

THE FALL OF THE HOUSE OF USHER



Kammeroper
in zwei Akten

von Philip Glass
nach Edgar Allen Poe



Wir fördern die Kultur

Well verkauft
verbindet

**Sehen, was
wirklich zählt.**

QR-Code scannen, die
verborgene Botschaft im Bild
entdecken und mit etwas
Glück tolle Preise gewinnen.



200 JAHRE

Sparkasse Freiburg-Nördlicher Breisgau



Philip Glass

***THE FALL OF THE
HOUSE OF USHER***

Oper in zwei Akten (1988)

Philip Glass

THE FALL OF THE HOUSE OF USHER

Oper in zwei Akten (1988)

Libretto von Arthur Yorinks

Nach der Erzählung von Edgar Allan Poe

Aufführungsrechte Dunvagen Music Publishers

Aufführungsdauer ca. 90 Minuten

Pause nach Szene 5 des 1. Aktes

Musikalische Leitung Klaus Simon

Musikalische Leitung (14.10.) Yves Scheuring

Inszenierung Joachim Rathke

Ausstattung David Mohorič

Dramaturgie Cornelius Bauer

Theaterpädagogik Friederike Neff

William (Bariton) Ekkehard Abele

Roderick Usher (Tenor) Wei-Chieh Tai

Madeline Usher (Sopran) Leonor Pereira Pinto

Servant (Bass) Johannes Blank

Physician (Tenor) Markus Brock

Holst Sinfonietta

Flöte/Piccolo Clara Giner Franco

Klarinette Anna Maria Steinheber

Fagott Robert Oros

Horn Pau Riedweg Canturri

Schlagzeug Lee Forrest Ferguson

Gitarre Lorenz Zimmermann

Keyboard Ariane Moulin

Violine Sylvia Oelkrug, Saskia Mährlein

Viola Katrina Saffuri

Violoncello Philipp Schiemenz

Kontrabass Anna Stelzner

Musikalische Assistenz Yves Scheuring

Korrepetition Ariane Moulin

Regieassistenz und Abendspielleitung Ann-Marie Najderek

Ausstattungsassistenz und Requisite Charlotte Vosteen

Maske Kim Leonie Rödel

Licht/Technik Laurenz Fritsch

Premiere

Samstag > 10.10.2026 > 20.00 Uhr

weitere Vorstellungen

Mittwoch > 14.10.2026 > 20.00 Uhr

Freitag > 16.10.2026 > 20.00 Uhr

Samstag > 17.10.2026 > 20.00 Uhr

Sonntag > 18.10.2026 > 19.00 Uhr

Lokhalle Freiburg, Paul-Ehrlich-Straße 5, 79106 Freiburg

Werkeinführung Dr. Cornelius Bauer, jeweils 45 Minuten vor Vorstellungsbeginn

Eine Produktion der Opera Factory Freiburg

Mit freundlicher Unterstützung von



Danke!

Für Unterkünfte Dr. Gerlinde Birmelin, Prof. Dr. Matthias und Gabriele Brandis, Dr. Angela und Dr. Ansgar Jödicke

Impressum

Herausgeber Opera Factory Freiburg e.V., Hachberger Str. 2, 79211 Denzlingen

Redaktion Cornelius Bauer

Titelmotiv David Mohorič

Anzeigenakquise Klaus Simon, Yves Scheuring

Satz Felix Dreher

Soweit nicht anders angegeben, sind alle Textbeiträge Originaltexte von Cornelius Bauer für dieses Programmheft.

Weitere Infos www.operafactory.de und www.holst-sinfonietta.de

HANDLUNGSÜBERSICHT NACH SZENEN

Die Oper ist in zwei Akte aufgeteilt, der 1. Akt wiederum in sechs Szenen, der 2. Akt in vier. Allerdings gehen Szene 1 bis 4 unmittelbar ineinander über, bilden also eigentlich eine lange Eingangsszene. Die dritte Szene des 2. Aktes wiederum ist so kurz und inhaltlich unselbständig, dass sie auch als Fortsetzung der zweiten Szene interpretiert werden kann.

Hier eine Szenen- und Handlungsübersicht in gestraffter Form; weitere Details sind den Texten »Die Story« und »Das Libretto« zu entnehmen.

1. Akt

Prolog Brief Rodericks an William mit der dringenden Bitte um einen Besuch.

Szene 1 Ankunft Williams vor dem Haus Usher.

Szene 2 Empfang durch den Diener, Begegnung mit dem Hausarzt.

Szene 3 Erste Begegnung mit Roderick; dieser lehnt Williams Geschenk, eine Spieluhr, ab, weil er ihren Klang nicht erträgt, und schildert seine Krankheit. Kurze Begegnung mit Madeline.

Szene 4 Roderick schildert Madelines Krankheit.

Szene 5 Traumszene. William sieht Roderick und Madeline miteinander.

Szene 6 Später. Roderick und William zusammen bei künstlerischer Beschäftigung; Roderick geht es besser, William fühlt sich zunehmend unwohl. Am Ende die Nachricht, dass Madeline tot ist.

2. Akt

Szene 1 Beisetzung Madelines in der Gruft, Rodericks Abschiedsrede.

Szene 2 Gespräch Roderick – William, Roderick wird immer nervöser und aggressiver.

Szene 3 Sturm. Roderick geht es immer schlechter. William kündigt an, ihn von Usher House fortzubringen.

Szene 4 Abend. William erzählt eine Rittergeschichte, die sie in ihrer Kindheit gespielt hatten. Dabei hört er immer wieder unheimliche Geräusche, die den soeben erzählten Szenen auf erschreckende Weise ähneln. Roderick interpretiert die Geräusche als von Madeline verursacht, die aus ihrer Gruft aufgestanden und auf dem Weg zu ihm sei. Madeline erscheint tatsächlich und bricht über Roderick zusammen, der vor Schreck ebenfalls stirbt. William flieht, das Haus bricht auseinander und versinkt.



DIE STORY

Edgar Allan Poes Geschichte »The Fall of the House of Usher« (»Der Untergang des Hauses Usher«) erzählt vom dramatischen Ende Roderick Ushers, letzter Erbe der Adelsfamilie Usher, das mit dem ebenso dramatischen Untergang (im wörtlichen Sinne) seines Adelssitzes, Usher House, einhergeht. Geschildert wird diese Begebenheit aus der Sicht eines in der Geschichte namenlos bleibenden Besuchers, bei dem es sich um einen Jugendfreund Rodericks handelt, der auf dessen briefliche Bitte hin einige Zeit in Usher House verbringt. Schon bei seiner Ankunft befällt den Ich-Erzähler ein Gefühl namenlosen Grauens, das durch die öde Landschaft ebenso hervorgerufen wird wie durch das Haus selbst – unter anderem bemerkt er einen feinen, kaum wahrzunehmenden Riss in der Fassade. Im Haus von einem Diener empfangen, trifft er zunächst sehr flüchtig auf den Arzt der Familie und dann auf seinen Jugendfreund, den er auf erschreckende Weise verändert vorfindet: Roderick ist äußerst nervös, hypersensibel und von einer kaum zu erklärenden Furcht befallen, unter der er am meisten leidet und die wiederum sein Leiden befeuert. Aus diesem Teufelskreis, den Roderick selbst auch auf das Haus, in dem er wohnt, und seinen schädlichen Einfluss zurückführt, hofft er durch die Gesellschaft des Freundes entkommen zu können. Und tatsächlich scheint sich durch die gemeinsame Zeit, die vor allem mit Literatur, Kunst und Musik verbracht wird, Rodericks Zustand ein wenig zu bessern, zumindest zeitweise.

Dann allerdings erhält er die traurige Nachricht, dass seine Schwester Madeline, die der Besucher ganz zu Anfang sehr kurz zu Gesicht bekommen hatte, an einer Nervenkrankheit, die sie schon länger ans Bett fesselte, gestorben sei. Der erschütterte Bruder und sein Freund bestatten sie daraufhin in einer Gruft im Keller des Hauses. Rodericks geistige Gesundheit leidet erheblich unter dem Vorfall, er wird von einer wachsenden Unruhe befallen, die schon an Wahnsinn grenzt.

In einer stürmischen Nacht, die weder den Erzähler noch Roderick schlafen lässt, ereignet sich dann der dramatische Höhepunkt der Geschichte: Während der Erzähler den immer unruhiger werdenden Roderick durch das Vorlesen eines Ritterromans zu beruhigen versucht, hört er immer wieder unheimliche Geräusche, die den soeben gelesenen Szenen auf erschreckende Weise ähneln. Roderick, nun in schierer Panik, liefert die Erklärung dafür: Er interpretiert die Geräusche als von Madeline verursacht, die aus ihrer Gruft aufgestanden und auf dem Weg zu ihm ist – »wir haben sie zu früh ins Grab gelegt!« Und tatsächlich öffnet sich zu beider Schrecken die Tür, Madeline erscheint und bricht über Roderick zusammen, der vor Schreck ebenfalls verstirbt. Der Erzähler flieht aus dem Haus und bemerkt noch, wie der Riss in der Fassade immer größer wird, das Haus auseinanderbricht und im Sumpf versinkt.



VON DER GOTHIC ZUR HORROR STORY

»The Fall of the House of Usher« gehört zu Poes bedeutendsten und bekanntesten Erzählungen. Wie ein Großteil von Poes Schaffen kann auch sie der romantischen Phantastik im weitesten Sinne zugerechnet werden, allerdings mit einer schon fast modern anmutenden psychologischen Dimension. Genauer gesagt stehen diese und andere Erzählungen Poes (wie z. B. »The Pendulum and the Pit«) am Beginn der modernen psychologischen Horrorliteratur, welche die älteren Schauergeschichten und »gothic stories« ablöste. Der Übergang von der »gothic« zur »horror story« lässt sich bei Poe sehr schön studieren: Einerseits nimmt Poe typische Elemente und Klischees der gothic story auf wie die öde Landschaft, das einsame, unheimliche Haus, den heftigen Sturm usw., andererseits unterfüttert er diese äußerlichen Elemente mit emotionalem Gehalt, benutzt, hierin ganz Romantiker, das Äußere als Spiegel des Inneren seiner Protagonisten. Beides ist aufs Innigste miteinander verwoben, wie sich am Beispiel des »Hauses Usher« zeigt, das nicht nur ein vom Verfall bedrohtes Gebäude, sondern auch das Adelsgeschlecht der Ushers mit seinem letzten Spross Roderick bezeichnet, dessen Gemüt ebenfalls vom Verfall bedroht ist. Dass am Ende beide, Roderick und das Haus, gleichzeitig untergehen, scheint von geradezu schicksalhafter Unvermeidbarkeit.

Um diesen psychologischen Ansatz noch deutlicher zur Geltung zu bringen, verwendet Poe für seine Erzählung die Perspektive eines (namenlos bleibenden) Ich-Erzählers, der ein eigenes Erlebnis (hier den Besuch bei Roderick im Haus Usher) und seine Empfindungen dabei schildert. Dieser Erzähler ist mehr als nur Berichterstatter, er ist selbst emotional stark in das Geschehen eingebunden, seine Schilderungen betreffen nicht nur seine Wahrnehmungen, sondern auch seine Gefühle und Interpretationen des Wahrgenommenen. Dies verstärkt einerseits den emotionalen Charakter des Geschilderten und lässt den Leser leichter das innere Geschehen und die Psychologie dahinter nachvollziehen. Andererseits ist alles, was wir lesen, subjektiv gefärbt durch die Figur des Erzählers und von daher nicht unbedingt objektiv, zumal der Erzähler manches im Unklaren lässt. Wir haben es also mit einer gefilterten Wahrnehmung des Geschehens zu tun, mit einem »unreliable narrator«, einem unzuverlässigen Erzähler, der gar nicht für sich in Anspruch nehmen kann, eine objektive »Wahrheit« mitzuteilen. Der unheimlichen, schaudererregenden Wirkung seiner Schilderungen indes tut dies keinen Abbruch.

Doch ist der »horror«, der Schrecken, mehr als nur eine Wirkung, die beim Leser evoziert werden soll. Er ist vielmehr Gegenstand der Geschichte selbst, indem Rodericks Krankheit als eine ständige, kaum zu erklärende Furcht geschildert wird. Äußerliche Umstände, selbst die Erscheinung der scheinbaren Madeline am Ende, sind zwar Verstärker dieser Furcht, nicht aber ihre Ursache. Aber gerade das Unerklärliche dieser Gemütslage, die ihr Spiegelbild in Madelines Krankheit und (Schein-)Tod findet, macht wiederum das Unheimliche und eigentlich Erschreckende der Erzählung aus: Der namenlose Schrecken erzeugt selbst wieder Schrecken, und zwar mehr, als es die Ungeheuer und Monster der »gothic story« vermögen.



DAS LIBRETTO

Aus einem epischen Text einen dramatischen zu machen ist nie einfach, erst recht nicht, wenn die Vorlage so wenig wörtliche Rede und fast keine Dialoge enthält wie in diesem Falle. Natürlich lassen sich Dialoge, die im Original ausgespart und nur summarisch zusammengefasst werden, für eine Theaterfassung neu erfinden bzw. konkretisieren; getrost kann man Schilderungen des Äußerlichen in die Bühnenanweisungen und im Falle der Oper die des Atmosphärischen und Emotionalen an die Musik verweisen. Doch müssen gewisse Informationen trotzdem geliefert werden, es braucht eine Form der inhaltlichen Exposition.

Die naheliegendste Möglichkeit, einen Erzähler, hat der Librettist Arthur Yorinks vermieden. Im Gegenteil entkleidet er den Ich-Erzähler aus Poes Erzählung seiner Doppelfunktion als Vermittler und Protagonist, macht aus ihm eine Figur wie alle anderen und gibt ihm zu diesem Zwecke einen Namen, »William«, der bei Poe nicht auftaucht. Das Publikum soll das Geschehen also nicht zwangsläufig aus Williams Perspektive und mit seinen emotionalen Interpretationen erleben, sondern quasi objektiv von außen verfolgen. Um dennoch die nötige Exposition zu liefern, wendet Yorinks einige interessante Kniffe an:

So wird der Brief Rodericks an seinen Jugendfreund, der in der Erzählung nur kurz und summarisch erwähnt wird, hier ausformuliert und an den Beginn der Oper gesetzt, sodass das Grundsetting der Oper von Anfang an deutlich gemacht wird. Die im Original sehr flüchtige und eigentlich unnötige Begegnung des Gastes mit dem Diener und dem Hausarzt der Ushers wird hier zu einem jeweiligen Dialog ausgebaut, der wichtige Informationen vermittelt. Und schließlich erfindet Yorinks ein paar kleinere zusätzliche Handlungsdetails, mit denen ebenfalls Informationen anschaulich dargestellt werden. Z. B. lässt er William eine Spieluhr als Gastgeschenk mitbringen, deren Klang Roderick aber nicht erträgt – eine Gelegenheit, seine Hypersensibilität eindrucklich darzustellen.

An einer Stelle allerdings greift Yorinks tiefer in die Handlung ein, indem er eine zusätzliche Szene (Nr. 5 im 1. Akt) hinzuerfindet. Sie zeigt einen zwischen Schlafen und Wachen wechselnden William, der immer wieder Roderick und Madeline in quasi-erotischen Situationen erblickt, wobei unklar bleibt, ob es sich um Träume oder Wirklichkeit handelt. Mit dieser Szene bringt Yorinks das Motiv des Inzests ins Spiel, unabhängig davon, ob dieser wirklich stattfindet oder nur imaginiert wird. Jedenfalls wird das Verhältnis Rodericks zu Madeline hierdurch noch als deutlich enger dargestellt als in Poes Erzählung, zumal Yorinks in die Begräbnisszene, die bei Poe weitgehend stumm abläuft, eine emotionale Abschiedsrede Rodericks einflacht. Der Text ist allerdings in guter Poe'scher Tradition nicht gerade eindeutig, was seine Deutung angeht, und lässt neben der Inzestgeschichte auch noch andere Interpretationen zu.



DIE MUSIK

Philip Glass gehört zusammen mit Terry Riley und Steve Reich zu den Hauptvertretern der sogenannten Minimal Music. Dabei ist seine stilistische Entwicklung durchaus bemerkenswert: Als Glass in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre mit seinem Ensemble an die amerikanische Öffentlichkeit trat, war seine Musik zunächst von einer geradezu bestürzenden Radikalität, so reduziert war seine Klangsprache auf endlose Wiederholungen und kleine Erweiterungen oder Verkürzungen der immer gleichen Tonformeln. Dies wandelte sich im Verlauf der 1970er Jahre, als Glass den Reiz von wechselnden Harmonien entdeckte, wovon etwa sein legendäres Musiktheaterwerk »Einstein on the Beach« zeugt, das gleichwohl auf seine Art immer noch ziemlich radikal wirkt.

Erst in den 1980er Jahren fand Glass dann zu einem gefälligeren Stil, indem er in Stücken wie etwa dem erfolgreichen Album »Glassworks« sich ganz auf das Harmonische konzentrierte. Aus den melodischen Pattern der frühen Jahre waren nun typischerweise Akkordbrechungen geworden, die mehr zur Illustrierung und Rhythmisierung der Harmoniefolgen dienten, als dass an ihrer Entwicklung gearbeitet würde. Als Akkordfolgen bevorzugt Glass diejenigen, die in der klassischen Harmonielehre eher etwas abseits stehen, wie Terzprogressionen oder chromatische Rückungen, was zur Folge hat, dass die Harmonien eher nebeneinander stehen als auseinander hervorgehen. In der Regel formt Glass damit vier- bis sechstaktige Einheiten, die sich wiederum patternartig wiederholen, wobei er am Ende dieses harmonischen Patterns gerne von der einfachen Dreiklangsharmonik der übrigen Klänge abweicht und die Wiederholung durch gespanntere Akkorde einleitet. Alles in allem also ein Stil, der sich für Ensemble- und andere Instrumentalstücke eignet und sich an ein deutlich breiteres Publikum wendet als frühere Stücke. Aber lässt sich so auch eine Oper komponieren – wohlgemerkt eine »echte« Oper mit Handlung und Dialogen und kein experimentelles Musiktheater wie »Einstein on the Beach«?

Die Musik zu »The Fall of the House of Usher« ist auf die gleiche Weise gearbeitet wie die übrigen Werke dieser Zeit, zumindest in ihrem instrumentalen Anteil. Dieser wirkt strukturell absolut führend, während der Gesang, sonst das Herzstück der Oper, kompositorisch als sekundär erscheint: Glass vertont den Text rhythmisch passend, melodisch jedoch sehr schlicht, sehr häufig auf bloße Tonwiederholungen, die sich in der Regel aus den verwendeten Harmonien ergeben. Textverständlichkeit steht hier also im Vordergrund, der Gesang ist eher ein gehobenes Sprechen über einer unabhängig durchlaufenden instrumentalen Musikebene. Das Ganze erinnert durchaus etwas an Filmmusik, ein Genre, das Glass später ja auch gerne bediente.

Eine wichtige Ausnahmeerscheinung hierbei ist die Figur der Madeline. Sie hat im Libretto keinen eigenen Text, tritt auch wenig als Figur in Erscheinung, ist aber als Klang sehr präsent, indem Glass sie auf Vokalise singen lässt. Strukturell nimmt die Partie der Madeline damit eine Sonderstellung zwischen instrumentaler und vokaler Ebene ein. Inhaltlich erhält sie damit etwas Ätherisches, Unwirkliches, ja Geisterhaftes als eine nicht greifbare Präsenz.

Die instrumentale Ebene trägt nicht nur die Struktur des Werks, ihr kommt auch die wichtige Aufgabe zu, das Emotionale und Atmosphärische der Geschichte darzustellen, was für diese Oper besonders wichtig ist. Dies gelingt ihr auf überraschend wirkungsvolle Weise: Mit ihren insistierenden, in sich kreisenden Figuren und Harmoniefolgen erzeugt sie genau jene Atmosphäre gespannter, aber unklarer Erwartung, die das Unheimliche und Grauerregende der Geschichte ausmacht. Zudem hat Glass deutlich mehr musikalische Mittel der Charakterisierung, als die Beschreibung seines Stils glauben machen könnte; allein die Wahl der rhythmischen Figuren, der Harmonien und natürlich der Instrumentalfarben lassen ihm Möglichkeiten zur Differenzierung, die er gekonnt einsetzt.

Zudem setzt Glass an einigen Stellen musikalische Gestalten in den Vordergrund, die sich von der übrigen Ebene der Akkordbrechungsfiguren deutlich abheben. So gibt es bei Williams' Eintreffen ein deutliches Klopfschlagzeichen, das zunächst szenisch gemeint ist, sich dann aber als musikalische Idee in der Musik fortsetzt. Bei Madelines Erscheinen tritt jeweils ein eigenes, sich beschleunigendes Dreiklangsmotiv auf, das mit einer Art Fragegestus endet. Im zweiten Akt setzt Glass mehrere Versionen eines Synkopenmotivs ein, das also rhythmisch zum Takt verschoben erscheint, und zwar in verschiedenen melodischen Gestalten: teils als repetierter Tonleiterausschnitt, teils als Pendelbewegung zwischen zwei Tönen, dann aber, ungewöhnlich genug für Glass, auch als größerer melodischer Bogen. Besonders interessant wird es, wenn (wie z.B. in der 2. Szene des 2. Aktes) all diese Motive abwechselnd erscheinen. Ob diesen Gestalten schon der Status eines Leitmotivs zukommt, sei dahingestellt, da es schwer fällt, ihnen jeweils eine konkrete inhaltliche Konnotation zuzuordnen. Dennoch: Für die musikalische Gestaltung sind sie äußerst bedeutsam. Daneben lohnt es sich, ein besonderes Augenmerk auf die tiefen Instrumente zu lenken, deren Bassfunktion sehr ausgeprägt ist; nicht selten behandelt Glass den Bass rhythmisch unabhängig vom übrigen Ensemble, sozusagen als eigene und oft gegenläufige Schicht.

Man wird also festhalten können, dass diese Oper auf ihre Weise ebenso gut funktioniert wie eine traditionelle Oper, an die sich Glass so weit angenähert hat, wie seine Kompositionsweise es zulässt. Sicher, wer Belcanto oder postwagnerianische Leitmotivtechnik erwartet, kommt hier nicht auf seine Kosten. Und doch hat die Musik genug emotionale Kraft und kompositorische Substanz, um die Handlung durch einen ganzen Opernabend zu tragen und die Zuschauenden und -hörenden berührt und bewegt zurückzulassen.



VERDRÄNGTE KONFLIKTE UND UNTERSCHWELLES GRAUEN

Ein Gespräch mit Regisseur Joachim Rathke

Cornelius Bauer Lieber Joachim, du hast ja schon einige Opern bei uns inszeniert, und es waren immer dramaturgisch interessante, um nicht zu sagen herausfordernde Stücke. Was findest du an dieser Oper von Philip Glass interessant, was fordert dich heraus?

Joachim Rathke Auch dieses Stück ist eine Herausforderung. Die rätselhafte und unheimliche Geschichte vom Ende des Hauses Usher auf eine Bühne zu bringen, ist in jedem Fall sowieso schon mal eine Aufgabe. Ich habe mich vorher bereits zwei Mal mit dem Stoff auf einer Opernbühne beschäftigt; da wusste ich, was für Fragen sich stellen werden. Zudem hat Philip Glass eine sehr spezielle Form gefunden, indem er extrem viele Zwischenmusiken, Vor- und Nachspiele verwendet. Und die Figur der Madeline ist auch sehr speziell, da sie zwar sehr viel singt, aber kein einziges Wort Text hat.

CB Poes Geschichte vom »Fall of the House of Usher« ist ja eine atmosphärisch sehr dichte Erzählung, einerseits unheimlich und rätselhaft wie viele romantische Schauergeschichten, andererseits mit einem fast schon modernen psychologischen Ansatz. Wie siehst du die seelische Verfassung der Hauptfiguren, allen voran Roderick Usher?

JR In der Erzählung von Poe ist die Psychologie der Hauptfigur von großer Komplexität. In dieser Opernversion des »Usher« dagegen ist die Figur Roderick – wenn man nur das Libretto liest – relativ simpel angelegt. Es gibt im Libretto tatsächlich erstaunlich wenig Psychologie. Das reizt mich als Regisseur natürlich und gibt auch den Raum dazu, eine »zweite Ebene« einzuführen, eine Geschichte über der Geschichte. Und auch die erwähnten Zwischenmusiken schaffen Raum.

CB Was man immerhin erfährt, ist, dass Roderick sich krank fühlt und hypersensibel auf alle äußeren Reize reagiert. Was aber der Hintergrund dieses Zustands ist, darüber schweigt sich das Libretto weitgehend aus. Wie füllt deine Inszenierung diese Lücke?

JR Der Dreh- und Angelpunkt der Geschichte ist ja: Wie ist das Verhältnis zwischen Roderick und Madeline, bzw., was passiert zwischen den beiden? Im Libretto werden nur Andeutungen gemacht. Man könnte es so deuten, dass Roderick versucht, mit Madeline zu verschmelzen. Das könnte auf eine inzestuöse Beziehung hindeuten; aber das fand ich etwas langweilig. Madeline singt wie gesagt keine Worte: Was, wenn sie selber eigentlich nur eine Wunschvorstellung von Roderick ist? Die Frau, die er eigentlich selber sein möchte? Ein Fall von Transsexualität also.



CB Wenn also Roderick und Madeline eigentlich zu einer Figur bzw. zwei Aspekten einer Figur verschmelzen, was ist dann mit William? Seine Perspektive als Besucher und Freund ist ja auch nicht ganz klar: Ist er nun unbeteiligter Beobachter oder selbst ins Geschehen involviert?

JR Mich hat es wirklich gereizt, diese Sache der Identitätsfrage auf die Spitze zu treiben. Ich deute William als älteres Alter Ego von Roderick – ein Mann, der auf seine Jugend zurückblickt. In dieser Rückschau brechen alte Wünsche und Sehnsüchte, die der junge Roderick verdrängte, wieder hervor.

CB Heißt das also, wir haben es mit zwei zeitlichen Ebenen zu tun, die sozusagen ineinander verwoben sind: die Realität des alten Roderick, der sich erinnert, und die Erinnerung selbst, die der alte Roderick noch einmal durchlebt?

JR Der alte Roderick erlebt die große Krise, die er als junger Mann durchmachen musste, noch einmal neu. Oder vielmehr, der verdrängte Konflikt bricht wieder auf und fordert eine Lösung. Zum Zeitpunkt dieses Interviews sind wir tatsächlich noch etwas unsicher, in welcher Form sich diese Lösung darstellen wird - als große Katastrophe oder als persönlicher Aufbruch in eine befreite Zukunft des alten Mannes.

CB In der Erzählung wird ja viel Wert darauf gelegt, wie sehr die Person Roderick mit dem Haus Usher verbunden ist. Der »Fall« ist dort sowohl der Verfall einer Person als auch der Familie als auch des Gebäudes, das symbolisch für Roderick stehen kann. Nun haben wir ja kein Haus auf der Bühne, das auseinanderbrechen kann. Wie setzen David (unser Ausstatter) und du diesen Aspekt also in Szene?

JR Wir haben tatsächlich kein Gemäuer auf der Bühne, sondern diese Art von Gräberfeld, welches für die vergangene Sippe der Ushers stehen kann. Ausgehend einerseits von unserer Grundannahme, dass die zwei jungen Hauptfiguren des Stückes die Vergangenheit der älteren darstellen, und andererseits von der Art, wie im Text der Begriff »House of Usher« verwendet wird, ist für mich der alternde Körper von William dieses »House« - eine verfallende Hülle, kurz vor dem endgültigen Zusammenbruch, und gleichzeitig ein Gefängnis für die heimlichen Wünsche.

CB »The Fall of the House of Usher« gilt als eine der ersten modernen Horrorgeschichten, in der der Schrecken, oder vielmehr das Erschrecken, selbst Gegenstand der Erzählung ist. Es ist oft von einer Furcht und einem Grauen die Rede, über dessen Ursprung man aber im Unklaren gelassen wird, was das Ganze noch unheimlicher macht. Inwiefern fließt dieser Horror in deine Interpretation des Stoffes ein?

JR Unser alter Roderick ist in einer sehr beengten Situation, in welcher er sich seinen Erinnerungen stellen muss. Gleichzeitig wird etwas »mit ihm gemacht«: die zwei Figuren Diener und Arzt sind äußerst zwielichtige Gestalten, die ihn quasi entmündigen und hilflos machen. Auch der immer erregter werdende Gesang von Madeline hat etwas unmittelbar Bedrückendes, da sie etwas zu fordern scheint, was man nicht dechiffrieren kann. Es ist ein quasi kafkaesker Zustand, der ein durchgehendes unterschwelliges Grauen hervorruft.



BIOGRAPHIEN



© Anke Nevermann

Klaus Simon, Musikalische Leitung

wurde in Überlingen am Bodensee geboren. Er ist Gründer und Künstlerischer Leiter der *Holst Sinfonietta* und der Opera Factory Freiburg (bis 2014: Young Opera Company). Mit beiden Formationen widmet er sich vornehmlich der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, ohne sich dabei als Neue-Musik-Spezialisten zu begreifen. Das Repertoire als Dirigent und Pianist reicht von Mozart bis Widmann. Schwerpunkte sind dabei die

klassische Moderne, Minimal-Music sowie britische und amerikanische Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Zusammenarbeit als Gastdirigent u. a. bei der Staatsbad Philharmonie Bad Kissingen, der Grupo Enigma (Zaragoza / Spanien), dem Zafrán Ensemble (Berlin) und dem SWR Vokalensemble (Stuttgart).

Seit 1999 hat er diverse CD- und Rundfunkeinspielungen als Dirigent und Pianist realisieren können, so etwa 2012 Claude Viviers einziger Oper *Kopernikus*. Dafür hat er 2016 als Dirigent den begehrten Preis der Deutschen Schallplattenkritik, 2017 den International Classical Music Award (ICMA) und 2021 als Liedbegleiter den Preis der Deutschen Schallplattenkritik für die Gesamtaufnahme der Lieder Erwin Schulhoffs erhalten.

Als Pianist hat er den Schwerpunkt auf das Lied gelegt. Sein Repertoire umfasst mittlerweile mehr als 1500 Lieder. Kernrepertoire seiner Tätigkeit als Liedbegleiter ist die deutsche Spätromantik, wobei er sich besonders intensiv dem Liedschaffen von Hans Pfitzner, Erich Wolfgang Korngold und Erwin Schulhoff gewidmet hat, jeweils in Zusammenhang mit einer CD-Gesamteinspielung. Von 2019 bis 2021 nahm er in Koproduktion mit Deutschlandfunk Kultur alle Lieder bzw. Liriche des italienischen Komponisten Franco Alfano auf. Seit 2022 widmet er sich der Gesamtaufnahme aller Lieder des spätromantischen österreichischen Komponisten Erich J. Wolff, dessen Notenedition er auch neu veröffentlicht.

Als Arrangeur hat er zahlreiche Werke für Kammerensemble bearbeitet, darunter beinahe alle Sinfonien Gustav Mahlers und Werke von Berg, Schönberg, Ravel u. a. Diese Bearbeitungen werden von namhaften Ensembles und Orchestern weltweit erfolgreich aufgeführt.

www.klaussimon.com



Yves Scheuring, Musikalische Leitung (14.10.)

Yves Scheuring ist der Holst Sinfonietta seit 2019 eng verbunden und übernahm im September 2024 die Position des Ensemblereferenten.

Er kam im Alter von sieben Jahren zum Violoncello, seitdem lernt er bei Philipp Schiemenz. Von 2020 bis 2021 war er Solocellist im Orchestre des lycées français du monde, 2021 im Orquesta Juvenil Europea de Madrid. Seit 2023 ist er Solocellist im Projektensemble ORSO Freiburg / Berlin, seit 2025 ebenfalls in der festival:philharmonie westfalen unter Chefdirigent Michael Zlabinger. Seine kammermusikalische Ausbildung setzt er zurzeit bei Prof. Eckart Heiligers, Prof. Ilya Gringolts und Prof. Anna Gebert im Fach Klaviertrio / Kammermusik an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) fort.

Seit einigen Jahren widmet er sich verstärkt dem Dirigieren und bildete sich bei Ektoras Tartanis (Freiburg) und Adriana Tanus (Madrid) weiter. Sein dirigentisches Operndebüt erfolgte im Oktober 2024 mit Benjamin Britzens *The Rape of Lucretia*. Zu den Werken, die er bereits als Assistent begleitete und einstudierte, zählen u. a. Mahlers 2. Sinfonie, Bruckners 4. Sinfonie, Prokofievs *Alexander Nevsky*, Dvořáks 9. Sinfonie, Mozarts *Requiem*, de Fallas *El amor brujo* uvm. Er nahm an Meisterkursen bei Jean-Claude Auclin (Orchestre philharmonique de Radio France) und Paul-Marie Kuzma (Orchestre de Paris) teil, weitere wichtige künstlerische Impulse erhielt er von Prof. Jean-Guihen Queyras, Prof. Martin Ostertag, Emmanuel André (Paris), William Michael Costello (Berlin) und Jean-Jo Roux (Angers).

Yves Scheuring wurde 2020 mit dem Jugendförderpreis Musik der Deutsch-Französischen Gesellschaft Freiburg und 2021 mit dem Preis der Goethe-Gesellschaft Freiburg ausgezeichnet. Seit 2022 leitet er in einem Team aus in Frankreich tätigen Musikern eine Orchesterakademie in Cap d'Ail / Monaco.

Des Weiteren hat er Germanistik und Romanistik an der Universität Freiburg studiert und schreibt gelegentlich als freier Mitarbeiter für die Kulturredaktion der Badischen Zeitung. Prägende Erfahrungen im Künstler- und Orchestermanagement machte er im Rahmen eines Praktikums bei der renommierten Konzertdirektion Schmid (KDS) in Berlin.



Klaviere, Digitalpianos, Flügel, Stimmungen, Reparaturen, Konzertdienst

Untere Schwarzwaldstr. 9a, 79117 Freiburg, Tel. 07 61 - 790 700, www.lepthien.de, info@lepthien.de



Joachim Rathke, Regie

Joachim Rathke wurde in Kiel geboren. Nach dem Studium von Musikwissenschaft, Philosophie und Romanistik in Hamburg und der Opernregie an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin war er am Opernhaus Kiel, der Folkoperan Stockholm, dem Staatstheater Braunschweig und an der Oper Frankfurt als Regieassistent engagiert. Hier begann 1996 seine langjährige Zusammenarbeit mit Christoph Marthaler.

1998 wurde er Spielleiter an der Staatsoper Berlin. Seit 2001 ist Joachim Rathke als freischaffender Regisseur tätig. Seine zahlreichen Inszenierungen führten ihn u. a. nach Aachen (*La Traviata*), Regensburg (*La Bohème*), Koblenz (*Le Nozze di Figaro*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il Trovatore*), Halle (*Rigoletto*, *Der Fliegende Holländer*), Salzburg (*Hänsel und Gretel*) sowie zum Opernfestival Engadin nach St. Moritz (*Il Turco in Italia*, *Lucrezia Borgia*, *Un giorno di regno*, *Otello*), Kiel (*Madama Butterfly*, *Il Cambise*) sowie an die Opera Irland nach Dublin, zum Opernfestival Riehen sowie als Co-Regisseur an der Seite von Christoph Marthaler an die Opera National de Paris, an das Polnische Nationaltheater Warschau und ans Theater Basel.

Für die Münchener Biennale für neues Musiktheater entstand in Zusammenarbeit mit Georges Delnon die Uraufführung der Oper *Maldoror* von Philipp Maintz. Weitere wichtige Stationen sind die Opera Factory Freiburg (*I Was Looking At The Ceiling*, *Kein Ort. Nirgends*, *L'heure espagnole*, *The Carbon Copy Building*, *Der Kaiser von Atlantis*, *The Rape of Lucretia*) sowie das Stadttheater Gießen (*Lo schiavo*, *Maria Tudor*).

An der Musikhochschule Nürnberg inszenierte Rathke *Kaspar Hauser* von Rory Boyle sowie Joseph Haydns *La Fedeltà Premiata*. In Iowa City, USA, entstand eine weitere Inszenierung von *Le Nozze di Figaro*.

Joachim Rathke hatte Lehraufträge an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig, an der Mahidol-University of Bangkok sowie an der Hochschule für Film und Fernsehen in München inne.

Die letzten gemeinsamen Arbeiten mit Christoph Marthaler waren 2015 Rossinis *Il viaggio a Reims* an der Oper Zürich, 2016 *Les Contes d'Hoffmann* (Offenbach) in Stuttgart, 2017 *Lulu* von Alban Berg an der Hamburgischen Staatsoper, *Universe. Incomplete* (Charles Ives) bei der Ruhrtriennale 2018, *Der Freischütz* am Theater Basel 2022, *Falstaff* bei den Salzburger Festspielen 2023 sowie *Tiefer Graben 8 (ein Beethovenprojekt)*, wieder in Basel.

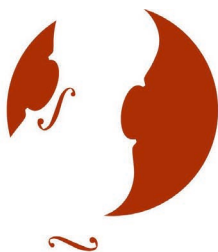
Joachim Rathke hat zwei Theaterstücke geschrieben und selbst inszeniert sowie bereits zwei Abende am Schauspiel Kiel gestaltet (*Becketts Rockaby* sowie *Das Echo der Scheherazade nach Erzählungen aus 1001 Nacht*).

www.joachimrathke.de



David Mohorič, Ausstattung

David Mohorič wurde 1996 in Ljubljana, Slowenien, geboren. Er studierte Bühnenbild an der Akademie der bildenden Künste Wien in der Klasse von Anna Viebrock. Für sein Studium wurde er zwischen 2016 und 2019 vom slowenischen Kulturministerium mit einem Stipendium gefördert und erhielt 2020 den Würdigungspreis des österreichischen Bundesministers für Bildung, Wissenschaft und Forschung für seine Abschlussarbeit. Seit 2018 arbeitet er eng mit Anna Viebrock zusammen, unter anderem bei den Produktionen *Erdbeben.Träume* (2018) an der Staatsoper Stuttgart, *Les Huguenots* (2020) am Grand Théâtre de Genève, *Der Freischütz* (2022) am Theater Basel, *Falstaff* (2023) bei den Salzburger Festspielen sowie *L'incoronazione di Poppea* (2023) am Theater Basel. Zudem war er an den Ausstellungen *Riesenbutzbach* (2024) bei Mayer49, *HEUTE DEMNÄCHST ENDE* (2024) bei der Thomas Schütte Stiftung und *Terminal Piece* (2026) im Mumok Wien beteiligt. Er entwarf Bühnenbilder für die Produktionen *Živalska farma* (2016), *Leto XXXX* (2017) und *Macbeth* (2022) des Jugendtheaters Gnosis aus Maribor, *Pa Mua* (2021) am Nationaltheater Kosovo in Pristina sowie *Letzter Stand I: allos autos* (2021) an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.



BENEDIKT van GOMPEL

GEIGENBAU

**GEIGEN – BRATSCHEN – CELLI
NEUBAU – REPARATUR – SERVICE
BOGENBESPANNUNG**

Atelier Benedikt van Gompel
Klarastraße 76
79106 Freiburg

+49 – 761 – 769 52 33
www.geigenbau-van-gompel.de
Termine nach Vereinbarung



Cornelius Bauer, Dramaturgie

Cornelius Bauer studierte in Freiburg Schulmusik, Germanistik, Violine (Prof. Jörg Hofmann) und Musiktheorie (Prof. Ekkehard Kiem). Anschließend promovierte er in Musikwissenschaft bei Prof. Dr. Hartmut Möller (Rostock) mit einer Arbeit zum Thema *Postminimalismus als kompositorischer Ansatz*. Daneben hat er wissenschaftliche Artikel zu Werken von John Adams, Steve Reich, Henry Purcell und L. v. Beethoven sowie

zahlreiche weitere Texte für Programmhefte, CD-Booklets (NAXOS, Spektral, bastille musique) und Lexika (Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft, Beethoven-Lexikon, beide erschienen im Laaber-Verlag) veröffentlicht.

2001 bis 2016 versah er an der Musikhochschule Freiburg eine Lehrtätigkeit in Musiktheorie. Als Geiger ist er vornehmlich, aber nicht ausschließlich im Bereich der Neuen Musik tätig. So ist er Mitglied der Basel Sinfonietta und war dort von 2015 bis 2024 auch als Programmkoordinator tätig. Außerdem ist er Gründungsmitglied der Freiburger Holst Sinfonietta und seit 2014 regelmäßig Gast beim Freiburger Ensemble SurPlus.

Mit der Produktion von John Adams' *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky* im Januar 2004 begann seine Tätigkeit als ständiger Dramaturg der Opera Factory Freiburg (ehem. Young Opera Company), seit Ende 2005 ist er auch Konzertdramaturg der Holst Sinfonietta.



Ekkehard Abele, Bariton (William)

Ekkehard Abele wurde in Stuttgart geboren und erhielt bereits früh Unterricht in Klavier und Orgel. Er studierte Kirchenmusik in Freiburg und begann währenddessen auch sein Gesangsstudium. Er setzte dieses in Saarbrücken bei Hanna Eittinger und Prof. Renate Stoll und in Weimar bei Prof. Eugene Rabine fort und beendete sein Aufbaustudium bei Kurt Widmer in Basel mit dem Solistendiplom. 1996 wurde er Preisträger des Internationalen Bachwettbewerbes Leipzig. Er wird seit einigen Jahren von Gudrun Bär in Weimar stimmlich betreut.

Er war lange Jahre Mitglied der Neuen Vocalsolisten Stuttgart, mit denen er ein riesiges Repertoirespektrum im Bereich der Avantgarde erarbeitete. Bei seinen Engagements im Musiktheaterbereich profitiert er bis heute ungemein von diesen grundlegenden Erfahrungen. Er gastierte seither an den Opernhäusern in Darmstadt, Mannheim, Passau, Basel, Wuppertal, Mainz, Saarbrücken und Venedig, sowie bei Theaterfestivals in Schwetzingen, München, Graz, Paris, Amsterdam, New York, Bogotà und Buenos Aires. Im Konzertbereich, und hier im Besonderen im Bereich

der Alten Musik, kam es früh zu einer intensiven Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Thomas Hengelbrock und Hermann Max, die später ihre Fortsetzung mit Persönlichkeiten wie Ton Koopman, Yannick Nézet-Séguin, Hans Zender, Philippe Herreweghe, Kazushi Ono oder Masaaki Suzuki fand.

Ekkehard Abele gastiert bei Orchestern wie dem Orchestre Philharmonique de Luxembourg, dem Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya oder den Rotterdamer Philharmonikern und gerne auch bei Vocalensembles wie *stimmkunst* oder der Zürcher Singakademie. Er ist Gründungsmitglied des Deutschen Kammerchors und unterrichtet Gesang an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg.

Sein besonderes Interesse gilt dem Lied, das er vor allem zusammen mit dem Hammerklavierspieler Enno Kastens regelmäßig pflegt. Aus dieser Zusammenarbeit resultieren eine Vielzahl von thematischen Liederabenden.

Ekkehard Abele ist der Opera Factory schon seit drei Jahrzehnten eng verbunden. Er sang 1993 in der Gründungsproduktion *Sāvitrī* von Gustav Holst der Opera Factory (CD-Aufnahme 2020 mit dem SWR für *bastille musique*) und war in verschiedenen Produktionen wie u. a. Waltons *The Bear*, Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis* und 1995 und 2024 auch in beiden Produktionen von Brittens *The Rape of Lucretia* zu erleben.

WIR WÜNSCHEN IHNEN BESTE UNTERHALTUNG.

FINESSE

BRILLEN KONTAKTLINSEN OPTOMETRIE

Sie finden uns in der Gerberau zwischen
Martinstor und Augustinerplatz.

Fon 0761 292 14 11 + www.finesse-optik.de



Wei-Chieh Tai, Tenor (Roderick)

Der taiwanische Tenor Wei-Chieh Tai absolvierte sein Masterstudium im Fach Opern- und Konzertgesang an der Hochschule für Musik Freiburg in der Klasse von Prof. Reginaldo Pinheiro. Er ist Preisträger des Prof. Dichler-Wettbewerbs in Wien und nahm unter anderem an internationalen Meisterkursen bei Prof. Ralf Döring und Prof. Edoardo Lanza teil. Bereits während seines Studiums erarbeitete er sich ein breites Repertoire, das von der Klassik über die Romantik bis hin zu zeitgenössischen Werken des 20. Jahrhunderts reicht.

Auf der Opernbühne war Wei-Chieh Tai bereits in zahlreichen Produktionen und szenischen Projekten zu erleben. Zu seinen wichtigen Partien gehören Oscar in *Alexandre bis* von B. Martinů, Lysander in *A Midsummer Night's Dream* von B. Britten sowie Raimondo in *I due timidi* von N. Rota. Darüber hinaus stand er als Alfred und Eisenstein in *Die Fledermaus* von J. Strauß sowie als Basilio in *Le Nozze di Figaro* von W. A. Mozart auf der Bühne.

Zudem ist er ein vielseitiger Konzert-, Oratorien- und Liedsänger. Er trat vor Kurzem als Tenorsolist in Rossinis *Stabat Mater*, J. S. Bachs Kantate *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (BWV 99) sowie in Brittens *Rejoice in the Lamb* auf. Sein Konzertreper-

das FREIBURGER MUSIKANTIQUARIAT

NOTEN
NEU & ANTIQUARISCH

Laurent Charenton

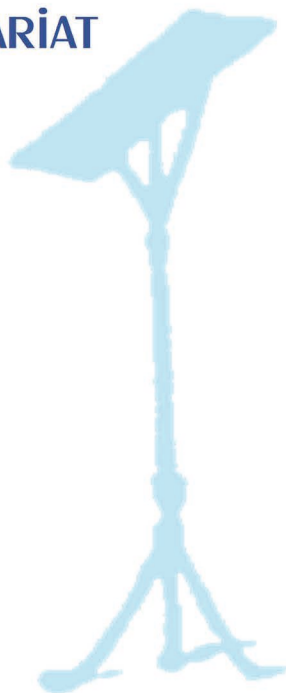
📍 Schwarzwaldstr. 7 / 79117 Freiburg (an der roten Tür klingeln)

🌐 www.noten-in-freiburg.de

✉ info@noten-in-freiburg.de

☎ 0761 / 7 81 94

donnerstags & freitags 14-18 Uhr, samstags 10-13 Uhr
und nach Vereinbarung



toire umfasst wichtige geistliche Werke wie Händels *Messias*, Mozarts *Davide penitente* sowie Haydns *Die Schöpfung*, in der er als Uriel zu hören war. Eine besondere Leidenschaft pflegt er zum deutschen Kunstlied, was er unter anderem mit einer Liedermatinée der Schumann-Zyklen *Dichterliebe* und *Liederkreis* unter Beweis stellte.



Leonor Pereira Pinto, Sopran (Madeline)

Geboren in Porto/Portugal, begann ihre musikalische Laufbahn im Alter von 6 Jahren mit Klavierunterricht am Konservatorium für Musik Porto. Später widmete sie sich dem Gesang und begann ihr Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Porto. 2022 setzte sie an der Hochschule für Musik Freiburg bei Prof. Mareike Morr und bei Prof. Katharina Kutsch ihr Studium fort.

2024 gab sie ihr sehr erfolgreiches Debüt bei der Opera Factory Freiburg als Lucia in B. Britten's *The Rape of Lucretia*. Mit einem Programm mit Werken von J. S. Bach und L. Berio war sie beim MITO-Festival in Mailand und bei den SeetalClassics in Seon zu hören. Im Oktober 2025 hat sie bei der Opera Factory Freiburg die Titelrolle in G. Frids Monooper *Das Tagebuch der Anne Frank* verkörpert.

Zu ihren bisherigen Opernpartien zählen außerdem Le Feu und Le Rossignol in *L'Enfant et les Sortilèges* (M. Ravel), Christine in *Le Testament de la Tante Caroline* (A. Roussel), Moth in *A Midsummer Night's Dream* und Julia in *The Little Sweep* (B. Britten) sowie die Erste Hexe und die Zweite Frau in Purcells *Dido and Aeneas*. Im Januar 2027 wird Leonor als Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro* in einer Produktion der Hochschule für Musik Freiburg zu erleben sein.

Leonor konzertiert regelmäßig als Solistin im In- und Ausland. Sie widmet sich insbesondere der geistlichen Musik (*Stabat Mater* – Pergolesi; *Markus- und Matthäuspassion* – Bach; *Die Schöpfung* – Haydn) und dem Lied. 2024 wurde sie zusammen mit ihrem Liedpartner Rúben Lopes eingeladen, einen Liederabend im Rahmen des Liedfestivals Projeto: Canção in Porto zu geben. Sie hat in Portugal, Deutschland und Italien zeitgenössische portugiesische Werke von Eugénio Amorim, Fernando Lapa, Telmo Marques, Vítor Rua und Francisco Ribeiro uraufgeführt. In Freiburg interpretierte sie das Werk *Lärmschutz* von Benjamin Scheuer.

Im Rahmen von Meisterkursen arbeitete sie u. a. mit Bernarda Fink, Prof. Burkhard Kehring, und Prof. David Santos.



Johannes Blank, Bass (Servant)

Johannes Blank, geboren in Berlin, begann seine musikalische Ausbildung am Klavier, bevor er seinen ersten Gesangsunterricht erhielt. Er studierte anschließend Gesang/Musiktheater an der Universität der Künste Berlin bei Prof. Albert Pesendorfer und wechselte für sein Masterstudium bei Prof. Reginaldo Pinheiro an die Hochschule für Musik Freiburg. Weitere gesangliche Impulse erhielt er u.a. in einem Meisterkurs von Peter

Rose. Die Wanderoper Brandenburg engagierte ihn für die Hauptrolle in der Kinderoper *Irgendwie Anders*. Von 2024 bis 2026 war er Stipendiat bei Yehudi Menuhin Live Music Now Freiburg e. V. Im Rahmen seines Studiums trat er bereits oft in Opernproduktionen auf, darunter als Bartolo und Antonio in Mozarts *Le nozze di Figaro* und als Peter Quince in Britten's *A Midsummer Night's Dream*. Ferner verbindet ihn eine rege Konzerttätigkeit mit den Städten Freiburg und Berlin.

saegner optik

sehzentrum niklas austermann

brombergstraße 33 · 79102 freiburg · telefon 0761 701212 · www.saegner-optik.de





Markus Brock, Tenor (Physician)

Markus Brock, geboren 1998 in Köln, spielte in seiner Jugend Querflöte. Nach Freiburg für ein Germanistikstudium gekommen, entdeckte ihn sein Chorleiter und empfahl ihm ein Gesangsstudium an der Musikhochschule. Hier studierte er zunächst bei Prof. Torsten Meyer, dann bei Prof. Markus Eiche. Seitdem sang er mehrere Solorollen in Projekten innerhalb und außerhalb der Hochschule. Im Frühjahr 2024 tourte er mit

dem Deutsch-Französischen Kooperationsprojekt *La Scala di Seta* (Rossini) durchs Elsass in der Rolle des Dormont; im Sommer sang er im Rahmen der hochschuleigenen Produktion von *I due Timidi* (Nino Rota) im Kleinen Haus des Theaters Freiburg als Dottore. 2025 folgte Benjamin Brittens *A Midsummer Night's Dream* an der Hochschule Freiburg, wo er Flute / Thisbe spielte. Markus Brock betritt die Opernbühne mit Spielfreude und verliert auch regelmäßig sein Herz an geistliche Barockmusik.



Hier spielt die Musik. Gillhaus.



MUSIK. GILLHAUS.
Eine **intakte** Welt.

In Freiburg. www.musik-gillhaus.de

