
Arnold Jacobshagen

SEMIRAMIDE –

ROSSINIS BILANZ IN DER OPERA SERIA?

Mit der Premiere seiner letzten Opera seria *Semiramide* beendete Gioachino Rossini am 3. Februar 1823 in Venedig seine italienische Bühnenkarriere. Noch im selben Jahr reiste der Komponist gemeinsam mit seiner Gemahlin Isabella Colbran, für deren Sopranstimme er die Titelrolle dieser und zahlreicher weiterer Opern geschrieben hatte, nach Paris. Wenig später sollte er sich dauerhaft in der französischen Metropole niederlassen. *Semiramide* stellt somit gleichsam Rossinis Vermächtnis in der Opera seria dar.

Im Spektrum der Gattungen ist die ernste italienische Oper bei Rossini mit 18 von insgesamt 39 musikdramatischen Werken am stärksten vertreten. Auch hinsichtlich ihres historischen Stellenwerts und ihrer musikalischen Qualitäten bildet die Opera seria das Zentrum seines Gesamtwerks – auch wenn mit *Il barbiere di Siviglia* und *La Cenerentola* seine beiden beliebtesten Werke der komischen Oper angehören. Das Übergewicht der heroischen gegenüber der komischen Gattung entspricht dem schon damals herausragenden Renommee des Komponisten und dem weitaus höheren gesellschaftlichen Prestige der Opera seria. Diese Gewichtung lässt sich auch biographisch sehr gut verfolgen, denn die Stationen von Rossinis Karriere stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang zu den Operngattungen und den musikalischen Traditionen, die an den jeweiligen Wirkungsstätten bevorzugt wurden. Es ist keineswegs ein Zufall, dass Rossini zu Beginn seiner Laufbahn vor allem komische Einakter (Farsen) und zwar ausschließlich für Venedig schrieb. Seine beiden bedeutendsten Operen buffe (*Il barbiere di Siviglia* und *La Cenerentola*) wurden in Rom uraufgeführt, der Prototyp einer Opera semiseria (*La gazza ladra*) hingegen in Mailand. Die 18 Operen serie Rossinis entstanden in einem Zeitraum von nur elf Jahren (1812 bis 1823). Während Rossini sowohl den entscheidenden künstlerischen Durchbruch (*Tancredi*, 1813) als auch den Höhepunkt als Seriakomponist (*Semiramide*, 1823) jeweils am Teatro La Fenice in Venedig erlebte, bildete gleichwohl Neapel das Zentrum seiner nachhaltigen Auseinandersetzung mit der musikalischen Tragödie. In Neapel schrieb Rossini in den Jahren 1815 bis 1822 neun ernste Opern, darunter mit *Otello* (1816), *Armida* (1817), *Mosè in Egitto* (1818) und *La donna del lago* (1819) einige seiner bedeutendsten Werke.

Venedig und Neapel

Die These, dass Rossini mit *Semiramide* gleichsam die Bilanz seines Seria-Schaffens zog, muss also den unterschiedlichen Voraussetzungen in seinen beiden Hauptwirkungsstätten auf diesem Gebiet - Venedig und Neapel - Rechnung tragen. Als Rossini im Sommer 1815 in Neapel eintraf, war die Stadt nach London und Paris die drittgrößte europäische Metropole und hatte gerade eine zehnjährige französische Fremdherrschaft unter der Regierung von Napoleons Bruder Joseph Bonaparte (1806 - 1808) und dessen Schwager Joachim Murat (1808 - 1815) hinter sich. Beide Regenten hatten sich eine grundlegende Modernisierung und Reform Süditaliens zum Ziel gesetzt. Nach der Abschaffung des Feudalsystems und der Einführung des französischen Zivil-, Handels- und Strafrechts war auch der Kulturbetrieb Neapels nach Pariser Vorbild umfassend modernisiert worden. In der Opera seria bildeten sich besondere neapolitanische Konventionen der Aufführungs- und Besetzungspraxis heraus, die mit der Orientierung an Frankreich und der dortigen Tragédie lyrique zusammenhingen. Die Kastraten und Travestierrollen wurden von der Bühne verbannt und durch Tenöre ersetzt, große Chöre und Ballette bereicherten die Opernhandlungen. Hiermit ging die Ausweitung großer Ensemble-szenen einher, während die Anzahl der Arien zurückging. So boten sich in Neapel für Rossini vielfältige Möglichkeiten, kompositorisch mit innovativen und weiträumigen Formlösungen zu experimentieren. Auch wurden die Seccorezitative vollständig aus der Opera seria eliminiert und durch orchesterbegleitete Rezitative ersetzt - eine Praxis, die Rossini mit *Semiramide* sodann für ganz Italien als Standard etablierte.

Zum Verständnis der Gattung Opera seria ist es ratsam, sich zunächst mit ihrer literarischen Seite zu beschäftigen, dem Libretto. Gerade im deutschsprachigen Raum wird die literarische Qualität von Opernlibretti oftmals in Zweifel gezogen. Dabei wird indes gerne übersehen, dass es sich um funktionale „Gebrauchstexte“ handelt, deren Sinnpotential sich in vollem Umfang nur in der Aufführung und in der Verbindung mit Musik, Darstellung und Szene erschließen kann. Weitaus wichtiger als die absolute literarische Qualität eines Operntextes ist also die Stimmigkeit innerhalb des musikalisch-dramatischen Wirkungszusammenhangs. Zugleich erforderte die Ausrichtung der

Komposition auf das bei der Uraufführung zur Verfügung stehende Ensemble in der Regel eine dem Renommee der einzelnen Sänger angemessene und hierarchisch gestufte Verteilung der Arien, Duette und anderer Musiknummern. Aus diesen Erfordernissen des damaligen Opernbetriebs ergab es sich von selbst, dass bei der Umwandlung eines Dramentextes in ein Opernlibretto mitunter drastische Veränderungen und Verkürzungen in Kauf genommen werden mussten. Das minderte freilich nicht den exklusiven Rang der Opera seria als höchster und anspruchsvollster Gattung im damaligen italienischen Theatersystem, für die nur tragische und heroische Sujets in Frage kamen. Insofern verbindet sich mit der Opera seria auch für Rossini sehr häufig und selbstverständlich der Anspruch, Stoffe der Weltliteratur auf die Opernbühne zu bringen. Dies gilt in besonderem Maße für *Semiramide*, ein Libretto, das ebenso wie zuvor bereits *Tancredi* auf eine Tragödie Voltaires zurückgeht (*Sémiramis* aus dem Jahre 1748 bzw. *Tancredi* von 1760). Neben Voltaire dienten beispielsweise auch Werke von Shakespeare, Torquato Tasso, Jean Racine und Walter Scott als Textgrundlagen für einzelne Opern Rossinis. So lieferte Shakespeares *Othello* – freilich vermittelt durch eine zeitgenössische französische Bühnenbearbeitung – die Vorlage für Rossinis gleichnamige Oper (*Otello*, 1816, Libretto von Francesco Berio di Salsa). Noch älter als diese Shakespeare-Quelle ist diejenige für Rossinis *Armida* (1817, Libretto von Giovanni Schmidt), ein Werk, für das Tassos Versepos *Gerusalemme liberata* (1574) Pate gestanden hat. Rossinis neapolitanischer Textdichter Andrea Leone Tottola wählte Jean Racines *Andromaque* und Walter Scotts *The Lady of the Lake* als Quellen für Rossinis *Ermione* (1819) und *La donna del lago* (1819). Vor allem mit letzterem Werk vollzog Rossini den musikdramaturgischen Anschluss an die damals aktuelle romantische Literatur. Zwei weitere Opern Rossinis, *Ciro in Babilonia* (1812) und *Mosè in Egitto* (1818), basieren jeweils auf biblischen Sujets (was sich darauf zurückführen lässt, dass ihre Uraufführungen jeweils in der Fastenzeit stattfanden).

Verglichen mit den zukunftsweisenden Qualitäten einiger neapolitanischer Opern treten in *Semiramide* zugleich auch konservativere Tendenzen zu Tage, die formal hinter den in *Otello* oder *Maometto II* erreichten musikdramaturgischen Standards zurückzubleiben scheinen. Wie bereits *Tancredi*, die

erste venezianische Opera seria Rossinis, so ist auch *Semiramide* durch die Stoffwahl klassizistisch geprägt – im Gegensatz zur „romantischen“ Prägung einzelner neapolitanischer Opern. Beide Libretti gehen wie erwähnt auf französische Tragödien von Voltaire zurück und wurden vom selben Autor, dem Hausdichter des Teatro La Fenice Gaetano Rossi, für die Opernbühne eingerichtet. Mit der Person dieses Autors, den ehrwürdigen Traditionen des Teatro La Fenice und nicht zuletzt den monologischen und dialogischen Strukturen in Voltaires Dramenvorlagen hängt auch der musikdramaturgisch vergleichsweise konservative Zuschnitt dieser beiden Libretti zusammen, von denen keines ein selbstständiges Terzett, Quartett, Quintett oder Sextett enthält, sondern die jeweils ausschließlich aus Rezitativen, Arien, Duetten und großen Solo-Chor-Ensembles (Introduktion und Finali) bestehen.

Besetzungsfragen: Frauen in Männerrollen

Traditionell und ebenfalls dem Uraufführungsort Venedig und seinen Aufführungsgewohnheiten geschuldet ist auch die Besetzung der jeweils vier Hauptrollen mit Sopran, Mezzosopran (für „Hosenrollen“), Tenor und Bass: Anders als in den meisten neapolitanischen Opern Rossinis wird der männliche Held in *Tancredi* und *Semiramide* jeweils *en travesti* von einer Mezzosopranistin verkörpert, die als „Primadonna da musico“ die nicht mehr verfügbaren Kastraten ersetzt. Das Phänomen der Travestierollen bei Rossini und seinen Zeitgenossen ist im Spannungsfeld unterschiedlicher italienischer und französischer Bühnenkonventionen zu verstehen. Anders als in der italienischen Oper, die im 17. und 18. Jahrhundert eine überaus reiche und zugleich regional diversifizierte Besetzungspraxis kannte, bei der ohne weiteres männliche Rollen von Sängerinnen und weibliche Rollen von Sängern verkörpert werden konnten, waren solche „gegengeschlechtlichen“ Besetzungen für die französische Theaterästhetik außerhalb der komischen und populären Bühnengattungen stets äußerst problematisch. Tatsächlich stehen Travestierollen in der ernsten französischen Oper dieser Zeit nahezu ausschließlich für Adoleszenz und Kindheit, so dass sich hier von einem sexuell nicht aktiven, androgynen Rollentypus sprechen lässt. Für diesen Stimmtypus kommt in der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts

die Bezeichnung „Musichetto“ auf. Die Musico-Rollen der Opera seria, wie im Falle von *Semiramide* die des Arsace, stehen hingegen in der Nachfolge der Kastraten und verkörpern die geschlechtsaktiven männlichen Helden und Liebhaber. Nur ein einziges Mal hatte Rossini tatsächlich noch einen Kastraten zur Verfügung: In *Aureliano in Palmira* (Uraufführung in Mailand 1813) ist die Mezzosopranpartie des Arsace (nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Rolle in *Semiramide*) für den Kastraten Giovanni Battista Velluti geschrieben.

Der Unterschied zwischen dem androgynen, „unschuldigen“ französischen Typus des Musichetto und dem geschlechtsaktiven italienischen Typus des Musico lässt sich gut an Rossinis ersten Opern exemplifizieren. Rossinis erste „Hosenrolle“ für Neapel ist Enrico, der kleine Bruder Elisabettas in der gleichnamigen Oper, ein Heranwachsender, also noch ein Musichetto. Die männlichen Heldenrollen in dieser sowie in den fünf nächsten für Neapel geschriebenen Opern *Otello*, *Armida*, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide* und *Ermione* werden dagegen jeweils von Tenören verkörpert. Die unterschiedlichen Besetzungen hatten gewissermaßen veränderte Geschlechterverhältnisse zur Folge. In Neapel wurden gewöhnlich mehr als doppelt so viele männliche als weibliche Sänger benötigt. Ein extremes Beispiel ist Rossinis *Armida* (1817): In dieser Oper gibt es nur eine einzige Frau (die Titelgestalt), hingegen sieben Tenorpartien (Goffredo, Rinaldo, Idraote, Gernando, Eustazio, Ubaldo und Carlo) und einen Bass (Astarotte); das Geschlechterverhältnis beträgt somit eins zu acht! Ähnlich verhält es sich auch in *Otello*: Hier stehen zwei weiblichen Darstellern (Desdemona und Emilia) sechs Tenöre (Otello, Rodrigo, Jago, Lucio, Doge, Gondoliere) und ein Bass (Elmiro) gegenüber. Dagegen enthalten alle Opern serie Rossinis, die für Venedig, Mailand oder Rom geschrieben wurden, jeweils eine „Hosenrolle“ und dadurch ein annähernd ausgeglichenes Verhältnis zwischen weiblich und männlich besetzten Rollen: die Titelrollen in *Tancredi* und *Sigismondo* (Venedig 1813 und 1814), Ottone in *Adelaide di Borgogna* (Rom 1817), Eduardo in *Eduardo e Cristina* (Venedig 1819), Falliero in *Bianca e Falliero* (Mailand 1819) und – last but not least – Arsace in *Semiramide* (Venedig 1823).

Zwischen den beiden männlichen Helden in Rossinis venezianischen Erfolgsopern *Tancredi* und *Semiramide* finden sich

darüber hinaus auch inhaltliche Parallelen: Tancredi und Arsace kehren als Verbannte inkognito in ihre Heimat zurück und stellen sich dem Publikum in ähnlichen Soloszenen und Cavatinen vor: Sowohl diejenige Tancredis („Tu che accendi questo core“ / Du, die du dieses Herz entflammtest) als auch jene Arsaces („Ah, quel giorno ognor rammento“ / Immer werde ich an den Tag denken) wird von einem sanft wogenden Orchestervorspiel eingeleitet, woraufhin beide Helden sich veranlasst sehen, ihr Rezitativ mit Bemerkungen über die sie umgebende Landschaft zu eröffnen. Auch die beiden Teile der Arien sind sowohl textlich als auch musikalisch analog gebaut: Im Cantabile wird jeweils die Erinnerung an die Geliebte beschworen, in der Cabaletta die erhoffte Wiedervereinigung mit ihr antizipiert.

Bemerkenswert sind auch die gewaltigen Dimensionen der Ouvertüre, nicht zuletzt angesichts der Tatsache, dass Rossini zuvor in seinen neapolitanischen Opern zumeist auf solche elaborierten und eigenständigen Orchesterkompositionen verzichtet und an ihre Stelle knappe Vorspiele gesetzt hatte, die unmittelbar in die erste Szene einleiteten. Mit dieser neapolitanischen Praxis nahm Rossini eine spätere operngeschichtliche Entwicklung im 19. Jahrhundert vorweg, während formal selbstständige und kompositorisch ausgefeilte Ouvertüren immer seltener wurden. Außergewöhnlich und modern sind unter den Ensemble-szenen in *Semiramide* insbesondere die Introduktion und das Finale des ersten Aktes. Die besonders umfangreiche Eröffnungsszene des ersten Aktes zeichnet sich dadurch aus, dass der Auftritt der Primadonna in diesen großen Szenenkomplex integriert ist und nicht, wie bis dahin die Regel, als separate Soloszene jener folgt. Das Finale des ersten Aktes umfasst eine knappe halbe Stunde Spieldauer und ist damit das längste Opernfinale in Rossinis Opern.

¹ *Rossini-Codes: der „Napoleon der Musik“*

Rossinis wegweisender Einfluss auf die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts betrifft neben einer breiten Palette von Stilmit-teln vor allem die dramaturgische Konzeption solcher groß angelegter musikalischer Formen. Wegen der prägenden normativen Kraft sowohl der stilistischen Charakteristika als auch der musikdramaturgischen Formmodelle lässt sich hier von einem

ter Manier. Der Gebrauchswert dieser konventionellen Formen für Arien, Duette und große Ensembles lag für Rossini und seine Nachfolger vor allem darin, den Kompositionsprozess durch Limitierung der Auswahlmöglichkeiten zu beschleunigen und durch bewährte Modelle praktikable Lösungsmöglichkeiten für eine große Anzahl struktureller Probleme zu eröffnen. Zur Zeit Rossinis löste dieses mehrsätzige Formmodell die im 18. Jahrhundert üblichen, überwiegend kleinteiligeren Arien- und Ensembleformen weitgehend ab. Dabei prädisponiert die literarische Struktur den musikalischen Formverlauf: In der Regel geht ein Wechsel des Versmaßes mit einem solchen des musikalischen Zeitmaßes und somit der Satzfolge einher.

Rossini lieferte vor allem in den langsamen Sätzen vieler großer Ensembles musikdramaturgische Prototypen mit einer langen Wirkungsgeschichte, die bis zum mittleren Verdi führt. Ein herausragendes Beispiel für den Topos des Horrors und der Todesahnung findet sich in *Semiramide*: Die Reaktion der Protagonistin auf die Geistererscheinung ihres ermordeten Gatten („Qual mesto gemito da quella tomba“ / Welch klagender Seufzer dringt aus dem Grab) komponiert Rossini als bogenförmige, punktierte as-moll-Gesangslinie, die von dem noch für Verdi typischen Ostinato-„Todesmotiv“ im homorhythmisch „erzitternden“ vollen Orchester begleitet wird. Eine ganz ähnliche Kompositionsweise verwendet Verdi in klarer Anlehnung an Rossini in Leonoras Reaktion („Quel son, quelle preci“ / Dieser Klang) auf das „Miserere“ zu Beginn des vierten Aktes aus *Il trovatore* (1853).

Zweifellos hat das bereits den Zeitgenossen geläufige Bild Rossinis als Architekt und „Gesetzgeber“ der europäischen Oper im Zeitalter der Restauration seine Berechtigung. Rossini hat die *Solita forma* nicht erfunden, aber er hat ihr musikalisch-dramaturgisches ebenso wie ihr strukturbildendes Potenzial voll entfaltet und ihr durch ihre Dominanz innerhalb seiner Stücke sowie die buchstäblich flächendeckende Präsenz seiner Werke gleichsam normative Kraft verliehen. Indem Rossini in einer historisch bedeutsamen Phase am Übergang von der napoleonischen Epoche zur Restauration die formalen Standards der Opernkomposition neu justierte und damit faktisch kodifizierte, sicherte er nicht nur die Überlebensfähigkeit der italienischen *Opera seria*, sondern zugleich auch deren Überlegenheit

gegenüber den anderen Traditionen des europäischen Musiktheaters für die nächsten Jahrzehnte. Denn während die deutsche romantische Oper der Rossini-Zeit – einschließlich derjenigen Carl Maria von Webers – nicht zuletzt daran krankte, dass sie das kompositorische Problem der formalen Kohärenz nicht schlüssig zu lösen vermochte und trotz allmählich steigender literarischer wie auch orchestertechnischer Ambitionen lange Zeit im Status des Singspiels verharrte, geriet die französische Oper – und insbesondere die Opéra-comique – in zunehmende Abhängigkeit vom omnipräsenten italienischen Modell. Erst mit dem Aufkommen der Grand Opéra sollte sich im europäischen Maßstab ab den 1830er Jahren in Paris eine ebenbürtige Alternative entwickeln, der freilich Rossini 1829 mit seinem *Guillaume Tell* ebenfalls den Weg bereitete. In der italienischen Oper setzte vor allem *Semiramide* die formalen Standards, die bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein Gültigkeit behalten sollten. Und mit der modernen Gattungsbezeichnung „Melodramma tragico“, die auf die Neuartigkeit des fortan verbindlichen tragischen Ausgangs verweist, erfolgte ebenfalls eine für die Opern Bellinis, Donizettis und Verdis wegweisende Weichenstellung. So versöhnte Rossini mit seiner ganz persönlichen Bilanz in der Gattung der Opera seria die Vergangenheit mit der Gegenwart und der Zukunft.

BAYERISCHE STAATSOOPER

SEMIRAMIDE

Gioachino Rossini

SEMIRAMIDE

Melodramma tragico in zwei Akten

Libretto von Gaetano Rossi
nach *Sémiramis* von Voltaire

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühne
Kostüme
Video
Choreographie
Licht
Chor
Dramaturgie

Michele Mariotti
David Alden
Paul Steinberg
Buki Shiff
Robert Pflanz
Beate Vollack
Michael Bauer
Stellario Fagone
Daniel Menne

Bayerische Staatsoper

Uraufführung am 3. Februar 1823
am Teatro La Fenice in Venedig

Münchener Erstaufführung am 19. März 1824
im Cuvilliés-Theater (Deutsche Erstaufführung)

PREMIERE
am 12. Februar 2017 im Nationaltheater München

Die Handlung _____	10
The Story _____	12
L'Argument _____	14
Albert Gier	
Die untragische Tragödie	
Semiramis, Voltaire und Gaetano Rossi _____	38
Arnold Jacobshagen	
<i>Semiramide</i> - Rossinis Bilanz in der Opera seria? _____	52
Sabine Henze-Döhring	
Duo infernal und tragischer Held	
Zur Rollengestaltung in Rossinis <i>Semiramide</i> _____	66
Daniel Menne	
Verbrechen und Strafe?	
Arsaces Entwicklung vom Liebhaber zum Rächer _____	78
Das Libretto _____	88
Probenfotos von Wilfried Hösl _____	138
Die Autoren des Programmbuchs _____	161
Impressum und Nachweise _____	162

Albert Gier, Promotion in Bonn und Habilitation in Heidelberg, ist Professor i. R. für Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Bamberg, wo er 1994 das Dokumentationszentrum für Librettoforschung begründete. Von 2009 bis 2015 war er Gründungsvorsitzender der Deutschen Sullivan Gesellschaft e. V. Seit 1996 gehört er dem Wissenschaftlichen Beirat der Deutschen Rossini Gesellschaft e. V. an. Etwa durch die Veranstaltung zahlreicher Symposien und die Beratung bei Editions- und Aufführungsvorhaben trägt er maßgeblich dazu bei, die Perspektive einer textbezogenen Opernforschung zu popularisieren. Es bestehen europaweit Kontakte zu verschiedenen Forschungsinstituten und Universitäten, zudem verfasste er zahlreiche Aufsätze, Artikel und Rezensionen. 1998 erschien *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*.

Sabine Henze-Döhring studierte Germanistik, Geschichte und Musikwissenschaft. Seit 1992 lehrt sie als Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Marburg. Zusammen mit ihrem Mann Sieghart Döhring legte sie *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (1997) vor. Sie ist Herausgeberin von *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bände 5–8 (1999–2006). Es folgten *Adel mit Bürgersinn* (2007) und *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik* (2009). Ihre jüngsten Buchpublikationen sind *Friedrich der Große – Musiker und Monarch* (2012), *Verdis Opern. Ein musikalischer Werkführer* (2013) und – zusammen mit Sieghart Döhring – *Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra* (2014) sowie *Die 101 wichtigsten Fragen – Oper* (2017).

Arnold Jacobshagen ist seit 2006 Professor für Musikwissenschaft und Leiter des Instituts für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Nach dem Studium der Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie in Berlin, Wien und Paris und der Promotion mit der Arbeit *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime* an der Freien Universität Berlin im Jahr 1996 war er zunächst Musikdramaturg am Staatstheater Mainz, sodann wissenschaftlicher Assistent, Oberassistent und Privatdozent am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, wo er sich 2003 mit der Arbeit *Opera semiseria – Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater* habilitierte. Zu seinen zahlreichen Publikationen gehört der Band *Gioachino Rossini und seine Zeit*.

Daniel Menne, geboren in Essen, studierte Philosophie, Musikwissenschaft und Germanistik in Würzburg und schloss dort mit einer Arbeit über Ludwig Wittgenstein ab. Anschließend absolvierte er ein Jahrespraktikum in der Musiktheaterdramaturgie am Theater Ulm. In der Spielzeit 2013/14 war er Dramaturgieassistent an der Bayerischen Staatsoper, seit der Spielzeit 2014/15 ist er hier als Dramaturg tätig.