

25.26

EIN MASKENBALL (UN BALLO IN MASCHERA)

GIUSEPPE VERDI



THEATER ERFURT







KURZ GEFASST

Wenn man nicht wüsste, dass es eine Oper von Verdi ist, könnte man vermuten, dass *Ein Maskenball* der Titel einer Operette oder eines Balletts ist. Ein passenderer Titel wäre vielleicht: *Mord auf dem Maskenball*. Sicherlich zu reißerisch zu Zeiten Verdis, aber das Stück hat schon etwas von einem Krimi. Und der basiert auf historischen Tatsachen, die Ermordung des schwedischen Königs Gustavs III. auf einem Maskenball im Stockholmer Opernhaus im Jahre 1792. Die politischen Hintergründe der Tat, der Versuch, die Reformen des Königs zu bekämpfen, spielen in der Oper keine Rolle. Private Rachege-lüste motivieren die Verschwörer, die nach einer Gelegenheit suchen, den politischen Führer umzubringen. Der heißt in der Oper Riccardo und ist nicht nur Tenor, sondern auch Gouverneur von Boston, damals (im 18. Jahrhundert angesiedelt) noch eine englische Kolonie. Er liebt Amelia (Sopran), die Frau seines Freundes und engsten Mitarbeiters Renato (Bariton). Als der das zufällig mitbekommt, will er erst seine Frau umbringen, die zwar verboten verliebt, aber nicht untreu war. Schließlich verbündet er sich mit den Verschwörern und ersticht Renato auf dem Ball. Für das Kontrastprogramm in diesem Eifersuchtsdrama sorgen der Sidekick Riccardos, der Page Oscar (auch Sopran, aber „Hosenrolle“) und die Wahrsagerin Ulrica (Mezzosopran).

Der Schauplatz Boston war nur ein Zugeständnis an Verdis Zeitgenossen – bloß keine direkte Anspielung an regierende Könige riskieren! Die Geschichte ist jedoch zeitlos und nicht ortsgebunden. Deshalb nimmt sich unsere Inszenierung die Freiheit, das Stück in einer näheren Zukunft anzusiedeln, in der die Erde durch Umweltkatastrophen unbewohnbar geworden ist und sich die Menschen in unterirdische Schutzräume zurückziehen mussten. Man hockt eng aufeinander und da kochen Emotionen schon mal schneller hoch. Und jeder Anlass, Party zu machen, wird dankbar aufgegriffen. Kann das gut gehen?

INHALT

ERSTER AKT

1. Bild

Der Gouverneur von Boston, Graf Riccardo hält seine Morgenaudienz. Unter die Hofgesellschaft haben sich auch Verschwörer gemischt, die Riccardo nach dem Leben trachten. Der Page Oscar überreicht dem König die Gästeliste für den bevorstehenden Maskenball. Riccardo entdeckt darauf den Namen Amelias, der Frau seines besten Freundes und engsten Mitarbeiters Renato, die er insgeheim liebt. Renato kommt hinzu, um Riccardo vor einer Verschwörung gegen ihn zu warnen. Der Oberste Richter legt ein Verbannungsurteil gegen die Wahrsagerin Ulrica zur Unterzeichnung vor. Als Oscar sie verteidigt, beschließt Riccardo, zum Vergnügen zusammen mit seinen Höflingen maskiert zu Ulrica zu gehen.

2. Bild

Ulrica zelebriert im Kreise ihrer Anhängerinnen magische Riten. Es klopft: Ein Diener Amelias bittet um eine vertrauliche Unterredung für seine Herrin. Ulrica schickt alle hinaus, doch Riccardo belauscht das folgende Gespräch. Amelia bittet Ulrica, sie von einer unerfüllbaren Liebe zu erlösen. Die Wahrsagerin erzählt ihr von einem geheimnisvollen Kraut, das nachts, bei der Hinrichtungsstätte eigenhändig gepflückt, Abhilfe schafft. Vor der zurückgekehrten Gesellschaft lässt sich Riccardo die Zukunft voraussagen. Ulrica prophezeit ihm den nahen Tod durch den, der ihm zuerst die Hand reichen wird. Riccardo überspielt seine Betroffenheit und macht sich über die Weissagung lustig. Der besorgte Renato ist dem Freund gefolgt und begrüßt ihn nun mit einem Händedruck. Alle werten dies als Zeichen, dass das Orakel lügt, denn Renato ist ja der beste Freund des Königs.

ZWEITER AKT

Voller Selbstzweifel sucht Amelia nachts bei der Richtstätte das Zauberkraut. Riccardo ist ihr gefolgt und entlockt ihr das Geständnis ihrer Liebe zu ihm. Unerwartet taucht Renato auf, um Riccardo vor den nahenden Verschwörern zu warnen. Er tauscht den Mantel mit Riccardo, damit dieser ungehindert fliehen kann, und verspricht, die verschleierte Unbekannte, ohne nach ihrer Identität zu forschen zur Stadt zu geleiten. Die Ver-

schwörer kommen, um den vermeintlichen Riccardo zu töten. Renato gibt sich zu erkennen, entschlossen, die ihm anvertraute Dame zu verteidigen. Da lässt Amelia, um Blutvergießen zu verhindern, den Schleier fallen. Die Verschwörer verhöhnen den geprellten Ehemann. Renato will sich nun für die ihm angetane Schande rächen und lädt die Anführer der Verschwörer für den nächsten Morgen in sein Haus ein.

DRITTER AKT

1. Bild

Zu Hause angekommen will Renato in verzweifelter Wut Amelia töten. Er gestattet ihr jedoch, ein letztes Mal ihr Kind umarmen zu dürfen. Als Amelia gegangen ist, beschließt er, nicht seine Frau, sondern den Freund zu töten, um seine Ehre wiederherzustellen. Als die Verschwörer wie verabredet kommen, gewinnt er deren Vertrauen und macht sich zum Komplizen. Das Los soll nun entscheiden, wer Riccardo töten darf. Amelia wird hinzugerufen, um ohne Kenntnis der Situation das verhängnisvolle Los zu ziehen: Der Auserwählte ist Renato. Da überbringt Oscar die Einladung zum Maskenball. Während die Verschwörer beschließen, den Ball für den Anschlag auf Riccardo zu nutzen, überlegt Amelia verzweifelt, wie sie ihn warnen könnte.

2. Bild

Riccardo ist hin- und hergerissen zwischen der Liebe zur Frau des Freundes und der Pflicht, auf sie zu verzichten. Er entscheidet sich, ein Dekret zu unterzeichnen, das Renato mit Amelia nach England entsendet. Oscar überbringt Riccardo den Brief einer unbekanntenen Dame, die ihn vor einem Mordanschlag auf dem Ball warnt.

3. Bild

Das Fest ist in vollem Gang. Unter Drohungen gelingt es Renato, Oscar das Geheimnis von Riccardos Maskierung zu entreißen. Amelia entdeckt den Geliebten und fleht ihn an, das Fest zu verlassen. Doch Riccardo kann sich schwer von ihr losreißen. Als sie sich ein letztes Mal umarmen, tötet Renato Riccardo. Der Sterbende zeigt ihm das Dekret und schwört, dass Amelia treu geblieben ist. Er verzeiht seinem Mörder.

ZEITTADEL

- 1792** Der schwedische König Gustav III. wird während eines Maskenballs im Stockholmer Opernhaus von politischen Gegnern getötet.
- 1833** Uraufführung der Oper *Gustave III ou Le bal masqué* in Paris (Libretto: Eugène Scribe / Musik: D. F. E. Auber).
- 1841** Vertonung des *Gustav*-Stoffs unter dem Titel *Clemenza da Valois* in Venedig uraufgeführt (Libretto: Gaetano Rossi / Musik: Vincenzo Gabussi).
- 1843** Vertonung des *Gustav*-Stoffs unter dem Titel *Il reggente (Der Regent)* in Turin uraufgeführt (Libretto: Salvatore Cammarano / Musik: Saverio Mercadante).
- 1856** Am 2.5. unterschrieb Verdi einen Vertrag mit dem Teatro San Carlo in Neapel, bis Januar 1858 eine (nicht festgelegte) „große Oper von nicht weniger als drei Akten“ zu liefern. Der Vertrag bestimmte, Verdi müsse das Libretto „dem Zensor von Neapel vorlegen, ohne dessen Zustimmung die Oper nicht aufgeführt werden“ könne.
Am 8.12. scheitert ein Attentatsversuch auf den beim Volk verhassten König von Neapel, Ferdinand II.
- 1857** Der Theaterautor Antonio Somma wird beauftragt, ein Libretto für die 1858 in Neapel aufzuführende



Oper zu schreiben. Die Suche nach einem geeigneten Stoff erweist sich als mühsam. Schließlich fällt die Wahl auf *Gustave III*. Nach Einwänden der Zensurbehörde werden Schauplatz und historische Zeit auf Pommern im 17. Jahrhundert geändert und ein neuer Titel gewählt: *Una vendetta in domino* (*Eine Rache im Domino*).

Verdi beginnt mit der Komposition.

1858 Attentat auf den französischen Kaiser Napoleon III.

in Paris. Die Zensur in Neapel verlangt weitergehende Änderungen. Das Teatro San Carlo gibt eine eigene Librettobearbeitung unter dem Titel *Adelia degli Adimari* in Auftrag. Verdi weigert sich, daran weiterzuarbeiten und es kommt zum Rechtsstreit zwischen Theater und Komponist, der mit einer gütlichen Einigung endet. Verdi sichert dem Teatro San Carlo die Erstaufführung einer anderen Oper in der kommenden Herbstspielzeit zu. Parallel dazu hatte Verdi Kontakt zum Leiter des Opernhauses in Rom aufgenommen. Die päpstliche Zensur in Rom ist weniger streng als in Neapel, fordert aber ebenfalls Änderungen am Libretto. Als Kompromiss wird vereinbart, die Bühnenhandlung von *Una vendetta in domino* an einen Schauplatz außerhalb Europas zu verlegen. Diese neue Fassung des Librettos trägt den Titel *Un ballo in maschera* und wird so von Verdi zu Ende komponiert.

1859 *Un ballo in maschera* wird in Rom mit großem Erfolg uraufgeführt.

1860 Garibaldi marschiert in Neapel ein und beendet die Herrschaft der Bourbonen.

1862 Neapolitanische Erstaufführung von *Un ballo in maschera* am Teatro San Carlo.

1901 Erfurter Erstaufführung von *Un ballo in maschera* unter dem damals in Deutschland üblichen Titel *Amelia oder Der Maskenball*.



DER MASKENBALL ODER EIN MASKENBALL?

Wandlungen eines Opernstoffs

Die Beschäftigung mit der Entstehungsgeschichte von Verdis *Un ballo in maschera* (Ein Maskenball) ist ziemlich verworren, aber bietet gerade deshalb einen einzigartigen Einblick in die Werkstatt des Komponisten. Wir können dabei mitverfolgen, was Verdi wirklich wichtig und wo er bereit war, weitgehende Zugeständnisse zu machen.

Warum Zugeständnisse? Da kommt der Begriff der „Zensur“ ins Spiel: In den mehr oder weniger autoritär regierten europäischen Staaten des 19. Jahrhunderts mussten alle zu Veröffentlichung oder Bühnendarstellung gedachten Texte vorab von einer speziellen Behörde, der Zensur, geprüft werden. Inhalte, die vom Zensor als staatsgefährdend bzw. als die öffentliche Moral oder Religion beleidigend eingestuft wurden, mussten entweder gestrichen oder durch Bearbeitung abgemildert werden.

Diese Praxis wurde lokal unterschiedlich streng ausgeübt, die Autoren von Theatertexten kannten die Gefahr einer teilweisen und vollständigen Ablehnung und balancierten auf dem schmalen Grat von Anbiederung und Risiko.

Verdi war spätestens Anfang der 1850er Jahre mit seinen Erfolgsopern *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) und *La traviata* (1853) zum gefragtesten Opernkomponisten Italiens geworden. Das heißt, er konnte sich aussuchen, für welches Theater und unter welchen Konditionen er weitere Opern schreiben würde.

1856 erhielt er ein Vertragsangebot vom Teatro San Carlo, dem Königlichen Theater in Neapel, das zu den führenden Bühnen Italiens zählte. Die Vereinbarung sah die Komposition einer Oper für den Februar 1858 vor.

Verdis dafür favorisierter Stoff war der *König Lear* von Shakespeare, doch das Sängersonal des Teatro San Carlo schien dem Komponisten für dieses Projekt nicht geeignet. So jedenfalls die offizielle Begründung für die Entscheidung, inzwischen unter Zeitdruck, einen neuen Opernstoff zu suchen.

Ein halbes Jahr vor der geplanten Uraufführung fiel die Entscheidung für einen Titel, der bereits 15 Jahre zuvor in Paris

erstmals auf die Opernbühne kam: *Gustave III ou Le bal masqué* (*Gustav III. oder Der Maskenball*). Der französische Theaterautor Eugène Scribe hatte um die historisch verbürgte Geschichte von der Ermordung des schwedischen Königs Gustav III. im Jahre 1792 während eines Maskenballs herum eine Liebesintrige zur Grundlage eines wirkungsvollen Opernlibrettos gemacht. Mit der Musik von D. F. E. Auber erlebte die Oper 1833 an der Pariser Opéra ihre Uraufführung.

Später griffen italienische Theater den Stoff auf – in Venedig 1841 (Musik von Vincenzo Gabussi unter dem Titel *Clemenza da Valois*) und Turin 1843 (Musik von Saverio Mercadante unter dem Titel *Il reggente*) – verlegten dabei allerdings den Ort und die Zeit der Handlung nach Arles im 13. Jahrhundert bzw. Schottland 1570.

Für die Erstellung des Operntextes zu *Gustavo III. di Svezia* nach Verdis Angaben wurde der Theaterautor Antonio Somma verpflichtet. Die Zensurbehörde in Neapel erhielt zunächst ein Inhaltsverzeichnis, das prompt zu Beanstandungen führte. Die Ermordung eines regierenden Königs in jüngerer Vergangenheit stellte wie wohl schon in Venedig und Turin – anders als in Paris 1833 – auch in Neapel ein großes Hindernis für eine Genehmigung dar.



Somma und Verdi dürfte diese Forderung wenig überrascht haben und die Verlegung von Ort und Zeit der Handlung schien einen relativ einfachen Ausweg zu bieten. Somma schrieb an Verdi:

Gestern erhielt ich Ihren Brief mit der beigefügten Denkschrift der Neapler Zensur. Sie überlässt uns, sagt sie, außer Schweden und Norwegen den ganzen Norden. Aber welches Jahrhundert bleibt uns zur Wahl, um die Handlung anzusiedeln? ... Eines zu finden, das, wie der Herr Zensor wünscht, den Hexen-Glauben rechtfertigt, wüsste ich nicht; während man zu allen Zeiten Aberglauben antrifft, der seinen Grund in der Natur des Menschenherzens hat. Jedenfalls wird man, das sehe ich schon, um den Zensor zufriedenzustellen, hier einlenken müssen. Geben Sie mir also einen Fingerzeig, auch bezüglich der Nation, in welche Sie die Handlung am liebsten verpflanzen würden, ob nun in die ungarische, die polnische oder weiß ich welche. (Somma an Verdi 17.11.1857)

Man einigte sich zunächst auf den Schauplatz Pommern im 13. Jahrhundert:

... und da es sich um den Norden handelt, um einen Fürsten, um eine Zeit, in der die heidnischen Barbaren gegen die schon zivilisierte Christenheit kämpften, denke ich, daß es nicht schlecht wäre, sich auf Pommern — einen Teil Preußens — zu verlegen, das ein unabhängiges Fürstentum des 13. Jh. war, als die teutonischen Ritter darum kämpften, den in vielen Teilen jenes Fürstentums, dessen Hauptstadt Stettin war, noch verbreiteten Götzendienst zu verbannen. Es war eine Zeit, in der der Aberglaube noch zahlreiche Volksschichten erfasste. Im Übrigen ist die Geschichte jener Zeit sehr dunkel, und wir können ruhig einen Fürsten nach unserem Gutdünken einsetzen. (Somma an Verdi 19.11.1857)

Verdi störte sich offenbar wenig an der Verlegung des Ortes, allerdings schien ihm das 13. Jahrhundert zu weit gegriffen, denn ihm war es wichtig, dem Maskenball einen angemessenen opulenten Rahmen zu geben, sicher auch mit Blick auf die Musik, die ihm dabei vorschwebte.



Es scheint mir etwas weit ab, um den brillanten und etwas französischen Charakter Gustavs beizubehalten; und dann die Hofsitten! (Verdi an Somma am 26.11.1857)

Schließlich blieb es bei Pommern, allerdings im 17. Jahrhundert. Somma arbeitete daraufhin das Libretto entsprechend um, als neuer Titel wurde *Una vendetta in Domino* (*Eine Rache im Domino*) gewählt.

Auf der Basis dieses Textes begann Verdi mit der Komposition und noch schien der Zeitplan haltbar.

Mit dem Entwurf der Partitur im Gepäck reiste Verdi nach Neapel, um die Oper dort fertigzustellen und einzustudieren. Doch just am Tag seiner Ankunft, wurde in Paris ein Attentat auf Kaiser Napoleon III. verübt. Zwar schlug der Anschlag fehl, doch die Behörden in Neapel waren alarmiert, zumal der König von Neapel bei weiten Teilen des Volkes verhasst war.

Die Zensur verlangte nun viel weitreichendere Eingriffe in die Handlungsstruktur des Operntextes, wie Verdi entrüstet berichtete:

Lieber Somma, ich versinke in einem Meer von Widerwärtigkeiten! Es ist fast sicher: die Zensur wird unser Buch verbieten. [...] Man hat mir folgende Änderungen vorgeschlagen (und dies als besondere Gnade):



- 1 den Helden in irgendeinen großen Herrn umzuwandeln, so daß jeder Gedanke an einen Souverän ausgemerzt wird;
- 2 die Frau in die Schwester umzuwandeln;
- 3 die Szene mit der Wahrsagerin zu ändern und sie in eine Zeit zurückzulegen, in welcher man derlei glaubte;
- 4 kein Ballett;
- 5 die Ermordung hinter den Kulissen;
- 6 die Szene mit der Auslosung des Namens ganz wegzulassen.

Und dann, und dann, und dann!!

Wie Sie sich denken können, sind solche Änderungen unannehmbar. (Verdi an Somma 7.2.1858)

Als Verdi sich weigerte, den Forderungen nachzukommen, beauftragten die Verantwortlichen am Teatro San Carlo einen anderen Librettisten mit der Überarbeitung. Verdi aber war nicht bereit, dieses neue Libretto mit dem Titel *Adelia degli Adimari*, das in Florenz 1385 spielen sollte, zu komponieren und ließ sich auf ein Gerichtsverfahren ein. Es kam zu einer gütlichen Einigung, die vorsah, dass ersatzweise statt einer Uraufführung die Erstaufführung von Verdis *Simon Boccanegra* unter der Leitung des Komponisten in Neapel gezeigt werden würde. So geschah es dann auch und diese Aufführung wurde zu einem großen Erfolg.

Fortsetzung auf S. 18

EIN MASKENBALL (UN BALLO IN MASCHERA)

Melodramma [Oper] in drei Akten

Musik von Giuseppe Verdi

Text von Antonio Somma

Uraufführung Rom 1859

In italienischer Sprache mit Übertiteln

Riccardo	Ewandro Stenzowski
Renato	Sangmin Lee
Amelia	Svetlana Kasyan
Ulrica	Ks. Katja Bildt
Oscar	Candela Gotelli
Silvano	Juri Batukov / Alessio Fortune Ejiugwo *
Samuel	Mario Klein
Tom	Rainer Zaun
Ein Richter	Ks. Jörg Rathmann
Ein Diener Amelias	Ks. Jörg Rathmann

Opernchor des Theaters Erfurt

Extrachor

Philharmonisches Orchester Erfurt

Statisterie

* Mitglied des Thüringer Opernstudios

Musikalische Leitung **Hermes Helfricht**
Inszenierung **Katharina Kastening**
Bühne und Kostüme **Hank Irwin Kittel**
Choreografie **Evie Poaros**
Licht **Thomas Spangenberg**
Video **Jonny Danciger**
Chor **Markus Baisch**
Dramaturgie **Arne Langer**

Musikalische Assistenz **Stefano Cascioli**
Musikalische Einstudierung **Ralph Neubert** (Studienleiter),
Leonie Bulenda, Yuki Nishio

Regieassistenz /
Abendspielleitung **Milena Galvan Odar**
Ausstattungsassistenz **Theresa Rohrberg**
Kostümassistenz **Nai-Ying Wang**
FSJ Regieassistenz **Henriette Möller**

Inspizienz **Lutz Krahl**
Soufflage **Jana Frank**
Übertitel-Inspizienz **Katharina Colbatzky /
Paula Rieck**

Technischer Direktor **Christian Stark** // Technische Bühneneinrichtung **Ingo Linzer** // Ton **Andreas Schmidberger, Nils Mühlpfordt** // Ausstattungsleitung **Hank Irwin Kittel** // Werkstattleitung **Stefan Rittmeister** // Tischlerei **Jörg Anders** // Schlosserei **Matthias Wagner** // Dekorationsabteilung **Dirk Schmolinski** // Malsaal **Claudia Fischer** // Konstruktionsbüro **Jonas Würtz, Heiko Lemke** // Kostümabteilung **Silvio Höhmann, Susanne Ahrens, Constanze Klusch** // Maske **Sasha Friebe** // Requisite **Jan Beyer**

Premiere:
Samstag, 7. Februar 2026, Großes Haus

Aufführungsdauer: ca. 2 ½ Stunden,
Pause nach dem 2. Akt

Ton-, Foto- und Videoaufnahmen der Vorstellung sind untersagt!

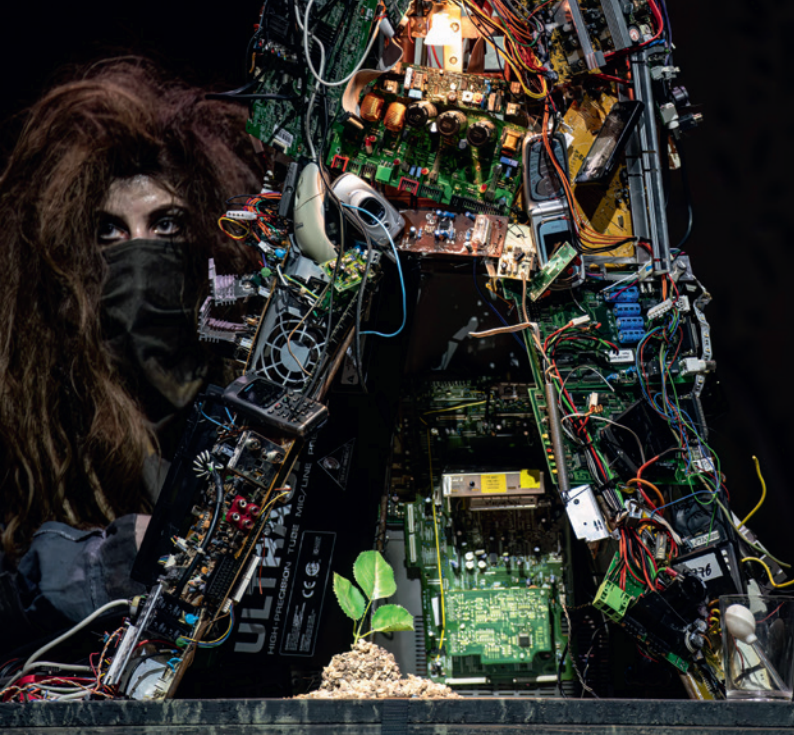
Noch während der Auseinandersetzung in Neapel hatte Verdi Kontakt zum Opernhaus in Rom aufgenommen. Dort war eine Theaterfassung des *Gustav*-Stoffs von der Zensur genehmigt worden, doch zeigte sich die römische Zensur hinsichtlich des Opernplans zunächst auch ablehnend, lenkte schließlich aber ein. Ein römischer Vertrauter Verdis machte einen offenbar hilfreichen Vorschlag:

„Man würde die Figuren und Situationen [aus *Una Vendetta in Domino*] so belassen, wie sie sich der Dichter vorgestellt hat ... Man müsste lediglich die Handlung außerhalb Europas ansiedeln“, zum Beispiel in Amerika, als Gouverneur, Vizekönig von New York und Ähnliches.“ (Antonio Vasselli an Verdi Juni 1858)

Verdis Reaktion klingt resigniert, schon beinahe sarkastisch:

„Die Zensur würde das Thema und die Situationen usw. usw. zulassen, möchte aber, dass die Handlung außerhalb Europas spielt. Was haltet ihr von Nordamerika zur Zeit der englischen Herrschaft? Wenn nicht Amerika, dann ein anderer Ort. Vielleicht der Kaukasus?“ (Verdi an Vasselli 8.7.1858)





Zumal offenbar auch der interessierten Öffentlichkeit klar war, um welchen Stoff es sich ursprünglich handelte: „Unter uns gesagt: Wer weiß denn heute nicht, dass er Gustav von Schweden ist?“ (Vasselli an Verdi Juni 1858)

Die Wahl fiel schließlich auf Boston in Amerika zur Zeit der englischen Kolonialherrschaft. Die Hauptfigur ist Riccardo, der Gouverneur von Boston, als Graf von Warwick von eher niederem Adel und ohne Bezug zu europäischen regierenden Häusern.

Somma arbeitete den Text entsprechend um und man verständigte sich auf den neuen Titel: *Un ballo in maschera*, unter dem die Oper nun endlich am 17.2.1859 im Teatro Apollo, dem Opernhaus von Rom zur Uraufführung kam.

Schon der ursprüngliche „schwedische“ Text enthielt wenig Konkretes zu Ort und Zeit. Die Handlung war mit Ausnahme der Ermordung des Königs eine Erfindung des Librettisten Eugène Scribe für die Pariser *Gustave*-Oper 1833 – auch wenn Scribe für seine Charaktere neben König Gustav weitere verbürgte Namen wie den der Wahrsagerin Ulrica (Arfvidsson) oder des Attentäters (Jacob Johan) Anckarström wählte.

Mit der Verlegung nach Pommern für die zwischenzeitliche Version als *Una vendetta in Domino* behielt Somma die Namen Gustavo (nun als Herzog von Pommern), Amelia, Ulrica und Oscar bei. Erst in der letztgültigen „amerikanischen“ Lesart wurde aus Gustav der fiktive Gouverneur von Boston, Riccardo, Graf von Warwick.

Trotz der offensichtlichen Austauschbarkeit von Ort und Zeit gibt es in der finalen Textfassung auffällige Besonderheiten: Renato, der Freund und spätere Attentäter ist hier nicht mehr ein Angehöriger des Hofadels, sondern wird im Personenverzeichnis als „Kreole“ bezeichnet. Dies könnte ein Hinweis auf eine Abstammung aus Afrika sein, auf jeden Fall aber markiert es eine gesellschaftliche Außenseiterposition. Und Ulrica ist anders als die historisch verbürgte schwedische Wahrsagerin hier eine schwarze Frau, die vom Obersten Richter rassistisch als „unrein“ gebrandmarkt wird.

Trotz dieser bescheidenen Andeutungen einer typisch nordamerikanischen „Couleur locale“, wie in der Oper des 19. Jahrhunderts beliebt, hat Verdi mit seiner Musik des Schlussbildes nie seine Vision eines prächtigen europäischen Hoffestes aufgegeben. Weder im Schloss von Stettin im 17., noch im Gouverneurspalast in Boston im 18. Jahrhundert ist so ein Raum und so eine Atmosphäre vorstellbar.

Als noch vom Schauplatz Pommern / Stettin im 12. Jahrhundert die Rede war, schrieb der Librettist Somma an Verdi:



Mir scheint denn doch, das 12. Jahrhundert liegt allzu weit weg von unserem Gustavo. Es ist ein so rohes, so gewaltsames Zeitalter (besonders in jenen Ländern), daß mir's ein schwerer Widersinn schiene, Charaktere von französischem Zuschnitt wie Gustav und Oscar, in einem so glanzvollen und auf die Sitten unserer Zeit berechneten Drama, dorthin zu versetzen. (Brief vom 26.11.1857)

Ein glanzvolles und auf die Sitten ihrer Zeit berechnetes Drama wollten Somma und Verdi schaffen und das ist ihnen auch gelungen. Aus *Gustav oder Der Maskenball* wurde *Ein (beliebiger) Maskenball*. Trotz aller Widrigkeiten ist es gelungen, gerade die entscheidenden, damals provokanten Situationen vor Änderungen zu bewahren. Dazu zählen der Mord an einem Herrscher auf offener Bühne, der Schauplatz der nächtlichen Hinrichtungsstätte, die unmoralische Liebe zur Ehefrau des Freundes und die Verlosung des Mordauftrags im Kreis der Verschwörer. Diese Momente waren es, die Verdi zu einer seiner wirkungsvollsten Partituren inspirierten.

Die politischen Hintergründe der Ermordung des Schwedenkönigs dagegen, waren für ein italienisches Publikum völlig irrelevant wie die Gegebenheiten in Pommern oder Boston. Dementsprechend sind es in *Un ballo in maschera* ausschließlich private Rachemotive, die die beiden Wortführer der Verschwörung, Samuel und Tom, antreiben.



EINE WELT IM UNTERGANG

Thesen zur Inszenierung

Verdis *Ein Maskenball* (Un Ballo in maschera) erzählt von politischen Intrigen, Liebe, Verrat und Mord. Als ich das Stück erstmals näher erkundete, fiel mir sofort auf, wie impulsiv und widersprüchlich sich die Figuren verhalten: übereilte Entscheidungen, abrupte Stimmungswechsel, Momente absoluter Loyalität wechseln sich mit Situationen ab, in denen sie von eigenen Wünschen überrollt werden. Fast alle Charaktere sind innerlich tief zerrissen. Daraus entstand für mich die Frage: In welcher Gesellschaft leben diese Menschen, dass sie so erratisch handeln? Welche Kräfte haben sie in diese Spaltung getrieben? Bereits bei Verdi befindet sich die Welt Riccardos in einem fragilen Gleichgewicht. Intrigen, Misstrauen, politische Spannungen – alles ist am Kippen.

Unsere Suche nach einem Umfeld, das dieses impulsive, oft egoistische Verhalten verständlich macht, führte uns zu einer dystopischen Zukunft, die nur einen Schritt von unserer entfernt scheint. Die Erde ist unbewohnbar geworden; die Menschheit hat sich tief unter die Oberfläche zurückgezogen. Die Privilegierten feiern in künstlichen Paradiesen, geschaffen aus Beton und Projektionen, während die Armen in erdigen Höhlen irgendwie überleben – umgeben von Relikten einer Natur, die nur noch als Erinnerung existiert.

Riccardos historisches Vorbild, König Gustav III. von Schweden, war ein polarisierender Reformator und Kunstmäzen, dessen riskantes politisches Handeln und öffentliche Inszenierungen letztlich zu seiner Ermordung beitrugen. Diese Spannung zwischen öffentlicher Verantwortung, persönlicher Sehnsucht und politischer Gefahr bildet den Kern dieser Inszenierung. Viele der Risiken und Provokationen, die Gustav III. einging, erscheinen bei uns als zukünftige Parallelen – verzerrt durch den Druck einer Welt, die im Untergang begriffen ist.

Musikalisch bleibt Verdis Leidenschaft vollständig erhalten. Gleichzeitig entsteht die Möglichkeit, die Figuren psychologisch noch weiter auszuloten und ihre innere Zerrissenheit in einer extremen Zukunft sichtbar zu machen.

Die (Erd)oberfläche bleibt ein unzugängliches Rätsel – verbrannt oder vereist –, sicher ist nur: Überleben ist dort unmöglich. Unter der Erde ringen die Menschen mit existenziellen

Fragen: zwischen Hoffnung und Resignation, zwischen dem Wunsch nach einer erneuerten Welt und dem Rückzug in den unmittelbaren Moment. In dieser Enge und Aussichtslosigkeit schärfen sich Emotionen und Identitäten geraten in Gefahr, sich aufzulösen.

Vor diesem Hintergrund stellt die Inszenierung die zentrale Frage: Wie verändert Macht unter extremen Bedingungen den Menschen? Wie formen äußere Zwänge Moral, Liebe und Selbstbild?

Dabei geht es hier nicht um Science-Fiction, sondern um Macht, Angst, Zerrissenheit und Identität – in einer Gesellschaft, die unter einem enormen, kaum kontrollierbaren Druck steht. Themen, die König Gustav genauso bewegten wie Riccardo, den Gouverneur von Boston, in der amerikanischen Lesart des Stoffes.

Katharina Kastening

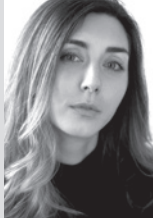


ZUR MUSIK

Verdis Musik zum *Maskenball* unterscheidet sich von seinen früheren Werken durch eine deutlich präsentere Verwendung von Erinnerungsmotiven, die einzelnen Personen bzw. Gefühlssphären entsprechen. Obwohl die Partitur zeitlich parallel zu Richard Wagners *Tristan und Isolde* entstand, geht es dabei nicht um eine den ganzen Notensatz durchdringende Kompositionsweise wie die Wagnersche Leitmotivtechnik, sondern eher um eine die Szene unterstützende Kommentarebene. Am markantesten ist vielleicht das so genannte „Verschwörermotiv“, das schon im kurzen Vorspiel erklingt. Er wird dort von den tiefen Streichern in der (konservativen) Form eines Fugato intoniert und deutet die latente Bedrohung durch einen Teil der Hofgesellschaft an. Es begleitet jeden Auftritt der zum Mord entschlossenen Gruppe der Verschwörer, die aus zwei Bass-Solisten und Teilen des Herrnhors besteht.

Verdi beherrschte die Kompositionsstile der Vergangenheit, war aber in seinen Opern generell äußerst sparsam mit stilistischen Zitaten aus früheren Epochen. Eine Sonderstellung hat das Menuett aus dem letzten Bild des *Maskenballs*. Es definiert das 18. Jahrhundert als Zeit der Handlung aus der Sicht der Musik. Und das, obwohl Verdi mit der Komposition erst begonnen hatte, als – nach Intervention der Zensurbehörde – aus dem Schweden Königs Gustavs das Pommern des 17. Jahrhunderts geworden war. Er änderte die Musik auch nicht, als aus dem europäischen Fürstenhof ein Fest im fernen kolonialen Amerika wurde.

Unabhängig von Ort und Zeit der Handlung überrascht die Partitur von Verdis *Maskenball* durch die Verbindung von Stilelementen der italienischen mit der französischen Oper. Die leidenschaftliche Lyrik der italienischen Oper wird durch Arien und Chöre ergänzt, die fast wie aus einer Operette von Jacques Offenbach klingen. Vor allem die Figur des Pagen Oscar ist in einem eher leichten französischen Stil komponiert und schafft somit eine Fallhöhe zum dramatisch-düsteren Grundton der Oper. Die musikalische Sprache von Amelia und Renato gehört zum spezifischeren italienischen Stil, während Riccardos Musik von Leidenschaftlichkeit zu Unbeschwertheit übergeht und zwischen den Ausdrucksweisen der italienischen und der französischen Oper schwankt.



Hermes Helfricht – Musikalische Leitung Nach Engagements als Kapellmeister am Theater Erfurt und am Theater St. Gallen war Hermes Helfricht von 2018–2025 1. Kapellmeister an der Oper Bonn. Er konzertiert mit Orchestern wie dem Bruckner Orchester Linz, den Bremer Philharmonikern, der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und der Magdeburgischen Philharmonie. Aktuell arbeitet Helfricht u. a. mit der Mecklenburgischen Staatskapelle Schwerin, dem Philharmonischen Orchester Würzburg, dem Philharmonischen Orchester Hagen, der Elbland Philharmonie Sachsen, der Württembergischen Philharmonie Reutlingen und dem Beethoven Orchester Bonn. Für seine Arbeit wurde er mit nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet. Zu seinen künstlerischen Partner:innen der letzten Jahre zählen u. a. Lawrence Power, Jeanine De Bique, Jacquelyn Wagner und Martin Mühle. Seit der Spielzeit 2025/26 ist er Chefdirigent der Elbland Philharmonie Sachsen sowie Generalmusikdirektor am Theater Erfurt.

Katharina Kastening – Inszenierung Die Regisseurin Katharina Kastening inszenierte u. a. *Thumbprint* an der Oper Wuppertal, *The Turn of the Screw* an der Oper Halle, *La Tragédie de Carmen* beim Buxton International Festival, *Manru* an der Oper Halle/Opéra National de Lorraine, *Der Goldene Drache* an der Oper Halle, *Der Karneval der Tiere* an der Oper Frankfurt, *Brontë* am Arcola Theatre London sowie *Daphnis et Chloë* an der Opera Northern Ireland. Ihre Inszenierung von *Manru* wurde sowohl mit dem Grand Prix 2022/23 des Syndicat de la Critique als auch mit dem FAUST-Perspektivpreis 2022 ausgezeichnet. Sie assistierte international zahlreichen renommierten Regisseur:innen; eine kontinuierliche Zusammenarbeit verbindet sie mit dem Regisseur Keith Warner. Von 2019 bis 2023 war Katharina Kastening als Spielleiterin an der Oper Frankfurt tätig. In der Spielzeit 2025/26 entstehen neben *Un ballo in maschera* am Theater Erfurt, *La traviata* am Stadttheater Bremerhaven sowie *Der Triumph von Zeit und Erkenntnis* an der Oper Frankfurt.

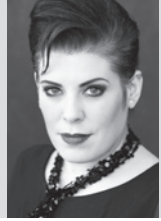
Hank Irwin Kittel – Ausstattung Nach einem Studium der Bildenden Kunst an der Kunstakademie Karlsruhe begann er seine Laufbahn als Maler und Installationskünstler. Seit 1989 arbeitet er als Bühnen- und Kostümbildner. 2001 wurde er Ausstattungsleiter am Stadttheater Gießen und 2002 am Theater Erfurt. Daneben war er u. a. als Gast tätig für das Schauspielhaus Düsseldorf, das Staatstheater Darmstadt, das Teatro Nacional de São Carlos in Lissabon, die Nationaltheater in Riga und Bratislava, die Vlaamse Opera Antwerpen und Gent, die Klosterfestspiele St. Gallen, das Savonlinna Opera Festival und das Teatro Arriaga de Bilbao. Dem Erfurter Publikum stellte er sich erstmals mit *Cavalleria rusticana/La lupa – Die Wölfin* vor. Seither gestalte er am Theater Erfurt Bühnenbilder und Kostüme, u. a. für *Don Giovanni*, *Robin Hood*, *Robert le Diable*, *Rigoletto*, *Così fan tutte*, *Der fliegende Holländer*, *Dead Man Walking*, *Telemaco*, *Orestes* und *Rusalka*. Für die DomStufen-Festspiele entwarf er die Ausstattungen zu *Friedenstag*, *Der Mond*, *Cavalleria rusticana*, *Messias*, *Jedermann*, *Die Lombarden*, *Tosca*, *Der Troubadour*, *Carmen* und *Die Jungfrau von Orleans*.



Evie Poaros – Choreografie Die britische Tänzerin und Choreografin arbeitet mit Regisseur:innen wie Nadja Loschky, Andreas Homoki, Ted Huffman, Damiano Michieletto und Claus Guth. Engagements führten Evie Poaros u. a. an die Wiener Staatsoper, die Opéra national de Paris, das Royal Opera House Covent Garden in London, die Lettische Nationaloper in Riga, das Teatro San Carlo in Neapel, die Tiroler Festspiele Erl und zum Festival d’Aix-en-Provence. In dieser Spielzeit arbeitete sie an der Komischen Oper Berlin und an der Oper Frankfurt. Weiterhin choreografiert Evie Poaros für interdisziplinäre Projekte der Alten Oper Frankfurt, kooperiert mit der Kammerphilharmonie Frankfurt und dem Ensemble Modern sowie mit freien Tanz- und Theatensembles. Während ihres Studiums in klassischem und zeitgenössischem Tanz in Frankfurt absolvierte sie ein Praktikum bei The Forsythe Company und arbeitete mit Choreograf:innen wie William Forsythe, Regina van Berkel, Marguerite Donlon und Richard Siegal. Neben ihren künstlerischen Tätigkeiten hat Evie Poaros einen Master in Psychologie in London abgeschlossen.

Jonny Danciger – Video-Design Der Londoner Regisseur, Designer und Creative Technologist arbeitete zunächst als Schauspieler und war u. a. in erfolgreichen West-End-Produktionen zu sehen. Er studierte dann Musik an der Universität Oxford mit Schwerpunkt auf Elektroakustik und Musiktheater und absolvierte eine Ausbildung in Opernregie. 2020–22 war er Künstlerischer Leiter des OSO Theatre in London. Zu seinen Regiearbeiten in England gehören *The Turn of the Screw* (Britten) und *Trouble in Tahiti* (Bernstein) an der Cumbria Opera; *Der goldene Hahn* (Rimski-Korsakow), *Erwartung* (Schönberg), *Der Diktator* (Krenek) und *Don Giovanni* (Mozart) für das Orchestra Vox in Oxford; *Die Fledermaus* (Strauß) an der St Paul’s Opera, London, *Die Geschichte vom Soldaten* (Strawinsky) beim Barnes Music Festival sowie *Candide* (Bernstein) für das Oxford Playhouse. Als Licht, Ton- und Videodesigner arbeitete er in Tokyo (*Shakespeare: A Midsummer Night’s Dream*) und in England u. a. bei *Tosca* (Puccini) an der Devon Opera und *Le nozze di Figaro* an der Hampstead Garden Opera, London.

Ewandro Stenzowski – Riccardo Der brasilianische Tenor gab sein professionelles Operndebüt im renommierten Teatro Municipal do Rio de Janeiro. In Deutschland wurde er Mitglied des Opernstudios an der Staatsoper Stuttgart. Seitdem war er auch an Theatern wie dem Teatro Massimo di Palermo, Teatro Petruzzelli di Bari, Theater Osnabrück, Theater Gießen, Theater Heidelberg, Landestheater Detmold und am Staatstheater Darmstadt zu erleben. Zu seinen Rollen gehören „Rodolfo“ (*La Bohème*), „Stewa“ (*Jenůfa*), „Duca“ (*Rigoletto*), „Canio“ (*Pagliacci*), „Gabrielle Adorno“ (*Simon Boccanegra*), „Macduff“ (*Macbeth*) und „Mario Cavaradossi“ (*Tosca*). Am Theater Erfurt war er bisher als „Aegisth“ (*Elektra*), „Erik“ (*Der fliegende Holländer*) und „Prinz“ in *Rusalka* zu Gast.



Sangmin Lee – Renato Der südkoreanische Bariton studierte in seiner Heimatstadt Seoul und an der Hochschule für Musik in Dresden. 2007 wurde er ins Ensemble der Semperoper aufgenommen. Hier interpretierte er Partien wie „Conte Almaviva“ in *Le nozze di Figaro*, „Masetto“ in *Don Giovanni*, „Ford“ in *Falstaff*, „Marcello“ in *La Bohème* und „Figaro“ in *Il barbiere di Siviglia*. Von 2012 bis 2018 war Sangmin Lee an der Oper Dortmund engagiert. Dort war er als „Graf Luna“ in Verdis *Trovatore*, als „Renato“ (*Ein Maskenball*), „Masetto“ (*Don Giovanni*), „Kurwenal“ (*Tristan und Isolde*), „Peter“ (*Hänsel und Gretel*), „Giorgio Germont“ (*La traviata*), „Valentin“ (*Faust*) und als „Jago“ (*Otello*) zu sehen. Zuletzt sang er in Dortmund „Mandryka“ (*Arabella*) sowie die Titelpartien in *Eugen Onegin* und *Nabucco*. Außerdem gastierte er als „Rigoletto“ in Darmstadt und als „Scarpia“ (*Tosca*) und „Jochanaan“ (*Salome*) in Magdeburg. Seit der Spielzeit 2018/19 ist Sangmin Lee Mitglied des Opernensembles am Staatstheater Nürnberg.

Svetlana Kasyan – Amelia Die russische Sopranistin studierte am Moskauer Konservatorium und war von 2009 bis 2011 Mitglied des Opernstudios am Bolschoi-Theater. Zu ihren jüngsten Engagements zählen die Titelrolle in *Tosca* an der Northern Ireland Opera, „Nefta“ in *Asrael* an der Oper Bonn, „Mimi“ in *La Bohème*, „Cio-Cio-San“ in *Madama Butterfly* und „Leonora“ in *Il trovatore* an der Novaya Opera Moskau sowie „Cio-Cio-San“ am Teatro Comunale Bologna. Weitere Opernengagements umfassen die Titelpartien in *Tosca* (in Rom, Venedig, Moskau, St. Gallen) und in *Aida* (in Triest und in der Arena di Verona); weitere Rollen waren u. a. die Titelrolle in *Manon Lescaut*, „Elisabetta“ in *Don Carlo*, „Odabella“ in *Attila*, „Kuma“ in *Die Zauberin*, „Lisa“ in *Pique Dame* und „Amelia“ in *Un ballo in maschera*. Svetlanas Album „Fratelli Tutti“, eine Sammlung von 14 Liedern in 14 Sprachen, war Papst Franziskus gewidmet, der ihr den Orden des heiligen Papstes Silvester verlieh. Kürzlich gab sie ihr Rollendebüt als „Abigail“ in *Nabucco* in Modena und sang die Partie auch an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg.

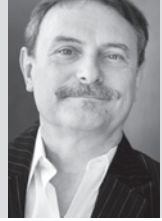
Ks. Katja Bildt – Ulrica Die Nürnberger Mezzosopranistin studierte Gesang an der Berufsfachschule für Musik Kronach und ab 2006 an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar Gesang. Am Theater Nordhausen war sie 2011 in der Titelpartie von Britten's *The Rape of Lucretia* zu erleben. 2012 bis 2014 war Katja Bildt Mitglied des Thüringer Opernstudios und sang am Theater Erfurt u. a. „Hänsel“ (*Hänsel und Gretel*) und „Mutter“ in *Jedermann – Die Rockoper* (DomStufen-Festspiele 2014). Seit der Spielzeit 2014/15 gehört Katja Bildt fest zum Ensemble des Theaters Erfurt und übernahm u. a. Partien wie „Suzuki“ (*Madama Butterfly*), „Anita“ (*West Side Story*), „Dorabella“ (*Così fan tutte*), „Margret“ (*Wozzeck*), „Dritte Dame“ (*Zauberflöte*), „Mary“ (*Der fliegende Holländer*) und die Titelpartie in *Carmen* bei den DomStufen-Festspielen in Erfurt 2018. Zuletzt sang sie hier u. a. die Titelpartie in *Jim Knopf und die Wilde 13*. 2023 wurde sie zur Kammersängerin ernannt.



Candela Gotelli – Oscar Die argentinische Sopranistin wurde in Buenos Aires geboren und studierte Gesang an der Universidad Nacional de las Artes. 2021/2022 sang sie „Annina“ und „Flora“ (*La traviata*) im Jockey Club Barrio Norte. Es folgte „Amelia“ und „Prima Cameriera“ in Giancarlo Menottis *Amelia al Ballo* an der Ópera Joven im Teatro Empire. Seit der Spielzeit 2022/23 ist sie Ensemblemitglied des Theaters Erfurt. Hier war sie bereits als „5. Magd“ in *Elektra*, „Kanda“ in der Uraufführung von Nestor Taylors Oper *Eleni*, als „Pamyra“ in Rossinis *Die Belagerung von Korinth*, als „Circe“ in Glucks *Telemaco*, „Elfe“ (*Rusalka*), „Woglinde“ (*Das Rheingold*) und „Athene“ in Felix Weingartners *Orestes* zu erleben. In der Spielzeit 2024/25 kamen u. a. „Gretel“ (*Hänsel und Gretel*), „Loretta“ (*Gianni Schicchi*), ein „Engel“ in Felix Mendelssohn Bartholdys *Elias* und „Musetta“ (*La Bohème*, DomStufen-Festspiele 2025) dazu.

Juri Batukov – Silvano Der russische Bariton studierte zunächst Geige, dann Gesang am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau. Sein erstes Engagement in Deutschland trat er am Staatstheater Wiesbaden an. Als freischaffender Sänger führte ihn eine ausgedehnte Gastspieltätigkeit u. a. nach Lissabon, zum Teatro Real in Madrid, zum Lincoln Center Festival in New York sowie nach Avignon. 2007/08 gab er sein Debüt an der Wiener Staatsoper mit dem „Toski“ in Tschaikowskys *Pique Dame*. Seit 2011 gehört er zum Ensemble des Theaters Erfurt, wo er 2007 im Rahmen der DomStufen-Festspiele als „Alfio“ (*Cavalleria rusticana*) debütierte. In Erfurt sang er u. a. den „Bartolo“ (*Il barbiere di Siviglia*), „Klingsor“ (*Parsifal*), „Feri bácsi“ (*Die Csárdásfürstin*), „Dulcamara“ (*L'elisir d'amore*), „Alberich“ (*Der Ring des Nibelungen* – an einem Abend), „Tevje“ (*Anatevka*), „Jago“ (*Otello*), „Leporello“ (*Don Giovanni*), die Titelpartie in *Macbeth* und „Graf Capulet“ in *Roméo et Juliette*. Zuletzt war er u. a. 2024 als „Oberst Pickering“ in *My Fair Lady* zu erleben.

Alessio Fortune Ejiugwo – Silvano Alessio Fortune studiert am Istituto Superiore di Studi Musicali Rinaldo Franci in Siena bei Laura Polverelli und widmet sich einer intensiven Konzerttätigkeit, in der er ein breites Repertoire von recitar cantando bis Jazz aufführt. Seit 2018 ist er zudem Student der Accademia Chigiana, wo er bei William Matteuzzi studiert und mit Regisseuren und Dirigenten wie Lorenzo Mariani, Cesare Scarton und Daniele Gatti zusammenarbeitet. 2022 nahm er an der Bottega Donizetti bei der Fondazione Teatro Donizetti in Bergamo teil. Seit 2024 studiert er an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT in Weimar bei Silke Evers-Osthoff. Er setzt sein Gesangsstudium kontinuierlich unter der Anleitung des Vocal Coaches Enrico Zucca fort. In der Spielzeit 25/26 ist Alessio Fortune im Rahmen des Thüringer Opernstudios am Theater Erfurt beschäftigt und sang hier die Titelpartie in *Don Giovanni*.



Mario Klein – Samuel Der Bassist Mario Klein steht seit über 30 Jahren auf der Opernbühne mit einem Repertoire von über 130 Partien, u. a. „Sarastro“, „Osmin“, „Komtur“, „Don Alfonso“, „Gurnemann“, „König Marke“, „Pogner“, „Daland“, „König Heinrich“, „Fasolt“, „Fafner“, „Rocco“, „Don Basilio“, „Don Pasquale“, „Colline“, „Ramfis“ und „Sparafucile“. Festengagements führten ihn an die Theater von Braunschweig, Kassel und Regensburg, Gastengagements u. a. nach Leipzig, Köln, Düsseldorf, Hannover, Mannheim, Bonn, Karlsruhe, Nürnberg, Schwerin, Magdeburg, Weimar, Münster, Lübeck, Posen, Breslau, Danzig und als „Hans Schwarz“ in Katharina Wagners Inszenierung von *Die Meistersinger von Nürnberg* zu den Bayreuther Festspielen.

Rainer Zaun – Tom Sein erstes Engagement trat der Bassist in seiner Geburtsstadt Wiesbaden an. Es folgten Festverträge in Aachen, Braunschweig, Nürnberg, Hagen und Luzern sowie Gastverträge an fast allen großen deutschen Opernhäusern sowie in ganz Europa, in San Francisco, Peking und Sapporo. Über neun Jahre gastierte er in verschiedenen Rollen bei den Bayreuther Festspielen. Sein Repertoire umfasst über 150 Partien, darunter die Titelpartien *Boris Godunov* und *Don Pasquale*, „Méphisto“, „Filippo“, „Leporello“, „Kaspar“, „Pizarro“, „Alberich“, aber auch „Weps“, „Ollendorf“, „Frank“ und „Feribacsi“. Dazu kamen zuletzt „Gurnemann“, „Daland“, „Rocco“, „Baron Ochs“ und auch Musicalpartien wie „Doolittle“ (*My Fair Lady*), „Pilatus“ (*Jesus Christ Superstar*), „Pseudolus“ (*Die spinnen, die Römer*) und „Artus“ (*Spamalot*). Am Theater Erfurt bzw. bei den DomStufen-Festspielen war er bisher u. a. als „Bernardo Gui“ (*Der Name der Rose*), „Gran Sacerdote“ (*Nabucco*), „Kalchas“ (*Die schöne Helena*) und Tevje (*Anatevka*) zu erleben. Seit Mai 2024 gehört Rainer Zaun zum festen Ensemble des Erfurter Theaters.

Ks. Jörg Rathmann – Ein Richter / Ein Diener Amelias Das Publikum des Erfurter Theaters kennt ihn seit 1986. Schon mit seiner ersten Rolle, „Baby John“ in Leonard Bernsteins *West Side Story*, sang und spielte er sich in viele Erfurter Publikumsherzen. Er bewies in dutzenden von Rollen seine Vielseitigkeit. Die „Eckpunkte“ seines Talents sind etwa mit „Che“ in *Evita*, dem „Baron Zsupán“ in *Gräfin Mariza* und mit „Wenzel“ in *Die verkaufte Braut* gekennzeichnet. In der Oper war er z. B. als „Knusperhexe“ in *Hänsel und Gretel*, als „Dancoiro“ in *Carmen* von Georges Bizet, als „Monostatos“ in der *Zauberflöte* und als „Basilio“ in *Die Hochzeit des Figaro* zu sehen. Zuletzt spielte er u. a. 2023 den „König Menelaos“ in *Die schöne Helena* und 2024 den „Freddy“ in *My Fair Lady*. 2014 wurde er zum Kammersänger ernannt.

IMPRESSUM

Theater Erfurt | www.theater-erfurt.de
Malte Wasem / Christine Exel

Programmheft *Ein Maskenball*

Premiere 07.02.2026

Redaktion: Arne Langer

Grafik: Bernadette Israel Druck: Druckhaus Gera

Literatur:

Julian Budden, *The Operas of Verdi*, 3 Bände, London 1973–1981.

Un ballo in maschera (A Masked Ball): Giuseppe Verdi (Opera Guide, 40), London 1989, 2. A. 2011

Arnold Jacobshagen, *Un ballo in maschera*, in: A. Gerhard / U. Schweikert, in: *Verdi-Handbuch*, Stuttgart, 2. A. 2013, S. 486–493

Ilaria Narici, Art. *Un ballo in maschera*, in: *Cambridge Verdi Encyclopedia*, Cambridge 2013, S. 38–45.

Die anderen Beiträge sind Originalbeiträge.

Die Rechtschreibung folgt den Vorlagen.

Probenfotos: Lutz Edelhoff (Klavierhauptprobe 29.01.2026)

Verkaufspreis: 3,00 EUR



Unterwegs

2025.26

BROKEBACK MOUNTAIN

Oper von Charles Wuorinen

AB 28.03.26



THEATER ERFURT

