



SATANELLA oder
DIE MACHT
DER LIEBE

RARITÄT
DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG



Probenfoto

Liebes Publikum,

ich freue mich sehr darüber, dass wir, die wir ja bekannt dafür sind, längst vergessen geglaubte Schätze des Musiktheaters wieder ans Tageslicht zu befördern und in vielschichtigen Inszenierungen unserem Publikum zu präsentieren, Sie nun mit Michael William Balfes noch nie in Deutschland gezeigter Oper „Satanella oder Die Macht der Liebe“ erneut auf eine große Entdeckungsreise in unbekannte musikalische Gefilde mitnehmen können. Der Dämonin, die nicht immer ganz so streng dem Dämonencodex Folge leistet, wünsche ich eine erfolgreiche deutsche Erstaufführung und einen guten Start ins Repertoireleben.

Moritz Gogg, Geschäftsführender Intendant

SATANELLA oder DIE MACHT DER LIEBE

(SATANELLA or THE POWER OF LOVE)

Romantische Oper in vier Akten von Michael William Balfe
Libretto von Augustus Harris und Edmund Falconer
Nach „Le Diable amoureux“ von Jacques Cazotte
In englischer Sprache mit deutschen Dialogen
Dialogfassung von Christian von Götz und Ensemble

Musikalische Leitung	Jens Georg Bachmann / Dieter Klug
Inszenierung und Ausstattung	Christian von Götz
Chorleitung	Kristina Pernet Ščančar
Dramaturgie	Lür Jaenike
Regieassistenz	Susi Žanić
Korrepetition	Karl Friedrich Winter
Inspizienz	Manja Kretschmar
Hospitantz	Matilda Klarmann

Pause nach dem 2. Akt

Aufführungsrechte:
Edition Valerie Langfield / Philip Carli
<http://www.valerielangfield.co.uk/>

Wir bitten um Verständnis, dass Foto- und Videoaufzeichnungen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Satanella	Sarah Chae
Lelia	Maria Rüssel
Stella	Bettina Grothkopf
Eine Lady	Nadine Dobbriner
Rupert	Martha Tham
	Martin Mairinger (Stimme)
Carl	Richard Glöckner
Hortensius	László Varga
Pater Braccacio	Jakob Hoffmann
Arimanes	Verena Hierholzer
	Wenzheng Tong (Stimme)
Spieler	Yuta Kimura / Lukáš Šimonov

Opernchor des Eduard-von-Winterstein-Theaters
Erzgebirgische Philharmonie Aue

PREMIERE AM 19. OKTOBER 2024

Abendspielleitung: Susi Žanić; Ausstattungsleitung: Martin Scherm; Technische Leitung: Silvio Bartl; Bühnenaufbau: Uwe Loßnitzer; Beleuchtung: Enrico Beck; Ton: Henning Bathelt; Maske: Anja Roscher, Carolin Hein; Requisite: Hanne Neubert. Anfertigung der Dekoration und Kostüme in den Werkstätten des Eduard-von-Winterstein-Theaters unter der Leitung von Brigitte Golbs (Kostümabteilung), Annett Günther (Malsaal), Thomas Körner (Tischlerei), Marcus Vogel (Schlosserei), Alexander Müller-Leichsner (Dekorationsabteilung).

HANDLUNG

Carl glaubt daran, seine eigene Braut getötet zu haben und dass diese in Gestalt einer Dämonin zurückkehren wird, um sich an ihm zu rächen. In seiner Fantasie erfindet er sein Alter Ego Rupert, dessen Kampf mit der Dämonin und die „gute“ Teufelin Satanella, die ihn retten soll. Er erzählt dies alles einem Zuhörer, der selbst immer mehr an die Geschichte glaubt und sich mit den Figuren identifiziert, vor allem mit der rettenden Satanella.

Graf Rupert ist seines ausschweifenden Lebens überdrüssig. Um seine Spielschulden bezahlen zu können, sucht er die Hexe Arimanes im Dämonenwald auf. Er glaubt, ein Pakt mit dieser „Teufelin“ würde ihm seinen verspielten Reichtum zurückgeben. Wieder zu Reichtum gekommen, möchte er endlich seine Pflegeschwester Lelia, die ihn immer verehrt hatte, heiraten. Doch die Teufelin Satanella, ein dienstbarer Geist Arimanes, treibt ihr Unwesen mit ihm und vereitelt immer wieder seine Hochzeitspläne. Sie tut dies nicht nur aus Bosheit, sondern vor allem auch aus ehrlichem Sentiment: Satanella hat sich nämlich in Rupert verliebt. Am Ende wird Satanella sich sogar gegen Arimanes selbst stellen, um das Paar Rupert und Lelia zu retten.

Für den aus seinem Trauma zu rettenden Carl kommt diese Wendung in der Geschichte, die ja immer nur seine eigene war, allerdings zu spät. Seine eigenen Dämonen haben die Schlacht längst gewonnen.



„JEDES GESELLSCHAFTLICHE REZIDIV WIRD DURCH ANGST AUSGELÖST“

Regisseur Christian von Götz im Gespräch mit Dramaturg Lür Jaenike

Lür Jaenike: Mit SATANELLA geht Deine Arbeit in Bezug auf die Wiederentdeckung Michael William Balfes nach FALSTAFF jetzt in die 2. Runde. Was begeistert Dich so an seinem Werk?

Christian von Götz: Mich begeistert die Direktheit der musikalischen Ansprache bei Balfe. Seine Arien und Ensembles fangen mich sofort ein. Das hat natürlich mit dem Melodienreichtum zu tun, aber auch mit der oft ungewöhnlich einfachen, aber die Situation auf den Punkt bringenden Begleitung, mit den klar lesbaren, fast holzschnittartigen Zwischenspielen. Die musikdramatische Faktur empfinde ich als auf wunderbare Weise uneitel, gleichzeitig als extrem verführerisch, weil Balfe eine starke melodische Erfindung an die andere reiht. Balfe hat im besten Sinne „Opern für alle“ geschrieben. Das liebe ich an diesen Stücken.

LJ: Balfe hat ja 31 Opern geschrieben. Warum SATANELLA?

CvG: Als ich die 2016 erschienene Bonyngé-Aufnahme hörte, hatte ich sofort das Gefühl, das Stück machen zu müssen. Ich trug die Idee ein paar Jahre mit mir herum und da Moritz Gogg und ich ja inzwischen an einer Balfe-Trilogie arbeiten, lag es nahe, sich nach dem italienischsprachigen, klar und geschlossen (nach Shakespeare) erzählten FALSTAFF, eine so besondere und widersprüchliche Oper wie SATANELLA zu wählen.

LJ: Was macht das Werk denn so besonders?

CvG: Diese Oper ist eine verrückte, packende Mischung aus Belcanto, Operette britischer Prägung und Mysterienspiel. SATANELLA hat eine interessante offene Form, enthält viele dramaturgische Brüche und Merkwürdigkeiten. Das Stück funkelt manchmal in eigenartigen talmihaften Farben, als wenn Balfe sich nicht entscheiden konnte, ob er eine tragische romantische Oper oder eine groteske Operette komponieren wollte. Das alles finde ich sehr spannend. Die Musik mancher Passagen

wirkt, als wenn Bellini auf Gilbert & Sullivan trifft, manche Zwischenspiele klingen ein wenig nach Schubert, manches nach Chopin, nach Weber. Trotzdem zieht Balfe das alles mit seinen tollen Melodien als etwas ganz Eigenes zusammen. Das verblüfft mich immer wieder.

LJ: Als ich das Werk kennenlernte, wirkte die Dramaturgie auf mich holzschnittartig, irgendwie unbelebt. Jetzt erlebe ich auf den Proben ein großes vitales Spektakel. Wie bist Du vorgegangen?

CvG: Ja, als ich begann, tiefer in das Stück zu gehen, erinnerte es mich erst an die Theatralisierung einer moralisierenden Bilderserie, wie wir das z. B. von Strawinskis *Rake's Progress* kennen. Aber ich glaube inzwischen, dass das Ganze viel offener und assoziativer gemeint ist. Es hat etwas von einem musiktheatralen Zettelkasten, der einen auffordert, etwas ganz Eigenes daraus zu machen. Ich merkte schnell, dass die originalen Dialoge uns bei einer Wiederbelebung des Werks nicht wirklich helfen würden. Sie wirken an vielen Stellen unfertig und angeschafft, als wenn für ein schlüssiges Dialogbuch keine Zeit gewesen wäre, den Figuren fehlte es dadurch an psychologischer Dreidimensionalität. Da wäre Werktreue oder musikhistorische Genauigkeit falsch gewesen. Deshalb haben wir uns früh dafür entschieden, eine Spielfassung zu erstellen, für eine maximale Reduzierung der Original-Dialoge und für neue Dialoge, die wir zum großen Teil in den Proben erarbeitet haben.

LJ: Das klingt ja fast nach einer Stückentwicklung?

CvG: Nein, das wäre zuviel gesagt. Wir spielen schon Balfes Oper, die Musik erklingt original und auch (fast) in der originalen Reihenfolge. Wir haben aber eine stärker psychologisierende (und damit auch emotionalisierende) Meta-Ebene in das Stück geschoben, die die Figuren lebendiger und – wie ich finde – das uneindeutig Schillernde und Mysteriöse des Werks sichtbar werden lässt. Und mir war wichtig, die Brüche im Stück, das Changieren zwischen romantischer Oper und Operette, offen zu zeigen.

LJ: **Mysteriös ist das Stichwort. Das Stück wirkt in Deiner Inszenierung wie ein von hinten nach vorne erzählter Mystery-Thriller.**

CvG: Ja, das ist in dem Werk definitiv schon angelegt, ich habe es nur stärker herausgearbeitet. Es ist ein Spiel um Traum und Wirklichkeit, ein Durcharbeiten vergangener Traumata. Wir Zuschauer haben die Hoffnung, dass Carl seine Dämonen los wird, es gelingt ihm auch, aber leider anders als gehofft und erwartet.

LJ: **Du sprichst von Carl als von der zentralen Figur. Was ist mit Satanella?**

CvG: Es dauerte lange, bis ich die Figur Satanella verstanden hatte: „Ein Engel in Gestalt einer Teufelin“, denken die Leute, sie sei „gefangen in der dämonischen Existenz“. Na ja, Satanella erlebt den Fast-Mord an ihrer Freundin und zieht sich mit dieser aus der Gesellschaft zurück. Die Gesellschaft versteht nicht was passiert und dämonisiert die beiden. „Das können ja nur Hexen sein.“

LJ: **Also geht es gar nicht um Dämonen und Gespenster in diesem Stück?**

CvG: Doch, natürlich. Gespenster gibt es in diesem Stück viele, aber es sind eher Seelen-Gespenster. Und es geht natürlich um die gesellschaftlichen Projektionen des Bösen.

LJ: **Was meinst Du mit „dem Bösen“?**

CvG: „Böse“ waren geschichtlich doch immer diejenigen, die Gott und Glaube und dadurch auch die Macht der Kirche in Frage gestellt haben, die Veränderung wollten, also Künstler*innen, Revolutionär*innen, Wissenschaftler*innen, kritische Intellektuelle. Böse waren letztlich alle, die durch Progression die Welt verändern wollten und nicht das alte „gläubige“ System als fest gegeben angesehen haben.

LJ: **Du hast das Personaggio des Werks weiblicher gemacht. Der Teufel Arimanes wird zwar von einem Bariton gesungen, aber von einer Tanz-Darstellerin gespielt. Steht das in diesem Zusammenhang?**

CvG: Ja, ich habe letztlich auch nach einem feministischen Ansatz für das Stück gesucht. Ich hatte mich intensiv mit der Epoche der Hexenverbrennung auseinandergesetzt. Es waren oft Hebammen, die als Hexen verbrannt wurden. In den Augen der Kirche, die ja nur aus Männern bestand, hatten die Hebammen Zugang zum Geheimnis des Lebens, der den Kirchenmännern natürlich verwehrt war. Das machte den Männern Angst. Es war die Angst vor den Frauen, die die Männer dazu brachte, all diese Femizide im Namen des Glaubens zu begehen.

LJ: **Es ging den Kirchenmännern also immer um die Unterdrückung der Frau, wenn es um die Angst vor dem Teufel ging?**

CvG: Genau. Letzten Endes atmet jede Teufelsgeschichte die Angst vor Emanzipation, Gerechtigkeit und Veränderung. Das ist hier bei Satanella nicht anders. Es geht für mich in dieser Produktion darum, was die Angst vor dem Bösen aus einer Gesellschaft macht. Der einzige wirkliche Dämon ist die Angst. Angst vor Veränderung, Machtverlust, Neuland. Davor, dass die Opfer zurückkehren, um sich zu rächen.

LJ: **Was ist an dieser Geschichte Deiner Meinung nach aktuell?**

CvG: Wir erleben zurzeit politisch einen unfassbaren gesellschaftlichen Rückfall in eine vordemokratische Denkweise. Jedes gesellschaftliche Rezidiv wird durch Angst ausgelöst. Werden wir wachsam genug gewesen sein?



SATANELLA – EIN OPERN-WELTERFOLG AUS GROSSBRITANNIEN

Großbritannien galt im 19. Jahrhundert als das „Land ohne Musik“. Diese boshafte Bemerkung stammte von dem Deutschen Oscar Schmitz, der diese pauschale Aussage sogar als Titel für sein Buch von 1904 verwendete, zu einer Zeit also, als die antibritische Stimmung in Deutschland einen Höhepunkt erreicht hatte. Sie kam auch gerade denjenigen sehr gelegen, die dem aufkommenden Wagnerismus frönten.

Die Wahrheit war dagegen eine ganz andere. Gerade die Mitte des 19. Jahrhunderts war eine besonders fruchtbare Zeit für die englischsprachige Oper und viele britische Komponisten schrieben nach dem Vorbild von Donizetti, Bellini und dem jungen Verdi ihre ersten Werke, unter ihnen der Ire Michael William Balfe (1808 – 1870).

Balfe begann schon recht früh, sich mit der romantischen Oper europäischer Prägung auseinanderzusetzen. Als Sänger und Geiger hatte er die Möglichkeit das Opernrepertoire der Zeit kennenzulernen und zu studieren, lange bevor er sich dazu entschied, selbst zu komponieren.

Komposition studierte Balfe jedoch nicht in Großbritannien, sondern in Italien, wo in den Jahren von 1829 bis 1833 ein Ballett und drei Opern von ihm aufgeführt wurden. Im Oktober 1835 kehrte er nach London zurück, um der Premiere seiner Oper „The Siege of Rochelle“ beizuwohnen. Das Werk war ein solcher Erfolg, dass Balfe im folgenden Jahr den Auftrag zur Komposition einer zweiten Oper für London erhielt.

Fest entschlossen, der englischsprachigen Oper zum Durchbruch zu verhelfen, gründete er sein eigenes Theaterunternehmen. Sein Vorhaben scheiterte aber aus finanziellen Gründen. Zur gleichen Zeit konnte er in London mit der Oper „The Bohemian Girl“, die über 100 Aufführungen in Folge erreichte, einen großen Erfolg verbuchen. Das Werk blieb die einzige britische Oper des 19. Jahrhunderts, die auch auf dem europäischen Festland reüssieren konnte.

„Satanella or The Power of Love“ entstand in der auf „The Bohemian Girl“ folgenden sehr produktiven Schaffensperiode im Leben Balfes. Vorausgegangen war seine beliebte „Rose of Castille“, die er für die Sopranistin Louisa Pyne geschrieben hatte. Als Pyne zusammen mit William

Harrison ihre eigene Operntruppe gründete und das Covent Garden Theatre für sechs Winterspielzeiten anmietete, gab sie für die erste Saison bei Balfe die Komposition einer Oper in Auftrag.

Die Grundzüge der Handlung von „Satanella“ sind Jacques Cazottes „Le Diable amoureux“ von 1772 entlehnt. Wahrscheinlich wurde der Stoff schon 1842 zum ersten Mal als Ballett auf die Bühne der Mailänder Scala gebracht. 1843 wurde eine englische Fassung als „The Devil in Love“ in London herausgebracht, wo im selben Jahr auch Balfes „Bohemian Girl“ zur Uraufführung gelangte. Es ist davon auszugehen, dass Balfe mit jedem Detail dieses Balletts bestens vertraut war und es als Hauptquelle für das Szenarium von „Satanella“ diente.

Balfe begann mit der Niederschrift der Partitur am 21. August 1858 und konnte das Werk schon nach zwei Monaten abschließen. Bei ihrer Uraufführung muss die Oper über vier Stunden gedauert haben und erst nach Mitternacht konnte das Publikum das Opernhaus verlassen. Die Premiere war dennoch ein großer Erfolg, die Kritiker lobten die Oper trotz ihrer Länge und das Publikum begeisterte sich an der Fülle leicht fasslicher Melodien. Eine Reihe von Kritikern lehnten allerdings grundsätzlich Opern mit Dialogen ab, da sie der Meinung waren, dass an der ehrwürdigen Covent-Garden-Opera nur durchkomponierte Werke in italienischer Sprache zur Aufführung gelangen sollten. Die bühnentechnischen Effekte und spektakulären Schauwerte beeindruckten aber auch sie.

„Satanella“ erlebte eine beachtliche Serie von 57 Aufführungen in der ersten Saison und für die zweite wurde die Oper noch fünfmal angesetzt. Daraufhin eroberte das Werk die internationalen Bühnen, so 1862 Sydney, 1863 New York und 1871 Philadelphia. Zwei Jahre später wurde „Satanella“ am Gaiety Theatre in London wiederaufgenommen. Doch auch außerhalb der Opernhäuser konnte das Werk reüssieren, so wurden Ausschnitte bei Orchester- und Promenadenkonzerten gegeben und selbst Bearbeitungen für Orgel wurden angefertigt. Menschen wählten für ihre Hunde oder Pferde den Namen der Titelheldin, auch wurde er gern für Luxusjachten ausgesucht.

Balfes „Satanella“ ist eine gekonnte Mischung aus klassischer Oper mit den typisch englischen Balladen, die von den Sängern auch außerhalb der Oper bei vielen Konzerten vorgetragen wurden, was wiederum zur

wachsenden Bekanntheit der Oper beitrug. Der italienische Einfluss bei den Rezitativen sowie den konzertanten Stücken und Ensembles ist offensichtlich.

1884 eröffnete die Royal English Opera mit „Satanella“ am Uraufführungshaus in Anwesenheit der Witwe des Komponisten, die von der Aufführung jedoch enttäuscht war. Sie empfand Kürzungen als problematisch, bemängelte das schlecht vorbereitete Ensemble und die schwache Textverständlichkeit der Sänger. Auch die Kritiker waren unzufrieden mit dem Dargebotenen. So mag es nicht überraschen, dass diese Produktion nur wenige Aufführungen nach sich zog und auch kaum dazu beitrug, weitere Inszenierungen ins Leben zu rufen. Erschwerend kam hinzu, dass es einem Mr. Wall gelungen war, die Aufführungsrechte zu erwerben, die es ihm erlaubten, Lizenzen für alle weiteren Produktionen zu vergeben und diese nicht nur für die Oper, sondern auch für alle Lieder und andere Ausschnitte, die aus der Partitur verwendet wurden, was sich negativ in der Aufführungsstatistik der Oper niederschlug. Mit der Zeit geriet das einstmals so beliebte Werk in Vergessenheit.



Probenfoto

DIE UNTERSCHIEDLICHKEIT DER TONSPRACHE VON MICHAEL WILLIAM BALFE

Die Musik von Michael William Balfe, dem irischen Sänger und Komponisten, Schüler Gioacchino Rossinis und Globetrotter zwischen London, Paris und Mailand, ist ihrer Tendenz nach immer dem italienischen Stil seiner Zeit, dem sogenannten Belcanto, zuzuordnen. Dennoch ist auffällig, dass ihre Melodiegebung, Rhythmik und Dramatik nicht nur abhängig von der Handlung, sondern auch von der jeweiligen Libretto-Sprache ist, die Balfe vertont. Anders als seine Zeitgenossen, die hauptsächlich italienischsprachige Libretti verwendeten, vertonte Balfe bemerkenswerterweise seine Opernsujets in unterschiedlichen Sprachen, so in Englisch (seiner Muttersprache), Italienisch und in manchen Fällen auch Französisch.

Das Libretto von „Satanella oder Die Macht der Liebe“ ist englisch, eine Sprache, die in den heutigen, modernen Popsongs der Charts weltweit und durchgehend vertreten, in der Opernsprache jedoch weniger verwendet ist, denn aus der Sicht des Operngesangs kommt die englische Aussprache aufgrund ihrer vielen weichen Konsonanten und Vokalfärbungen der Klarheit und Plastizität der Aussprache und des wortbezogenen Ausdrucks weniger entgegen. Balfe, der viel für das Londoner Drury Lane Theatre und die Covent Garden Opera schrieb, diente sich mit der muttersprachlichen Vertonung dem örtlichen Publikum erfolgreich an. Die englische Sprache förderte jedoch für ihn eine andere Musikalität zutage: anstelle der Rhythmik und Farbigkeit des Italienischen, die für Balfe viel musikalische Impulsivität und Brillanz erzeugte, wurde die Musik seiner englischsprachigen Opern liedhafter. Ich würde so weit gehen, zu sagen, dass sie tendenziell eher oratorienartiger scheint.

So ist der intrinsischen Dramatik des Werkes eher über die szenische Umsetzung beizukommen, die Christian von Götz hier meisterhaft löst. Die Musik der Arien, Ensembles und Chöre jedoch hat trotz des Charmes des Belcantos eine Schlichtheit, manchmal sogar eine Naivität, die bestechend und berührend ist und die die Charaktere mehr mit sich und für sich alleine sprechen lässt. Musikalische Interaktion findet hier eher auf dem Wege der

inneren Kommunikation statt. So erzeugt Balfe ein englisches Belcanto, das im ursprünglichen, wörtlichen Sinne einmal mehr nur der Schönheit der gesanglichen Linien dient – und gleichzeitig damit den einen oder anderen Ohrwurm bereithält. Dennoch dürfen Orchester und Chor auch mit manchen klanglichen Opulzen aufwarten, die diesen Opernabend für Sie als Publikum einer deutschen Erstaufführung ganz sicher abwechslungsreich und bereichernd werden lässt.

Seien Sie herzlich willkommen – ich wünsche Ihnen viel Freude!

Jens Georg Bachmann, Generalmusikdirektor

ZUR NEUAUSGABE VON BALFES „SATANELLA“*

Bei der Arbeit mit dem Originalmanuskript eines Komponisten ist es so, als würde man direkt in seinen Kopf schauen. Die Partitur von Balfes „Satanella“ wird in der British Library in London aufbewahrt; sämtliche seiner Partituren wurden der Bibliothek von seiner Witwe Lina anvertraut, möglicherweise um zu verhindern, dass ihr verschwenderischer Sohn sie in die Hände bekommen und verkaufen würde, um seinen ausschweifenden Lebensstil zu finanzieren. Die „Satanella“-Partitur ist auf zwei Bände verteilt, jeweils zwei Akte pro Band und jeder Band umfasst mehrere hundert Seiten. Balfe schrieb im Allgemeinen recht ordentlich und genau, aber ziemlich eng und klein, was die Aufgabe des Herausgebers, die Absichten des Komponisten so getreu wie möglich wiederzugeben, nicht gerade einfacher macht. Es gibt auch bei Balfe die üblichen Abkürzungen – z. B. markierte er bestimmte Takte mit Buchstaben, die anzeigen, dass diese später an anderer Stelle erneut verwendet werden sollten. Dieses Vorgehen und auch das Verwenden verschiedenster anderer Wiederholungszeichen waren alle in einer Zeit üblich, in der es noch keine Notationssoftware gab: Diese Abkürzungen beschleunigten die Arbeit.

*Diese Edition ist mit freundlicher Unterstützung der British Library, London (Zurverfügungstellung von Balfes Originalmanuskript) und dem Carl Rosa Trust (Zurverfügungstellung des Original-Aufführungsmaterials der Oper) entstanden.

Seit vielen Jahrzehnten ist es üblich, die Instrumente in der Reihenfolge Holzbläser, Blechbläser, Schlagzeug, Streicher zu notieren, aber das war nicht immer so, und im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden viele andere Aufstellungen verwendet. Balfe bevorzugte in seinen frühen Werken die Reihenfolge hohe Streicher, Bläser in der Reihenfolge der Tonhöhen gefolgt vom Schlagzeug und den tiefen Streichern. Später wechselte er zur Folge Bläser, Schlagzeug, hohe Streicher, Gesangsstimmen, tiefe Streicher. Ein fragmentarisch überlieferter Stimmensatz befindet sich im Archiv des Carl Rosa Trust in Liverpool, England. Diese Stimmen wurden von einem Kopisten abgeschrieben, doch fehlen einige Instrumente vollständig und bei anderen fehlen Seiten. Es war daher unerlässlich, mit der Partitur und nicht mit den Stimmen zu arbeiten, auch wenn ich manchmal bei Fragen, die das Partiturmanuskript aufwarf, die Stimmen zu Rate zog, um diese zu klären. Nach der Bearbeitung der gesamten Oper war allerdings die Aufgabe noch lange nicht abgeschlossen: Die gesamte Partitur musste layoutet werden und die den Inhalt angehende Übersicht erstellt werden. Dieser Prozess dauerte viele Monate, und natürlich konnte ich die Musik nur in meinem Kopf und durch vom Computer erzeugte Audio-Files hören. Es ist nun außerordentlich aufregend für mich, diese Musik erstmals von Sängern, Chören und einem Orchester interpretiert zu hören. Zudem ist es für mich befriedigend zu wissen, dass nun die Möglichkeit besteht, diese herrliche Oper live auf einer Bühne zu erleben!

Valerie Langfield





CHRISTIAN VON GÖTZ

Opernregisseur und Autor Christian von Götz studierte Regie und Musiktheaterregie in Wien und Berlin. Er inszenierte u. a. an der Komischen Oper Berlin, der Oper Leipzig, der Oper Köln, der Hamburgischen Staatsoper, der Royal Opera Kopenhagen und beim Edinburgh International Festival.

Neben seiner Regietätigkeit ist er auch als Autor für das Musiktheater erfolgreich. Die Uraufführung seiner jiddischen Operette *Mazeltov, Rachel'e* an der Oper Köln wurde 2021 zum Überraschungserfolg. Das zugehörige Album „Mazeltov, Rachel'e – The yiddish songs from the operetta by Christian von Götz“ (Ars Produktion, 2022) wurde in 4 Kategorien für den OPUS KLASSIK 2023 nominiert.

2023 gewann die Erzgebirgische Theater- und Orchester GmbH mit seiner Inszenierung der wiederentdeckten Operette *Der reichste Mann der Welt* von Ralph Benatzky den SPIELZEIT-FROSCH des Bayrischen Rundfunks. Diese Produktion wurde verfilmt und ist beim Label Rondeau auf DVD erschienen. In der Spielzeit 2024/2025 werden Regiearbeiten von Christian von Götz u. a. an der Oper Köln und der Oper Leipzig zu erleben sein.

SARAH CHAE

Die Südkoreanerin Sarah Chae begann ihr Studium im Jahr 2015 an der Hochschule für Musik Saar bei Professor Yaron Windmüller, wo sie mit dem Bachelor, Master und dem Konzertexamen abschloss. Sarah Chae absolvierte in der Saison 2022/2023 erfolgreich das Young Artist Programme am National Opera Studio in London. Sie trat in verschiedensten Opernszenen an der Welsh National Opera, Opera North, Scottish Opera und English National Opera auf. 2023 spielte sie in der britischen Premiere von Salieris *La fiera di Venezia* die Rolle der Calloandra bei der Bampton Classical Opera und übernahm die Partie der Violetta in *La traviata* an der Oxford Opera. Am Eduard-von-Winterstein-Theater wird sie in dieser Saison ebenfalls die Rolle der Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte* übernehmen.

MARTIN MAIRINGER

Der lyrische Tenor Martin Mairinger begann seine musikalische Laufbahn als Solist bei den Altenburger Sängerknaben. Nach seinem Schulabschluss absolvierte er das Masterstudium für Sologesang und Lied/Oratorium an der Musik- und Kunstuniversität Wien (MuK) mit Auszeichnung. Meisterkurse bei Michael Schade, Julius Drake, Graham Johnson, Roger Vignoles und Angelika Kirchschlager rundeten seine Ausbildung ab. Er war in führenden Häusern Österreichs, u. a. dem Musikverein Wien und dem Wiener Konzerthaus zu erleben. Martin Mairinger führten Opern-, Operetten-, Musical- und Schauspielrollen sowie Konzerte in Länder wie die Schweiz, nach Deutschland, Frankreich, Italien und in die Niederlande, nach Spanien, Portugal, Dänemark, Belgien, Zypern, Griechenland sowie nach Südafrika, China und Japan. Sein breitgefächertes Repertoire erstreckt sich von Barock bis hin zu Musik zeitgenössischer Komponisten.

MARTHA THAM

Martha Tham, geboren in Berlin, erhielt ihre Schauspielausbildung von 2019 bis 2023 an der Theaterakademie Vorpommern in Zinnowitz. An der Vorpommerschen Landesbühne spielte sie u. a. die Ophelia in *Hamlet* (Regie: Alejandro Quintana). Mit sechs Jahren begann sie mit regelmäßigem Tanzunterricht in den Bereichen Jazz, Modern und Ballett. In ihren Kindheits- und Jugendjahren prägte sie das regelmäßige Mitwirken bei den Greifenstein-Festspielen Ehrenfriedersdorf. Derzeit arbeitet sie als freiberufliche Schauspielerin sowie als Theaterpädagogin.

WENZHENG TONG

Der Bariton Wenzheng Tong wurde in Shandong, China geboren. Im Jahr 2022 absolvierte er seinen Bachelor an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig. Derzeit studiert er an der Hochschule für Musik Würzburg bei Kammersänger Prof. Jochen Kupfer. Neben dem Studium ist er u. a. Gast an der Oper Leipzig. So sang er in der Spielzeit 2020/2021 den Diener in *Capriccio* von Richard Strauss, in der Spielzeit 2021/2022 den Marchese d'Obigny in *La traviata* und im November 2023 Kaiser Overall in Viktor Ullmanns *Kaiser von Atlantis*. In diesem Jahr wird er Gabriel von Eisenstein in Johann Strauß' *Fledermaus* an der Hochschule für Musik Würzburg singen.

VERENA HIERHOLZER

studierte Musikwissenschaften, Kunstwissenschaften und moderne Philosophie an der University of Chicago (USA) und an der Universität zu Köln sowie Bühnentanz an der Kunsthochschule Arnhem (Niederlande). Sie war Tänzerin und Choreografin u. a. an der Oper Köln, der Oper Leipzig, am Theater Magdeburg, Teatro Nacional de São Carlos in Lissabon, am Opernhaus Odessa, am Opernhaus Wuppertal und an der Staatsoper Hamburg. Sie spielte den „Dämon“ in der Wuppertaler Produktion von Wolfgang Fortners *Bluthochzeit*, die auch auf DVD (Wergo) erschienen ist. In der Deutschen Erstaufführung des Musicals *Chaplin* am Theater Osnabrück kreierte sie die Figur des Charly Tramp (2018), an der Oper Köln die Olympia in der Uraufführung von Christian von Götz' Offenbachiade *Je suis Jacques* (2019). An der Oper Leipzig (2017 – 2021) begeisterte sie als Samiel in *Der Freischütz*. Im Juni 2021 überzeugte sie als Lea in der Uraufführung von *Mazeltov, Rachel'e* an der Oper Köln und im Dezember 2021 mit dem Mädchen in *Undzer Shtetl Brent* von Musikdebatte Köln. Aktuell ist Verena Hierholzer wieder als Samiel auf der Bühne der Oper Leipzig zu sehen (WA am 14.2.2024).

Mit ihrem Ehemann, dem Regisseur und Autor Christian von Götz, erarbeitet sie zur Zeit ein für sie maßgeschneidertes Solopogramm „Massary – Musiktheaterwerk für eine singende und sprechende Tänzerin“ über das Leben der Operetten-Ikone Fritzi Massary, das im Frühjahr 2025 herauskommen wird.

Erzgebirgische Theater- und Orchester GmbH
Eduard-von-Winterstein-Theater Annaberg-Buchholz
Geschäftsführender Intendant: Moritz Gogg
Spielzeit 2024_2025
Redaktion: Lür Jaenike
Gestaltung: Ina Tennler
Titel: Vincent Stefan – vincentstefan.tumblr.com
Inszenierungsphotos: Dirk Rückschloß – pixore.de
Druck: ERZDRUCK GmbH VIELFALT IN MEDIEN

Sämtliche Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Quellennachweis:

Booklet zur CD-Aufnahme Michael William Balfe: Satanela, Naxos Records 8.660378-79, © 2016



Gefördert durch den Kulturräum Erzgebirge-Mittelsachsen
als regional bedeutsame Einrichtung.



Gefördert durch das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus.
Diese Einrichtung wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.



There's a power whose sway angel souls adore,
And the lost obey, weeping evermore.
Doubtful mortals' prize, smiles from it above;
Bliss that never dies, such thy power, oh, love!
Source of joy and woe,
Foiler of stern hate; Lord of high and low,
Woman calls thee fate, fierceness owns thy spell,
Vulture thou, and dove;
Ah—cannot tell thy power—oh, love!