

EIN MASKEN- BALL



**BADISCHE STAATS
KARLSRUHE THEATER**

**NUR AN DICH
DENK' ICH
UND VERGESS'
DIE GANZE WELT!**

EIN MASKENBALL

Un ballo in maschera

Oper von Giuseppe Verdi

Libretto von Antonio Somma

nach dem Drama **Gustave III où Le bal masqué** von Eugène Scribe

in italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

König Gustav III. von Schweden
Fürst Anckarström

Amelia, seine Gattin
Ulrica, Wahrsagerin
Oscar, Page
Graf Ribbing
Graf Horn
Cristiano, Seemann
Oberrichter
Ein Diener Amelias

ANDREA SHIN
SEUNG-GI JUNG / ARMIN KOLARCZYK /
JACO VENTER
Ks. BARBARA DOBRZANSKA / HEIDI MELTON
Ks. EWA WOLAK
EMILY HINDRICHS / Ks. INA SCHLINGENSIEPEN
LUCAS HARBOUR / YANG XU*
AVTANDIL KASPELI / LUIZ MOLZ
ANDREW FINDEN / GABRIEL URRUTIA BENET
Ks. JOHANNES EIDLOTH / NANDO ZICKGRAF*
JAN HEINRICH KUSCHEL

*Opernstudio

Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge

Musikalische Leitung
Regie
Bühne
Kostüme
Chorleitung
Lichtdesign
Dramaturgie

JOHANNES WILLIG
ARON STIEHL
FRIEDRICH EGGERT
DOEY LÜTHI
ULRICH WAGNER
STEFAN WOINKE
BERND FEUCHTNER

BADISCHE STAATSKAPELLE
BADISCHER STAATSOPERNCHOR & EXTRACHOR
STATISTERIE DES STAATSTHEATERS KARLSRUHE

PREMIERE 12.10.13 GROSSES HAUS

Aufführungsdauer ca. 2 ¼ Stunden, eine Pause

Aufführungsrechte: Ricordi

Regieassistenz & Abendspielleitung **SEBASTIAN GRUNER, CHRISTINE HÜBNER**
Musikalische Assistenz **JUSTUS THORAU** Musikalische Einstudierung **MIHO UCHIDA, JULIA SIMONYAN, JUSTUS THORAU, STEVEN MOORE, JOHN PARR, PAUL HARRIS** Studienleitung **JAN ROELOF WOLTHUIS** Chorassistenz **STEFAN NEUBERT**
Bühnenbildassistenz **MANUEL KOLIP** Kostümassistenz **STEFANIE GAISSERT** Übertitel **DANIEL RILLING** Regiehospitantz **JULIAN ALTENBURG** Bühnenbildhospitantz **PETRA SCHNAKENBERG** Soufflage **EVELYN WALLPRECHT** Inspizienz **GABRIELLA MURARO**
Leitung der Statisterie **OLIVER REICHENBACHER**

Technische Direktion **HARALD FASSLRINNER, RALF HASLINGER** Bühneninspektor **RUOLF BILFINGER** Bühne **RUOLF BILFINGER, STEPHAN ULLRICH** Leiter der Beleuchtungsabteilung **STEFAN WOINKE** Leiter der Tonabteilung **STEFAN RAEBEL** Ton **JAN PALLMER, HUBERT BUBSER** Leiter der Requisite **WOLFGANG FEGER** Werkstättenleiter **GUIDO SCHNEITZ** Malsaalvorstand **DIETER MOSER** Leiter der Theaterplastiker **LADISLAUS ZABAN** Schreinerei **ROUVEN BITSCH** Schlosserei **MARIO WEIMAR** Polster- und Dekoabteilung **UTE WIENBERG**

Kostümdirektorin **DORIS HERSMANN** Gewandmeister/-in Herren **PETRA ANNETTE SCHREIBER, ROBERT HARTER** Gewandmeisterinnen Damen **TATJANA GRAF, KARIN WÖRNER, ANNETTE GROPP** Waffenmeister **MICHAEL PAOLONE, HARALD HEUSINGER** Schuhmacherei **THOMAS MAHLER, BARBARA KISTNER** Modisterei **DIANA FERRARA, JEANETTE HARDY** Herstellung der Halskrausen **ART FACTORY S.R.O. BRATISLAVA** Chefmaskenbildner **RAIMUND OSTERTAG** Maske **SABINE BOTT, KARIN GRÜN, MIRIAM HAUSER, FREIA KAUFMANN, NIKLAS KLEIBER, MARION KLEINBUB, JUTTA KRANTZ, MELANIE LANGENSTEIN, PETRA MÜLLER, INKEN NAGEL, SOTIRIOS NOUTSOS, SANDRA OESTERLE, BRIGITTE REH, MONIKA SCHNEIDER, NATALIE STRICKNER, ANDREA WEYH, KERSTIN WIESELER**

**IN WELCHER PRACHT,
ERFÜLLT VON MUSIK,
WIRD DER SAAL ERGLÄNZEN,
WO DIE SCHÖNSTEN
DER JUGEND SICH TREFFEN.**







LIEBE & HASS

ZUM INHALT

1. AKT, 1. BILD

Die Handlung spielt im Königlichen Schloss von Stockholm an den letzten beiden Tagen König Gustavs III. Schon beim Morgenempfang könnte er bemerken, dass die Anwesenden gespalten sind: Während die einen wünschen, die Liebe des Volkes möge ihn schützen, sinnen die anderen mit ihren Anführern, den Grafen Horn und Ribbing, auf Rache dafür, dass er ihnen die Macht genommen hat. Doch Gustav denkt nur an den Maskenball am folgenden Abend, auf dem Amelia erscheinen wird, in die er unsterblich verliebt ist. Dass Amelia die Frau seines Beraters und besten Freundes Fürst Anckarström ist, irritiert ihn nur kurz. Sein Page Oscar ist womöglich noch leichtsinniger als der Monarch. Anckarström hingegen hält die Augen offen und warnt Gustav vor einer Verschwörung: Was würde aus dem Volk werden, wenn sein König getötet wird: „Leichter als die Liebe trifft der Hass das Ziel seiner Opfer.“

Der Oberrichter kommt mit dem Urteil zur Ausweisung der Wahrsagerin Ulrica. Gustav weigert sich zu unterschreiben, Oscar übernimmt die Verteidigung, indem er die Furcht vor der Wahrsagerei lächerlich macht. Der König will einen Spaß daraus machen: Alle sollen um drei Uhr verkleidet in die Höhle Ulricas kommen, dann wird man den Aberglauben entlarven.

2. BILD

Die Wahrsagerin Ulrica wird vom Volk verehrt – um in die Zukunft sehen zu können, müssen zuerst gewisse Beschwörungen vorgenommen werden, mit denen sie soeben beginnt. Gustav erscheint als erster von der Hofgesellschaft und kann beobachten, wie einer seiner Matrosen sich darüber beschwert, dass er seit fünfzehn Jahren harten Dienstes weder Belohnung noch Beförderung

erfahren habe: Was ihm die Zukunft bringe, will Cristiano wissen. Der König steckt rasch eine Geldbörse und einen Zettel an „seinen treuen Offizier Cristiano“ in dessen Seesack – und schon hat sich Ulricas Prophezeiung erfüllt.

Ein Diener Amelias erscheint, weil seine Herrin Ulrica alleine sprechen will. Alle gehen hinaus, Gustav versteckt sich. Amelia will von einer heimlichen Liebe kuriert werden. Ulrica sagt ihr, dafür müsse sie auf dem Friedhof am Galgenberg ein magisches Kraut pflücken. Gustav beschließt, Amelia dorthin zu folgen. Inzwischen sind auch die Höflinge angekommen. Gustav streckt Ulrica als erster seine Hand hin. Sie erschrickt und weigert sich zunächst, Gustav die Zukunft zu enthüllen. Erst unter Druck sagt sie ihm, dass er bald sterben werde, und zwar durch die Hand eines Freundes. Die Verschwörer schöpfen Hoffnung, aber keiner wagt es, dem König die Hand zu geben, erst der verspätet eintretende Anckarström. Er ist Gustavs treuester Diener. Nun sind alle sicher: Ulricas Prophezeiungen sind Humbug. Das Volk huldigt Gustav. Ulricas Mahnung, der Mörder sei unter ihnen, ignoriert er.

2. AKT

Amelia erscheint schauernd auf dem Galgenberg und schwankt zwischen den Gefühlen der Liebe und der Pflicht. Da steht plötzlich Gustav vor ihr. Sie fleht ihn an, ihre Ehre zu schützen, da sie doch seinem besten Freund gehöre. Doch auf Gustavs heißes Werben hin gesteht sie, dass sie ihn auch liebt. Gustav verwirft Gewissen und Freundschaft – doch bevor der Ehebruch geschehen kann, hört man Schritte. Anckarström erscheint, um Gustav

vor den Verschwörern zu warnen, die den König bei seinem amourösen Ausflug beobachtet haben und die Chance zu seiner Ermordung nutzen wollen. Amelia erkennt er nicht, da sie den Schleier vor ihr Gesicht gezogen hat. Der König tauscht den Mantel mit Anckarström und kann im Dunkeln verschwinden, so dass die Verschwörer verblüfft Anckarström vorfinden. Sie wollen nun allerdings wissen, wer die Affäre des Königs ist. Anckarström, der Gustav geschworen hat, sein Geheimnis zu wahren und die Dame unerkannt in die Stadt zu führen, greift zum Degen. Um den Tod des Gatten zu verhindern, lüftet Amelia den Schleier, was bei den Verschwörern großen Spott auslöst und bei Anckarström blankes Entsetzen. Anckarström verspricht Amelia zwar, sie zur Stadt zurückzugeleiten, lädt allerdings Horn und Ribbing für den nächsten Morgen in sein Haus ein.

3. AKT, 1. BILD

Zuhause angekommen, beschimpft Anckarström Amelia als Ehebrecherin und will sie töten. Amelia beteuert ihre Unschuld und äußert eine letzte Bitte: Sie möchte noch einmal ihren Sohn umarmen, der nun mutterlos aufwachsen werde. Anckarström gewährt ihren Wunsch und beschließt, statt Amelia Gustav zu töten, der seine Treue mit Verrat und Schande belohnt hat. Horn und Ribbing erscheinen. Anckarström nimmt ihnen die Furcht, er werde ihren Plan dem König offenlegen, und bittet darum, an ihrem Komplott teilnehmen zu dürfen. Amelia zwingt er, das Los zu ziehen – es fällt auf seinen Namen. Während er triumphiert, dass er die Rache vollziehen darf, kommt Oscar mit der Einladung zum Maskenball: Das ist die Gelegenheit für den Anschlag. Horn, Ribbing und Anckarström schwelgen im

Hass, während Amelia verzweifelt überlegt, wie sie Gustav retten kann.

2. BILD

Gustav glaubt, Amelia sei sicher nach Hause gekommen. Er hat sich entschlossen, Anckarström auf einen höheren Posten in dessen Heimat zu befördern, wohin Amelia ihn begleiten wird. Nach kurzem Zögern unterschreibt er den Befehl, der seine Liebe beenden soll. Amelia hat ihm eine schriftliche Warnung vor dem Attentat geschickt, die er missachten will – er denkt nur daran, zum letzten Mal seine große Liebe Amelia zu sehen und sich von ihr zu verabschieden.

3. BILD

Auf dem Maskenball wird ausgelassen getanzt. Die Verschwörer haben sich ebenfalls maskiert und warten auf ihre Chance. Anckarström entlockt Oscar die Maske des Königs. Dieser trifft auf Amelia, die ihn dringend auffordert, den Ball zu verlassen. Gustav und Amelia beteuern einander noch einmal ihre Liebe, doch als sie Abschied nehmen, trifft Gustav der Dolch Anckarströms. Sterbend erklärt Gustav, dass er Amelia nicht angerührt habe und sich von ihr und Anckarström trennen wollte. Gustav verzeiht allen, auch seinem Mörder. Die Erschütterung über seinen Tod und dessen Umstände ist groß: „Nacht des Schreckens!“

DAS SKLAVISCHE GESINDEL UMTANZT SEIN IDOL, UND WEISS NICHT WARUM







VOM DUNKLEN BLUT

ZUR MUSIK

Mit Luzifer steht sie sicherlich im Bunde: So kündigt Oscar im **Maskenball** die Wahrsagerin Ulrica an, eine der rätselhaftesten Figuren der Operngeschichte. Für Ulrica zieht Verdi alle Register der Kunst: Mächtige Orchesterschläge, drohende Instrumentierung, orgelnde Töne im tiefen Alt-Register. Und seltsame Worte: Am Beginn ihrer Beschwörung zitiert sie tatsächlich Satan herbei, den König der Hölle. Und wie kündigt er sich an? Dreimal habe der Wiedehopf geschrien, dreimal der Feuersalamander gezischt, dreimal habe es aus den Gräbern gestöhnt! Ist das nicht ein bisschen zu viel Brimborium?

Natürlich will Ulrica ihre Kundschaft beeindrucken, die von ihr die Zukunft wissen will – und von einer Wahrsagerin erwartet man einigen Hokuspokus, erwartet man Kontakt zu einer anderen Welt, sonst wäre es ja nichts Besonderes. Man erwartet, dass sie in Trance fällt und dann Geheimnisse enthüllt, die den Normalsterblichen verborgen

sind. Das funktioniert musikalisch nicht anders: Diese Schauer Musik und diese sich aufbäumende tiefe Frauenstimme berührt den Hörer im Innersten und so gehört Ulrica zu den populärsten Opernrollen.

Ist das nicht ein Rückfall ins finsterste Mittelalter? Wie kann man im rationalen, industriellen 19. Jahrhundert noch solchen abergläubischen Mummenschanz auf die Bühne bringen? Verdi ist ein Gefühlsmensch, er will seine Zuschauer packen. Und er weiß, dass die Musik die Fähigkeit hat, jenseits des Rationalen zu wirken. Wenn die Musik gut ist, fallen wir auf jeden Unsinn herein, er fährt uns in die Glieder und wühlt uns auf. Aber ist diese dunkle Schauerszene denn wirklich Unfug?

Sie wird als Kontrastbild benötigt zur hellen Welt des Hofes, in der der aufgeklärte Schweden-König Gustav glaubt, die Vernunft beherrsche die Welt und sei sein bester Schutzschirm. So lacht er sich über alle

Probleme hinweg, statt sie zu bearbeiten. Als der Oberrichter kommt und Ulrica ausweisen will, ist das für ihn eine Gelegenheit, den Aberglauben des Volkes zu entlarven. Dem Oberrichter aber will er den Machtmissbrauch austreiben: Hexerei ist kein Staatsverbrechen mehr.

Der Richter kennzeichnet Ulrica als „dell immondo sangue dei negri“, was auf deutschen Bühnen früher in aller Unschuld als „sie entspross dem Negerstamme“ gesungen wurde. Hier mischt sich also auch Fremdenfeindlichkeit mit hinein. In der nicht zensierten Urfassung, die in Schweden spielt, war Ulrica eine Zigeunerin mit schwedischem Nachnamen (hier singt man „vom dunklen Blut der Zigeuner“).

Auf diese Weise wird Ulrica mit allen Attributen einer Außenseiterin beschwert, einer Frau, der man auch Verbindungen zum Unbewussten zutraut. Verdächtig war sie, weil alle Leute zu ihr liefen: „In ihrer abscheulichen Höhle versammelt sie die Schlimmsten, jeder schlimmen Absicht ist sie verdächtig“, begründet der Richter sein Urteil.

Das ist sie deshalb, weil sich ihr Wissen wie ihr Handeln der staatlichen Kontrolle entzieht. Wir alle haben eine Vermutung, dass vorrationales Wissen nicht nutzlos war und dass Schamanen und Hexen Zugang zu Regionen hatten und haben, die uns nicht zugänglich sind – weil unsere Sinne nur einen sehr eingeschränkten Eindruck von dieser Welt vermitteln. Was sich nicht wissenschaftlich dingfest machen lässt, ist der industriell-rationalen Welt verdächtig. Das macht Verdi sich zunutze für seinen Generalangriff auf die Vernunft des Königs. Gustav will Ulricas Zauber als leere Luftnummer enttarnen. Deshalb muss

Verdi der Prophetin die größte musikalische Gewalt geben.

In ihrer zweiten Strophe kommt noch das verteuft Sexuelle hinzu: Ulrica fühlt in der schrecklichen Umarmung Luzifers ihre Begierde aufsteigen. Das ist der Preis dafür, dass sie dank seiner Kraft nun auch in die Zukunft sehen kann – wie eine höllische Hymne klingt ihr Triumph. Das Volk ist gebannt und wird ihr alles glauben. Als der König ihre Weissagung für den Matrosen leicht selbst erfüllen kann, glaubt er einfaches Spiel mit ihr zu haben. Doch als Ulrica ihm aus seiner Hand liest, sieht sie seinen Tod – den Tod durch die Hand eines Freundes, und zwar von dem, der ihm als erster die Hand gibt. Alle glauben Ulrica, keiner gibt ihm die Hand. Erst der Mörder, der aber noch so ahnungslos ist wie der Zuschauer. Durch seine musikalische Regie hat Verdi jedoch erreicht, dass der Zuschauer ebenfalls der Wahrsagerin glaubt.

Ulrica ist eine faszinierende, rätselhafte Frau, musikalisch wie dramatisch. In Wagners **Ring**, der beinahe zur selben Zeit entstand wie Verdis **Maskenball**, hat sie in Erda eine Verwandte. Im **Rheingold** und in **Siegfried** taucht die rätselhafte Urmutter auf – beim ersten Mal gibt Erda Wotan einen wichtigen Rat, beim zweiten Mal bekennt sie, dass durch den verhängnisvollen Verlauf der Weltgeschichte das Urmütterwissen am Ende sei. Wagner sah dadurch die Herrschaft der Götter am Ende und den freien Menschen in Sichtweite, Menschen wie den aufgeklärten König Gustav. Verdi ist da skeptischer. Er beharrt auf dem Dualismus von Gefühl und Verstand. Seine Ulrica ist ein faszinierendes Überweib, rätselhaft und bedrohlich zugleich, ein Stich in die rationale, kalte Männerwelt.





SCHÄNDLICHE PAPPEL- BÄUMCHEN

ZUM STÜCK

Der Theaterkönig wird bei einem Maskenball ermordet – als der Pariser Kolportage-Dramatiker Eugène Scribe sein Stück **Gustave III ou Le bal masqué** auf die Bühne brachte, witterten die Komponisten den idealen Stoff für eine Oper. Auber war 1833 der Erste gewesen, und seine Grand Opéra soll beim abschließenden Maskenball 300 Menschen in Bewegung gebracht haben. Giuseppe Verdi sah sie bei einem seiner Paris-Aufenthalte (1855 kamen dort seine **Vêpres Siciliennes** heraus). In Italien hatten Vincenzo Gabussi 1841 (**La clemenza di Valois**) und Saverio Mercadante 1843 (**Il reggente**) den Stoff vertont. Als Verdi gemeinsam mit dem Librettisten Antonio Somma nach einem Stoff für das Teatro San Carlo in Neapel suchte, kamen sie auf Scribes Stück, das Verdi allerdings zu flach erschien. Glücklicherweise ahnte er nicht, was Sommas Librettofassung ihm für schlaflose Nächte bringen würde, als er sich endgültig zu diesem Stoff entschloss, weil er einfach zu verlockend war: Der

Gegensatz von Vergnügen und Tragik, von Individuum und Gesellschaft ist hier auf einzigartige Weise verdichtet.

Erster Streitpunkt war nämlich das Attentat, das am 16. März 1792 auf den schwedischen König Gustav III. verübt wurde. Die neapolitanische Zensurbehörde war der Auffassung, dass die Ermordung eines Königs nichts auf der Bühne verloren habe – zudem war das Attentat auf den eigenen König Ferdinando II. vom Dezember 1856 (das dieser verletzt überlebt hatte) noch zu frisch in Erinnerung. Und Schweden als Ort der Handlung komme auch auf keinen Fall in Frage.

Die Zensur verlangte, wie Verdi an Somma schrieb:

- „1. Den Hauptdarsteller in einen gewöhnlichen Herrn umzuändern, damit ja nicht der Gedanke an einen Herrscher aufkommt,
2. Die Gattin in Schwester ändern,
3. Die Szene der Hexe in eine Zeit zu verle-

gen, da man noch an diese glaubte,
4. Keinen Ball,
5. Keinen Mord auf offener Szene,
6. Die Szene, in der die Namen durch das
Los bestimmt werden, wegzulassen,
Und dann, und dann, und dann ... Welche
Hölle!“

Somma suchte nach Auswegen in den
ungewöhnlichen Regionen: „... da es sich
um den Norden handelt, um einen Fürs-
ten, 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 XIII.
Jahrhunderts war, als die teutonischen
Ritter darum kämpften, den in vielen Teilen
des Fürstentums, dessen Hauptstadt
Stettin war, noch verbreiteten Götzen-
dienst 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. Man könnte die
Oper auch ‚Fürst Hermann‘ betiteln, einen
Namen, den ich in der Geschichte jener
Gegenden finde und der mir besser scheint
als Stefan, Wantislaus, Boleslav, Otto,
Canuto oder Stettone und andere, denen
man noch begegnet. Das sind aber Dinge,
die ich nur andeute. Auch darüber müsst
Ihr entscheiden. Unseren König in einen
Fürsten verwandeln würde Anckarström
zu einem Grafen machen, und Stockholm
würde zu Stettin werden.“

Sommas Vorschläge konnten Verdi nicht
überzeugen. Er wollte den glänzenden
Hof Gustavs nicht aufgeben, eines Neffen
Friedrichs II. von Preußen, dem er in Cha-
rakter und Aussehen ähnlich war. Schließ-

lich wurde die Ankündigung der Oper, die
zwischendurch auch „Adelia degli Adima-
ri“ und „Rache im Domino“ hieß, vom The-
ater gestrichen. Man drohte den Kompo-
nisten in persönliche Haftung zu nehmen,
und es kam zum Prozess. Gegenüber dem
Handelsgericht argumentierte Verdi unter
anderem: „3. Man wird sehen, wie unzu-
türlich eine Veränderung der Personen
sein muss, besonders die des Fürsten in
ein ‚Parteiobershaupt‘ und die des Pagen
in einen Gefolgsmann. 4. Das Fehlen der
Masken zerstört vollkommen viele wich-
tige Szenen, wie man das bald bemerken
wird. 5. Die Veränderung der Zeit und des
Ortes nimmt dem Drama und der Musik je-
den Charakter. Die Farbgebung, sozusagen
der Hintergrund des musikalischen Bildes,
wird notwendigerweise falsch.“

Verdi kämpfte wie ein Löwe um seine
dramatische Idee und verabschiedete
sich im Februar 1858 von jedem Gedanken
an Neapel, zumal er hier hatte erleben
müssen, wie seine **Sizilianische Vesper**
absurderweise nach Frankreich verlegt
worden war. Der Prozess endete mit einem
Vergleich: Neapel sollte **Simone Boccane-
gra** aufführen und der Komponist konnte
mit seinem **Maskenball** machen, was er
wollte. Verdi wandte sich nun Rom zu, weil
dort ein Schauspiel **Gustav III.** erfolgreich
die Zensur passiert hatte und es dort
einen Impresario gab, der die neue Oper
unbedingt haben wollte. Doch erwies sich
die römische Zensur ebenfalls als hartnä-
ckig: Der Zensor des Vatikans verlangte
die Entfernung ketzerischer Stellen, die
Schandsäulen auf dem Galgenberg (Colo-
ne infami) sollten in „schändliche Pappel-
bäumchen“ (albereti infami) verwandelt
werden und dergleichen Albernheiten
mehr. Und Königsmord und Schweden
gingen natürlich auch nicht.

Verdi fing an, sich in die Vorgaben zu fügen und schrieb an Somma: „Wenn Euch beim Lesen dieses Briefes aber das Blut zu Kopfe steigen sollte, legt das Schreiben erst einmal beiseite und ergreift es erst dann wieder, wenn Ihr gut gespeist und dann ausgeruht habt. Denkt daran, dass es unter den gegenwärtigen Umständen am gescheitesten ist, die Oper in Rom zu geben. Die von der dortigen Zensur herausgegriffenen Ausdrücke sind zwar viele, hätten aber noch mehr sein können: Andererseits ist das viel günstiger so, weil man nun weiß, wie man sich verhalten muss, welche Verse man lassen kann und welche man streichen muss. Bedenkt weiterhin, dass man ohnedies viele Verse ändern musste von dem Augenblick an, da der König nur noch ein Gouverneur war.“

Somma antwortete im August 1858: „Nachdem ich die sechzig Verse überflogen habe, die vom Veto betroffen sind, muss ich feststellen, dass mit Ausnahme von zweien sich die anderen mehr oder weniger gut abändern lassen; die besagten zwei anderen sind aber gerade diejenigen, die den Richtplatz zum Inhalt haben: „Der entsetzliche, ruchlose Ort“, und der andere: „An den Schandsäulen“. Wenn es jedoch so sein wird, wie Ihr in Eurem lieben Brief sagt, dass Ihr nämlich auch die Erlaubnis erhalten werdet, den Ort dieser Szene so beizubehalten, wie er sein muss, hoffe ich, dass sich auch in dieser Hinsicht alles günstig ergeben wird. Es ist nämlich für die Klarheit und den Effekt dieser Szene absolut notwendig, dass der Ort, an dem jenes Kraut wächst, genau bezeichnet ist.“

Verdi fand sich damit ab, dass aus König Gustav nun der englische Gouverneur Richard in Boston geworden war: „Selbst-

verständlich muss man dem Theater immer Opfer bringen, und wer nicht den Mut dazu hat, soll sich erst gar nicht dieser harten Prüfung unterziehen.“ Am 17. Februar 1859 ging die Premiere von **Un ballo in maschera** in Rom mit großem Erfolg über die Bühne – zwar mit falschen Namen und Orten, doch in den richtigen dramatischen Konstellationen.

Ein Maskenball ist ein waschechtes Melodram, in dem in realistischen Szenen die Emotionen der handelnden Personen ins Übermenschliche aufgepeitscht werden. Am Ende kann nur der spektakuläre Tod des Königs und seine Lüge den Knoten durchschlagen: Sowohl Gustav also auch Amelia wollten auf dem Galgenberg ihre Liebe ausleben und wurden nur durch das Dazwischenkommen Anckarströms am Ehebruch gehindert. Der sterbende König kann daher sagen, er habe die Ehre von Amelia und seines Freundes gewahrt und durch Anckarströms Versetzung die verbotene Liebe beendet – das ermöglicht Anckarström, den er begnadigt, die Fortexistenz.

Dem echten Anckarström, der alles andere war als ein Freund des Königs, erging es schlechter: Zwar wurden die Attentäter von dem „milden Herrscher“ vor seinem Tod begnadigt, doch als der König nach vierzehntägigem Leiden verschieden war, wurde Anckarström die Mordhand zerhackt und er anschließend gevierteilt.

Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begannen die Theater damit, die originalen Orte und Namen wieder einzusetzen, was ja keinerlei musikalische Änderungen verlangt. Dies geschieht auch in unserer Aufführung (und war auch bei der letzten Karlsruher Inszenierung so).







DIE SPALTUNG DER WELT

ZUR INSZENIERUNG

Herr Stiehl, es gibt keine Titelrolle in Ein Maskenball. Wer ist die Hauptperson?

Zwar ist Gustav die Hauptperson, aber Amelia ist mindestens genauso wichtig. Auch wenn sie am Ende nicht sterben muss, erlebt sie doch das größere Drama. Ihr wird der Tod angedroht, ihr Kind wird als Geisel genommen – es ist entsetzlich, was diese Frau durchmachen muss. Dem König ist letztlich alles gleichgültig, er spielt mit dem Tod, ja ist fasziniert vom Tod. In jeder Szene wird er gewarnt, dass der Tod auf ihn wartet, doch das kümmert ihn nicht. Er ist wie Don Giovanni, der dem Tod die Hand reicht. Trotzig, aber unvernünftig für einen König.

Amelia und Anckarström sind ebenso wichtig wie Gustav. Alles steuert zudem auf den Maskenball im Finale zu. Nicht nur dort geht es ums Verkleiden, sondern auch in der Ulrica-Szene, wo aus dem Verkleiden ein Spaß gemacht wird: Lasst uns mal jemand anderes sein!

Dabei setzt Gustav doch angeblich auf die Vernunft?

Er will aber nicht begreifen, dass ein König eine besondere Verantwortung hat. Nicht nur für sich selbst und sein eigenes Leben, sondern dass sein eigenes Leben mit dem Staat und mit dem Volk verbunden ist, wie Anckarström mehrfach betont. Gustav ist einerseits aufgeklärter König, der vieles verändern will, andererseits aber auch Lebemann. Er ist so leichtsinnig, dass er beiseite wischt, dass Amelia die Frau seines besten Freundes ist, und will sie unbedingt haben. Auch seinem besten Freund gegenüber handelt er verantwortungslos, der sein eigenes Blut für seinen König geben würde. Er lässt sich die Liste der Verschwörer nicht vorlegen, sondern wird gegenüber Anckarström laut. Toll ist dagegen, wie er auf den Oberrichter reagiert. Dessen Urteil gegen Ulrica besteht nur aus lauter Vorurteilen, und der König glaubt ihm nicht und hat die Idee, dass alle sich Ulrica aus der Nähe ansehen. In



der Verkleidung als Seeleute. Gustav III. ist ja auch als Theaterkönig bekannt geworden. An der Verkleidung – auch beim Maskenball – hat Gustav großen Spaß.

Die Musik der Verschwörer ist tänzelnd – hat Verdi sie auch verharmlosen wollen?

Man darf die Verschwörer keinesfalls lächerlich machen, weil sonst die ganze Oper unsinnig wird. Die tänzerische Musik haben wir zum Anlass genommen, die Verschwörer choreografisch zu inszenieren, nicht im Sinne von Tanz, sondern dass die Gestik nicht individuell ist, sondern immer klar und eindeutig auf den Punkt gebracht wird. Es ist bei Verdi generell wichtig, dass der Chor nicht individualistisch geführt wird, sondern dass man ihm Akzente gibt. Die Musik ist so stark und komprimiert, dass die Szene zerfasert, wenn jedes Chormitglied eine eigene Rolle spielt. Sonst wird das zu klein – Verdi verlangt etwas ganz anderes als Wagner. Beim **Maskenball** folgen die Szenen Schlag auf Schlag, das Werk ist so extrem komprimiert, dass man es auch ohne Pause spielen könnte. Das ist das Tolle an Verdis Musik, aber auch das Gefährliche: Man muss auf der Bühne immer den Fokus halten, gerade bei der Chorführung. Verdi erzählt komprimiert Geschichten, wo bei Wagner stets ein transzendenter Hintergrund herrscht, vor dem das epische Geschehen in Einzelaktionen zerlegt werden kann.

War Verdi Realist?

Nein, da würde ich bei Wagner die realistischeren Szenen sehen. Verdi ist viel verspielter und theatralischer. Gerade beim **Maskenball** ist das eine sehr künstliche Welt. Komischerweise kommt mir der Galgenberg, diese unheimliche Szene,

noch am realistischsten vor – man muss nur an die heutigen Bewegungen etwa der Naturmedizin und des Spiritistischen denken, an die Santería auf Kuba aber auch Vergleichbares in den Industrieländern.

Welche Rolle spielt Ulrica dabei?

Verdi hat immer Humor und so zeichnet er Ulrica in der Szene mit den Frauen zunächst mit einem Augenzwinkern. Sie ist ein wichtiger Gegenpol zum König, der ein Aufklärer ist, für den Ulricas Wahrsagerei nur Hokuspokus ist. Gustav geht zu ihr, um ihre Ausweisung zu verhindern, und er will gleichzeitig vorführen, dass das keine Wahrsagerei ist, sondern Aberglaube. Dennoch ist Ulrica ein ganz normaler Mensch, und wir integrieren sie in die Gesellschaft, statt eine Außenseiterin aus ihr zu machen. Die anderen produzieren den Aberglauben selbst, indem sie Ulrica dafür bezahlen. Verdis Musik zeigt, dass Ulrica keine Scharlatanerie betreibt, sondern über Kräfte verfügt, die über das Normalmenschliche hinausgehen. Was sie sagt, trifft auch ein. Als die verkleideten Höflinge kommen, verspotten sie Ulrica und der Zuschauer denkt, das ist eine Frau, die einfach ihr Einkommen aufbessern will. Doch in der Szene entsteht eine Fallhöhe, wo der Zuschauer spürt: Oh, diese Frau hat doch eine ganz besondere Ausstrahlung und ungewöhnliche Kräfte – und plötzlich nimmt man sie ernst. Dies kommt bei Verdi häufiger vor: Unvermutet spürt man eine Welt hinter den realen Ereignissen, die größer ist als der Verstand.

Warum wird Anckarström so grausam?

Ich würde doch auch wütend werden, wenn mein bester Freund, für den ich mein Leben opfere, mich so betrügen würde

und sich aus Egoismus kein bisschen um meine Gefühle kümmern würde! Er ist der vernünftigste Mensch an diesem Hof. Er ist ganz Kopf, er sagt dem König, was du machst, ist unvernünftig und gefährlich. Wenn der König ihn zum Spielverderber erklärt, bleibt er doch ganz der Vernunft verschrieben. Und dann kippt dieser Mensch auf einmal, ist nur noch Gefühl kennt, weder sich noch die Realität, besteht nur noch aus Eifersucht und wird in seinem Handeln ganz unvernünftig. Sein einziges Bestreben ist nun, seinen Rivalen und bisher besten Freund umzubringen. Ein Vernunftmensch stürzt in den Abgrund und gibt sich nur noch seinen finstersten Trieben hin. Verdi zeigt so oft, wie Menschen von ihren Leidenschaften um den Verstand gebracht werden. Amelia liebt ihren Mann und ihr Kind, sie sagt deutlich, dass sie bei ihnen bleiben will. Deshalb geht sie nächtens auf den Galgenberg, wo sie singt, dass sie gleich eine Droge essen wird, ohne zu wissen, was dann mit ihr passiert. Was passiert da mit ihr, was ist danach ihr Ich?

Behandelt Verdi Frauen grundsätzlich anders?

Offenbar hatten viele Komponisten mehr Sympathie für die Frauen. Amelia ist eine starke Frau, die nicht nur passiv ihr Schicksal erleidet, sondern aktiv handelt. Sie beschließt zu Ulrica zu gehen, um die Liebe zu Gustav abzutöten. Und als ihr Mann sie erstechen will, wendet sie sich an ihn, beschwört ihren gemeinsamen Sohn und singt so einen wunderbare Arie, dass sie ihn umstimmt. Nicht mit Gewalt, sondern mit Gefühl. Die Frauen sind uns deshalb sympathischer, weil sie echtes Gefühl zulassen, im Gegensatz zu den Männern, wo die Balance zwischen Gefühl und Verstand

nicht stimmt und sie ein sehr gestörtes Ego haben. Das ist bei Gustav der Fall und später eben auch bei Anckarström, der sich zuerst so altruistisch und sympathisch verhalten hat.

Gustav ist ein aufgeklärter König, dem aber sein Ego und sein Spaß wichtiger sind als das Regieren; dann ist er mehr Kind als Herrscher. Er hat große Visionen: man kann ihn vergleichen mit Ludwig II., der auch große Visionen hatte und die Schlösser baute, der ein großes Kunstverständnis hatte und ohne den Wagner wahrscheinlich nicht zu dem geworden wäre, was er geworden ist, der aber verantwortungslos war gegenüber dem Staat. Das Stück beginnt mit dem Chor, und dieser Chor ist geteilt – was er bis zum Ende des Stücks bleibt. Es gibt die Anhänger des Königs und seine Gegner. Das will er nicht wahrhaben. Seine Gegner haben ja teilweise recht: Er hat sie enteignet, ihre Angehörigen getötet – für seine Ideen. Der König sorgt sich nicht um einen Ausgleich. Verlegt man das nach Amerika, wie die Zensur von Verdi verlangte, wird das Drama deshalb viel flacher.

Das Bühnenbild nimmt diese Zweiteilung auf: Der linke Raum ist der alte, konservative, nicht renovierte. In der linken Hälfte ist der Stuck abgeschlagen und es steht der rohe Raum da, wie etwa im Neuen Museum Berlin, wo das Alte und das Neue großartig aufeinander treffen. Der Zuschauer sollte gar nicht denken, der eine sei schöner als der andere, sondern beide haben etwas für sich und etwas gegen sich. Die Anhänger des Königs haben ihre Gründe, aber auch seine Gegner haben ihre Gründe. Es hat Sinn, für Neues zu kämpfen, aber wer die Tradition umstandslos verwirft, verliert auch etwas.







JOHANNES WILLIG Dirigent

Johannes Willig wurde in Freiburg/Breisgau geboren und studierte an der dortigen Hochschule Klavier, Dirigieren und Korrepetition. Es folgte ein Studium der Orchesterleitung bei Leopold Hager, Harald Goertz und Konrad Leitner an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien. Seit 1996 war er Stipendiat des DAAD. Erste Engagements führten den Preisträger mehrerer internationaler Dirigentenwettbewerbe an das Theater in Biel/Solothurn. Im Januar 2000 wechselte er als 2. Kapellmeister und Assistent des GMD an das STAATSTHEATER KARLSRUHE. Ab 2003/04 war er 1. Kapellmeister und stellvertretender GMD an der Oper Kiel. Seit der Spielzeit 2011/12 ist er als 1. Kapellmeister und Stellvertreter des GMD am STAATSTHEATER KARLSRUHE engagiert. In der Spielzeit 2013/14 ist er als Musikalischer Leiter von **Doctor Atomic** und der Wiederaufnahme von **Der Fliegende Holländer** zu erleben. Zudem dirigiert er das **6. Sinfoniekonzert** sowie das **Sonder-Jugendkonzert**.



ARON STIEHL Regie

Aron Stiehl wurde in Wiesbaden geboren. Er studierte an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg unter der Leitung von Götz Friedrich das Fach Musiktheater-Regie, das er mit Auszeichnung abschloss. Von 1996 bis 2001 war er als Spielleiter an der Bayerischen Staatsoper engagiert, dort inszenierte er 2001 **Dido und Aeneas** und 2005 **Medusa**, ein Auftragswerk der Staatsoper. 2007 wurde er nach Tel Aviv eingeladen, wo er **Die Entführung aus dem Serail** mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta in Szene setzte. Zubin Mehta engagierte ihn zudem für die Regie der **Götterdämmerung** in Florenz und Valencia mit La Fura dels Baus. Zuletzt führte er am Theater Krefeld Regie bei **Maskerade** sowie in Münster bei **Il barbiere di Siviglia**. Es folgten **Das Liebesverbot** in Bayreuth und Leipzig sowie **Ariadne auf Naxos** am Theater St. Gallen. In der Spielzeit 2011/12 inszenierte er am STAATSTHEATER KARLSRUHE **Ritter Blaubart**, 2012/13 **Tannhäuser** und **Die Vestalin**.



FRIEDRICH EGGERT Bühnenbild

Friedrich Eggert arbeitet als Bühnen- und Kostümbildner sowie Lichtdesigner für Oper, Schauspiel und Musical mit Regisseuren wie Inga Levant, Benedikt von Peter, Aron Stiehl, Sebastian Welker und Bernd Mottl mit dem er in Karlsruhe *Der Vetter aus Dingsda* erarbeitete. Letzte Engagements führten ihn an die Volksoper Wien (**Kiss me, Kate**), das Nationaltheater Brunn (**Boris Godunow**), die Staatsoper Prag (**Cavalleriarusticana/Pagliacci**), nach Saarbrücken (**La Cenerentola**), St. Gallen (**Die Zauberflöte** und **Il diluvio universale**), Münster (**Il barbiere di Siviglia**), Hannover (**My Fair Lady** und **Greek**), Bern (**Die Fledermaus**), Erfurt (**Orpheus in der Unterwelt**) und in den Club Berghain in Berlin (Uraufführung der Elektro-Oper **After Hours**). An der Oper Köln stattete er den Doppelabend **La voix humaine/Herzog Blaubarts Burg**, die Operette **Die Csárdasfürstin** sowie **Il ritorno d'Ulisse in patria** aus. Als Lichtdesigner war Eggert zuletzt in Lausanne und Toulouse, London und Paris tätig.



DOEY LÜTHI Kostüme

Doey Lüthi studierte an der New York University Bühnen- und Kostümbild. Sie erarbeitete u. a. für Christopher Alden die Kostüme für **Carmen** (Nationaltheater Mannheim), **Imeneo** (Glimmerglass Opera), **L'Orfeo** (Den Norske Opera, Glimmerglass Opera und Opera North), **Aida** (Deutsche Oper Berlin), **Die Entführung aus dem Serail** (Theater Basel), **Salome** und **Phaeton** (Saarländisches Staatstheater). Für Roy Rallo schuf sie **Ariadne auf Naxos** (Opera National de Bordeaux) und **Don Pasquale** (Deutsches Nationaltheater Weimar), für Berthold Schneider **Sakontala** (Saarländisches Staatstheater). In Zusammenarbeit mit Elina Finkel erarbeitete sie am Theater Aachen die Ausstattung für **Eins, Zwei, Drei** (nach Billy Wilder) und **Die Frauen**. Außerdem entwarf sie Kostüme für Michael Keegan Dolans **Rian** (Fabulous Beast Dance Theatre, Irland) und Händels **Julius Cäsar** (English National Opera, London). Am STAATSTHEATER KARLSRUHE entwarf Doey Lüthi die Kostüme für die Neuinszenierung von Britten's **Peter Grimes**.







ANDREA SHIN König Gustav III.

Der südkoreanische Tenor studierte Gesang in Seoul, Novara, am Mozarteum Salzburg, dem Prayner Konservatorium in Wien und an der Theaterakademie der Mailänder Scala. Er wurde mit Preisen bei zahlreichen Wettbewerben ausgezeichnet. In der Spielzeit 2013/14 ist er u. a. als Alfredo in **Die Fledermaus** und Grigori in **Boris Godunow** zu hören. In Stuttgart gastiert er als Cavaradossi in **Tosca**.



SEUNG-GI JUNG Fürst Anckarström

Der Bariton studierte in Seoul und an der Hochschule Karlsruhe. Engagements führten ihn nach Bern, Augsburg und zum Menuhin-Festival Gstaad und ans Théâtre du Capitole in Toulouse. Er debütierte 2011 mit Marcello in **La Bohème** am Teatro La Fenice. In der Spielzeit 2013/14 ist er u. a. als Nachtwächter in **Die Meistersinger von Nürnberg** und als Kaiser von China in **Die Nachtigall** zu hören.



ARMIN KOLARCZYK Fürst Anckarström

Der Bariton studierte Gesang in München und Jura in Innsbruck. Ab 1997 war Armin Kolarczyk in Bremen engagiert, bevor er 2007 ans STAATSTHEATER KARLSRUHE wechselte. Seine neueste CD mit Schuberts **Schwanengesang** ist vor Kurzem erschienen. In der Spielzeit 2013/14 singt er u. a. Oppenheimer in **Doctor Atomic** und Sixtus Beckmesser in **Die Meistersinger von Nürnberg**.



JACO VENTER Fürst Anckarström

Der südafrikanische Bariton gastiert seit 1998 an verschiedenen Häusern in den USA und Südafrika. Ab 2004 war er am Nationaltheater Mannheim engagiert, seit 2011 ist er am STAATSTHEATER KARLSRUHE. Hier singt er in der Spielzeit 2013/14 u. a. Jack Hubbard in **Doctor Atomic**, Balstrode in der Wiederaufnahme von **Peter Grimes** und die Titelrolle in **Rigoletto**.



Ks. BARBARA DOBRZANSKA Amelia

Die Sopranistin ist Preisträgerin mehrerer Wettbewerbe und machte Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen u. a. mit Sir Peter Ustinov. Seit 2002 ist sie Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE. Im März 2011 wurde ihr in Anerkennung ihrer künstlerischen Arbeit der Titel „Kammersängerin“ verliehen. In der Spielzeit 2013/14 singt sie u. a. Marta in der Wiederaufnahme von **Die Passagierin**.



HEIDI MELTON Amelia

Die Amerikanerin feierte Debüts an der Metropolitan Opera New York und der Deutschen Oper Berlin. Sie ist Gewinnerin zahlreicher Preise und Wettbewerbe. Seit der Spielzeit 2011/12 ist sie Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE. In der Spielzeit 2013/14 singt sie u. a. Rosalinde in **Die Fledermaus** und Ellen Orford in der Wiederaufnahme von **Peter Grimes**.



Ks. EWA WOLAK Ulrica

Seit 1998 ist die Altistin am STAATSTHEATER KARLSRUHE engagiert, wo sie u. a. in der Titelpartie von **Carmen**, als Erda in **Das Rheingold** und in **Siegfried**, als Fricka in **Die Walküre**, als Isabella in Rossinis **L'italiana in Algeri** sowie als Dalila in **Samson et Dalila** zu erleben war. Im März 2011 wurde ihr in Anerkennung ihrer künstlerischen Arbeit der Titel „Kammersängerin“ verliehen.



EMILY HINDRICHS Oscar

Die mehrfache Preisträgerin hat in der jüngeren Vergangenheit mit erfolgreichen Auftritten als Koloratursopranistin weltweit Aufmerksamkeit erregt. Ab der Spielzeit 2013/14 ist sie Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE und singt hier u. a. Costanza in **Riccardo Primo**, Prinzessin, Feuer und Nachtigall in **Das Kind und die Zauberdinge** sowie die Titelpartie in **Die Nachtigall**.



Ks. INA SCHLINGENSIEPEN Oscar

Die Sopranistin studierte in Sofia/Bulgarien, bevor sie 1999 am Theater Bremen engagiert wurde. Seit 2002 ist sie festes Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE und sang hier fast alle große Partien ihres Fachs. Aufgrund ihrer künstlerischen Verdienste wurde sie 2013 mit dem Titel „Kammersängerin“ ausgezeichnet. In der Spielzeit 2013/14 singt sie u. a. Adele in **Die Fledermaus** und Marie in **Die Regimentstochter**.



LUCAS HARBOUR Graf Ribbing

Der Bariton war zunächst Mitglied des Studios der Santa Fé Opera, dann Stipendiat der Deutschen Oper Berlin. Gastspiele führten ihn nach Turin, Chicago, Santa Barbara und Sacramento. In der Spielzeit 2013/14 singt er u. a. in der Titelpartie von **Die Hochzeit des Figaro** und ist als Edward Teller in **Doctor Atomic** zu hören.



YANG XU Graf Ribbing

Der Bassbariton absolvierte sein Studium in Peking, wo er in etlichen Rollen bereits auf der Bühne stand. Seit dieser Spielzeit ist er Mitglied des Karlsruher Opernstudios und singt hier u. a. Hahnkerl in der Kinderoper **Wo die wilden Kerle wohnen**, Hermann Ortel in **Die Meistersinger von Nürnberg**, Ceprano in **Rigoletto** und Älterer Passagier in **Die Passagierin**.



AVTANDIL KASPELI Graf Horn

Der georgische Bass studierte in München, wo er u. a. als Sparafucile in **Rigoletto** debütierte. Am Prinzregententheater verkörperte er die Rolle des Komtur in **Don Giovanni**. Am STAATSTHEATER KARLSRUHE ist er in der Spielzeit 2013/14 u. a. als Hans Foltz in **Die Meistersinger von Nürnberg** und als Pimen in **Boris Godunow** zu hören.

**LUIZ MOLZ** Graf Horn

Der brasilianische Bassist gewann mehrere Wettbewerbe. Nach einigen Engagements an der Staatsoper Stuttgart war er von 1999 bis 2001 in Freiburg engagiert, seitdem ist er Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE. In der Spielzeit 2013/14 ist er u. a. als Daland in **Der Fliegende Holländer**, Tiresias in **Ödipus Rex** im **4. Sinfoniekonzert** und in der Titelpartie von **Die Hochzeit des Figaro** zu hören.

**ANDREW FINDEN** Cristiano

Der junge australische Bariton studierte in Sydney und London, wo ihm an der Guildhall School of Music and Drama 2009 der Harold Rosenthal Preis verliehen wurde. In der Spielzeit 2010/11 war er Mitglied des Opernstudios des Staatstheaters Nürnberg. In der Spielzeit 2013/14 singt er am STAATSTHEATER KARLSRUHE u. a. Ned Keene in **Peter Grimes**, Berardo in **Riccardo Primo** und Schtschekalow in **Boris Godunow**.

**GABRIEL URRUTIA BENET** Cristiano

Der Bariton stammt aus Valencia, wo er zuletzt am Palau de les Arts engagiert war. Von 2006–2009 war er Ensemblemitglied am Theater Heidelberg und sang u. a. die Titelpartie in **Die Hochzeit des Figaro**, Marcello in **La Bohème** und die Titelpartie in **Rigoletto**. In der Spielzeit 2013/14 singt er in Karlsruhe u. a. Frank und Falke in **Die Fledermaus**, Schtschelkalow in **Boris Godunow** sowie die Titelpartie in **Doctor Atomic**.

**Ks. JOHANNES EIDLOTH** Oberrichter

Noch während seines Studiums debütierte der Tenor am Staatstheater Stuttgart. 2004 sang er die Partie des Ersten Galsritters in **Parsifal** unter Kent Nagano in der Regie von Nikolaus Lehnhof im Festspielhaus Baden-Baden und in Dessau. Seit 1994 ist er Mitglied des BADISCHEN STAATSOPERNCHORES, wo ihm 2010 der Titel Kammersänger verliehen wurde.

**NANDO ZICKGRAF** Oberrichter

Der Tenor aus Freiburg studiert seit 2008 Gesang an der Musikhochschule Karlsruhe. Seit dieser Spielzeit ist er Mitglied des Opernstudios des STAATSTHEATERS KARLSRUHE. Er ist hier u. a. als Borsa in **Rigoletto**, Don Curzio in **Die Hochzeit des Figaro**, als Teekanne in **Das Kind und die Zauberdinge** und als Bartkerl in **Wo die wilden Kerle wohnen** zu hören.

**JAN HEINRICH KUSCHEL** Diener Amelias

Seit der Spielzeit 2010/11 ist der Tenor Mitglied des BADISCHEN STAATSOPERNCHORS. Er konzertiert als Mitglied des Chorwerks Ruhr und tritt solistisch im Bereich Oratorium und Lied auf. Insbesondere in den Werken Bachs, Händels, Grauns, Schuberts, Schumanns und Wolfs ist er musikalisch tätig.



BILDNACHWEISE

UMSCHLAG Felix Grünschloß
SZENENFOTOS Jochen Klenk

TEXTNACHWEISE

Autor der Texte: Bernd Feuchtner.

Sollten wir Rechteinhaber übersehen haben, bitten wir um Nachricht.

BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE 2013/14,
Programmheft Nr. 138
www.staatstheater.karlsruhe.de

IMPRESSUM

HERAUSGEBER
BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE

GENERALINTENDANT
Peter Spuhler

VERWALTUNGSDIREKTOR
Michael Obermeier

CHEFDRAMATURG
Bernd Feuchtner

OPERNDIREKTOR
Joscha Schaback

REDAKTION
Bernd Feuchtner

REDAKTIONELLE MITARBEIT
Daniel Rilling

KONZEPT
DOUBLE STANDARDS BERLIN
www.doublestandards.net

GESTALTUNG
Kristina Pernesch

DRUCK
medialogik GmbH, Karlsruhe

**DU ABER SEI EDEL
UND SCHÜTZE MICH
VOR MEINEN GEFÜHLEN!**



**WIE VIELE NÄCHTE
HABE ICH SEUFZEND
DURCHWACHT!
WIE LANGE HABE ICH
VERGEBENS GERUNGEN!**

**BADISCHES
STAATSTHEATER
KARLSRUHE**