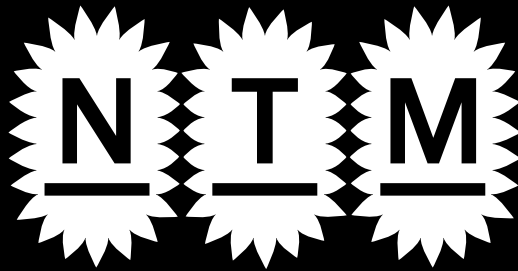


matin



GAETANO DONIZETTI

gina

KURZEINFÜHRUNG

Eine Giftmischerin, Mörderin, Femme fatale, Intrigantin und Lügnerin, Tochter und Konkubine des Papstes und Geliebte ihres Bruders. Diese sagenhaften Zuschreibungen hat Lucrezia ihrem Nachnamen zu verdanken, denn die Borgias waren eine der wohl einflussreichsten und aus diesem Grund meistgehassten Familien der Renaissance – die erste Mafia des Vatikans. Bleibt da überhaupt Platz für die Vermutung, dass Lucrezia Borgia in Wirklichkeit eine zutiefst unglückliche Frau und eine leidenschaftlich liebende Mutter gewesen sein könnte?

Gaetano Donizetti nähert sich der Titelfigur seiner Oper mit psychologischer Präzision und erschafft eine der schönsten und facettenreichsten Belcanto-Rollen für Koloratursopran. Als dramatische Vorlage diente das gleichnamige Schauspiel von Victor Hugo, in dem Lucrezia Borgia zur unfreiwilligen Mörderin ihres eigenen Sohnes wird. Regisseurin Rahel Thiel (»Eugen Onegin«, »The Lighthouse«) erzählt in ihrer Mannheimer Inszenierung die Geschichte einer Alleingängerin in einer Männerwelt, die sich dem Verhängnis ihres Namens widersetzen will. In Fabian Wendlings Bühnenbild entsteht ein Ort, an dem Lucrezia sich von dieser Männerwelt stets beobachtet und verurteilt fühlt. Gibt es einen Weg heraus?

A SHORT INTRODUCTION

A poisoner, murderess, femme fatale, schemer and liar, daughter and concubine of the Pope, and her brother's lover. Lucrezia owes these legendary attributions to her surname, for the Borgias were one of the most influential and, for this very reason, most hated families of the Renaissance: the Vatican's first Mafia. Does any space remain to see Lucrezia Borgia as she may truly have been: a deeply unhappy woman and a passionately loving mother? Gaetano Donizetti approaches the title character of his opera with psychological precision and creates one of the most beautiful and multifaceted bel canto roles for coloratura soprano. Victor Hugo's play of the same name served as the dramatic source, in which Lucrezia Borgia becomes the unwilling murderer of her own son. In her Mannheim production, director Rahel Thiel (»Eugene Onegin«, »The Lighthouse«) tells the story of a woman standing alone in a world for and of men, who seeks to resist the curse of her name. Fabian Wendling's stage design creates a space in which Lucrezia constantly feels watched and judged by this male dominated world. Is there a way out?

LUCREZIA BORGIA

Melodramma in einem Prolog und zwei Akten
von **Gaetano Donizetti**

Libretto von **Felice Romani**

Uraufführung am 26. Dezember 1833
in Mailand, Teatro alla Scala

Mannheimer Erstaufführung
am 26. Dezember 1844

Nationaltheater Mannheim

Großherzoggl. Hof- und National-Theater in Mannheim.

N^o 44. — Donnerstag, den 26^{ten} December, 1844.

Zur Feier des Namensfestes
Ihrer Königl. Hoheit
der Frau Grossherzogin Stephanie.

(Bei festlich beleuchtetem Hause.)

Zum ersten Male:

Lucrezia Borgia.

Große Oper in drei Aufzügen, von F. Romani. Musik von Donizetti.

Don Alfonso, Herzog von Ferrara	Herr Fermes.
Donna Lucrezia Borgia, seine Gemalin	Mad. Ruderdorff.
Gennaro,	Herr Kreuzer.
Maffio Orsino,	Wille. Eder.
Beppo Livereto,	Herr Janson.
Ascanio Petrucci,	Herr Freund.
Gazella,	Herr Bergbauer.
Dioferno Vitellozzo,	Herr Wimmer.
Rustigello, Vertrauter des Herzogs	Herr Discant.
Astolfo, } Vertraute der Herzogin	Herr Ditt.
Gubetta, }	Herr Becker.
Ein Mundschenk	Herr Luz.
Ritter, Wasserträger, Damen, Pagen, Masken, Edkner, Mundschenke, Gondoliere.	

Der erste Act spielt in Venedig, die übrigen in Ferrara, zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts.

Anfang 6 Uhr, Ende nach halb 9 Uhr. — Kasseneröffnung 5 Uhr.

Die Freibillette sind für heute aufgehoben.

Eintrittspreise:	
Reserve-Logen des mittlern Ranges 1 fl. 45 fr.	Loge des vierten Ranges . . . — 24 fr.
Reserve-Loge des untern Ranges . 1 fl. 20 fr.	Gallerie — 18 fr.
Reserve-Logen des dritten Ranges 1 fl. —	Seitenbänke dajelbst — 12 fr.
Parterre — 48 fr.	

Ganze Logen im mittlern Range (zu 8 und 9 Plätzen), pr. Platz 1 fl. 12 fr.
Ganze Logen im dritten Range (zu 8 Plätzen), — 36 fr.
sind bis 3 Uhr bei'm Hoftheater-Cassirer Herrn Walther, Lit. O 3. No. 12, zu haben.

Nach der Oper, um 10 Uhr: Eisenbahnfahrt v. Mannheim nach Heidelberg.

Krank: Hr. Pfeiffer.

Freitag, den 27. Dec: „Kabale und Liebe.“ Trauerspiel in 5 Acten, von Schiller.
(Castrolle.) Ferdinand: Herr Härtling, vom k. k. Hofburgtheater in Wien.

BESETZUNG DER PREMIERE AM 7. DEZEMBER 2025
IM OPAL (OPER AM LUISEN PARK)

MUSIKALISCHE LEITUNG: Roberto Rizzi Brignoli

REGIE: Rahel Thiel

BÜHNE: Fabian Wendling

KOSTÜM: Rebekka Dornhege Reyes, Isabel Garcia Espino

LICHT: Florian Arnholdt

CHOR: Alistair Lilley

DRAMATURGIE: Eszter Orbán

LUCREZIA: Estelle Kruger

ALFONSO: Bartosz Urbanowicz

GENNARO: Sung Min Song

MAFFIO ORSINI: Shachar Lavi

GUBETTA: Sung Ha

LIVEROTTO: Raphael Wittmer

VITELLOZZO: Dominic Lee

PETRUCCI: Ilya Lapich

GAZELLA: Zacharías Galaviz-Guerra

RUSTIGHELLO: Christopher Diffey

ASTOLFO: Thomas Berau

Orchester und Herrenchor
des Nationaltheaters Mannheim

HANDLUNG

PROLOG

Venedig. Gennaro, ein junger Hauptmann von unbekannter Herkunft, vergnügt sich mit seinen Freunden beim Karneval. Sein engster Freund Maffio Orsini erzählt seinen Kumpanen, wie Gennaro ihm einst nach der Schlacht in Rimini das Leben gerettet habe. Dabei seien sie einem seltsamen alten Mann begegnet, der die beiden vor der verhassten Lucrezia Borgia mit den Worten gewarnt habe, dass mit ihr der Tod komme. Während Orsinis Erzählung schläft Gennaro ein und bleibt allein zurück. Eine maskierte Frau trifft ein und nähert sich dem Schlafenden. Es ist Lucrezia Borgia. Als sie in Gennaro ihren verschollenen Sohn erkennt, erfüllen sie Entzücken und Sehnsucht. Sie nutzt den Moment, um ihn ungestört im Schlaf zu betrachten. Dabei wird sie von ihrem Ehemann, Herzog Alfonso d'Este von Ferrara, mit Eifersucht beobachtet. Er hält Gennaro für Lucrezias Liebhaber und schmiedet eine Intrige, um ihn in seine Gewalt zu bringen.

Gennaro erwacht und fasst Vertrauen zu der unbekannten Frau. Er vertraut ihr seine Lebensgeschichte an: In Neapel wuchs er in dem Glauben auf, der Sohn eines Fischers zu sein, bis ihm eines Tages ein Soldat einen Brief von seiner unbekannten Mutter überbrachte. Darin offenbarte sie, dass sie einem Tyrannen zum Opfer gefallen sei und er – Gennaro – zu seinem eigenen Schutz niemals nach ihr suchen dürfe. Gennaro bekennt Lucrezia seine Liebe zu seiner Mutter, obwohl er sie nie gesehen hat.

Die beiden werden abrupt von Orsini und den Freunden gestört. Sie erkennen die verhasste und gefürchtete Lucrezia Borgia und enthüllen Gennaro ihre Identität. Vergeblich versucht Lucrezia, Gennaro zurückzuhalten.

ERSTER AKT

Ferrara. Der eifersüchtige Herzog beobachtet zusammen mit Rustighello Gennaros Wohnung, in der sich die Freunde zu einem Mahl versammelt haben. Später provozieren Gennaros Freunde ihn wegen seiner Beziehung zu der schönen Lucrezia. In einem rebellischen Akt verunstaltet er daraufhin das Wappen der Borgias. Als Lucrezia von der Tat erfährt, wendet sie sich wutentbrannt und rachsüchtig an ihren Gatten: Sie fordert die Todesstrafe für den Täter. Doch als sich herausstellt, dass Gennaro der Schuldige ist, fleht sie Alfonso um Gnade an. Er ignoriert ihr Flehen, gibt Gennaro vergifteten Wein zu trinken und ist überzeugt, dessen Schicksal damit besiegelt zu haben. Insgeheim jedoch rettet Lucrezia ihren Sohn: Sie verabreicht ihm ein Gegengift und beschwört ihn, zu fliehen und Ferrara für immer zu verlassen.

ZWEITER AKT

Ferrara. Gennaros Entschluss, Lucrezias Bitte zu folgen, wird von Orsini und seinen Freunden zunichtegemacht. Sie überreden ihn, vor seiner Abreise noch das Fest der Fürstin Negroni zu besuchen. Doch die Feierlaune verwandelt sich schnell in Schrecken, als Lucrezia erscheint und den Gästen offenbart, dass sie sämtlichen, bereits getrunkenen Wein aus Rache vergiftet habe. Lucrezias Rachsucht wandelt sich in Entsetzen, als sie erkennt, dass Gennaro entgegen ihrem Flehen in Ferrara geblieben ist und ihre Rache auch ihm zum Verhängnis werden wird. Sie offenbart ihm, dass er ein Borgia sei. Sie fleht ihn an, erneut das Gegengift anzunehmen. Doch Gennaro lehnt ab: Er entscheidet sich dafür, seinen Freunden in den Tod zu folgen und stirbt in Lucrezias Armen. Als Alfonso erscheint, erfährt er von Lucrezia die Wahrheit über die Identität Gennaros, ehe auch sie zusammenbricht.



Eine Bronzemünze mit Lucrezia Borgias Abbild, ca. 1502

Eine Tochter der Renaissance

Lucrezia Borgia wurde am 18. April 1480 in Subiaco geboren, als drittes und einziges offiziell anerkanntes Kind aus dem Verhältnis zwischen Kardinal Rodrigo Lançol y de Borja – dem späteren Papst Alexander VI. – und seiner langjährigen Geliebten Vannozza de' Cattanei. Ihr Geburtsname war eigentlich Lucrezia Lançol, doch die Familie führte später den prestigeträchtigeren Namen Borgia. Sie starb am 24. Juni 1519 in Ferrara, nach einem Leben, das von den politischen Machenschaften im Italien der Renaissancezeit geprägt war.

Die historische Lucrezia wuchs in einer Zeit auf, als Italien von rivalisierenden Stadtstaaten zerrissen war und die päpstliche Macht weltlich und geistlich zugleich ausgeübt wurde. Ihr Vater Rodrigo wurde 1455 zum Kardinal ernannt und 1492 als Alexander VI. zum Papst gewählt. Von diesem Zeitpunkt an wurde Lucrezia zu einem Instrument der päpstlichen Diplomatie, verheiratet und wieder geschieden, je nach den politischen Bedürfnissen ihrer Familie. Insgesamt war sie drei Mal verheiratet, nicht vier, wie Romani in seinem Libretto von Lucrezia sagen lässt.

Zuerst sollte sie bereits 1491 mit Don Cherubin Joan de Centelles, Herr von Val d'Agora, verheiratet werden, doch wurde dieser Vertrag aus unbekannten Gründen für nichtig erklärt. 1493 heiratete sie im Alter von nur dreizehn Jahren Giovanni Sforza, den Herrn von Pesaro. Diese Verbindung sollte die Allianz zwischen dem Papst und dem Haus Sforza stärken. Als sich jedoch die politischen Verhältnisse änderten, ließ Alexander VI. die Ehe 1497 annullieren – unter der demütigenden Behauptung, sie sei nie vollzogen worden.

Zwischen politischer Berechnung und menschlichem Schicksal

Lucrezias zweite Ehe führte sie 1498 zu Alfonso von Aragón, Herzog von Bisceglie, einem illegitimen Sohn König Alfons' II. von Neapel. Aus dieser Verbindung ging ihr Sohn Rodrigo hervor, geboren 1499. Doch auch dieses Glück sollte nicht von Dauer sein: 1500 wurde Alfonso ermordet, vermutlich auf Befehl ihres Bruders Cesare Borgia, da sich die politischen Allianzen erneut verschoben hatten.

Die dritte und dauerhafteste Ehe schloss Lucrezia 1501 mit Alfonso I. d'Este, dem späteren Herzog von Ferrara. Diese Verbindung brachte ihr endlich eine gewisse Stabilität und ermöglichte es ihr, sich als eigenständige Herrscherin zu etablieren. In Ferrara entwickelte sie sich zu einer bedeutenden Mäzenin der Künste und Wissenschaften. Dichter wie Ludovico Ariosto und Pietro Bembo verkehrten an ihrem Hof. Sie gebar Alfonso fünf Kinder, von denen vier das Erwachsenenalter erreichten. Die von Victor Hugo für sein Drama »Lucrèce Borgia« erfundene Figur des unehelichen Sohnes Gennaro hat keine historische Grundlage.

Die Legende der Giftmischerin

Der Ruf Lucrezias als Giftmischerin gründet sich auf zeitgenössische Berichte und spätere Legendenbildung. Die Familie Borgia war in der Tat berüchtigt für ihre Verwendung von Giften als politische Waffe. Historische Quellen berichten von einer Vielzahl mysteriöser Todesfälle im Umfeld der Borgias, die auf Vergiftungen zurückgeführt wurden. Der venezianische Gesandte berichtete etwa über Gifte, die »den Wein süßer machen« und ihre Opfer glauben lassen, sie seien lediglich betrauscht, bevor der Tod eintritt. Die Borgias sollen über ein ganzes Arsenal verschiedener Gifte verfügt haben: solche, die nach einem Tag töten, andere nach einem Monat oder sogar nach einem Jahr, je nach den

strategischen Bedürfnissen. Diese zeitverzögerte Wirkung machte es nahezu unmöglich, die Täter zu identifizieren oder Beweise zu erbringen. Das berüchtigte »Borgia-Gift« wurde zu einem Synonym für raffinierte politische Eliminierung.

Lucrezias persönliche Beteiligung an diesen Verbrechen ist jedoch historisch umstritten. Viele Anklagen gegen sie stammen aus feindlichen Quellen oder entstanden erst nach ihrem Tod. Was unbestritten ist: Sie lebte in einem System, in dem Gift ein übliches Mittel der Politik war, und sie trug den Namen einer Familie, die dieses Mittel meisterhaft einsetzte.

Das Haus Borgia: Eine spanische Dynastie in Italien

Die Familie Borgia – ursprünglich aus Valencia stammend – verkörperte den Typus der Renaissancefamilie, die weltliche und geistliche Macht zu vereinen suchte. Rodrigo Borgia führte als Papst Alexander VI. einen Lebensstil, der dem Zölibat Hohn sprach. Er unterhielt mehrere Mätressen und zeugte mindestens acht Kinder, die er alle öffentlich anerkannte und in seine politischen Pläne einbezog.

Cesare Borgia, Lucrezias älterer Bruder, war zunächst für die kirchliche Laufbahn bestimmt und wurde bereits mit siebzehn Jahren Kardinal. Doch er gab dieses Amt auf, um eine militärische und politische Karriere zu verfolgen. Cesare wurde zum Prototyp des rücksichtslosen Renaissancefürsten, der Niccolò Machiavelli zu seinem berühmten Werk »Der Fürst« inspirierte. Er eliminierte systematisch alle, die seinen Machtambitionen im Weg standen – einschließlich seiner eigenen Verwandten. Giovanni Borgia, ein weiterer Bruder Lucrezias, wurde 1497 ermordet aufgefunden. Die Umstände seines Todes sind bis heute ungeklärt, doch viele zeitgenössische Quellen verdächtigten Cesare, seinen eigenen Bruder getötet zu haben, um Rivalen um das väterliche Erbe auszuschalten.

Frau zwischen den Welten

Lucrezia Borgia verkörpert das Dilemma der Renaissance-Frau zwischen öffentlicher Rolle und privatem Wunsch. Als Tochter eines Papstes und Schwester eines Feldherrn war sie nie nur Privatperson, sondern stets politisches Instrument. Ihre Ehen dienten ausschließlich dynastischen Zwecken, ihre Kinder waren Pfänder in den Machtspielen der Zeit.

Dennoch entwickelte sie, besonders in ihren späteren Jahren in Ferrara, eine eigenständige kulturelle und politische Identität. Sie korrespondierte mit bedeutenden Geistern ihrer Zeit, förderte Kunst und Literatur und übte faktische Regierungsgewalt aus, wenn ihr Mann Alfonso auf Feldzügen war. Zeitgenössische Beschreibungen schildern sie als hochgebildete, charismatische Frau von außergewöhnlicher Schönheit.

Das Erbe der schwarzen Legende

Der düstere Ruf, der Lucrezia Borgia bis heute anhaftet, speist sich nicht nur aus zeitgenössischen Quellen, sondern auch aus der sogenannten »schwarzen Legende«, die vor allem von Feinden der spanischen Macht in Italien genährt wurde. Viele der schlimmsten Anschuldigungen gegen die Borgias entstammen venezianischen oder französischen Quellen, die ein politisches Interesse daran hatten, die päpstliche Familie zu diskreditieren.

Victor Hugo griff diese Legenden in seinem Drama »Lucrèce Borgia« (1833) auf und schuf damit das Bild der »femme fatale«, das bis heute nachwirkt. Die historische Figur verschwand hinter dem literarischen Mythos einer Frau, die zwischen mütterlicher Liebe und politischer Kälte zerrissen ist, zwischen Opfer der Umstände und Täterin aus Berechnung.

Eine Frau ihrer Zeit

Die wahre Lucrezia Borgia war weder eine unschuldige Märtyrerin noch die berechnende Giftmischerin der Legende, sondern eine Frau, die in den Grenzen ihrer Zeit das Mögliche erreichte. Sie überlebte die Wirren der Renaissance-Politik, etablierte sich als eigenständige Herrscherin und hinterließ ein bedeutendes kulturelles Erbe. Ihr Leben spiegelt die Ambivalenzen einer Epoche wider, in der humanistische Ideale und brutale Machtpolitik, künstlerische Blüte und politische Korruption unmittelbar nebeneinander existierten.

Lucrezia Borgia starb 1519 im Alter von 39 Jahren in Ferrara, zehn Tage nach der Geburt ihres letzten Kindes. Sie wurde in einem prachtvollen Grab in der Kirche Corpus Domini beigesetzt. Mit ihr ging ein Faden der dramatischsten Familiengeschichten der Renaissance zu Ende – doch der Mythos ihrer Person lebt bis heute fort und fasziniert Künstler, Schriftsteller und Komponisten als zeitlose Verkörperung der Macht und ihrer Abgründe.

Eszter Orbán



Kostümentwurf »Lucrezia« von Rebekka Dornhege Reyes

ReBK

NACHTS GESCHEHEN DINGE, DIE SICH AM TAG NIEMAND TRAUEN WÜRD

Regisseurin Rahel Thiel im Gespräch mit Eszter Orbán

**»Lucrezia Borgia« ist eine selten gespielte Belcanto-Oper.
Was hat dich gereizt, gerade dieses Werk zu inszenieren?**

Mich fasziniert an diesem Werk vor allem seine ungewöhnliche musikdramaturgische Struktur. Anders als in vielen Opern, in denen sich die Handlung um eine romantische Beziehung zwischen Mann und Frau dreht, steht hier eine einzelne, komplexe Frauenfigur im Mittelpunkt – Lucrezia Borgia. Als Frau in einer von Männern dominierten politischen Welt ist sie gezwungen, selbst politisch zu handeln – eine Herausforderung, die ihr eine besondere, fast singuläre Stellung verleiht. Dass die Oper so selten gespielt wird, hat für mich eine gewisse Signalwirkung: Gerade, dass es sich vermeintlich um eine Rarität handelt, macht es umso reizvoller, dem Werk eine neue Relevanz und Sichtbarkeit zu geben. Entscheidend ist für mein Team und mich aber vor allem die dunkle, fast kriminalistische Erzählstruktur der Oper – diese unterscheidet sich deutlich von anderen Werken Donizettis. Hier geht es um eine Frau, die Mutter ist und zugleich Schuld auf sich geladen hat. Die zentrale Frage, was sie in diesen inneren Konflikt treibt, was sie dazu bringt, so widersprüchlich zu handeln, ist für mich der Kern dieser Inszenierung. Wir möchten die Figur in all ihren widersprüchlichen Facetten erforschen und sichtbar machen.

**Alle Szenen der Oper spielen nachts – eine Besonderheit bei Donizetti.
Welche dramaturgische Bedeutung hat diese durchgängige Nachtzeit für
deine Inszenierung?**

Die Entscheidung, die gesamte Oper – also Prolog und beide Akte – in eine nächtliche Atmosphäre zu tauchen, ist eine bewusste

Setzung von Donizetti und auch dem Librettisten. Die Dunkelheit schafft eine Welt, in der sich keine Figur wirklich sicher fühlen kann, selbst in Momenten vermeintlicher Zweisamkeit oder Einsamkeit. Die Nacht trägt immer das Gefühl in sich, beobachtet zu werden, und lässt jede Szene potenziell offen für einen unerwarteten Eingriff oder auch Angriff. Dieses Spannungsmoment prägt nicht nur das Innenleben der Figuren, sondern bestimmt auch die bühnenkonzeptionelle Gestaltung. Licht und Schatten werden zu zentralen erzählerischen Elementen, die mit unserem Farbkonzept aus Schwarz, Weiß und Rot korrespondieren und eine dichte, fast filmische Atmosphäre erzeugen. Nachts geschehen Dinge, die sich am Tag niemand trauen würde – und genau dieses Moment des Ungesagten und Ungezeigten zieht sich als verbindendes Element durch das ganze Werk. So entsteht ein fließender Erzählstrom, in dem Szenenübergänge wie Filmschnitte organisch ineinandergreifen und die Spannung des Abends stetig weitertragen.

Donizettis Belcanto trifft hier auf einen düsteren, gewaltvollen Stoff.

Wie gehst du mit dieser Spannung um?

Gerade diese Spannung macht den Reiz des Werkes aus. Wir erleben eine düstere, von Gewalt geprägte Geschichte und gleichzeitig begegnet uns eine Musik von überwältigender Schönheit. Diese Kluft zwischen Inhalt und musikalischer Form erzeugt eine faszinierende Doppelbödigkeit. In der Oper sind Lebendigkeit und Expressivität untrennbar mit der Interpretation der Musizierenden verbunden. So erzählt die Musik nicht nur die Handlung, sondern

deutet sie zugleich: Sie interpretiert die Figuren und verleiht ihnen Tiefe, oft auf einer ganz anderen Ebene als der Text. Bei Donizetti finden sich dafür zahlreiche musikalische Hinweise. Schönheit bedeutet hier nicht zwingend Harmonie oder Wohlklang – sie kann auch trügerisch sein. Warum wird etwas wiederholt? Welche Nuancen verändern sich? Wie denkt die Figur in diesem Moment? Ist es ein innerer Monolog oder ein gezielter Angriff? All das verrät uns die Musik. Sie ist weit mehr als bloßer Ausdruck: Sie ist psychologisches Werkzeug.

Gibt es einen musikalischen Moment oder eine Szene, die für dich der Schlüssel zur ganzen Inszenierung war?

Der entscheidende Kipppunkt der Oper liegt meines Erachtens erstaunlich früh, nämlich im Prolog. Im Duett zwischen Lucrezia Borgia und Gennaro verdichtet sich das ganze emotionale und schicksalhafte Spannungsfeld des Abends. Weil Gennaro nicht weiß, wer vor ihm steht, entsteht eine tiefe, nicht amouröse, sondern seelische Nähe zwischen zwei Menschen, die sich auf einer Ebene der inneren zwischenmenschlichen Verbundenheit begegnen. Diese kurze, fast glückselige paradiesische Einheit, in der sie beide sie selbst sein können, zerbricht in dem Moment, in dem Lucrezias Identität enthüllt wird. Von da an nimmt das Unheil seinen Lauf: Lucrezia reagiert wie ein zutiefst verwundetes Wesen, verletzt bis ins Innerste. Gennaro wendet sich ab. Der Kreislauf aus Schuld, Rache und Schicksal setzt sich unwiderruflich in Bewegung. Nun ist bereits alles entschieden, was später unausweichlich auf die Katastrophe zusteuert.

Wie positionierst du Lucrezia zwischen Täterin und Opfer?

Lucrezia ist eine Figur mit zwei untrennbar miteinander verwobenen Existenzen, fast wie eine gesplante Persönlichkeit. Auf der einen Seite steht die machtbewusste, politische Akteurin, umgeben von Männern, in einem System, das sie zur Härte zwingt. Auf der anderen Seite ist sie Mutter – eine Frau, die sich nichts sehnlicher wünscht, als ein ruhiges, privates Leben mit ihrem Sohn Gennaro zu führen. Doch genau das bleibt ihr verwehrt. Die beiden Welten stehen nicht nur im Widerspruch – sie bedingen einander. Aus diesem Spannungsverhältnis heraus entsteht ein inneres Chaos, das Lucrezia letztlich zerreißt. Ihre Zerrissenheit führt dazu, dass sie in keiner der beiden Rollen ganz aufgehen kann, ohne sich selbst zu verleugnen. Dieses innere Scheitern treibt sie zu Taten, die man ihr moralisch eigentlich kaum verzeihen kann. In ihrem verzweiferten Versuch, beidem gerecht zu werden, überschreitet sie Grenzen – buchstäblich und metaphorisch. Sie geht über Leichen, weil sie keinen anderen Ausweg mehr sieht, sich selbst zu schützen und ihr Ehre zu erhalten und letztlich als Frau zu bestehen.

Neben Lucrezia stehen mit Gennaro, Alfonso und Orsini drei sehr unterschiedliche Männerfiguren. Wie positionierst du sie in Lucrezias Geschichte?

In dieser Oper steht Lucrezia Borgia als einzige Frauenfigur einer Welt gegenüber, die von Männlichkeit in all ihren Facetten geprägt ist. Gennaro, ihr Sohn, von dessen wahrer Identität nur sie und das Publikum wissen, verkörpert eine berührende Reinheit. In seiner Gegenwart

offenbart Lucrezia ihre zärtlichste Seite – die der Mutter, die sie nie sein durfte. Er ist zugleich Spiegel und Sehnsucht, Erinnerung und Verlust. Don Alfonso, ihr Ehemann, ist das Gegenbild dazu: ein Mann der Macht, getrieben von Eifersucht und Stolz. Seine Beziehung zu Lucrezia ist ein permanentes Kräftemessen, in dem Liebe und Hass untrennbar ineinanderfließen. Seine Leidenschaft entspringt echter Zuneigung, doch sein Besitzanspruch macht ihn zum Spiegel von Lucrezias eigenen Abgründen. Und dann Orsini, Gennaros bester Freund und zugleich Lucrezias unbewusster Gegenspieler. In dem Moment, in dem er Lucrezias Identität entblößt, wird er zum Auslöser ihrer Rache. Als Hosenrolle angelegt, bringt er eine besondere Energie ein – körperlich männlich, stimmlich weiblich. Diese Ambivalenz macht ihn zu einer spannenden Gegenfigur, die Lucrezias Einsamkeit noch spürbarer macht. Durch diese drei Männerfiguren entfaltet sich die weibliche Protagonistin in all ihren Widersprüchen: Als Mutter, Geliebte, Rächerin und Frau, die sich in einer von Männern beherrschten Welt ihren »historischen« Mythos behaupten muss.

Das Bühnenbild arbeitet mit Boulevard-Ästhetik und Schlagzeilen. Was erzählt uns das über Lucrezia Borgia?

Lucrezia Borgia hat tatsächlich existiert, und sie war bekannt und berüchtigt dafür, ihre Ehemänner und Rivalinnen durch vergifteten Wein zu beseitigen. Dieses Image haftet ihr bis heute an, auch in unserer Oper. Sie kann sich dieser historischen Zuschreibung nicht

entziehen, sie kann nie einfach nur Mensch oder Mutter sein. Dieser Ruf beraubt sie ihres vielleicht größten Wunsches: ein normales Leben zu führen, Mutterliebe ausleben zu dürfen. Deshalb wollten wir ihr und ihrer Geschichte einen Raum geben, der zeitlich neutral ist – ein innerer Seelenraum. Doch dieser wird zugleich zu einem Gefängnis: Die Schlagzeilen und Projektionen ihrer Vergangenheit hängen wie ein Damoklesschwert über ihr und konfrontieren sie permanent mit dem, was man über sie sagt, ob es stimmt oder nicht. In dieser Hinsicht ist sie tatsächlich ein frühes Beispiel dafür, was man heute vielleicht als Cancel Culture bezeichnen würde. Ein Image, eine Geschichte, ein Ruf und ein Leben, das daran zerbricht. Das Tragische daran ist: Wir können gerade in den Momenten, in denen wir sie als verzweifelte Mutter erleben, großes Mitgefühl für sie empfinden, obwohl sie nachweislich Schuld auf sich laden wird. Genau diese Ambivalenz macht das Werk so spannend.

Kostümentwurf »Orsini«
von Rebekka Dornhege Reyes



DIE TURBULENTE ENTSTEHUNG VON »LUCREZIA BORCIA«

Donizetti und sein Librettist Felice Romani

Schon Jahre vor »Lucrezia Borgia« wusste Donizetti, was er an Felice Romani hatte und fürchtete zugleich die Launenhaftigkeit des gefeierten Librettisten. Die beiden hatten bereits 1822 bei »Chiara e Serafina« zusammengearbeitet, doch erst mit »Anna Bolena« (1830) gelang ihnen der gemeinsame Durchbruch – eine Oper, die Donizetti endlich auch in Norditalien als ernstzunehmenden Komponisten etablierte. Im August 1830, als er sich auf diese neue Zusammenarbeit für die Scala vorbereitete, schrieb er besorgt an seinen Lehrer Simon Mayr: »Da Sie Micheroux kennen, bitte ich Sie, ein gutes Wort für mich einzulegen, damit er auf Romani einwirkt. Denn – aus guten Gründen – bin ich besorgt, dass der Stoff des Librettos für meine Oper nicht schön und interessant genug für die Pasta sein könnte.« (Er meinte damit Giuditta Pasta (1797–1865), die große Primadonna der 1830er-Jahre, die viele legendäre Belcanto-Rollen kreierte, darunter Bellinis »Norma« (1831) und Donizettis »Anna Bolena« (1830).) Drei Jahre später, im August 1833, schrieb Donizetti an seinen Verleger Ricordi mit einer geradezu verzweifelten Bitte: »Um Himmels willen: Paris, Paris, Paris – und Romani als Dichter.« Paris war sein Traum, doch ohne Romani wollte er ihn nicht verwirklichen. Denn trotz aller Schwierigkeiten wusste Donizetti: Nur Romani konnte ihm Libretti liefern mit starker Motivation, klarer Charakterzeichnung, poetischer Ausdruckskraft und Versen, die wirklich »musicabile« sind – vertonbar im tiefsten Sinne.

Eine brisante Zusammenarbeit

Im Herbst 1833 kam Donizetti nach Mailand, um seine nächste Oper für die Scala zu komponieren. Am 10. Oktober wurde der Vertrag unterzeichnet – für die stattliche Summe von 5.665 Francs. Der Stoff: Victor Hugos skandalöses Drama »Lucrèce Borgia«, das erst am 2. Februar

desselben Jahres in Paris uraufgeführt worden war. Die Wahl war gewagt. Romani selbst soll bei der Übergabe des fertigen Textes zu Donizetti gesagt haben: »Du weißt, wie viel Mühe es mich gekostet hat, diese Seiten zu komprimieren und dieses Drama überhaupt möglich zu machen.« Die Herausforderung bestand darin, Hugos weitschweifige Prosa in singbare Verse zu verwandeln und dabei die explosive Dramatik zu bewahren. Romanis Witwe Emilia Branca-Romani berichtete später – nicht ohne antidonizettianische Tendenz – von den Treffen zwischen Komponist und Librettist während der Arbeit an »Anna Bolena« im Oktober 1830: Donizetti »hörte auf die Vorschläge, die Romani ihm wohlwollend machte, und war ihm zu jener Zeit untertan«. Ob Donizetti, der zu diesem Zeitpunkt bereits 29 Opern komponiert hatte, wirklich so unterwürfig war, darf bezweifelt werden – doch die Bedeutung, die er dieser Zusammenarbeit beimaß, zeigt sich darin, dass er auch drei Jahre später für »Lucrezia Borgia« eigens nach Mailand reiste, um mit Romani zu konferieren.

Kampf mit der Zensur

Während Romani beim Stoff eher zurückhaltend war – vielleicht die Probleme bedenkend, die ihm »Anna Bolena« zwanzig Monate zuvor bereitet hatte –, brannte Donizetti darauf, die düsteren Schockeffekte aus Hugos Vorlage zu übernehmen. Besonders wichtig war ihm der »coup de théâtre« des dritten Aktes: die sechs Särge auf der Bühne, die Lucrezias Rache symbolisieren sollten. Doch Romani überzeugte ihn, auf dieses makabre Bild zu verzichten: Die Behörden würden es niemals tolerieren. Diese Meinungsverschiedenheit relativiert die Behauptung von Branca-Romani, Donizetti sei zu jener Zeit »unterwürfig« gewesen. Am 26. November 1833 schrieb Romani beruhigend an Herzog Carlo

Visconti di Modrone, den Direktor der Scala: »Was den Stoff der Lucrezia Borgia betrifft, hoffe ich, dass es nichts zu beanstanden geben wird. Ich konnte diesen Stoff nicht besser behandeln oder hinsichtlich der Zensur noch vorsichtiger vorgehen.« Doch Romanis Vorsicht reichte nicht aus. Personen, die behaupteten, von den Borgias abzustammen, erhoben Protest. Und dann machte auch noch die Primadonna Enrichetta Merli-Lalande Schwierigkeiten: Sie bestand darauf, dass eine ordentliche Oper mit einer großen Schlussarie für sie enden müsse. Vergeblich versuchte Donizetti ihr zu erklären, dass der Anblick einer Mutter, die über ihrem durch ihre eigene Hand getöteten Sohn stehend eine virtuose Cabaletta singt, der Wirkung abträglich sein und geradezu lächerlich wirken müsste. Lalande bestand auf ihren Rechten und Donizetti, der wusste, welche Gefahr eine unzufriedene Primadonna für eine neue Oper bedeutete, gab nach.

Ein umjubelter, aber umstrittener Triumph

Am 26. Dezember 1833 erlebte »Lucrezia Borgia« ihre Uraufführung an der Scala. Der Erfolg war beachtlich: Das Werk erreichte 33 Vorstellungen in dieser Spielzeit, nur eine weniger als Bellinis »Norma« zwei Jahre zuvor auf derselben Bühne. Doch der Stoff galt als so brisant, dass drei Jahre vergehen sollten, bis »Lucrezia Borgia« eine zweite italienische Produktion erlebte und dann nur in verkleideter Form. Diese Praxis sollte bis zur italienischen Einigung üblich bleiben; die Oper stand weiterhin auf den Spielplänen, aber in zahlreich wechselnden Gestalten.

Die explosivste Reaktion kam aus Paris. Die Oper wurde am Théâtre-Italien zunächst unter ihrem Originaltitel aufgeführt, mit Romanis italienischem Text und einer mittelmäßigen französischen Übersetzung von Etienne Monnier. Als Victor Hugo das Libretto zu Gesicht bekam, war er außer sich vor Wut. Er klagte auf Plagiat und gewann. Das Urteil zwang die Oper, ihren Namen zu ändern. Sie wurde zu »La rinnegata« (Die Verratene), was natürlich niemanden täuschte, aber den Handlungsort notgedrungen in die Türkei verlegte. Hugo hatte sein geistiges Eigentum verteidigt, doch Donizettis Musik erwies sich als stärker: Trotz aller juristischen Verwicklungen und zensurbedingten Umbenennungen überlebte »Lucrezia Borgia« ihren skandalösen Ruf und etablierte sich als eines der dunkelsten und psychologisch komplexesten Werke des Belcanto-Repertoires.

Nach dem Essay von William Ashbrook »Donizetti and Romani« (1987)

»Ihr werdet auch zusammen sterben!«
Ein schwarz gekleideter Mann tauchte
vor uns auf.
»Flieht die Borgia«, rief er noch lauter aus.
»Hass auf die schuldige Lucrezia!
Wo Lucrezia ist, ist der Tod!«

*Maffio Orsini zu Liverotto, Vitellozzo, Petrucci und Gazzella
im Prolog zu »Lucrezia Borgia«*



















VON VENEZIANISCHER MELANCHOLIE ZU TRAGISCHEM ALPTRAUM

GMD Roberto Rizzi Brignoli im Gespräch mit Dramaturgin Eszter Orbán

Was war dein erster Eindruck, als du die Partitur von »Lucrezia Borgia« aufgeschlagen hast? Mit welchen Klangfarben und Tonarten arbeitet Donizetti?

Als ich die Partitur zum ersten Mal öffnete, war ich von einem sehr seltenen Gleichgewicht zwischen belcantistischer Eleganz und dramatischer Spannung beeindruckt. Es gibt hier nicht mehr nur Virtuosität um ihrer selbst willen, sondern eine kontinuierliche Arbeit an der expressiven Funktion des Gesangs: jede Koloratur, jede Modulation, jede orchestrale Klangfarbe scheint dem Wort und der Psychologie der Figur zu dienen. Donizetti, obwohl er kein »modernistischer« Orchestrator ist, verwendet das Orchester in »Lucrezia Borgia« mit theatraler Finesse. Die Holzbläser – Klarinetten, Fagotte, Flöten – haben oft eine psychologische Rolle: Sie begleiten Lucrezia in ihren intimsten und melancholischsten Momenten und schaffen eine Aura von Sinnlichkeit und Ambiguität. Die Blechbläser treten in Momenten von Macht und Gewalt ein und unterstreichen die doppelte Natur der Figur: Mutter und Mörderin, Frau und Tyrannin. Die Streicher sind fast immer Protagonisten, aber Donizetti färbt sie mit verschiedenen Artikulationen, Tremoli und Arpeggien, um unterschiedliche Atmosphären zu schaffen – von venezianischer Melancholie bis zu tragischem Alptraum.

Man spricht viel von Belcanto, aber was bedeutet das praktisch für einen Dirigenten?

Der Begriff Belcanto wird oft generisch verwendet, aber für einen Dirigenten bedeutet er eine präzise interpretative und technische Haltung, die sich von der unterscheidet, die Verdi oder spätere Komponisten verlangen. Belcanto ist nicht einfach »schöner

Gesang«, sondern eine Art, das Drama durch die Gesangslinie zu konstruieren. Der Dirigent muss ein orchestrales Gewebe schaffen, das die Stimme stützt, mit ihr atmet und mit ihr dialogisiert, ohne sie jemals zu ersticken. Das Orchester ist nicht der klangliche Protagonist, sondern ein verschleierter timbraler Kontrapunkt. Der Dirigent muss gemeinsam mit dem Sänger phrasieren, wie in einer großen instrumentalen Arie. Man arbeitet viel mit flexiblem Rubato und der Vorbereitung von Kadenzen: Bei Donizetti und Bellini ist agogische Freiheit integraler Bestandteil der expressiven Rhetorik. Der Taktstock »kommandiert« nicht, sondern begleitet die Atmung der Phrasierung. Mit Verdi ändern sich viele Dinge: Das Orchester wird aktiver Teil des Dramas, nicht nur eine einfache Stütze. Stimme und Orchester verschmelzen zu einer einzigen theatralen Kraft. Verdi denkt in Klangblöcken, nicht in übereinandergelagerten Linien.



»Il segreto per esser felici« ist eine der bekanntesten Arien der Oper. Orsini singt von der Glückseligkeit, während das Gift bereits auf ihn und seine Freunde wirkt. Wie drückt Donizetti diese dramatische Ironie aus?

»Il segreto per esser felici«, von Orsini im letzten Akt gesungen, ist der dramatische Wendepunkt der Oper. Es ist der Moment, in dem scheinbare Freude zum Vehikel des Schicksals wird. Donizetti konstruiert diese Sequenz mit außergewöhnlicher theatraler Meisterschaft. Der Trinkspruch beginnt in einer hellen Tonart – C-Dur

oder G-Dur – mit einem walzerartigen Rhythmus, der Leichtigkeit und Festlichkeit vermittelt. Aber Donizetti fügt harmonische Schatten ein: kurze Moll-Passagen in den Kadenzen, plötzliche Modulationen zu »fremden« Tonarten. Das sind kleine Risse im musikalischen Lächeln – das Publikum spürt etwas Dissonantes, auch ohne zu wissen warum. Die Gesangslinie von Orsini ist brilliant, fast dreist, aber sie hat nicht mehr die jugendliche Frische vom Beginn der Oper: Die Phrasen sind markierter, die Koloraturen weniger fließend, gebrochener. Es ist, als ob der unsichtbare Tod bereits in der Stimme »atmet«. Nach dem Trinkspruch, wenn die Freunde das Gift zu spüren beginnen, verdunkelt sich die Tonart abrupt: das festliche Dur wird zu tragischem Moll.

Wie konstruiert Donizetti die dramatische Intensität des Finales, wenn Lucrezia erkennt, dass sie ihren eigenen Sohn vergiftet hat?

Das Finale kann in drei große Abschnitte unterteilt werden: das tragische Concertato, die Erkennungsszene und die Todesklage. Donizetti orchestriert diese Sequenz mit fast kinematographischer theatraler Präzision. Wenn Lucrezia Gennaro sieht, dient das Tempo nicht mehr dazu, die Atmosphäre der äußeren Handlung spürbar zu machen, sondern es wird zum Spiegel der inneren Zeit der Figur. Die rhythmische Pulsation wird verdünnt, und die Spannung überträgt sich auf den melodischen Atem. Es ist, als ob die Welt für einen Moment stillstehen würde – eine tragische Stille vor dem Schmerz. Donizetti arbeitet meisterhaft mit wellenförmiger Dynamik: plötzliche Crescendi in Enthüllungsmomenten, wo Stimmen und Orchester

gemeinsam in einem fast verdianischen Schrei aufsteigen. Sofort nach dem Höhepunkt piano: Die Musik fällt, wie geleert, um den physischen und moralischen Zusammenbruch der Protagonistin anzuzeigen. In den Schlussmomenten verwendet Donizetti extreme Pianissimi und schafft eine schwebende Atmosphäre des nahenden Todes. Der Gesamteffekt ist der eines erlöschenden Atems: Die Dynamik folgt dem Leben-Tod-Zyklus in Echtzeit.

Wie viel Freiheit hat ein Dirigent in dieser Oper?

»Lucrezia Borgia« stellt den Dirigenten durch ihre »Grenz«-Position zwischen formalem Belcanto und romantischem Drama vor eine konstante Alternative: Form respektieren oder sie transzendieren? Donizetti gibt keine metronomisch präzisen Tempoangaben, und das ist kein Mangel, sondern eine Einladung: Der Dirigent muss mit den Sängern atmen, eine flexible Agogik verwenden, die die psychologischen Übergänge lebendig macht. Oft wird Donizetti auf den »inspirierten Melodiker« reduziert, aber beim aufmerksamen Studium der »Lucrezia Borgia« treten Aspekte der Meisterschaft zutage, die wenige kennen. Donizetti nutzt Tonarten als dramatische Symbole: Lucrezias Bewegung zwischen »widersprüchlichen« Tonarten verkörpert die psychologische Dissonanz zwischen Schuld und Zuneigung. Die Szenen von Gennaro und den jungen Freunden stehen dagegen in »klaren« Tonarten der Unschuld. Donizetti antizipiert die »Leitmotiv«-Technik embryonal: Einige melodische Keime kehren transformiert zurück – eine Geste, die ein zyklisches Schicksalsverständnis zeigt, fast wagnerianisch.



VERFÜHREN UND ERSCHÜTTERN, TRÖSTEN UND VERSTÖREN

Belcanto als psychologisches Drama

Das Belcanto-Dreigestirn: Rossini, Bellini, Donizetti

Wenn von der goldenen Ära des Belcanto die Rede ist, denkt man unweigerlich an drei Namen: Gioachino Rossini (1792–1868), Vincenzo Bellini (1801–1835) und Gaetano Donizetti (1797–1848). Diese drei Komponisten prägten in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die italienische Oper und schufen ein musikalisches Idiom, das bis heute als Inbegriff gesanglicher Virtuosität und melodischer Eleganz gilt.

Doch bei aller Gemeinsamkeit könnten ihre ästhetischen Positionen kaum unterschiedlicher sein. Rossini, der Älteste und Erfolgreichste, definierte mit seinem brillanten Witz und seiner perlenden Virtuosität die Buffo-Tradition neu und brachte zugleich – in Werken wie »Guillaume Tell« (1829) – die Opera seria zu monumentaler Größe. Bellini kultivierte eine entrückte, fast schmerzhaft Lyrik: Seine langen, geschwungenen Melodiebögen atmen Sehnsucht und Melancholie. »Norma« (1831), »La sonnambula« (1831), »I puritani« (1835) sind Opern einer fast überirdischen Schönheit, in denen die Zeit stillzustehen scheint. Donizetti steht zwischen diesen beiden Polen – und geht zugleich über sie hinaus. Von Rossini lernte er die solide handwerkliche Technik, die rasante Buffo-Diktion, die unverwechselbaren rhythmischen Muster. Von Bellini übernahm er die Fähigkeit zur kantablen Melodik, zum lyrischen Ausdruck. Doch Donizetti fügte etwas Drittes hinzu: eine dramatische Intensität, eine psychologische Tiefe, die ihn zum eigentlichen Wegbereiter Verdis machte.

Die ersten Opern: Mehr als »nur« Belcanto

Von Donizettis etwa 70 Opern sind exakt die Hälfte opere serie – ernste, meist tragische Werke. Das ist bemerkenswert, denn der Komponist

wurde lange Zeit vor allem für seine Komödien geschätzt: »L'elisir d'amore« (1832), »La fille du régiment« (1840), »Don Pasquale« (1843). Doch gerade seine seria-Werke zeigen Donizetti auf der Höhe seiner kompositorischen Kunst.

Die traditionelle Auffassung, Donizetti sei ein »Vielschreiber« gewesen, der melodiose, aber dramaturgisch konventionelle Opern am Fließband produzierte, wird durch eine eingehende Beschäftigung mit seinen ersten Werken gründlich widerlegt. Opern wie »Maria Stuarda« (1835) oder »Roberto Devereux« (1837) offenbaren einen Komponisten, der mit höchster dramatischer Sensibilität und musikalischer Raffinesse arbeitete. Und in »Lucrezia Borgia« sehen wir ihn schon mit dunklen Orchesterfarben malen, die weit mehr mit Webers »Freischütz«, als mit der Brillanz Rossinis gemein haben.

»Lucrezia Borgia«: Ein romantischer Meilenstein

Als »Lucrezia Borgia« am 26. Dezember 1833 an der Mailänder Scala uraufgeführt wurde, war dies ein entscheidender Moment in Donizettis Karriere – und in der Geschichte der romantischen Oper. Mit der Adaption von Victor Hugos gleichnamigem Drama hatte der »hohe Romantizismus« mit seiner Vorliebe für düstere, gewaltsame Stoffe die italienische Opernbühne erreicht. Was macht diese Oper so besonders? Es ist die psychologische Komplexität, mit der Donizetti seine Titelfigur zeichnet. Lucrezia ist keine eindimensionale Bösewichtin. Sie ist eine Frau, gefangen zwischen ihrer Vergangenheit als politische Machtspielerin und ihrer verzweifelten Liebe zu ihrem Sohn Gennaro, der nichts von ihrer wahren Identität ahnt. Donizetti gelingt es, diese Ambivalenz musikalisch hörbar zu machen.

Belcanto als psychologisches Drama

In Donizettis reifem Belcanto-Stil wird jede Koloratur, jede Verzierung zum Ausdruck einer seelischen Regung. Die Virtuosität dient nicht der bloßen Zurschaustellung technischen Könnens – sie ist Mittel psychologischer Charakterisierung. Lucrezias große Arie »Com'è bello! Quale incanto« im ersten Akt ist hierfür exemplarisch. Es ist keine konventionelle »Auftrittsarie« mehr, in der sich die Primadonna vorstellt. Vielmehr erleben wir Lucrezia in einem Moment träumerischer Selbstvergessenheit, als sie den schlafenden Gennaro betrachtet und von mütterlichem Glück überwältigt wird. Die lyrische Kantilene wird immer wieder durch dramatische Ausbrüche unterbrochen – musikalische Vorausdeutungen auf die kommende Katastrophe. Das berühmte Terzett »Guai se ti sfugge un moto« im ersten Akt zeigt Donizettis Meisterschaft in der Konstruktion von Ensembles. Lucrezia, ihr Ehemann Alfonso und Gennaro stehen sich gegenüber – jede Figur hat ihre eigene melodische Linie, ihre eigene emotionale Perspektive, und doch fügen sich die drei Stimmen zu einem dramatisch hochexplosiven Ganzen zusammen. Hier wird deutlich, dass Donizetti gelernt hatte, Ensembles nicht als statische »Nummern« zu konzipieren, sondern als Momente verdichteter dramatischer Handlung.

Zwischen Konvention und Innovation

Donizetti arbeitete noch innerhalb der Konventionen der italienischen Oper seiner Zeit: geschlossene Nummern, Arien in der Form von Cavatina und Cabaletta, große Final-Ensembles. Doch er begann, diese Formen zu durchbrechen, zu flexibilisieren. Das Finale von »Lucrezia Borgia« ist hierfür ein gutes Beispiel: Bei der Wiederaufnahme in Florenz 1836 erhält die sterbende Lucrezia keine virtuose Schlussarie mehr – stattdessen

bricht die Melodie nach der ersten Strophe ab, erstirbt in reinem Pathos. Auch Donizettis Orchesterbehandlung weist über den Belcanto hinaus auf Verdi und sogar Wagner. William Ashbrook, einer der bedeutendsten Donizetti-Forscher, weist darauf hin, dass einige Passagen aus »Roberto Devereux« von Verdi tatsächlich übernommen wurden und, dass harmonische Wendungen aus Donizettis französischer Grand opéra »La favorite« an Wagners »Tannhäuser« erinnern – wobei Donizettis Oper früher entstand.

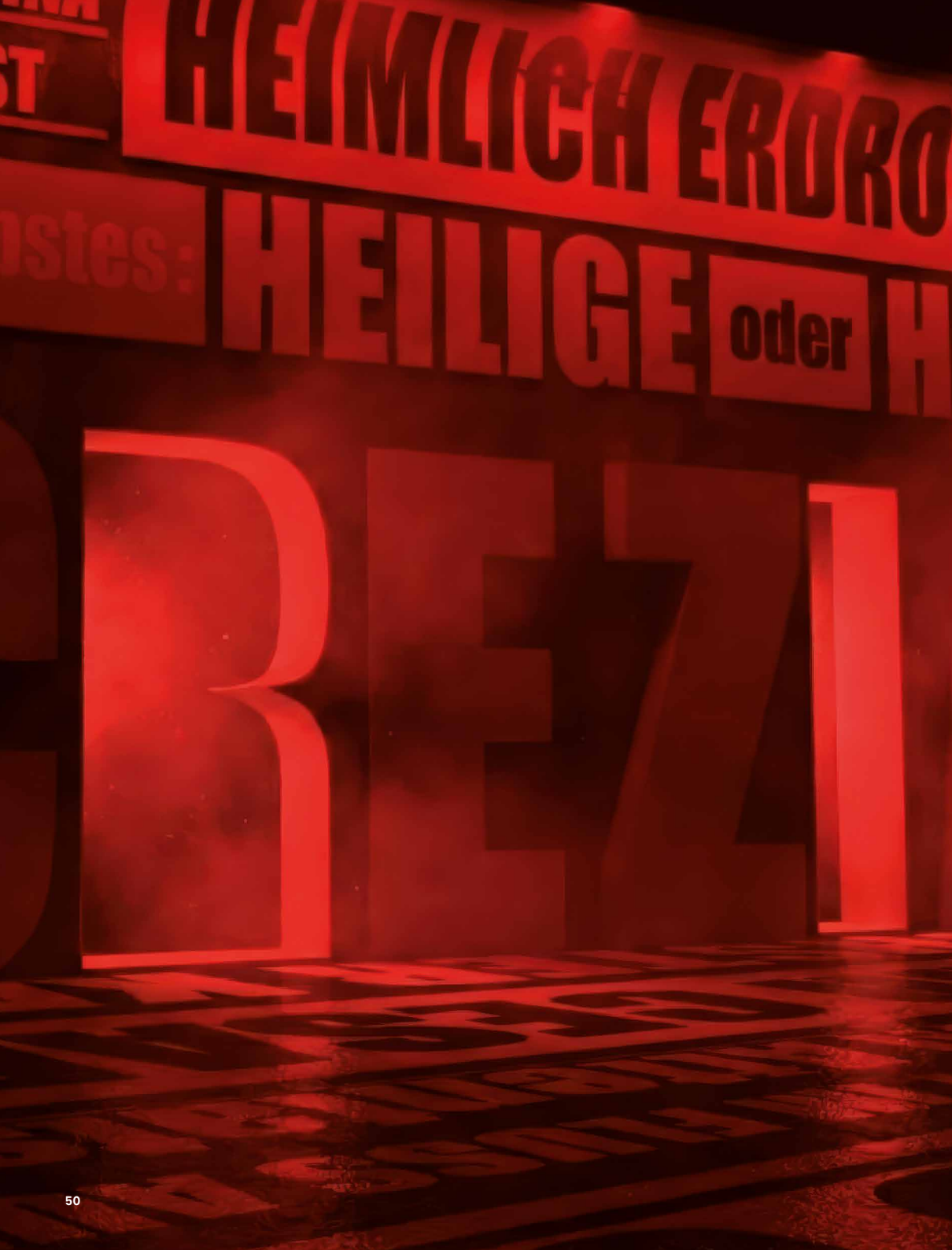
Eine Oper der Moderne

»Lucrezia Borgia« ist bis heute eine selten gespielte Oper. Das liegt nicht an ihrer musikalischen Qualität – die ist herausragend –, sondern an ihren immensen sängerischen Anforderungen und vielleicht auch an ihrem kompromisslos düsteren Stoff. Doch gerade das macht sie zu einer Oper, die sich für die heutige Zeit eignet.

Die Fragen, die die Oper aufwirft, haben nach wie vor Gültigkeit: Kann ein Mensch seiner Vergangenheit entkommen? Kann Lucrezia, belastet mit Schuld und Verbrechen, noch eine liebende Mutter sein? Kann Gennaro seine Mutter lieben, wenn er erfährt, wer sie wirklich ist? Das sind Fragen nach Identität, nach der Macht der Vergangenheit über die Gegenwart, nach der Möglichkeit von Erlösung – oder ihrer Unmöglichkeit.

Donizettis Musik gibt darauf keine einfachen Antworten. Sie zeigt uns eine Welt, in der Schönheit und Grauen untrennbar miteinander verwoben sind. Der Belcanto, diese Kunst des »schönen Gesangs«, erweist sich als das perfekte Medium für diese Geschichte: Er kann zugleich verführen und erschüttern, trösten und verstören. In dieser Ambivalenz liegt seine eigentliche Größe.

Eszter Orbán



ZWISCHEN DUNKELHEIT UND ERKENNTNIS

Philosophische Dimensionen der Nacht in Donizettis »Lucrezia Borgia«

Eine philosophische Betrachtung der Nacht als »Bühne des Verborgenen« in Donizettis »Lucrezia Borgia« lässt sich umfassender verstehen, wenn man die Gedanken bedeutender Philosophen in Beziehung zueinander setzt. Kant, Schelling und Bloch nähern sich der Nacht aus unterschiedlichen Perspektiven, die sich gegenseitig ergänzen und vertiefen. Immanuel Kant sieht in der Nacht eine Dimension, die über das rein Erfahrbare hinausgeht. Für ihn ist der nächtliche Sternenhimmel Symbol eines unergründlichen »Ding an sich«, das unsere Vernunft übersteigt und eine tief empfundene Ehrfurcht und Besinnung hervorruft. Kant benennt damit die Nacht als Raum für eine ästhetische Erfahrung, die zur Erkenntnis des Begrenzten und zugleich zum Bewusstsein des Unendlichen führt. Sein transzendentaler Idealismus macht Nacht und Dunkelheit zu einer notwendigen »Denkvoraussetzung« für das Erkennen, indem sie das Mögliche vom Wirklichen abgrenzt.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling erweitert diese Sicht, indem er die Nacht als »Indifferenz« beschreibt, aus der alle Trennung und Differenz hervorgeht. Die Nacht ist für ihn ein Grundzustand, ein Schwellenraum zwischen Sein und Nichtsein, Leben und Tod, in dem die Welt als lebendiger Werdeprozess erscheint. Diese dynamische Vorstellung hebt die Nacht von einem bloß passiven Dunkel ab und verleiht ihr eine produktive Kraft, die Veränderung und Verwandlung ermöglicht. Schellings Naturphilosophie verbindet die Nacht mit der schöpferischen Produktivität der Natur und zeigt, wie Nacht Erneuerung und Freiheitsprozesse mit sich bringt. Ernst Bloch schließlich nimmt ebenfalls diese produktive Dimension der Nacht auf, interpretiert sie aber als Raum der Hoffnung und der latenten Möglichkeiten. Für ihn ist die Nacht symbolisch für das »Noch-Nicht-Sein«

– eine Phase, in der das Potenzial für Veränderung, Utopie und neue Wirklichkeiten schlummert. Er greift dabei Kants und Schellings Gedanken auf, kritisiert aber zugleich deren begrenzte Berücksichtigung der Möglichkeit und Offenheit der Zukunft. Bloch sieht in der Nacht den Ort, an dem Verwandlung beginnt und die »Materie als Möglichkeitssubstrat des dialektischen Prozesses« erkennbar wird. So wird die Nacht zum Symbol sowohl der Sehnsucht als auch des gesellschaftlichen Wandels. Diese drei Perspektiven bilden zusammen ein Bild der Nacht als mehrdimensionalen Raum: Kant hebt die Grenze und das Erscheinen des Geheimnisvollen hervor, Schelling betont die schöpferische Kraft und das Werden aus dem Dunklen, und Bloch verleiht der Nacht eine utopische Dimension der Hoffnung und Transformation. Damit liegt die Nacht nicht nur als passive Abwesenheit des Lichts vor, sondern als aktiver Schauplatz von Erkenntnis, Verwandlung und existenzieller Offenbarung. Diese philosophische Trias spiegelt sich in der Oper wider: Lucrezias nächtliche Existenz ist geprägt vom Spannungsfeld zwischen unergründbarer Schuld und der Kraft einer möglichen Erlösung. Ihre Begegnungen im Dunkel sind Momente der Erkenntnis, des Werdens und der Hoffnung, zugleich aber auch Zäsuren existenzieller Konfrontation mit dem Verborgenen. Die Nacht als Bühne des Verborgenen wird so zum symbolischen Spiegelbild der philosophischen Nachtvorstellungen von Kant, Schelling und Bloch – einem Ort, an dem sich das Mysterium des Menschlichen offenbart und in der Dunkelheit eine leise Hoffnung auf Wandel wächst.

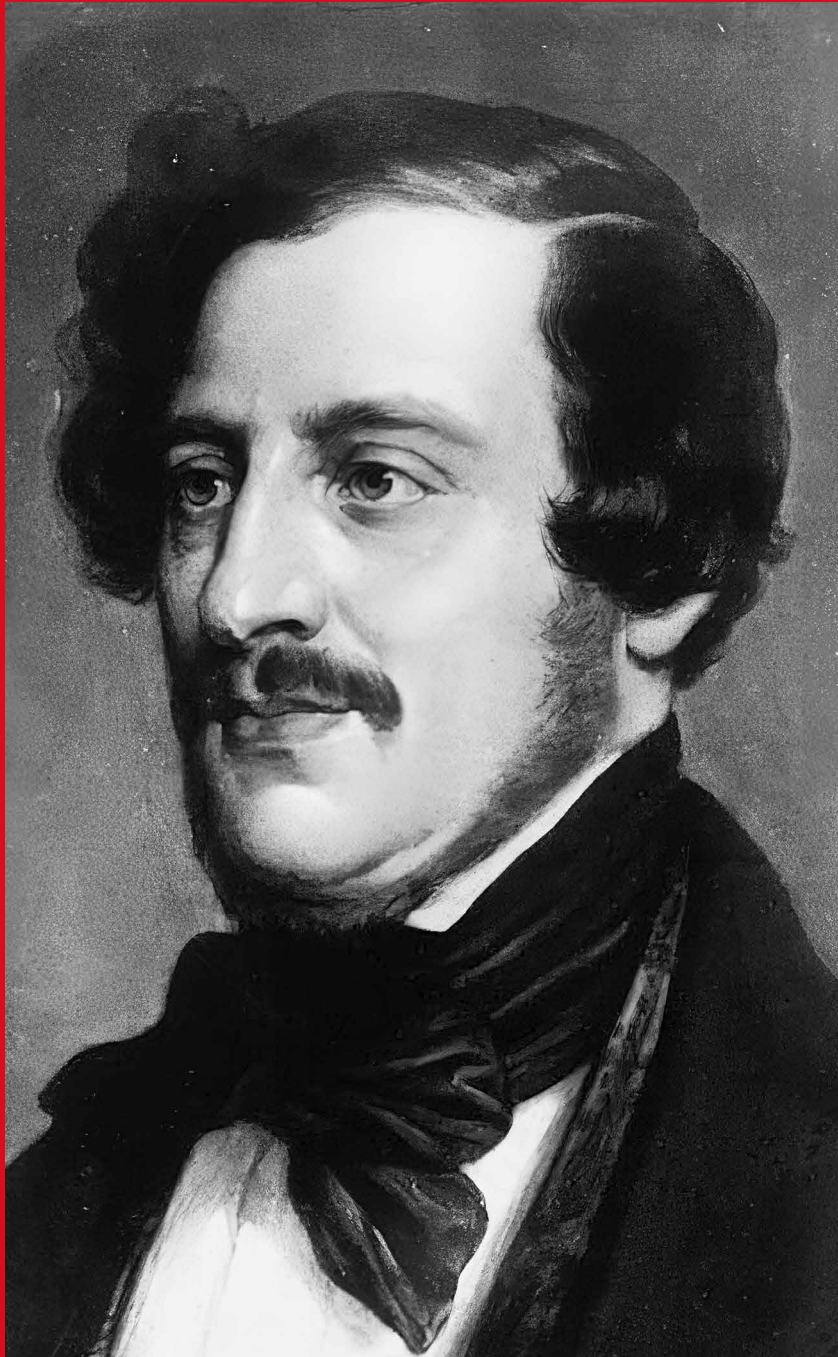
Eszter Orbán

**»Verscheucht diese düsteren Gedanken,
lasst uns die Nacht genießen.
Dieses abscheuliche Weib
hat uns schon genug geängstigt.«**

Chor im Prolog zu »Lucrezia Borgia«



Kostümentwurf für die Fest-Szene des ersten Aktes,
die in Venedig spielt (Rebekka Dornhege Reyes)



Gaetano Donizetti, porträtiert von Joseph Kriehuber (1842)

1480

18. April: Lucrezia Borgia wird in Subiaco bei Rom als Tochter von Kardinal Rodrigo Borgia (dem späteren Papst Alexander VI.) und Vannozza Cattanei geboren.

1493–1519

Lucrezia Borgia wird aus politischen Gründen dreimal verheiratet: 1493 mit Giovanni Sforza (Ehe annulliert 1497), 1498 mit Alfonso d'Aragona (ermordet 1500), 1501 mit Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara.

1519

24. Juni: Lucrezia Borgia stirbt in Ferrara im Kindbett. Trotz ihres Rufes als Giftmischerin erweist sich das historische Bild als weitgehend legendenhaft.

1788

31. Januar: Felice Romani, bedeutendster italienischer Librettist seiner Zeit, wird in Genua geboren.

1797

29. November: Gaetano Donizetti wird in ärmlichen Verhältnissen in Bergamo geboren.

1802

26. Februar: Victor Hugo wird in Besançon geboren.

1806

Donizetti beginnt seine musikalische Ausbildung an der »Lezioni Caritatevoli di Musica«, einer Musikschule für Jungen, wo er Gesangs- und Cembalo-Unterricht erhält.

1813–1834

In diesen Jahren verfasst Romani über 80 Libretti für verschiedene Komponisten, zehn davon für Donizetti.

1818 Donizetti gibt sein Debüt mit der Uraufführung der Oper »Enrico di Borgogna« (Heinrich von Burgund) in Venedig.

1820 Donizettis erste Krankheitssymptome: Fieberanfälle und Stimmungsschwankungen.

1828 Donizetti heiratet die Römerin Virginia Vasselli.

1830–1835 Donizettis produktivste Schaffensphase mit intensiver Zusammenarbeit mit Felice Romani.

1830 Victor Hugo verfasst das Vorwort zu seinem Drama »Hernani« und schafft damit ein Manifest der französischen Romantik.

1831 Uraufführung von Donizettis »Anna Bolena« (Libretto: Romani) an der Mailänder Scala: Sein Durchbruch als Opernkomponist.

1833 **2. Februar:** »Lucrèce Borgia« von Victor Hugo wird in Paris am Théâtre de la Porte-Saint-Martin uraufgeführt. Das Drama wird zum Skandal und großen Erfolg zugleich. **26. Dezember:** »Lucrezia Borgia« wird an der Mailänder Scala uraufgeführt. Es ist die letzte Zusammenarbeit zwischen Donizetti und Romani.

1835 »Lucia di Lammermoor« (Libretto: Salvatore Cammarano) und »Maria Stuarda« (Libretto: Giuseppe Bardari) werden im Teatro San Carlo in Neapel uraufgeführt.

1837 Tod von Donizettis Frau Virginia. Zuvor waren beide Kinder kurz nach der Geburt gestorben: Verluste, die seine Spätwerke prägen.

1840–1843 Donizetti siedelt nach Paris über; dort Komposition von »La fille du régiment« und Uraufführung seines letzten Bühnenwerks »Don Pasquale«.

1844 **26. Dezember:** Elf Jahre nach der Uraufführung in Mailand findet die Mannheimer Erstaufführung der »Lucrezia Borgia« statt.

1845 Donizettis Gesundheit verschlechtert sich drastisch; Komponieren wird ihm unmöglich.

1846–1847 Donizetti wird in eine psychiatrische Anstalt bei Paris eingeliefert und kehrt erst 1847 nach Bergamo zurück.

1848 **8. April:** Donizetti stirbt nach langjähriger Krankheit in Bergamo. Zeit seines Lebens komponierte er über 70 Opern und etablierte den italienischen Belcanto als führende Opernform seiner Zeit.

1885 **22. Mai:** Victor Hugo stirbt in Paris. Sein Staatsbegräbnis wird zu einer der größten Trauerfeierlichkeiten der französischen Geschichte.

2025 **7. Dezember:** Die Neuproduktion »Lucrezia Borgia« in der Inszenierung von Rahel Thiel feiert in der Oper am Luisenpark Premiere.

Roberto Rizzi Brignoli, Musikalische Leitung

Der Dirigent Roberto Rizzi Brignoli absolvierte sein Klavierstudium am Mailänder Konservatorium G. Verdi, an dem er auch Komposition und Orchesterleitung studierte. Am Teatro alla Scala war er bis 2002 »Responsabile dei Servizi Musicali« und arbeitete schließlich mit Riccardo Muti zusammen, dessen Wertschätzung dazu führte, dass er an der Scala zahlreiche Inszenierungen dirigierte. International bekannt wurde er durch die zwei sehr erfolgreichen Produktionen von Donizettis »Lucrezia Borgia« und Cileas »Adriana Lecouvreur«. Er dirigierte u. a. das Orchester der Arena di Verona, das Symphonieorchester des Teatro dell'Opera di Roma, das Orchester des Teatro Carlo Felice in Genua, das Orchester I Pomeriggi Musicali di Milano, I Cameristi della Scala, das Orchester Toscanini in Parma, das Orchester der Deutschen Oper Berlin, das Limburger Symphonieorchester, das Orchester von Radio Amsterdam, das Orchester der Opéra de Lyon, das Orchestre national de Lille, das Tokyo Philharmonic Orchestra und das Orchestre national de France; 2010 gab er an der Metropolitan Opera in New York sein Debüt mit »La bohème«. Roberto Rizzi Brignoli war Generalmusikdirektor des Teatro Municipal de Santiago de Chile, seit der Spielzeit 2023/24 ist er Generalmusikdirektor am Nationaltheater Mannheim. Hier dirigierte er zahlreiche Operneinstudierungen von Verdis »Der Troubadour« über den »Freischütz« bis zu »Turandot« sowie zuletzt Wagners »Lohengrin« und leitete Konzerte mit der Musikalischen Akademie des Nationaltheater-Orchesters mit Werken von Schubert bis Beethoven.

Rahel Thiel, Regie

Rahel Thiel, geboren und aufgewachsen in Leipzig, studierte Musiktheaterregie in Hamburg und Wien. Von 2015 bis 2019 war sie als Regieassistentin am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen tätig, wo sie bereits eigene Inszenierungen realisierte. Seit 2019 arbeitet sie freischaffend als Regisseurin. Ihr Repertoire reicht von Barockoper bis zu Uraufführungen, mit besonderem Interesse für Werke des 20. und 21. Jahrhunderts. Von 2021 bis 2023 war sie für die szenische Einstudierung von »Tannhäuser« (Regie: Tobias Kratzer) bei den Bayreuther Festspielen verantwortlich. Zu ihren Arbeiten gehören u. a. »4.48 Psychose« (Staatstheater Mainz), »Louise« (Theater Chemnitz), »Rigoletto« (Theater Vorpommern) und »L'Orfeo« (Gelsenkirchen). Seit 2022 hat sie einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart. Mit »Lucrezia Borgia« ist sie zum dritten Mal am Nationaltheater Mannheim zu Gast, erneut mit Fabian Wendling (Bühne) und Rebekka Dornhege Reyes (Kostüm). Zuletzt war 2023 ihre Arbeit »The Lighthouse« in der Alten Schildkrötfabrik zu sehen.

Fabian Wendling, Bühne

Fabian Wendling wurde 1985 in Kiel geboren. Nach Assistenzen am Staatsschauspiel Dresden und am Deutschen Theater Berlin studierte er an den Hochschulen in Hamburg und Dresden Bildende Kunst und Bühnenbild in den Klassen von Raimund Bauer, Barbara Ehnes und Thomas Demand. Seine Arbeiten wurden bereits einem breiten Publikum auf renommierten Festivals und in bedeutenden Ausstellungshäusern präsentiert, u. a. auf der »Ostrale« in Dresden, in der Kunsthalle Kiel und beim Dokfest Kassel. Seine Installation REMIS war für den Kunstpreis »Golden Cube« nominiert. Bühnenbilder konnte er bisher u. a. am Staatstheater Mainz, Schauspielhaus Hamburg, Schauspielhaus Bochum, Schauspiel Frankfurt, Schauspielhaus Düsseldorf und am Staatstheater Wiesbaden realisieren. In der Spielzeit 2021.22 entwarf Fabian Wendling am Nationaltheater Mannheim das umfassende Raumkonzept und die visuelle Ausstattung für Roger Vontobels gefeierte Inszenierung von »Der fliegende Holländer«. In 2023 gestaltete er das Bühnenbild für Rahel Thiels »The Lighthouse«. Zuletzt realisierte er das Bühnenbild zu Vontobels »Lohengrin« am Nationaltheater Mannheim.

Rebekka Dornhege Reyes, Kostüm

Rebekka Dornhege Reyes, deutsch-chilenische Bühnen- und Kostümbildnerin, lebt seit ihrem Studium in Berlin. Sie studierte Bühnen- und Kostümbild an der Universität der Künste und schloss 2009 ihr Diplom mit Auszeichnung ab. Seitdem ist sie international tätig, u. a. am Schauspiel Frankfurt, HAU Hebbel am Ufer, Neuköllner Oper, Musiktheater im Revier Gelsenkirchen, Staatsschauspiel Dresden, Volksbühne und Deutsches Theater Berlin sowie am Teatro Municipal de Santiago sowie am Nationaltheater Mannheim. 2007 rief sie das soziale Theaterprojekt »Kalaidoskopia« für Straßenkinder in Chile ins Leben, 2011 gründete sie als Co-Founder das Modelabel »MIJUNE«. Von 2014-2017 leitete sie die Seminarreihe »Stage Design« an der UdK Berlin. Eine enge Zusammenarbeit verbindet sie mit den Regisseurinnen Ulrike Schwab und Rahel Thiel. Nach »The Lighthouse« kehrt sie mit »Lucrezia Borgia« zum zweiten Mal ans NTM zurück.

Isabel Garcia Espino, Kostüm

Isabel Garcia Espino studierte Architektur und arbeitet freischaffend als Stadtplanerin sowie Bühnen- und Kostümbildnerin. Sie assistierte u. a. bei Sophiensaele Berlin, PACT Zollverein, an der Semperoper Dresden und am Nationaltheater Mannheim. Eigene Ausstattungen realisierte sie mit Regisseurin Inka Neubert am Theaterhaus G7. Mit »Lucrezia Borgia« arbeitet sie gemeinsam mit Rebekka Dornhege Reyes erstmals als Kostümbildnerin am Nationaltheater Mannheim.

STIFTUNG NATIONALTHEATER MANNHEIM

Der Kreis der Stifterinnen und 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, Irene und Peter Roemer, 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. Lückner GmbH, KPMG AG Wirtschaftsprüfungsgesellschaft, Landesbank Baden-Württemberg, Lochbühler Aufzüge GmbH, Mannheimer Versicherung AG, HAAS Mediengruppe, 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), 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:



Postanschrift:

Stiftung Nationaltheater Mannheim
c/o RITTERSHAUS Rechtsanwälte
Harrlachweg 4 | 68163 Mannheim
www.stiftung-nationaltheater-mannheim.de
IBAN: DE61 6005 0101 0405 178434
(Stand: Dezember 2025)

Kontakt:

Judith Völkel - Leitung Fundraising
Tel.: 0621 1680 216 | judith.voelkel@mannheim.de

TEXTNACHWEISE

Die Kurzeinführung, die Handlung, die Interviews mit Rahel Thiel und Roberto Rizzi Brignoli, die Texte »Lucrezia Borgia – Die historische Figur zwischen Mythos und Realität«, »Zwischen Dunkelheit und Erkenntnis«, »Verführen und erschüttern, trösten und verstören« und die Zeit- tafeln sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. »Die turbulente Entstehung von »Lucrezia Borgia« ist eine übersetzte Zusammenfassung von dem Essay von William Ashbrook »Donizetti and Romanik«.

Für »Verführen und erschüttern, trösten und verstören« wurden »Donizetti's serious operas« von Winton Dean (1974) sowie ein Gespräch mit Roberto Rizzi Brignoli herangezogen.

BILDNACHWEISE

Umschlag: Historische Unterschrift der Lucretia Borgia | S. 2: Theaterzettel der Mannheimer Erstaufführung, 1844, MARCHIVUM Druckschriften digital / CC-BY-NC-SA-Lizenz (4.0) | S. 6 Bronzemünze mit Lucrezia Borgia's Abbild im Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris – Petit Palais, gemeinfrei | S. 12: Kostümentwurf »Lucrezia« von Rebekka Dornhege Reyes | S. 19: Kostümentwurf »Orsini« von Rebekka Dornhege Reyes | S. 25: Estelle Kruger und Ensemble | S. 26-27: Zacharias Galaviz-Guerra, Ilya Lapich, Sung Ha, Dominic Lee, Raphael Wittmer und das Herrenchor | S. 28: Shachar Lavi, Raphael Wittmer, Ilya Lapich, Dominic Lee, Zacharias Galaviz-Guerra | S. 29: Sung Ha | S. 30: Christopher Diffey | S. 31: Ensemble (oben), Thomas Berau, Christopher Diffey und das Herrenchor (unten) | S. 32-33: Estelle Kruger, Sung Min Song und Ensemble | S. 34: Bartosz Urbanowicz, Christopher Diffey | S. 35: Estelle Kruger, Bartosz Urbanowicz | S. 36 und S. 37: Shachar Lavi, Sung Min Song | S. 38-39: Estelle Kruger, Sung Min Song | S. 40: Estelle Kruger | S. 42 Roberto Rizzi Brignoli und Rahel Thiel (Foto: Eszter Orbán) | S. 45: Ausschnitt aus Fabian Wendlings Bühnenbildentwurf | S. 50: Ausschnitt aus Fabian Wendlings Bühnenbildentwurf | S. 54-55: Kostümentwurf für die Venedig-Party-Szene von Rebekka Dornhege Reyes | S. 56: Portrait Gaetano Donizetti, gemeinfrei.

Christian Kleiner fotografierte die Klavierhauptprobe am 27. November 2025 im OPAL (Oper am Luisenpark).

IMPRESSUM

HERAUSGEBER: **Nationaltheater Mannheim** Spielzeit 2025.26

INTENDANT OPER: **Albrecht Puhmann**

GESCHÄFTSFÜHRENDER INTENDANT: **Tilmann Pröllochs**

245. Spielzeit 2025.26, Programmheft Nr. 363

Premiere am 7. Dezember 2025 im OPAL - Oper am Luisenpark

REDAKTION: **Eszter Orbán**

FUNDRAISING: **Judith Völkel**

GESTALTUNG: **Marcella Brignone**

FOTOGRAFIE: **Christian Kleiner**

DRUCK: **M+M Druck GmbH**

Mit freundlicher Unterstützung von Opera Vision im Rahmen der Förderung »Creative Europe« und Offizieller Hauptsponsor von »Oper digital«.



OPERA VISION



OPERA EUROPA
NEXT GENERATION



Kofinanziert von der
Europäischen Union

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

STADT MANNHEIM



Baden-Württemberg
Ministerium für Wissenschaft,
Forschung und Kunst

huc

de



nationaltheater.de