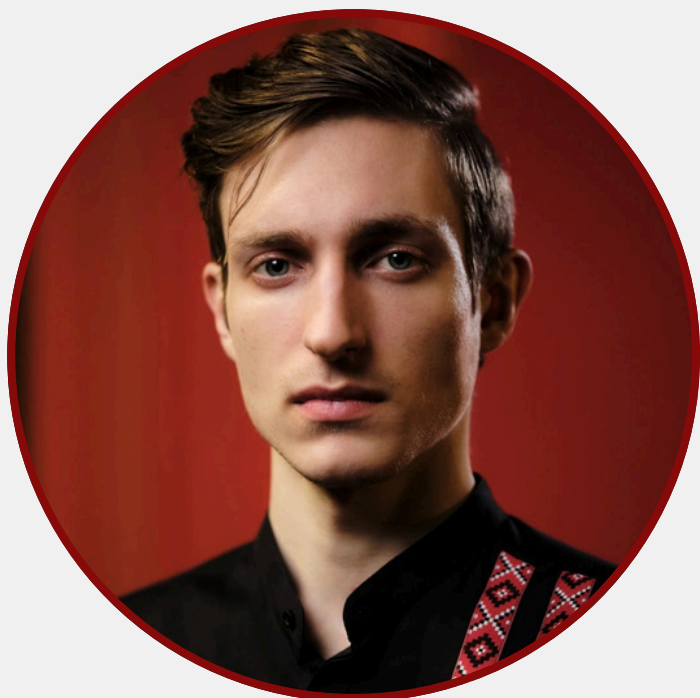
FRIEDRICH HAGEDORN



Friedrich Hagedorn studierte seit 2021 im Bachelor an der Musikhochschule Lübeck in den Klassen von Prof. Franz-Josef Einhaus und Prof. Stephan Loges. Auf der Opernbühne sang er dort Masetto in „Don Giovanni“, Guglielmo in Auszügen aus „Cosi fan tutte“ sowie Sid in „Albert Herring“. Oratorien, Kantatengottesdienste und Liederabende ergänzen sein solistisches Repertoire. Friedrich Hagedorn ist Mitglied im Quartett FourTune, welches Klassik, Pop und Barbershop in Themenkonzerten kombiniert. Seit 2025 studiert Friedrich Hagedorn Master Bühnengesang an der hmt Rostock in der Klasse von Wolfgang Klose.

OLEKSANDR VOSTRIAKOV

Oleksandr Vostriakov, Bass, studiert im Master Bühnengesang an der Hochschule für Musik und Theater Rostock in der Klasse von Prof. Klaus Häger. Zuvor absolvierte er die R. M. Glier Musikakademie sowie sein Bachelorstudium im Fach Operngesang an der Nationalen Tschaikowsky-Musikakademie der Ukraine in Kyjiw. Bühnenerfahrung sammelte er im dortigen Opernstudio unter anderem als Sparafucile in Verdis „Rigoletto“, Dottore Grenvil in „La Traviata“, Wagner in Gounods „Faust“ sowie als Imam in Hulak-Artemowskijs „Saporoshez za Dunajem“. Er ist Preisträger nationaler Wettbewerbe, Deutschlandstipendiat und Stipendiat bei Yehudi Menuhin Live Music Now Rostock e.V.







Das sehen Sie heute Abend nicht!

Tatsächlich ist die Inszenierung von Boccaccio, die Sie sehen werden, nicht vollständig wie Suppè sie erdachte. Nicht nur, weil es keine originale Partitur mehr gibt, sondern weil ganz bewusst vorhandene Elemente der Operette entfernt wurden. Diese Streichungen, auch „Striche“ genannt, sind eine gängige Praxis im (Musik-)Theater. Strichfassungen in der Oper folgen oft festen, unausgesprochenen Regeln. Primär werden Wiederholungen und sehr lange Arien bearbeitet, etwa um die Länge der Oper zu kürzen oder die Stimmen der Sänger:innen zu entlasten, jedoch ohne inhaltlich in das Stück einzugreifen. Eine Bewegung der letzten Jahrzehnte legt den Fokus mittlerweile aber auf absolute Werktreue, sodass vermehrt ohne Striche gearbeitet wird. Die Operette ist da ein viel freieres Genre. Dialoge zwischen einzelnen musikalischen Nummern werden oft von Grund auf umgeschrieben und verändert, um den Witz des Stückes in der heutigen Zeit greifbarer zu machen. Musikalische Striche dienen ebenso wie in der Oper hauptsächlich der Dramaturgie und dem gewünschten Fokus des Regieteams. Die Werktreue wird also ganz klar dem Unterhaltungswert für das Publikum untergeordnet. Nur weiß das Publikum vor Vorstellungsbeginn nicht, was es bei seinem Theaterbesuch nicht sehen und hören wird. Außer hier! In diesem Text erfahren Sie, was Sie in dieser Inszenierung von Boccaccio nicht sehen werden. Ob Sie schließlich sagen werden „Schade, hätte ich gerne gesehen!“ oder „Na, ein Glück ist das raus!“, bleibt Ihnen überlassen. Die Inszenierung von Jürgen Weber geht frei mit Suppès Operette um. Die wohl größte Änderung: Alle von Grund auf neu geschriebenen Dialoge wurden von Kompositionsstudierenden der hmt zu Melodramen vertont. Im Gegenzug zu diesen neuen Musiken wurde eine ausgeprägte Strichfassung erstellt. Dieser fielen primär einfache Wiederholungen in Ensemble-Nummern wie der ersten Duellszene oder dem Finale des 2. Akts zum Opfer. Auch an den Orchesterstellen wurde einiges gekürzt. Wie bereits erläutert eine gängige Praxis im Musiktheater, um den Fokus des Regieteams zu schärfen. Ein gestrichenes – aber nicht minder interessantes – Element dieser Inszenierung wollen wir Ihnen jedoch etwas näher erklären: Das Theaterstück im Theaterstück.

Boccaccio inszeniert auf Wunsch von Prinz Pietro im Finale des dritten Akts eine Komödie. Dabei handelt es sich um ein Stück im Stil der Commedia dell'Arte, einer Theatertradition aus dem 16. Jahrhundert. Sie entstand im Schaustellertum. Reisende Theatergruppen führten improvisierte, aber auf bekannten Strukturen basierende Stücke auf Jahrmärkten und Festen auf. Dabei kommentierten sie auf parodistische Weise das aktuelle Zeitgeschehen. Demnach war die Commedia nicht nur ein Unterhaltungsprogramm, sondern auch eine Form der Gesellschaftskritik, womit sie sich klar von der Commedia erudita – der Gelehrtenkomödie – abgrenzte. Um sicherzugehen, dass die Figuren und Inhalte an allen Orten direkt verstanden werden, entwickelten sich spezielle Figurentypen, die durch Kostüme und Masken/Make-up klar erkennbar wurden.

Darunter:

- Der traurige Pierrot: oft als melancholischer Weißclown dargestellt,
- Colombina und Isabella: zwei gegensätzliche Frauenfiguren – die eine pragmatisch-kokett, die andere hochemotional –, die für jede Liebesgeschichte unverzichtbar sind,
- Arlecchino (Harlekin): der schlaue, oft vom Pech verfolgte Diener, der das Geschehen kommentiert
- Pantalone: der geizige und lüsterne alte Mann, der die konservativen Werte der Epoche verkörpert.

Boccaccios *Commedia* folgt einem gängigen Schema: Colombina ist in Harlekin verliebt, doch ihr Vater, Pantalone, will sie mit einem anderen verheiraten. Es kommt zu Verwechslungen, Prügeleien, doch schließlich zu einem Happy End. Kommt Ihnen bereits etwas bekannt vor? Wir ersetzen Colombina durch Fiametta, Harlekin durch Boccaccio, Pantalone durch Lambertuccio und wir haben die Kernelemente der Operette. Die *Commedia* könnte also auch heißen: „Für alle, die gerade geschlafen haben, hier die Handlung in 5 Minuten.“ Doch handelt es sich nicht um Schreibfaulheit des Librettisten oder mangelnde Fantasie der Figur Boccaccio, sondern erfüllt den exakten Zweck einer *Commedia*. Sie ist improvisiert und hält der Gesellschaft den Spiegel vor, indem sie auf humoristische Weise wiedergibt, was die Menschen aktuell umtreibt. Diese offensichtliche Parallele zwischen der *Commedia* und dem Stoff der Operette ist aber vermutlich auch der Grund, warum sie nur selten in Inszenierungen beibehalten wird. Ohne Hintergrundwissen zu dieser besonderen Theatertradition könnte sie schnell redundant auf das Publikum wirken und das Stück zeitlich verlängern.

Doch wie viel *Commedia dell'Arte* steckt ohnehin schon in der Handlung? Die scheinbar offensichtlichste Gemeinsamkeit ist die Figur der Isabella. In der CdA ist Isabella die prima innamorata, also die erste Liebende. Wobei sie oft als eine hoch emotionale, poetische, wenn auch leicht dem Wahnsinn verfallene Frau dargestellt wird. In *Boccaccio* ist Isabella auch Teil einer Liebesgeschichte mit Prinz Pietro, obwohl sie mit dem Fassbinder Lotteringhi verheiratet ist. Auch ist sie in der Operette keinesfalls hoch emotional oder gar wahnsinnig, sondern eine selbstbewusste und intelligente Frau. Mit blitzschneller Auffassungsgabe versteckt sie ihren Liebhaber im Fass und erzählt ihrem Mann, sie habe ihm das Fass verkauft, bevor die Affäre auffliegt. Die Namensdopplung scheint hier also nur Zufall zu sein. Sie verkörpert vielmehr, wie auch Beatrice, die Colombina-Figur. Sie wirken zunächst schüchtern und unschuldig, flirten jedoch bewusst und vermögen es, die Männer in ihrem Leben zu überlisten. Als zweite Liebende fängt Beatrice eine kurze Affäre mit Boccaccio an, doch weicht diese kurze Geschichte dem Hauptpaar Boccaccio und Fiametta.

In Scalza und Lambertuccio finden wir die klassischen „alten, weißen Männer“ der CdA, Il Dottore und Pantalone. Scalza als wichtigtuender Barbier, der versucht, seine Würde zu wahren, während ganz Florenz eigentlich weiß, dass seine Frau ihn kaum ernst nimmt, und Lambertuccio als eifersüchtiger und abergläubischer Ehemann und (Zieh-)Vater, der seine Tochter nicht Boccaccio geben will, sondern sie mit Pietro verheiraten will. Und Pietro und Leonetto verkörpern die Zanni Brighella und Harlekin. Als Diener und Strippenzieher unterstützen sie Boccaccio dabei, die Alten zu überlisten. Und die Titelfigur selbst? Als Autor und Erschaffer dieser Welt bedient er sich der CdA-Figuren, um seine Handlung zu schreiben, doch er selbst kann keiner Figur so ganz zugeordnet werden. Boccaccio ist der Spielleiter, der Regisseur, vielleicht sogar eine Art Gott.

Auch wenn Sie das Stück im Stück heute Abend nicht sehen werden, ist die Commedia dell'Arte bereits fest in der Operette etabliert. Alt gegen Jung, die Liebenden gegen die Konservativen. Es ist exakt, wie Boccaccio es beschreibt: „Der Gegenstand ist allbekannt, und demnach immer wieder interessant.“



BOXXAXXIOS LIEBESKxMMER •

tiefgrüne nacht, tastentöne an

S —

ich sehne dir besonders am abend des langen tages
der sich seit nunmehr fünfen wiederholt
es regierte heute die irdene

die geherzte?
Boccaccio,
schreibt es sich auch gut
am zehntägigen?

Scheherazade,
nie besser als des abends, wo sich
der kommende tag am horizont bereits
wähnt

Bolewoccalewaccilewiolewo
du machst mich schwelgen

scheherazzzzzzzade
du machst mich sprießen

CIO!
wie ist dein wetter?
blüht's schon?
es scheint hier der mond

SADE!
das inferno wütet

ach, die kollegen
und ihre höllenkreise

wohl wahr
und an ihren busen die verehrer
*innen

muss kurz los

da bin ich wieder

mon scher
lass mich deine verse borgen
ich mag deine erdentöne
und wie du so gar nicht an den himmel geknotet bist

am ende wird man die knoten festzurren
er ist durchaus wortgewandeter,
der mich dokumentiert

und wieviel trost du schenkst

weil ich so geschrieben werde

arbeit ist's, das schreiben

reich an wort und mit vergoldeter zunge sprichst du

wenn's aber doch liebe ist,
die ich begehre

solltest du nicht schreiben,
bob

schhrzd
leis
du weißt doch
wie es mit den genies ist
der wunschbaum hat eine glatte rinde
seine krone bleibt uns fern
wo wir doch so viele dorthin tragen
auf weichen händen

worthülsenfrüchte verkaufst du da
und olivenöl mochte ich noch nie
es rinnt so grausig den hals hinab

ein intermezzo bitte

Boc: ich sitze im kreise der anderen
Sch: figuren, lass sie ziehen
haltbar höchstens ein paar tage
Boc: hätt ich sie nur nicht im brustkorb vernäht
Sch: den wird man dir noch brechen
und dann wachsen sie hinaus

ist's so recht?

es schmerzt

das geht vorüber

S —

ich höre seine Schritte nahen
muss los
er kommt







Besetzung

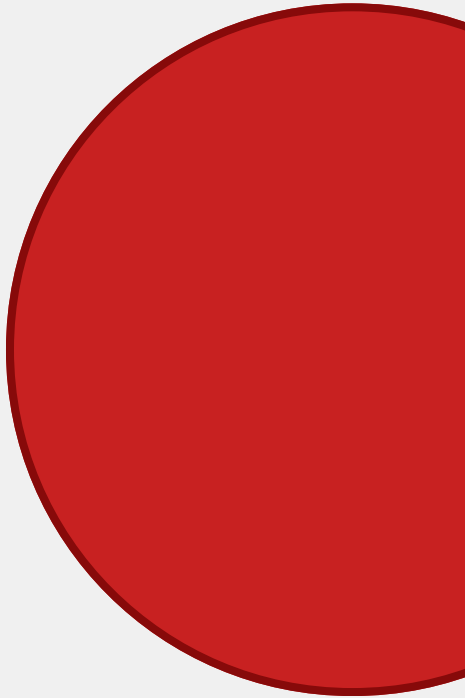


SOLI

BOCCACCIO	Ina Böger / Soraya Eben
FIAMETTA	Helene Kerst / Sofia Gonzalez Rothfuss
BEATRICE	Luise Beer / Maren Timmler
SCALZA	Friedrich Hagedorn / Oleksander Vostriakov
LOTTERINGHI	Minseoung Kim / Alexander Nielsen
LAMBERTUCCO	Ron Busch / Yixiang Meng
LEONETTO	Miriam Knackstedt / Lydia Loizidou
ISABELLA	Jiwoo Sohn / Lora Vangelova
PERONELLA	Anton Kahn / Jaeyoung Shin
PRINZ PIETRO	Zhiyi Huang / Anton Khan

CHOR

SOPRAN	Gabija Pickel / Paula Harders / Cecilie Stoll Lea Hammermeister
ALT	Yoona Hong / Miaoxuan Wang / Isabelle Whalgren Anne Silcher
TENOR	Erik Bundt
BASS	Carl Cristophel / Milan Hanstein / Sascha Butz



LEITUNG



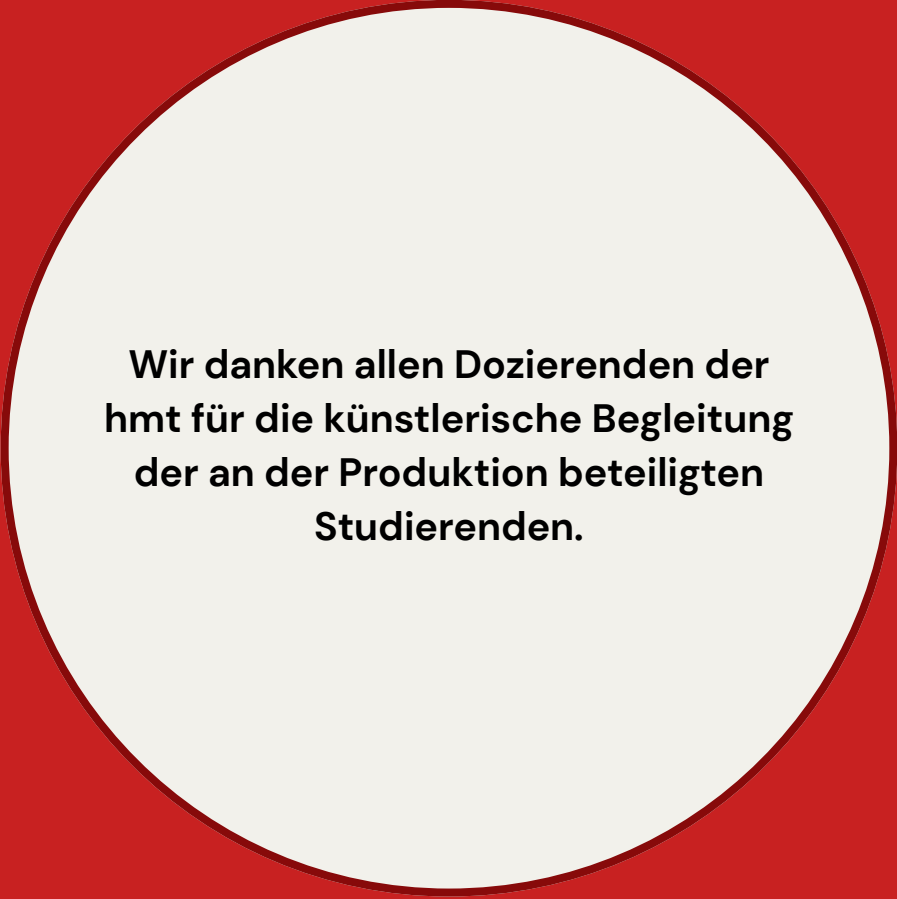
DIRIGAT	KM Wolfgang W. Kluge
REGIE	Jürgen R. Weber
CO-REGIE, AUSSTATTUNG, VIDEO-ART	Gretchen fan Weber
MASKE	Sophie Rogge
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG	KM Wolfgang W. Kluge / Csaba Grünfelder
CHOREINSTUDIERUNG	Justus Schalow
DRAMATURGIE	Elisabeth Rechenberger
REGIEASSISTENZ	Crispin Scholz / Marie Höfer
MUSIKAL. ASSISTENZ	Olesia Stepanova / Diandian Zhang
	Antonio Cicala / Javier Miranda
ASSISTENZ AUSSTATTUNG	Zohra Sellmann / Sabine Boldt-Sinnacker
ASSISTENZ MASKE	Birthe Bauckhage
BELEUCHTUNGMEISTER	Christoph Evert
TECHN. LEITER	Roland Dudszus
KÜNSTL. GESAMTLEITUNG	Prof. Martina Rüping
FOTOGRAFIE & VIDEOGRAFIE	Mirco Dalchow
SEMINAR OPERETTE	Prof. Friederike
GESTALTUNG PROGRAMMHEFT	Studierende der hmt
LAYOUT	Anne Silcher

KOMPOSITION MELODRAMEN

Crispin Scholz / Tom Marten / Henning Köberle
Robert Zybnek Wiesener / Leon Kropp
Jiaming Zhang / Justus Schalow / Ioannis Zabczuk
Behrend / Yoona Hong / Ziqi Jiao / Miaoxuan Wang
Luan Seraphim Leonardi



ORCHESTER DER HMT ROSTOCK



**Wir danken allen Dozierenden der
hmt für die künstlerische Begleitung
der an der Produktion beteiligten
Studierenden.**

Sponsoren •

MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG DURCH:



OSPA-*Stiftung*

Freunde & Förderer

der Hochschule für Musik
und Theater Rostock e. V.

ROSTOCKER PILS



BIER
BEWUSST
GENIEßEN.
DIE DEUTSCHEN BRAUER.

Ein echtes Kind der Küste.