

NTM

DER OPERNDIREKTOR

DOMENICO GIAROSA

KURZEINFÜHRUNG

Wollten Sie auch schon immer einmal wissen, was in einer Oper abseits der Bühne so geschieht? Die Dramen jedenfalls fallen nicht selten geringer aus als in den gespielten Stücken – das lehrt uns zumindest Domenico Cimarosas Theatersatire »Der Operndirektor«. Streit, Intrigen, Liebschaften: Das Personal macht es dem Direktor Don Crisobolo wahrlich nicht leicht. Wie soll da große Kunst entstehen?

Dass das Backstage-Geschehen einer Oper nicht nur interessant ist, sondern durchaus dramatischen und komischen Wert hat, haben Librettisten und Komponisten im 18. Jahrhundert bereits früh erkannt. Auch der Opernkomponist Domenico Cimarosa – ein Star der komischen italienischen Oper – hat mit seinem unverkennbaren Gespür für humoristische Stoffe schnell angebissen. Vorlage ist dabei Benedetto Marcellos Satireschrift von 1720 »Il teatro alla moda«.

Dauer: circa 2 Stunden, inklusive einer Pause

DER OPERNDIREKTOR

Eine musikalische Satire von **Domenico Cimarosa**

Mannheimer Textfassung von **Annika Nitsch** und **Daniel Joshua Busche**
nach **Walter Zimmer** und **Hermann Börner**

Gesangstexte in deutscher Sprache
von Walter Zimmer und Hermann Börner

Uraufführung von »L'impresario in angustie« 1786 am Teatro Nuovo in Neapel

Mannheimer Erstaufführung am 07.02.2025 in der Oper am Luisenpark (OPAL)



**BESETZUNG DER NEUPRODUKTION »DER OPERNDIREKTOR«
IN DER OPER AM LUISENPARK (OPAL)**

MUSIKALISCHE LEITUNG: **Anton Legkii**

REGIE: **Annika Nitsch**

BÜHNE: **Anna-Sofia Kirsch**

KOSTÜM: **Linda Siegismund**

LICHT: **Damian Chmielarz**

DRAMATURGIE: **Daniel Joshua Busche**

DON CRISOBOLO (DER OPERNDIREKTOR): **Bartosz Urbanowicz**

FIORDISPINA (DIE KOLORATURSÄNGERIN): **Estelle Kruger / Amelia Scicolone**

DON PERIZONIO FATTAPANE (DER HAUSDICHTER): **Ilya Lapich**

GELINDO SCAGLIOZZI (DER KAPELLEMEISTER): **Rafael Helbig-Kostka**

MERLINA (DIE SOUBRETTE): **Ruth Häde**

DORALBA (DIE ALTISTIN): **Marie-Belle Sandis**

Orchester und Statisterie des Nationaltheaters Mannheim

HANDLUNG

Erster Akt

Im Betrieb des Operndirektors Don Crisobolo steht die Premiere einer großen Oper bevor: »Pyrrhus und Andromaché« soll in einer Woche zum großen Erfolg werden. Für den von Schulden und Misserfolgen geplagten Crisobolo steht einiges auf dem Spiel. Doch übt sich das Hauspersonal lieber in gegenseitigen Anschuldigungen und Feindseligkeiten – Crisobolo droht, bald unter all dem Krach zu zerbrechen. Doralba (die Altistin) weigert sich, ihr Kostüm zu tragen, Merlina (die Soubrette) streitet mit ihr um die Hauptrolle und Gelindo (der Kapellmeister) kann vor Lärm nicht komponieren. »Ja, so ein Operndirektor könnte einem manchmal fast leidtun«, weiß schon Perizonio (der Hausdichter) anzumerken. Statt das Libretto endlich fertigzustellen, ist dieser damit beschäftigt, eine neuverpflichtete Sängerin zu empfangen. Die Ankunft von Fiordispina (der Koloratursängerin) löst in Crisobolo flammende Lust, in Doralba und Merlina – die nun um ihre Rollen bangen – blankes Entsetzen aus. Zu allem Elend stellt sich heraus, dass Gelindo und Fiordispina durch ein voriges Engagement bereits bestens miteinander vertraut sind. Schließlich hat Crisobolo genug von den Spielereien im Theater und fordert eine Librettolesung des »Pyrrhus« mit allen Beteiligten. Voller Stolz und mit schäumendem Übereifer trägt Perizonio sein fürchterliches Libretto vor – die Szene endet im völligen Chaos:

*»Andromaché, du Grausame,
wenn sich dein Herz nicht rühren lässt,
da hol' ich jetzt mein großes scharfes Schwert
und du bleibst nicht mehr unversehrt«.
- aus Perizonios Libretto zu »Pyrrhus« (Finale, 1. Akt)*

Zweiter Akt

»Pyrrhus und Andromaché« ist abgesetzt. Statt der großen Premiere will Crisobolo nun ein eigens uminszeniertes Stück aus dem Repertoire spielen. Mittlerweile entwickelt sich aus der anfänglichen Ablehnung Gelindos gegenüber Fiordispina ein neckisches Spiel. Fiordispina offenbart, dass sie nur am Theater anheuerte, um ihn wiederzusehen – nicht etwa wegen der Gage oder der Hauptrollen. Als die beiden sich annähern, platzt Crisobolo herein. Von Eifersucht erfasst, entlässt er beide umgehend. Immer noch in Rage entlässt er nun auch Merlina, die dem Geschehen gelauscht hat und Perizonio, der gerade seine nicht sehr hilfreichen Änderungsvorschläge fürs Libretto kundtun wollte. Ohne jegliches Personal zurückgelassen, glaubt Crisobolo, die bald anstehende Orchesterprobe für das neue Stück alleine meistern zu können und endlich einmal mit den Schlampereien in seinem Betrieb aufzuräumen. Doch wer sich an einem Orchester nicht schon alles die Zähne ausgebissen hat... Crisobolo blamiert sich vor der gesamten Belegschaft, die nun selbst ihre Kündigungen einreicht. Schulden, Misserfolge, die Abonnenten und der Stiftungsrat: Crisobolo sieht nur noch einen Ausweg und entschwindet durch sein Bücherregal.



Titelblatt von Benedetto Marcellos Satireschrift »Il teatro alla moda«, 1720

»Der moderne Operndirektor darf nicht die geringste Kenntnis von den Dingen, die zum Theater gehören, besitzen, und weder von Musik, noch von Dicht- oder Malkunst irgendetwas verstehen. Auf dringendes Anraten seiner Freunde engagiere er zwar Theatermaschinisten, Musikmeister, Tänzer, Schneider und Statisten, beobachte aber bei diesen Leuten die strengste Sparsamkeit, um auf die Sänger, besonders die Sängerinnen, auf den Theaterbären und -tiger, auf die Blitze, Gewitter und Erdbeben mehr verwenden zu können.

Er erwähle für sein Theater einen Gönner, in dessen Begleitung er die Sängerinnen empfängt, die von auswärts kommen. Und wenn sie eingetroffen sind, übergebe er sie samt ihren Papageien, Hündchen, Eulen, Vätern, Müttern, Brüdern und Schwestern seiner Obhut.

Sobald er das Libretto erhalten hat, gehe er damit umgehend, ohne es erst gelesen zu haben, zur Primadonna und bitte sie, es anzuhören. Für diese Librettolesung mögen außer der Primadonna folgende Personen hinzugezogen werden: Ihr Protektor, ihre Anwälte, die Souffleure, ein Portier, der Schneider, der Kopist, der Theaterbär, der Kammerdiener des Protektors und einige andere. Während dieser Librettolesung mögen sie alle ihre Meinung kundtun, verschiedenste Dinge für schlecht befinden und schließlich wird der Operndirektor ehrerbietig verkünden, alle diese Fehler zu beheben.

Dem Komponisten stelle er das Libretto am 4. des Monats zu und sage ihm, dass die Oper am 12. unbedingt in Szene gehen müsse. Er solle daher, um rasch vorwärts zu kommen, auf unmöglich auszuführende Passagen, auf Quint- oder Oktavparallelen und Einklänge nicht allzu viel Gewicht legen.«

Benedetto Marcello (1720)

VON DEN SITTEN UND UNSITTEN DES THEATERS

Barocker Exzess und Meta-Oper



»Andromaque et Pyrrhos«, Pierre-Narcisse Guérin (1810)



Gaetano Berenstadt, Francesca Cuzzoni und Senesino
Karikatur über die »Opera seria«, verm. William Hogarth (ca. 1725)

Autoreflexivität

Gehen wir einmal zurück zu den Anfängen der Oper: Egal ob Jacopo Peris »La Dafne« (1598), »L'Euridice« (1600) oder Monteverdis »L'Orfeo« (1607) – es ist kein Zufall, dass ausgerechnet Orpheus und Apoll die mythologischen Helden der frühen Oper darstellen. Der Kunstform Oper wohnt bereits seit ihren Anfängen ein autoreflexives Element inne: die Fähigkeit, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen und daraus ein sinnstiftendes und produktives Moment zu ziehen.

Wenn schon im Prolog des »Orfeo« die »Musica« auftritt und von ihrer Macht singt, wenn Gesang zentrales Thema eines gesungenen Kunstwerks wird, sehen wir die Oper sich nach sich selbst fragen und diese Auseinandersetzung künstlerisch darstellen.

Schon bald aber sind es nicht mehr nur mythologische Stoffe, aus denen die Kunstform Oper ihren Sinn ableitet. Sie löst sich im 17. Jahrhundert allmählich aus ihrem höfischen Rahmen, mit dem Teatro San Cassiano eröffnet in Venedig 1637 das erste öffentliche Opernhaus seine Pforten. Das Mythologisch-Bukolische wird gegenüber historischen Stoffen zurückgedrängt, feste musikalische Formen kristallisieren sich heraus und die Kunstform Oper gewinnt im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert einen immer ausgeprägteren betrieblichen Aspekt: Neue Theater sprießen nur so aus dem Boden; Sänger, die sich im Spiel auf mittlerweile feste Rollentypen spezialisieren; Mäzene und Gönner, die einander im Schmuck mit der Kunst überbieten; schließlich die Impresarii, die zwischen Primadonnen, Publikum und ökonomischen Zwängen ersticken. Die vielzitierten Anfänge der Oper liegen noch nicht weit zurück, doch gibt es bereits eine Menge zu verhandeln...

Im Barock-Taumel

Als Benedetto Marcello 1720 seine Satireschrift »Il teatro alla moda« veröffentlicht, ist der barocke Opernbetrieb womöglich auf der Höhe seiner Strahlkraft – aber in seiner vorherrschenden Form der »Opera seria« auch stereotyp, durchschaubar und artifiziell. Gerade in seiner Heimatstadt Venedig ist die Unterhaltung derart opulent, die vorherrschenden Eigeninteressen und sinnlosen Routinen derart offensichtlich wie in sonst kaum einer Stadt. Marcellos Venedig war zwar schon lange nicht mehr die mächtige und reiche Handelsmetropole einstiger Zeit, doch in der Ausgelassenheit der Unterhaltung machte man keine Abstriche. Zynisch formuliert Marcello in seinem Traktat Anweisungen an verschiedenste Protagonisten des Opernbetriebs – vom Impresario, über den Dichter und die Primadonna bis zum Schneider. Die nachlassende künstlerische Qualität, das genussüchtige und frenetische Publikum sind ihm Antrieb beim Verfassen der Schrift. Der Impresario dürfe keine Ahnung vom Theater haben, der Dichter keine Klassiker gelesen haben, der Komponist keine Kompositionsregeln beherrschen: das alles, um den absurden Geschmack eines schon lange verdorbenen Publikums zu bedienen. Marcello sollte zu Lebzeiten nie in der Oper fest Fuß fassen und lässt kein gutes Haar am dekadenten und verkommenen Betrieb.

Mit »Il teatro alla moda« trifft er ins Schwarze: Die Schrift verbreitet sich wie ein Lauffeuer und wird vielfach rezipiert. Von Marcellos Schrift und der autoreflexiven Ausrichtung der Kunstform verleitet, lässt es sich bald auch das komische Operngenie der »Buffa« nicht mehr nehmen, sich zu einigen Spitzen gegen die »Seria« anstacheln zu lassen.

So nimmt eine ironische Umkehrung Gestalt an, in der die Oper die eigenen Konventionen und Auswüchse hinterfragt und parodistisch behandelt – in Gestalt einer Oper. Der autoreflexive Akt bezieht sich nunmehr vor allem auf den betrieblichen Aspekt, Persönlichkeiten auf und hinter der Bühne, auf den Rückgang der Kunst angesichts verhärteter Konventionen.

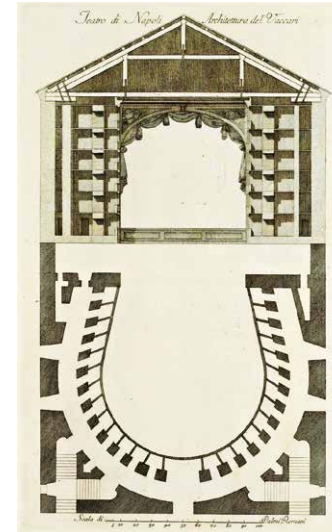
Meta-Oper

Der erste satirische Fausthieb folgt sogleich: »L'impresario delle canarie« von 1724 stützt sich auf »Il teatro alla moda«. Nicht ganz unumstritten, wird das Libretto häufig dem großen Autor ernster Stoffe Pietro Metastasio zugeschrieben. Domenico Sarros gewitzte Vertonung gerät im Teatro San Bartolomeo (dem heutigen San Carlo) in Neapel zu einem großen Erfolg. Die Oper hat einen berühmten Vorgang zum Thema: Das Vorsingen und Engagieren einer Primadonna. Diese stellt bei Metastasio immer aberwitzigere Forderungen an den Impresario, bis dieser schließlich nachgibt und einen Blanko-Vertrag unterschreibt. »L'impresario delle canarie« zeigt das satirisch musiktheatralische Potenzial von Marcellos Vorlage und das Libretto wird von vielen weiteren Komponisten vertont. Überhaupt konnte sich Neapel im frühen 18. Jahrhundert zunehmend als Zentrum der komischen Oper behaupten. Mit dem Teatro dei Fiorentini bestand seit 1706 gar erstmals eine große Bühne, die sich ausschließlich der Aufführung komischer Stoffe für ein bürgerliches Publikum widmete. Im Jahre 1772 sollte auf dem Spielplan dieses Teatro dei Fiorentini erstmals der Name Domenico Cimarosa auftauchen. Mit »Le stravaganze

del conte« sticht der junge Italiener aus Aversa erstmals in die rauen Gewässer des italienischen Opernbetriebs vor und beginnt sich schon bald einen Namen zu machen als Komponist von humorvollen Opern und reißerischen Farcen. Mit seinem unverkennbaren Gespür für Bühnenstoffe und Komik wendet sich Domenico Cimarosa auch bald Benedetto Marcellos Pamphlet zu. Natürlich musste es Neapel sein: Mit einem Libretto von Giuseppe Maria Diodati, dem Hausdichter des Teatro Nuovo in Neapel, kommt im Jahre 1786 Cimarosas »L'impresario in angustie« auf die Bühne. Der Erfolg ist gewaltig und die zeitgenössische Rezeption drängt vergleichbare Werke wie Mozarts »Schauspieldirektor« oder Salieris »Prima la musica e poi le parole« (alle Werke wurden 1786 uraufgeführt) in den Schatten. Neben den üblichen Intrigen und Verballhornungen bleibt bei Cimarosas »L'impresario« vor allem der unmittelbar satirische Aspekt von Marcellos Schrift erhalten: Hier in Gestalt der geplanten Uraufführung von »Pyrrhus und Andromaché«. Der erhabene historische Stoff, bekanntermaßen vom großen Dramatiker Racine für die Bühne adaptiert, steht hier stellvertretend für alle Absurditäten und Auswüchse der »Opera seria«.

Schon bald laufen in ganz Europa verschiedenste »Impresarii« über die Bühne – mal zu einer zweiaktigen »Opera buffa« ergänzt, mal in die Landessprache übersetzt (wie auch in der Mannheimer Aufführung), mal mit neuen Texten und Handlungsänderungen. Der bissige Stoff und Cimarosas lebendige Musik verlangen dem Interpreten in ihrer Unmittelbarkeit und Direktheit geradezu ab, immer wieder neu gedacht zu werden.

Daniel Joshua Busche



Der Grundriss des Teatro Nuovo in Neapel, Domenico Cimarosas wichtigste Wirkungsstätte, Cosimo Morelli (1780)



Librettoumschlag einer Ausgabe von »L'impresario in angustie«



Benedetto Marcello, Porträt von Vincenzo Roscioni (1845–1878)

»Vor allem darf der moderne Operndichter die griechischen und lateinischen Klassiker nie gelesen haben und sollte dies auch zukünftig unterlassen. Schließlich haben auch die alten Griechen und Lateiner niemals die modernen gelesen. Ebenso wenig darf er irgendeine Kenntnis des italienischen Metrums und Verses besitzen. [...] Dagegen rühme er sich, dass er die Mathematik, die Malerei, Chemie, Medizin, Jurisprudenz usw. von Grund auf studiert habe und gestehe dann ein, dass einzig sein Genie ihn mit Gewalt zur Dichtkunst getrieben habe. Auch der Gebrauch poetischer Sprache, die Mythologie und Geschichte mögen ihm verschlossene Türen bleiben. Um das aufzuwiegen, wird er bei jeder Gelegenheit in seinen Werken Fachbegriffe aus verschiedensten Wissenschaften verwenden, die nicht im Geringsten etwas mit der Dichtkunst zu tun haben.

Er möge die gesamte Oper nicht nach einem Plan verfassen, sondern sich viel eher Vers für Vers vorarbeiten. Denn versteht das Publikum zu keinem Zeitpunkt die Handlung, ist seine Aufmerksamkeit bis zum Ende der Oper bereits gesichert. [...]

Am Ende der Oper möge er eine Prachtszene ungeheuren Ausmaßes anbringen, damit das Publikum nicht schon vor Hälfte des Werkes davonrennt. An das Finale setze er den unvermeidlichen Chor zum Preis der Sonne, des Mondes oder des Operndirektors.

Niemals lese er dem Operndirektor sein ganzes Werk vor. Wohl aber rezitiere er ihm die eine oder andere Szene bruchstückweise, die Szene mit dem Gift, der Opferung [...], oder dem Bären kann er ihm gar nicht oft genug vortragen und schwöre dabei: Wenn diese Szene nicht einschlage, werde er keine Zeile mehr schreiben.«

Benedetto Marcello (1720)

MEHR SCHEIN ALS SEIN?

Regisseurin Annika Nitsch im Gespräch mit Daniel Joshua Busche

Im »Operndirektor« holen wir Backstage-Situationen auf die Bühne und stellen sie ins Zentrum der Oper. Was ist für dich daran reizvoll?

Wenn das Publikum eine Opernaufführung besucht, sieht es in der Regel nur die fertige Produktion – die sprichwörtliche Spitze des Eisbergs. Der immense Aufwand, der dahintersteckt, bleibt oft verborgen. Bis eine Premiere stattfinden kann, verbringen Künstler*innen unzählige Stunden auf der Probebühne, finden unglaublich viele Vorgänge an allerlei Stellen statt. Der Kontrast zwischen dem »Schein« und dem tatsächlichen »Sein« könnte kaum größer sein.

Eine »Entzauberung«?

Für mich war es besonders wichtig, dem Publikum augenzwinkernd zu zeigen, was »wirklich« hinter den Kulissen geschieht, gleichzeitig aber den »Zauber« der Kunstform beizubehalten – wir bleiben stets Oper. Ich glaube, aus der humorvollen Auseinandersetzung mit sich selbst und ihren Ausprägungen können die Oper und auch ein Publikum viel ziehen.

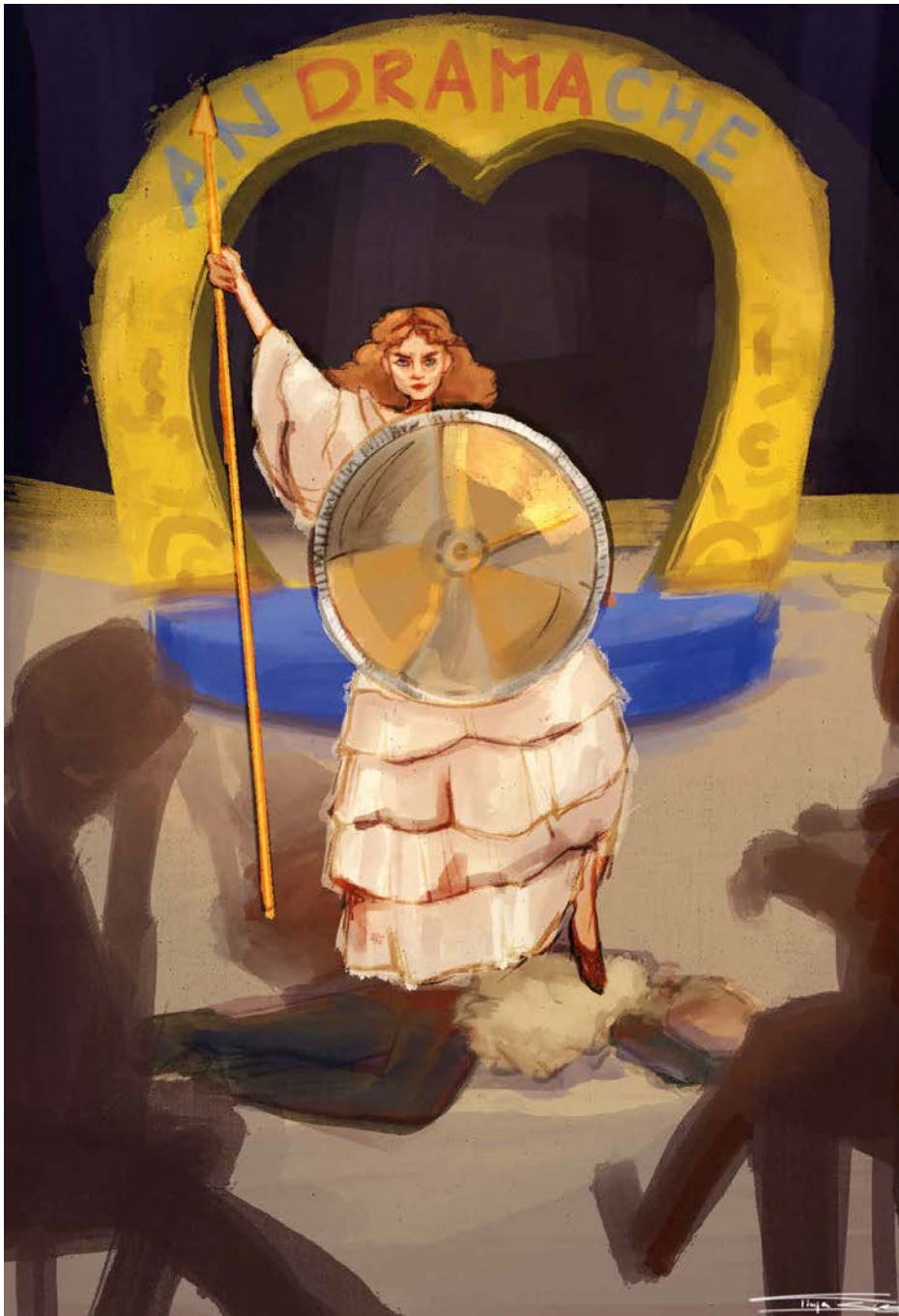
Stoffe vom »Theater über Theater« keimen besonders im 18. Jahrhundert auf. Ist »Der Operndirektor« überhaupt noch ein aktueller Stoff?

Der »Operndirektor« ist überraschend aktuell. Der betriebliche Aspekt im Theater hat sich ja gegenüber Marcellos Vorlage und dem 18. Jahrhundert, wenn überhaupt, nur verstärkt. Auch mit den Eigenheiten von Menschen, egal ob Primadonnen oder Operndirektoren, hat man damals wie heute umzugehen. Auch Debatten

über sexuelle Belästigung und Machtmissbrauch flammen leider immer wieder auf. In Zeiten, in denen die mediale Auseinandersetzung mit dem Theater häufig von Haushaltslöchern, Bausünden und anderen Übeln geprägt ist, bietet »Der Operndirektor« eine Chance zum Gegengewicht. Missstände nicht zu ignorieren, aber zu zeigen, was Oper alles kann, wie wichtig Kunst und Kultur für eine Gesellschaft sind. Uns war es daher wichtig, eine Auseinandersetzung zu schaffen und gerade darin einen opernhafte unterhaltsamen Charakter zu suchen.

Bei Crisobolo und seiner Theatertruppe handelt es sich dabei ja durchweg um überzeichnete Typen. Wie gehst du damit in deiner Personenregie um? Stereotyp oder selbständiges Individuum?

Die Figuren im Stück sind zunächst bewusst stereotyp angelegt – das erlaubt es, mit den Erwartungen des Publikums zu spielen. Jeder hat bestimmte Vorstellungen davon, wie sich ein Operndirektor oder eine Diva verhalten sollte. Doch in meiner Inszenierung entwickeln sich diese Typen zu eigenständigen, individuellen Persönlichkeiten. Um das zu unterstreichen, haben wir den Künstler*innen Namen gegeben, die ihre Charaktere noch greifbarer machen. Mir ist es wichtig, bei einer Inszenierung immer die Ideen und die Persönlichkeit der ausführenden Sänger*innen einzubeziehen. So entstehen Momente, die gezielt mit den Stereotypen brechen und die Figuren lebendig und einzigartig wirken lassen. Das Mannheimer Ensemble ist dafür ideal, denn es besteht aus großartigen Sänger*innen mit beeindruckenden Persönlichkeiten.



Arie der Merlina: »Man fragt oft, welche Rollen« | Illustration von Finja Siegelmann aus dem Probenprozess



Lied der Doralba: »An dem reinsten Frühlingsmorgen« | Illustration von Finja Siegelmann aus dem Probenprozess

EIN STEIN IM BUNTEN MOSAIK DER AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

Musikalische Grenzgänge und Pasticcio-Praxis

»L'impresario in angustie« wird einer der großen Erfolge in der Opernkariere Domenico Cimarosas. Nach der Uraufführung in Neapel 1786 folgen Barcelona, Mailand, Paris und bald schon tourt der »Impresario« durch ganz Europa. So weit, so beeindruckend! Obwohl er auch im deutschsprachigen Raum vielfach adaptiert wurde (bspw. in Weimar, Dresden, Wien), sollte die Mannheimer Erstaufführung der gewitzten Opersatire bis 2025 auf sich warten lassen.

Bei den genannten Adaptionen kann von Cimarosas »Impresario« allerdings fast nur noch in Gestalt einer Vorlage die Rede sein: Man ergänzte und vertauschte Arien, änderte Rollennamen, Handlungselemente und Werkgestalt. Im 18. Jahrhundert ist, neben Cimarosas großer Opernkunst, eines vor allem ein Grund für die Beliebtheit des Stücks: Die Anpassungsfähigkeit des Sujets und des musikalisch-textlichen Humors. In einem wilden Dschungel an Adaptionen und Bearbeitungen sind dabei zweierlei ganz besonders hervorzuheben – nicht zuletzt für die Gestalt der Mannheimer Fassung von »Der Operndirektor«.

J. W. Goethe, der als Minister und Freund des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach auch ein Viertel Jahrhundert lang das Weimarer Hoftheater leitete, verarbeitete Cimarosas »Impresario« etwa in einer zweiaktigen Fassung. Der Altmeister konzentriert sich in der Adaption von 1791 (spätere Überarbeitung 1797) ganz auf die Übersetzung der italienischen Gesangsnummern, überlässt das Neuverfassen der Rezitative Christian August Vulpius. Hier erscheint erstmals das Lied der Altistin »An dem reinsten Frühlingsmorgen« am Anfang des zweiten Aktes – als Vertonung von Goethes eigenem Gedichtpaar »Die Spröde« und »Die Bekehrte«. Goethe hat einen respektablen Erfolg, das Werk blieb bis 1810 im Spielplan und es folgten Nachdrucke in anderen Städten.

Im Jahre 1792 geht im Pariser Théâtre Feydeau ein »Directeur dans l'embaras« über die Bühne. Mutmaßlich beim Pariser Verleger und Komponist Jean-Georges Sieber wurde die Oper zu einer zweiaktigen Fassung ergänzt und dabei Arien und Ensemblenummern von Cimarosa-Zeitgenossen verwendet. Hier wird die Arie »Fiume, che corre altero« (»Gleich dem Bache«), die Gelindo angesichts der Anstellung von Fiordispina singt, inkludiert. Sie stammt vom Cimarosa-Zeitgenossen und Shooting-Star der Pariser »concert spirituels« Felice Alessandri und liefert, auch musikalisch, ein kontrastierendes Moment der Introversion. Ebenso erscheint das Terzett »Vaga mano sospirata« (»Schönste Hand, o welch Entzücken«) aus Pietro Alessandro Guglielmis Oper »La virtuosa in Mergellina« (1785) als Streitszene zwischen den beiden Liebenden Fiordispina und Gelindo und dem aufgebrachtten Crisobolo. Als Ouvertüre und Opernfinale verwendet Sieber Musik aus Cimarosas Opera buffa »La villanella riconosciuta« (1783). Der Ostberliner Henschel Verlag publiziert 1962 eine Fassung des Werks mit genannten Ergänzungen und fügt einen dramaturgischen Husarenstreich hinzu: Cimarosas Intermezzo comico »Il maestro di capella« (ca. 1786) wird zur riesigen Soloszene des Operndirektors, der sich bei einer Orchesterprobe endgültig blamiert. Diese Ausgabe bildet die Grundlage des Mannheimer »Operndirektors«, wobei die deutschen Gesangstexte und Dialoge jene Unmittelbarkeit des musikalisch-textlichen Humors vermitteln sollen. Was manch einem wie ein unverzeihliches Vergehen gegen eine originale Werkgestalt erscheinen mag, war gängige Praxis. »Pasticcio« (zu Deutsch wörtlich: »Auflauf«) ist der Begriff für die Aufführungspraxis, in der man Werke nach vorherrschenden Geschmäckern und Verfügbarkeiten an den heimischen Bühnen adaptierte. Das Beste aus mehreren Welten.

Daniel Joshua Busche

»EIN QUINTETT, DA DER POETA SEIN STÜCK VORLIEST«

J. W. Goethes Begegnung mit dem »Impresar«
– aus der »Italienischen Reise«, Rom am 31. Juli 1787



»Goethe in der römischen Campagna«, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1787)

»Nachts in die komische Oper. Ein neues Intermezz »L'impresario in angustie«, ist ganz vortrefflich und wird uns manche Nacht unterhalten, so heiß es auch im Schauspiele sein mag. Ein Quintett, da der Poeta sein Stück vorliest, der Impresar und die prima donna auf der einen Seite ihm Beifall geben, der Komponist und die seconda donna auf der andern ihn tadeln, worüber sie zuletzt in einen allgemeinen Streit geraten, ist gar glücklich. Die als Frauenzimmer verkleideten Kastraten machen ihre Rollen immer besser und gefallen immer mehr. Wirklich für eine kleine Sommertruppe, die sich nur so zusammengefunden hat, ist sie recht artig. Sie spielen mit einer großen Natürlichkeit und gutem Humor. Von der Hitze stehen die armen Teufel erbärmlich aus.«

Goethe war von jenem neuen »Intermezz« gar so angetan, dass er es – zurück in Weimar in seiner Stellung als Direktor des Hoftheaters – sogleich in einer deutschen Fassung adaptierte. Dieses Stück sollte am 24. Oktober 1791 und in einer weiter ergänzten Fassung 1797 unter dem Titel »Die theatralischen Abenteuer« über die Weimarer Bühne gehen.

»Und es wird nicht lange dauern,
dann werden sie alle kommen,
die Gläubiger, der Stiftungsrat...
und dann? Ich muss hier
verschwinden und zwar sofort.«

Don Crisobolo (Sprechszene vor dem
Finale des 2. Aktes)



















MAN MUSS NUR DEN MUT HABEN...

Der Musikalische Leiter Anton Legkii im Gespräch mit Daniel Joshua Busche

Domenico Cimarosa sieht man außer mit »Il matrimonio segreto« kaum noch auf den Spielplänen. Woran arbeitest du als Dirigent speziell bei seiner Art von Musik?

Cimarosas Musik ist mir schon seit meiner Zeit in der Musikschule bekannt. Damals habe ich seine Sonaten am Klavier gespielt. Seine Musik ist sehr elegant und in einer klassischen Klangästhetik gehalten. Bei »Der Operndirektor« haben wir es mit einer wunderbar transparenten Instrumentation zu tun, die eine Arbeit an vielen Feinheiten des Klangs erlaubt. In diesem leichten Stil sind für mich die Passagen umso wichtiger, in denen Cimarosa ganz bewusst starke Kontraste im musikalischen Ausdruck vorsieht.

Der Stoff ist dabei satirisch und unterhaltsam. Aber nicht nur – es gibt auch Momente von Bedrohung, Liebe, Innigkeit und Ehrlichkeit.

Das sehen wir auch in der Musik. Die besteht nicht nur aus elegantem, leichtem Ausdruck, sondern sie ist vor allem durchzogen von einem musikalischen Gespür für Humor. Ganz gezielt versieht Cimarosa gewisse Phrasen mit ironischen Wendungen, die sich häufig im theatralischen Kontext ergeben. Diese parodistischen Momente brechen dann etwa mit lyrischen Liebestexten. Dafür muss man ganz unterschiedliche Farben im Gesang und Orchesterklang finden: Zärtlichkeit, empfindsames Piano oder leidenschaftliche Charakterzüge in der Artikulation. Andererseits, bei lustigen Passagen, braucht man guten Schwung im Tempo, manchmal einen übertriebenen Wechsel der Stimmung. Die Musik hat das alles: Man muss nur den Mut haben, kreativ mit ihr umzugehen.

Bei »Der Operndirektor« handelt es sich um ein Pasticcio mit einer vielfach ergänzten und veränderten Werkgestalt.

Genau, diese lockerere Werkgestalt hat es uns immer wieder erlaubt, freier über Musik und Text nachzudenken. Es war eine sehr lebendige Auseinandersetzung mit dem Stück, bei der noch viele Stellen verhandelt werden durften. So konnten wir Nuancen gestalten, Tempi wechseln, Phrasierungen erdenken und kreativ mit Text und Musik umgehen.

»Der Operndirektor« ist meine erste Neuproduktion in Mannheim.

Ich hatte bereits das Glück, in Mannheim mehrere Produktionen zu dirigieren, darunter die Wiederaufnahmen von »Don Giovanni« und »Hänsel und Gretel« sowie Familienkonzerte. Doch »Der Operndirektor« ist meine erste vollständig neue Inszenierung an diesem Theater und wie jeder erste Schritt, wird sie mir ein Leben lang in Erinnerung bleiben. Umso mehr freut es mich, dass dies hier geschieht, mit wunderbaren Musikerinnen, Musikern und Solisten. Ich genieße das spritzige, humorvolle und farbenreiche Spiel unseres großartigen Ensembles. Die Proben sind intensiv, aber zugleich voller Leben, Energie, Witz und Lachen. Schon bald wird all diese Arbeit in einem heiteren und funkeln den Abend ihren Ausdruck finden.



Beginn der »Librettolesung-Szene«, Autograph von Domenico Cimarosa (1786)

DAS ŒUVRE DOMENICO CIMAROSAS. DER ÜBERSEHENE MEISTER IM BLICKFELD

Ein Anstoß zu einer überfälligen Rezeption

Dass Domenico Cimarosa (1749–1801) als ein ›vollgültiges‹ Genie aus eigenem Recht zu gelten habe, keineswegs als eine randständige Episodenfigur, diese Erkenntnis bricht sich allem Anschein nach zunehmend Bahn – und die anstehende Mannheimer Premiere des »Operndirektors« dürfte zu dieser begrüßenswerten Entwicklung das ihre beitragen... Mannheim besitzt dabei auch eine mehr als 200-jährige Cimarosa-Tradition. Dort fand unter dem Titel »Der adelssüchtige Bürger« am 13. Oktober 1791 die mutmaßlich erste ›cisalpine‹ Aufführung von Cimarosas ensemblericher und melodiensprühender *commedia per musica* »Il fanatico burlato« (Neapel, 1787) mit glänzender Besetzung statt. Und im Juli 1792 klang in Mannheim als Intermezzo zwischen den beiden Akten von Haydns »Orlando Paladino« die Solokantate »Il maestro di capella« – auch Teil der aktuellen Mannheimer Fassung von »Der Operndirektor«. Auf ein ›Buffa‹-Werk des großen Italieners nimmt auch J. W. Goethe in einem Brief vom 31. Januar 1799 Bezug, als er an seinen Dichterkollegen Friedrich Schiller von der »höchsten ästhetischen Herrlichkeit der Musik« sprach. Und Gioacchino Rossini, von bewunderungsvollen Zeitgenossen als »Schwan von Pesaro« apostrophiert, bezog sich in einem Brief vom 28. Mai 1866, in welchem er Cimarosa hinsichtlich der kompositorischen Meisterschaft Bach und Händel zur Seite stellte, insbesondere auf ein Buffa-Werk des »Schwans von Italien«: der *commedia per musica* »Le trame deluse« (Neapel, 1786).

Trotz aller zeitgenössischen Verehrung gilt Domenico Cimarosa heute bestenfalls noch als einer der Hauptvertreter der spätneapolitanischen Buffa-Tradition. Der Journalist, Literat und Dante-Übersetzer Antony Deschamps (1800–1869) brachte dieses reduktionistische Cimarosa-Bild poetisch-sentenziös auf den Punkt in seinem Vers: »Le divin Cimarose, / Le gai Napolitain à la bouche de rose« (»Der göttliche Cimarosa, / Der heitere Neapolitaner mit dem Rosenmund«).

Opera buffa

Gewiss: Auch auf dem Feld der überreichen, kaum überschaubaren Buffa-Produktion Cimarosas sind noch zahlreiche, ungeahnte Schätze zu heben. So etwa das frühe *dramma giocoso* »Il matrimonio per raggiro« (Rom, 1778), dessen Finale mit einer bezaubernden Nachtszene beginnt, die auf den vierten Akt von Mozarts »Le Nozze di Figaro« vorauszuweisen scheint. Oder das burleske *dramma giocoso* »Il mercato di Malmantile« (Florenz, 1784), dessen zahlreiche Ensembles sich stilistisch völlig auf der Höhe derjenigen in »Il matrimonio segreto« befinden und dem überdies die beste Libretto-Dichtung (von keinem geringeren als Carlo Goldoni) zugrunde liegt, die Cimarosa je zu Gebote stand. Oder auch Cimarosas späte *commedia per musica* »L'apprensivo raggirato« (Neapel, 1798): Neben einer meisterhaften Quintettszene und einem innigen Duett des Liebespaares Angelica-Valerio sowie einer serenadenhafte Züge tragenden ›scena ultima‹, fasziniert besonders auch die Soloszene des Oronzio im zweiten Akt: Womöglich zum ersten Mal in der Operngeschichte, präsentiert Cimarosa hier einen im 18. Jahrhundert ungewohnten Arientypus, den man kolloquial als ›Nostalgie-Arie‹ rubrizieren könnte. Eine Opernfigur blickt, ›in die Jahre gekommen‹, wehmütig auf ihre nun fernliegende Jugendzeit zurück. Oronzios Arie, nördlich der Alpen mit deutschem Text im Druck verbreitet, scheint auch im deutschen Opernrepertoire ein vielfältiges Echo gefunden zu haben. Dieses reicht vom tänzerisch-beschwingten Auftakt des Duetts »On the banks of sweet Garonne« in C. M. von Webers sublimem Schwanengesang »Oberon« bis hin zum elegischen Monolog der Marschallin in Strauss' / Hofmannsthals Meisterwerk »Der Rosenkavalier«. Erweist sich Cimarosas an grandiosen musikalischen Einfällen überreiches Buffa-Schaffen mithin auch als kunsthistorisch bedeutsam, so stellt es doch nur eine Facette im weitgespannten Œuvre dieses Komponisten

dar: Nicht minder authentisch und bedeutsam präsentieren sich zwei weitere Schaffensbezirke Cimarosas, die diesem nicht weniger wichtig waren: Die geistliche Musik und die Opera seria.

Geistliche Musik

Erfreulicherweise liegen zwei hochbedeutende geistliche Werke des neapolitanischen Maestro – sein klangprächtiges »Te deum« (1798) und sein bewegendes »Kyrie« in B-Dur (1800) – in modernen Klavierauszügen im Druck vor. Für eine Wiederentdeckung geradezu prädestiniert scheint im Übrigen auch Cimarosas große Messe in Es-Dur (1796). Einer im damaligen Neapel noch lebendigen barocken Tradition entsprechend, verzichtet der Maestro auch in dieser Vertonung des Messordinariums auf jede »Durchkomposition« im Stil Haydns oder Mozarts. Nicht alleine seine Messen und Motetten, sondern auch seine »Oratori sacri« besaßen für Cimarosa, der »Soli Deo gloria« oder »Finis laus Deo« auch ans Ende mancher seiner Opern schrieb, wohl den Charakter von Bekennnismusiken. Unter seinen insgesamt neun Oratorien – für einen Komponisten seiner Zeit eine ungewöhnlich hohe Zahl – ragen besonders »Il sacrificio di Abramo« (Neapel, 1786) und »Giuditta ed Oloferne« (übrigens dasselbe Sujet wie Mozarts »La Betulia liberata«, Venedig, 1782) heraus. Auffällig an Cimarosas Oratorien ist die Häufung alttestamentarischer Stoffe. Es scheint wahrscheinlich, dass der Komponist die, zuletzt an einer vulgären Hetzkampagne gescheiterten, Bemühungen des Bourbonen-Königs Don Carlo von Neapel um eine Verbesserung des Rechtsstatus der süditalienischen Judenheit ostentativ unterstützte. Nimmt man zu diesem Bild hinzu, dass Cimarosa während der fatalen Wochen einer brutalen Prozesswelle in Neapel einen ihm völlig unbekanntem Insurgenten – unter eigener Lebensgefahr – mehrere Wochen in seiner

Wohnung versteckte, um ihn vor dem sicheren Tod zu retten, so rückt der große Mozart-Zeitgenosse in seiner menschlichen Qualität als »musicien engagé« charakterologisch in die Nähe Ludwig van Beethovens (der übrigens Cimarosas Musik durchaus schätzte und in einem Brief an Erzherzog Rudolph, Kardinal von Österreich, humoristisch auf den jetzt in Mannheim zur Aufführung anstehenden »Impresario in angustie« Bezug nahm).

Opera seria

Als einzige Opera seria Cimarosas wurden »Gli Orazi e i Curazi« (Venedig, 1796) ab Mitte des 20. Jahrhunderts wiederholt aufgeführt. Auf's Äußerste vernachlässigt erscheinen eine Reihe anderer, mindestens ebenso genialer Seria-Partituren des italienischen Maestro. »La vergine del sole« (St. Petersburg, 1787/1788) enthält im zweiten Teil des zweiten Aktes einen die Formkomplexe von Recitativo accompagnato, Arioso, Duett, Quartett, und Chor zu großartiger Synthese verbindenden »Szenenblock« von nicht weniger als 867 Takten. Eine ähnliche Fähigkeit zu satztechnischer Weiträumigkeit offenbart das Finale des ersten Aktes von »Artemisia, regina di Caria« (Neapel, 1797) – in Form des wohl gewaltigsten Kettenfinals der italienischen Seria-Literatur des Settecento. Der »Rokokoromantiker« Cimarosa nimmt in jenem kontrastreichen harmonischen Verlauf des Finales Stilentwicklungen der späteren Deutschen Romantischen Oper vorweg: Zu verweisen wäre etwa auf die Eröffnungsszene des dritten Aktes von C. M. von Webers »Euryanthe«, in deren Orchester-Introduction ein ebenfalls so weiter Kreis von Tonarten berührt wird, dass eine Vorzeichnung im herkömmlichen Sinn kaum mehr möglich scheint. Cimarosas zweite »Artemisia« von 1799/1800, wegen des tragisch frühen Todes des Komponisten leider Fragment geblieben, ist ein von »Artemisia, regina di Caria« völlig verschiedenes Werk. Anders als jene verzichtet

Cimarosas zweite »Artemisia« zur Gänze auf das zu seiner Zeit eigentlich obligatorische »lieto fine« (happy end) und schließt, knapp zwei Jahrzehnte vor Gioacchino Rossinis »Otello«, hochtragisch mit dem durch eine numinose Macht bewirkten Tod der weiblichen Heldin. Die Uraufführung von Cimarosas von fremder Hand ergänzter, letzter Oper fand posthum am 17. Januar 1801 am Teatro La Fenice in Venedig statt.

Würdigung

In Lukans noch heute lesenswertem Epos »De bello civili« – Cimarosa, humanistisch gebildet und an der Geschichte, gerade auch der antiken, interessiert, dürfte es gekannt haben – findet sich der lapidare Vers: »Stat magni nominis umbra.« Vielzitiert ließe er sich im Deutschen in etwa folgendermaßen übersetzen: »Von dem einst großen Namen ist nur noch ein Schatten übrig.« Die Sentenz wäre mühelos auf Domenico Cimarosa anwendbar: Solange sein den Wechsel der Zeit überdauernder Nachruhm willkürlich auf einige wenige Partituren beschränkt wird, verbleibt der ehemals europaweit gerühmte Hilfsmaurer-Sohn aus dem Mezzogiorno unweigerlich in der Dunkelzone der Rezeptionsgeschichte. Die Gestalt des großen neapolitanischen Mozart-Zeitgenossen aus dieser musikhistorischen Schattenexistenz Schritt für Schritt zu befreien, bleibt eine Aufgabe, zu deren Bewältigung die anstehende Cimarosa-Premiere am Nationaltheater Mannheim einen wohl nicht unwesentlichen Beitrag leisten kann.

Dr. Martin Haag (2025)



Domenico Cimarosa,
Porträt von Giuseppe Asioli (1749-1801)

ZEITTADEL

- ca. 430 v. Chr.** Euripides verfasst die Tragödie »Andromache«. Der mythologische Stoff um die Witwe Hektors, die in Pyrrhus' Gefangenschaft gerät, sollte ab dem 17. Jahrhundert eine breite theatralische Rezeption erfahren.
- 1686** Benedetto Giacomo Marcello wird in Venedig in eine wohlhabende Advokatenfamilie geboren und schlägt eine juristische Laufbahn ein.
- Ab 1706** Das Teatro dei Fiorentini in Neapel verschreibt sich der Pflege komischer Opernformen und wird zu einem Zentrum der Intermezzo- und Buffo-Oper in Italien. Barocke Größen wie Nicola Porpora, Leonardo Vinci oder Pergolesi sollten bald von Neapel aus die komische Oper europaweit bekannt machen.
- 1710** Mit der Serenata »La morte d'Adone« führt Benedetto Marcello sein erstes szenisches Bühnenwerk in Venedig auf. Der Erfolg auf dem Gebiet der Oper sollte ihm allerdings verwehrt bleiben.
- 1720** Eine bissige Theatersatire: Benedetto Marcello veröffentlicht »Il teatro alla moda« und rechnet auf humorvolle Weise mit dem Wesen der ernstesten Barockoper ab.
- 1724** Domenico Sarros Intermezzo »L'impresario delle canarie« wird im Teatro San Bartolomeo in Neapel uraufgeführt. Der große Erfolg des Stoffs führt zu Adaptionen durch Komponisten wie Tomaso Albinoni oder Leonardo Leo.
- 1730** Die Republik Venedig erhebt Marcello zum Gouverneur der Provinz Istrien im heutigen Kroatien. Sein Gesundheitszustand verschlechtert sich dort vehement.
- 1739** Benedetto Marcello verstirbt mit 53 Jahren in Brescia. Im Jahr zuvor wird er als Kardinalkämmerer dorthin versetzt. Neben seiner beachtlichen Ämterlaufbahn, hinterlässt er ein umfassendes künstlerisches Erbe: Hunderte Vokalwerke, zahlreiche Instrumentalmusiken, Bühnenwerke und nicht zuletzt ästhetische Schriften – darunter »Il teatro alla moda«.
- 1749** Domenico Cimarosa wird in Aversa, im Königreich Neapel, geboren. Er erhält früh eine musikalische Ausbildung und tritt mit 12 Jahren dem Konservatorium Santa Maria de Loreto in Neapel bei.
- 1786** Mittlerweile zählt Cimarosa zu den führenden Opernkomponisten in Italien und weist mit bisher 53 Opern eine beachtliche Produktivität auf. »L'impresario in angustie« wird im Teatro Nuovo in Neapel zu einem bahnbrechenden Erfolg.
- 1787** J. W. Goethe besucht eine Aufführung von »L'impresario in angustie« im Teatro Valle in Rom. Besonders die Szene der Librettolesung begeistert ihn.

- 1797** J. W. Goethes zweite Weimarer Fassung von Cimarosas Oper geht über die Bühne. Gegenüber der ersten Version verbaut Goethe zusätzliche Musik aus Mozarts »Schauspieldirektor«. Gleichzeitig kursieren an verschiedensten deutschen Höfen unterschiedliche Fassungen der Theatersatire.
- 1801** Domenico Cimarosa stirbt auf dem Weg nach St. Petersburg in Venedig. Aus seinem reichen und umfassenden Operschaffen in verschiedensten Städten und Höfen wie Wien oder St. Petersburg bleibt dem Opernkanon lediglich »Il matrimonio segreto« als Zeugnis seiner großen Kunst erhalten.
- 1962** Der Ostberliner Henschel-Verlag veröffentlicht mit »Der Operndirektor« eine deutsche Fassung der Theatersatire.
- 2025** Das Nationaltheater Mannheim bringt mit »Der Operndirektor« das Geschehen hinter der Bühne auf die neu eröffnete OPAL-Bühne. Damit erfolgt die Mannheimer Erstaufführung einer auf »L'impresario in angustie« basierenden Oper.

Anton Legkii – Musikalische Leitung

Anton Legkii wurde im russischen Jekaterinburg geboren und wurde während des Studiums Chefdirigent des Jekaterinburg-Kammerorchesters. An seine Studien in Jekaterinburg und Moskau, wo er u. a. bei Dirigenten wie Rozhdestvensky oder Jurowski hospitierte, schloss Legkii ein postgraduales Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien an. Von 2012–2014 war Legkii Kapellmeister am Staatstheater Omsk und gewann 2016 den Internationalen Dirigier-Wettbewerb in Teplice. Von 2017–2024 war er 2. Kapellmeister am Pfalztheater Kaiserslautern und ist ab der Spielzeit 2024.25 2. Kapellmeister am Nationaltheater Mannheim. Neben der Neuproduktion »Der Operndirektor« leitet er Wiederaufnahmen wie »Don Giovanni« oder »Hänsel und Gretel« sowie Familienkonzerte.

Annika Nitsch – Regie

Annika Nitsch wurde in Rostock geboren und studierte Musikwissenschaft, Ältere und Neuere Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft in der Universität Greifswald. Anschließend war Nitsch als Spielleiterin und Regieassistentin am Volkstheater Rostock, Staatstheater Augsburg sowie am Staatstheater Nürnberg engagiert. Sie arbeitete mit Regisseuren wie Peter Konwitschny, Calixto Bieito, Tatjana Gürbaca oder Yona Kim zusammen. Im Rahmen der internationalen Gluck-Festspiele inszenierte sie die Barockoper »Le Cinesi«. Nach Inszenierungen von »Die feuerrote Friederike« in St. Gallen, »Der Märchenprinz« in Nürnberg, Hindemiths »Neues vom Tage« in Neustrelitz und der »Fledermaus« in Gemünden debütierte sie am Nationaltheater Mannheim in der Spielzeit 2024.25 mit Cimarosas Theatersatire »Der Operndirektor«.

Anna-Sofia Kirsch – Bühne

Anna-Sofia Kirsch studierte Szenografie in Dortmund und war anschließend als Bühnenbildassistentin tätig. Seit 2020 arbeitet sie als freiberufliche Bühnenbildnerin u. a. mit Yona Kim, Victoria Stevens und Krystian Lada. Gemeinsam mit Calixto Bieito realisierte sie zahlreiche Produktionen, darunter »Exterminating Angel« für die Opéra Bastille, »Eliogabalo« für die Oper Zürich, »Maometto II« am Teatro di San Carlo sowie »Jakob Lenz« am Nationaltheater Mannheim. 2022 erhielt Kirsch mit Victoria Stevens den 2. Platz beim Europäischen Opernregie-Preis und gestaltete das Bühnenbild für »The House of Usher« an der Staatsoper Hannover. 2024 wurde sie für den International Opera Award in der Kategorie »Designer of the Year« nominiert. Zu ihren kommenden Projekten zählen Bühnenbilder für die Oper Rom und die Staatsoper Prag.

Linda Siegismund – Kostüm

Linda Siegismund studierte an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden Bühnen- und Kostümbild. Anschließend assistierte sie am Stadttheater Bielefeld und seit 2015 am Staatstheater Nürnberg und wurde als Bühnen- und Kostümbildnerin engagiert. 2021 stattete sie die Kammeroper »Weiße Rose« in der Gustav-Adolf-Gedächtniskirche in Nürnberg aus. Es folgten Ausstattungen für »Drei miese, fiese Kerle« an der Semperoper Dresden, »La cenerentola« (Mitarbeit Bühnenbild) und »Der Märchenprinz« in Nürnberg sowie »Die feurrote Friederike« in St. Gallen. Ihr Debut am Nationaltheater Mannheim gibt Linda Siegismund mit dem Kostümbild für »Der Operndirektor«.

STIFTUNG NATIONALTHEATER MANNHEIM

Der Kreis der Stifter

Gitti und Heinz Bauer, Hans und Inge Bichelmeier, Ludwig Born, Ursula und Prof. Dr. Helmut Determann, Eckart Diedrichs und Petra Diedrichs-Gern, Sigrid und Prof. Dr. h.c. Viktor Dulger, Brigitte und Rolf Enders, Karin und Prof. Dr. Carl-Heinrich Esser, Dr. Jutta und Prof. Dr. Michael Frank, Lilo und Dr. Dr. h.c. Manfred Fuchs, Sascha und Richard Grimminger, Juliane und Prof. Dr. Klaus-Jürgen Hahn, Dr. Marianne Häfner, Heide und Dr. Karl Heidenreich, Prof. Eva Knudsen, Karl Kohler, Elke Kohler-Schweyer, Christina und Karl Otto Limbourg, Prof. Dr. Norbert Loos, Regina und Franz Peter Manz, Mizi und Claus Michael, Reiner Möwald, Helga und Alfred Müller, Pia Müller, Rainer Adam Müller, Dr. Sibylle Schiebel-Bergdolt, Dr. Christa Schmidt-Maushart und Prof. Dr. Jörg Schmidt, Beate R. und Christina D. Schmidt, Dr. H. Jürgen Schrepfer, Brigitte und Prof. Dr. Jürgen F. Strube, Heinrich Vetter, Lotte Wiest

BASF SE, Bilfinger SE, BWK Unternehmensbeteiligungsgesellschaft Stuttgart, Dresdner Bank Mannheim, Ernst & Young GmbH Wirtschaftsprüfungsgesellschaft, Freunde und Förderer des Nationaltheaters Mannheim e. V., FUCHS SE, Horst und Eva Engelhardt-Stiftung, Institut für Klinische Pharmakologie Professor Dr. Lücker GmbH, KPMG AG Wirtschaftsprüfungsgesellschaft, Landesbank Baden-Württemberg, Lochbühler Aufzüge GmbH, Mannheimer Versicherung AG, Mediengruppe Dr. Haas GmbH, Sparkasse Rhein Neckar Nord, Südzucker AG, Verein der Mannheimer Wirtschaft zur Förderung von Kunst und Kultur e. V.

Die Stiftung Nationaltheater verfolgt folgende Zwecke:

- Die ideelle und finanzielle Förderung von Projekten und Maßnahmen des NTM, die über den normalen Spielbetrieb hinausgehen und die überregionale Bedeutung unterstreichen,
- Maßnahmen zugunsten des künstlerischen Nachwuchses,
- die Unterstützung von Maßnahmen und Projekten des NTM insbes. zur Verbesserung der Infrastruktur einschließlich baulicher Maßnahmen.

Vorstand: Prof. Dr. Christof Hettich

Dem Kuratorium gehören an: Christian Haas (Vorsitzender), Ulrich Ackermann, Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Peter Frankenberg, Dr. Susanne Fuchs, Andreas Hilgenstock, Tilmann Pröllochs, Ann-Kristin Stetefeld, Georg Wacker

Anfragen an die Geschäftsstelle der Stiftung werden über das Fundraising weitergegeben:



KONTAKT:

Stiftung Nationaltheater Mannheim
c/o Nationaltheater Mannheim
Mareike Nebel - Fundraising
Mozartstraße 9 | 68161 Mannheim
mareike.nebel@mannheim.de
0621 1680 216
www.stiftung-nationaltheater-mannheim.de
IBAN: DE61 6005 0101 0405 178434
(Stand: Februar 2025)

TEXTNACHWEISE

Die **Kurzeinführung**, die **Handlung**, die Texte **Von den Sitten und Unsitten des Theaters**, **Ein Stein im Bunten Mosaik der Aufführungsgeschichte** und **Das Œuvre Domenico Cimarosas**, die **Interviews mit Annika Nitsch und Anton Legkii** sowie die **Zeittafel** sind Originalbeiträge für dieses Programmheft unter Verwendung von: Marc Föcking/Giulia Lombardi (Hrsg.): »Einleitung«, in: *Let's make an opera! Autoreflexivität im Opernlibretto*, S. 7–9. | Maddalena Fingerle/Elisabeth Seidel: »Wenn die Musik über sich selbst singt. Anmerkungen zu Striggios und Monteverdis Orfeo«, in ders., S. 49–60 | Marc Föcking: »Recitar è una miseria! Metastasio's Meta-Metalodramma *L'impresario delle canarie* (1724)«, in ders., S. 77–92. | Benedetto Marcello: *Das Theater nach der Mode. Zum erstmalig ins Deutsche übertragen von Alfred Einstein*, München 1917. | Christina Ricca/Benedikt Jeßing: »Die theatralischen Abenteuer [L'impresario in angustie]«, in: *Goethe-Handbuch. Musik und Tanz in den Bühnenwerken*, Bd. 1, Berlin 2008, S. 373–377. | Reinhard G. Pauly: »Benedetto Marcello's Satire on Early 18th-Century Opera«, in *The Musical Quarterly* 34/2 (1948), S. 222–233. | S. 4: Gesangstext von Walter Zimmer und Hermann Börner, 1962. | S. 7, S. 15: Benedetto Marcello: *Il teatro alla moda*, Venedig 1720, S. 39–42, S. 5–13. | S. 24: aus dem Textbuch zu »Der Operndirektor« nach Walter Zimmer und Hermann Börner. | S. 37: J. W. Goethe: *Goethes Italienische Reise*, Leipzig 1913, S. 396, K2: Übersetzung des Italienischen von Walter Zimmer und Hermann Börner

BILDNACHWEISE

S. 18, S. 19: Illustrationen von Finja Siegelmann zu Szenen aus »Der Operndirektor«. S. 6: Titelblatt zu »Il teatro alla moda«, Benedetto Marcello 1720, gemeinfrei. | S. 8: »Andromaque et Pyrrhos«, Pierre-Narcisse Guérin 1810, gemeinfrei. Karikatur von William Hogwarth 1725, gemeinfrei. | S. 13: Das Teatro Nuovo in Neapel, Zeichnung von Cosimo Morelli, 1780, gemeinfrei. Librettoumschlag zu »L'impresario in angustie«, o. J., o. A., gemeinfrei | S. 14: Benedetto Marcello, Lithographie von Vincenzo Roscioni (1845–1878), o. J., gemeinfrei. | S. 22: »Goethe in der römischen Campagna«, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein 1787, Digitale Sammlung des Städel-Museums Frankfurt, staedelmuseum.de/go/ds/1157 S. 43: Autograph von »L'impresario in angustie«, Domenico Cimarosa 1786 S.,134. | S. 47: Porträt Domenico Cimarosas, Giuseppe Asioli, o. J., gemeinfrei.

Christian Kleiner fotografierte die Klavierhauptprobe am 01.02.2025 in der Oper am Luisenpark - OPAL.

BÜHNENRECHTE:

Henschel Verlag für Musik ©Bärenreiter-Verlag Kassel | Basel | London | New York | Praha

IMPRESSUM

HERAUSGEBER: **Nationaltheater Mannheim** Spielzeit 2024.25

INTENDANT OPER: **Albrecht Puhlmann**

GESCHÄFTSFÜHRENDER INTENDANT: **Tilmann Pröllochs**

244. Spielzeit 2024.25, Programmheft Nr. 325

Premiere am 07. Februar 2025 im OPAL - Oper am Luisenpark

REDAKTION: **Daniel Joshua Busche**

FUNDRAISING: **Mareike Nebel, Anna Quisinsky**

GESTALTUNG: **Marcella Brignone**

FOTOGRAFIE: **Christian Kleiner**

DRUCK: **Heinrich Fischer – Rheinische Druckerei, Ludwigshafen**

Das Nationaltheater Mannheim, Eigenbetrieb der Stadt Mannheim, wird gefördert durch

1 FRAGE IN DEN RAUM

Wieso geht der Operndirektor durch sein Bücherregal und wieso kommt er am Ende doch zurück?

2 FRAGEN ZUM WERK

Was macht eine gute Oper aus?

Ist das Theater Ort der Wahrheit oder der Illusion?

Ist das ein echter Blick hinter die Kulissen?

Was ist wichtiger: die Idee oder die Ausführung?

3 FRAGEN ANS PUBLIKUM

Welche Rolle spielst du?

Bist du Zuschauer*in oder Mitspieler*in?

Wie löst du Konflikte?

Wann bist du nicht kompromissbereit?

Auf dieser Seite finden Sie Fragen, für die wir Ihnen gerne das Du anbieten wollen. Du kannst sie selbst beantworten oder als Anregung nehmen, mit anderen ins Gespräch über den Opernabend zu kommen und so das eigene Erlebnis zu teilen. Ein Impuls unserer Kunstvermittlerin.



nationaltheater.de