



ANHALTISCHES THEATER DESSAU
ARIPLEO/AR45MAS
01641



CAVALLERIA RUSTICANA

Pietro Mascagni

DER BAJAZZO

Ruggero Leoncavallo

Zu den Stücken

Pardon? Pardon? Ihr Damen und Herren, gestattet mir, dass ich mich präsentiere:

Ich bin der Prologus. Zu den antiken Masken der Komödie in unserem Spiele gehört der alte Brauch durch mich des Dichters Absicht euch allen hier zu erklären. Aber ich sage nicht wie sonst: „Die Tränen Bajazzos sind falsch, sind Lüge, seine Herzensqual, Colombinens Betrug ... nehmt sie nicht gar zu ernst.“ Nein! Nein! Heut zeigt euch der Dichter auf unsrer Bühne ein Stückchen wirklichen Lebens. Sein Motto lautet, der Künstler sei doch auch Mensch – und für die Menschen zu schreiben ... sein Auftrag. Darum griff er zur Wirklichkeit! Ein Bild aus der Erinnerung, es fing zu leben an in seiner Seele, er schrieb unter echten Tränen es nieder und die Seufzer, sie wurden zu Musik in ihm.

Hört denn! Ihr werdet sehn die Macht der Liebe, die euch auch bewegt, den bitteren Hass, der den Sinn verwirret, Eifersucht, die töten kann ... Hört der Gequälten Schreie, zynisches Lachen! –

Und darum, ich bitt' euch, achtet nicht allein auf das, was blendet eure Augen, spürt den Seelen nach, nur sie betrachtet, weil wir doch Menschen sind in Freuden und Leiden, und auf dieser verweisten Erde geht's uns so wie euch, wir atmen Luft wie ihr!

Unsre Absichten kennt ihr. Nun sollt ihr sehen, ob sie verwirklicht. Wohlan, lasst uns beginnen!

„Der Bajazzo“, Prolog

DIE HANDLUNG

„Cavalleria rusticana“

In einem sizilianischen Dorf
Ostermorgen

Vorgeschichte

Bevor Turiddu zum Militärdienst eingezogen wurde, hatte er der von ihm leidenschaftlich geliebten Lola ewige Treue geschworen. Als er zurückkam, war Lola jedoch mit dem Fuhrmann Alfio verheiratet. Er wandte seine Liebe daraufhin Santuzza zu, die sich ihm ungeachtet der herrschenden Moral hingibt. Doch die alte Leidenschaft Lolas zu Turiddu entflammt wieder.

Am Ostermorgen beobachtet Santuzza, wie Turiddu das Haus Alfios verlässt. Auf dem Platz vor der Kirche wird vom Landvolk fröhlich der Frühling begrüßt. Allmählich verläuft sich die Menge. Santuzza schüttet Lucia, Turiddu's Mutter, ihr Herz aus. Dass er um Wein nach Francofonte gegangen sei, will sie nicht glauben, denn man hätte ihn in der Nacht im Dorf gesehen. Nun fühlt sie sich entehrt und glaubt sich exkommuniziert.

Alfio kehrt von seinen Geschäften ins Dorf zurück. Er ahnt nichts von dem Verhältnis der beiden.

Santuzza stellt Turiddu zur Rede und verwünscht ihn im Zorn. Er weist sie zurück und folgt Lola zum Gottesdienst. Santuzza verrät daraufhin Alfio die Beziehung Turiddu's zu seiner Frau. Alfio schwört Rache, Santuzza aber bereut, was sie getan hat.

Nach dem Kirchengang fordert Turiddu die Menschen auf, mit ihm Wein zu trinken. Auch Alfio bietet er provozierend einen Trunk. Dieser lehnt schroff ab und fordert Turiddu zum Zweikampf. Turiddu verabschiedet sich von seiner Mutter, empfiehlt Santuzza für den Fall, dass er nicht zurückkehren sollte, ihrer Fürsorge und bittet um ihren Segen. Dann geht er dem Duell entgegen. Wenig später erfährt man, dass Turiddu getötet worden ist.

DIE HANDLUNG

„Der Bajazzo“

Bei Montalto in Kalabrien

Am Tage Mariä Himmelfahrt (15. August)

Erster Akt

Auf dem Dorfplatz trifft, von der Bevölkerung jubelnd begrüßt, die Komödiantentruppe mit Canio an der Spitze, seiner jungen Frau Nedda, Beppo und Tonio ein. Um elf Uhr abends soll die erste Vorstellung sein. Canio, der Chef der Truppe, wacht eifersüchtig über Nedda.

Canio und Beppo gehen mit den Bauern in die Taverne. Tonio bleibt zurück, um sich Nedda nähern zu können. Nedda wehrt jedoch seine Zudringlichkeiten entschieden ab. Tonio schwört Rache und belauert wenig später Neddas Rendezvous mit dem jungen Bauern Silvio, den sie offensichtlich schon länger kennt. Silvio bedrängt Nedda, mit ihm zu fliehen. Tonio, der die beiden belauscht hat, berichtet Canio von dem Verhältnis. Als beide zurückkehren, kann Silvio unerkant entkommen. Canio verlangt rasend vor Eifersucht, den Namen des Liebhabers, doch ohne Erfolg. Die Vorstellung beginnt in Kürze. Canio ist verzweifelt und muss obendrein sofort in einer Komödie spielen.

Zweiter Akt

Das Publikum, darunter auch Silvio, kommt erwartungsvoll zur Vorstellung und verlangt ungeduldig den Beginn.

Die Komödie der Colombine, die gespielt wird, bietet ein Abbild dessen, was man im ersten Akt gesehen. Colombine (Nedda), die ihren Gatten Bajazzo (Canio) fern weiß, hört das Werbelied ihres geliebten Harlekin (Beppo) und gibt ihm ein Zeichen zu kommen. Statt seiner tritt der Tölpel Taddeo (Tonio) ein, der ihr Liebesanträge macht, aber vor Harlekin fliehen muss. Als Bajazzo-Canio zurückkehrt, verwirren sich ihm Spiel und Wirklichkeit. Immer mehr gerät er in rasende Erregung. Zum letzten Mal fordert Canio Nedda auf, den Namen ihres Geliebten preiszugeben. Als sie sich erneut weigert, ersticht er sie. Auch den zu Hilfe eilenden Silvio, in dem er den Nebenbuhler erkennt, trifft das tödliche Messer. „Die Komödie ist beendet,“ ruft Tonio dem entsetzten Publikum zu.

ZEITTADEL ZU DEN BEIDEN OPERN UND IHREN AUTOREN

- 1857** Ruggero Leoncavallo (im Geburtsschein geschrieben: Ruggiero; Sohn eines Polizeirichters) wird in Neapel geboren.
- 1863** Pietro Mascagni (Sohn eines Bäckers) und dessen späterer Co-Librettist Giovanni Targioni-Tozzetti werden in Livorno geboren.
- 1880** Publikation der Novelle „Cavalleria rusticana“ des sizilianischen Schriftstellers Giovanni Verga (1840-1922), und zwar im Rahmen einer Sammlung von acht Erzählungen.
- 1884** Im Turiner Teatro Carignano wird am 14. Januar die von Giovanni Verga besorgte Dramatisierung seiner Novelle „Cavalleria rusticana“ uraufgeführt; der große und rasche Erfolg ist insbesondere der berühmten Schauspielerin Eleonora Duse (1858 – 1924) zu verdanken. Die Novelle und insbesondere das Schauspiel „Cavalleria rusticana“ werden zum Inbegriff eines neuen realistischen Stils (verismo).
- 1887** Uraufführung des Theaterstücks „La Femme de Tabarin“ von Catulle Mendès in Paris, das Leoncavallo, damals als Klavierbegleiter in Paris, wahrscheinlich dort gesehen hat.
- 1888** Mascagni, seit einem Jahr städtischer Musikmeister in dem apulischen Städtchen Ceringola, hat den Plan, sich an einem von dem Mailänder Musik-Verleger Edoardo Sonzogno ausgeschriebenen Wettbewerb zu beteiligen: „Junge italienische Komponisten“ sollen sich mit noch nicht publizierten Opern-Einaktern daran beteiligen. Von seinem gleichaltrigen Freund Targioni-Tozzetti wird Mascagni auf das Drama (nicht die Novelle!) von Verga, das er vor einigen Jahren bereits einmal in Mailand gesehen hatte, als mögliche Vorlage verwiesen. Targioni-Tozzetti und ein weiterer Bekannter aus Livorno, der junge Guido Menasci, adaptieren das Drama Vergas für ein Opern-Libretto, welches Mascagni dann in den folgenden Monaten komponiert.

Im gleichen Jahr beginnt Leoncavallo seine ersten Opernarbeiten, und zwar für den führenden italienischen Musik-Verleger, Giulio Ricordi in Mailand („Chatterton“, „I Medici“), mit dem es aber bald zu Spannungen kommt.

Mascagni ist mit seinem Opern-Einakter „Cavalleria rusticana“, zusammen mit (den heute nicht mehr bekannten Musikern) Niccolò Spinelli und Vincenzo Ferrari, einer der drei Gewinner von Sonzognos Wettbewerb. Die mit dem Preis verbundene Uraufführung von „Cavalleria rusticana“ am Teatro Costanzi in Rom (17. Mai) wird ein sensationeller Erfolg, und das Stück wird weltweit nachgespielt.

Unter dem Eindruck dieses Erfolgs beschließt Leoncavallo, eine vergleichbare Oper zu schreiben: Er bietet das von ihm selbst verfasste Libretto „Pagliacci“ („Der Bajazzo“) Mascagnis Verleger Sonzogno (und damit Ricordis Konkurrenten!) an, erhält einen Kommissionsauftrag dafür und stellt im folgenden Jahr die Komposition her.

1890

Die Mitwirkenden der Uraufführung von „Cavalleria rusticana“: (v.l.) Roberto Stagno (Turiddu), Leopoldo Mugnone (Dirigent), Pietro Mascagni, Gemma Bellincioni (Santuzza), Mario Ancona (Alfio), Ida Nobili und Federica Casali (Lola und Mutter Lucia)



1892

Die Uraufführung von Leoncavallos „Pagliacci“ in Mailand (Teatro dal Verme, 21. Mai, unter der Leitung von Arturo Toscanini) wird ein Erfolg, der dem von „Cavalleria rusticana“ ähnlich ist. – In Paris leitet Catulle Mendès nach dem Erfolg von „Pagliacci“ ein Plagiatsverfahren gegen Leoncavallo ein, weil dieser das Schauspiel „La Femme de Tabarin“ allzusehr als Vorlage verwendet habe. Leoncavallo behauptet dagegen, durch einen tatsächlichen Fall des Jahres 1865 in Kalabrien, bei dem sein Vater als Ermittler tätig gewesen war, zu seiner Oper ange-regt worden zu sein. Obwohl spätere Nachforschungen nahelegen, dass Leoncavallo mit dieser Behauptung mit ziemlicher Sicherheit eine falsche Spur gelegt hat, kommt es zu einem gütlichen Vergleich mit Mendès, möglicherweise deswegen, weil es für die Stücke von Mendès und Leoncavallo eine andere gemeinsame Anregung gibt: Nämlich das Schauspiel „Un drama nueva“ des Spaniers Manuel Tamayo y Baus (1829–1898), das 1867 in Madrid uraufgeführt worden war, welches Mendès sicherlich kannte und das Leoncavallo unter Umständen 1891 in einer italienischen Übersetzung gesehen hatte.

Theaterzettel der
Erstaufführung von
„Cavalleria rusticana“
am Herzoglichen
Hoftheater Dessau am
23. Oktober 1891

Herzogliches Hof-  Theater in Dessau.

I. Abonnement. Freitag, den 23. Oktober 1891. 12. Vorstellung.
Zum ersten Male:

Cavalleria rusticana.

(Sicilianische Baucenbure.)

Oper in 1 Aufzug. Dem gleichnamigen Volksstück von G. Verga entnommen von G. Targioni-Tozzetti u. G. Menasci. Musik von Pietro Mascagni.

Personen:

Lucretia, eine junge Bäuerin	Frau Niels-Bingenheimer.
Amideu, ein junger Bauer	Herr Kreutzer.
Kuzio, sein Vater	Frau Marfan.
Alfo, ein Lehmann	Herr v. Krede.
Sala, sein Sohn	Herrl. Dallen.
Caroline.	

Die Handlung spielt in einem sicilianischen Dorfe.

Die neue Decoration ist vom Hoftheatermaler Herrn Werner de gemalt.

Textbücher à 40 Pf. sind an der Kasse zu haben.

Vorher:

Die Neuvermählten.

Schauspiel in 2 Akten von Björnsterne Björnson.

Personen:

Herr Antonson	Herr Kreder.
Erine Frau	Frau Frengel.
Kaus, ihr Tochter	Herrl. Olofer.
Herrl. Kaus's Waide	Herr Neude.
Matilde, ihre Freundin	Frau Helle.

Opern-Preise.

Der Einlassfactur-Vorlauf findet Vormittags von 11–12 Uhr und Abends an der Kasse statt.

Kasseneröffnung $\frac{1}{2}$ 7 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende nach $\frac{1}{2}$ 10 Uhr.

Sonntag, den 25. October: Cavalleria rusticana. Oper in einem Aufzuge von P. Mascagni. – Montag: Die Schwärmer. Schauspiel in einem Akt von Goethe.

Die Zahlung des zweiten Abonnements findet Samstag, den 24. October Vormittags von 10–12 Uhr statt.

Kasseneröffnung von Montag & Co. in Dessau.

Die beiden so erfolgreichen italienischen Kurzopern, der Einakter von Mascagni und das zweiaktige Stück von Leoncavallo, werden in der Folgezeit zumeist zusammen aufgeführt und bilden schnell ein unzertrennliches Opern-Zwillingspaar. Auch ihre Komponisten haben ein merkwürdig paralleles Schicksal, da beide zwar nicht in Vergessenheit und in völlige Misserfolge geraten, aber mit ihren weiteren Compositionen dennoch nur noch kurzfristige und sozusagen 'lokale' Achtungserfolge erzielen können:

Joachim Herz

DIE UNGLEICHEN ZWILLINGE **oder Die Entdeckung der Wirklichkeit**

Nur Gedankenlosigkeit kann die tiefe Kluft übersehen, die die beiden Hauptwerke des Verismo, „Cavalleria rusticana“ und „Der Bajazzo“, trennt. Gewiss: Der Stoff weist auf den ersten Blick Gemeinsamkeiten auf – in beiden Stücken betrügt eine Frau ihren Mann, die Eifersucht eines zurückgestoßenen Menschen führt die Entdeckung herbei, und der Liebhaber muss mit seinem Blute den Ehebruch bezahlen. Aber finden wir diese Motive nicht auch in tausend anderen Werken der Kunst? Sie bieten nicht mehr als ein stoffliches Gerüst, aus dem weder über den Gehalt noch über die Form des Kunstwerkes etwas abgelesen werden kann. Was hat also dazu geführt, diese beiden Opern wie ein Zwillingsspaar stets in einem Atem zu nennen?

Angeblich wurde mit diesen beiden Werken „die Wirklichkeit des Alltags für die Opernbühne entdeckt“. Glücklicherweise trifft dies nicht zu, denn gesungener Alltag wäre ein Unding,

Pietro Mascagni



und auch mit der „Entdeckung der Wirklichkeit“ kann es so ganz nicht seine Richtigkeit haben; denn was spiegeln dann Mozarts „Figaro“, Verdis „Traviata“ oder Bizets „Carmen“ wider, wenn nicht die Wirklichkeit? „Cavalleria“ und „Bajazzo“ führen uns nicht nur durch ihren Inhalt in weit auseinanderliegende Welten; auch die Art, wie diese Welten vom Künstler gestaltet werden, ist von Grund auf verschieden. Um es vorwegzunehmen: „Cavalleria“ ist ein realistisches Kunstwerk, „Bajazzo“ ein Dokument des Naturalismus. Eines Naturalismus freilich, wie ihn die italienische Oper für ihre Bedürfnisse umgeformt hatte.

Das Milieu der beiden Opern wird geographisch nur durch die Straße von Messina getrennt; in der sozialen Entwicklung liegen zwischen der Dorfgemeinschaft der „Caval-

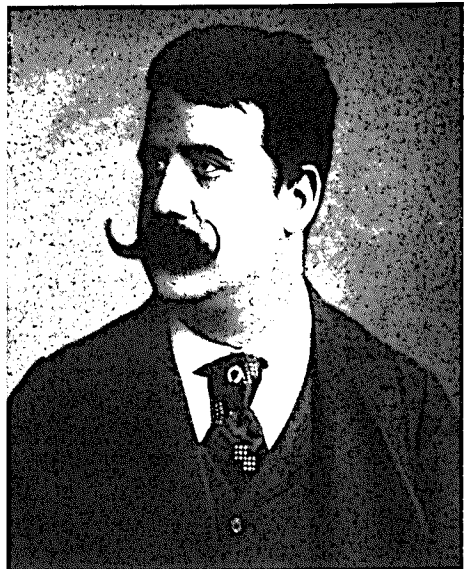
leria“ und dem Proletariat des „Bajazzo“ Jahrhunderte. Vielleicht fassen wir den Unterschied dort am ehesten, wo im äußeren Geschehen wieder eine scheinbare Gemeinsamkeit sich auf-tut: Beide Werke spielen an einem Festtag, in beide klingt ein Moment des kirchlichen Lebens hinein. Aber während die Osterprozession der „Cavalleria“ eine tiefe religiöse Bindung offenbart, ist die Vesp-erglocke des „Bajazzo“ nur willkommener Anlass zu vergnüglichem und ausgelassenem Chorgesang. Die bäuerlichen Menschen der „Cavalleria“ sind ausgeliefert den Unbilden des Wetters, eine Missernte kann ihnen den kärglichen Besitz rauben, in Regen oder Dürre sehen sie unmittelbare Handlungen göttlicher Macht, Lohn oder Strafe ihrer Schutzpatrone. Ausgeliefert sind auch die Menschen des „Bajazzo“, als Tagelöhner kaum einer Bindung mehr teilhaftig, ausgeliefert einer anderen Macht: den Schwankungen von Konjunktur und Krise, die sie von heute auf morgen zum Spielball höchst menschlicher Interessen machen. Der naturhaften Anmut und Kraft der Menschen der „Cavalleria“ steht im „Bajazzo“ eine hektische Vergnügungssucht gegenüber.

Nur einmal im Jahre tritt der Misere des eigenen Lebens das Traumbild einer verzauberten, heiteren und schwerelosen Welt leibhaftig entgegen, einer Welt des Tanzes und des Lachens: wenn die Komödianten kommen und ihre alten Maskenspiele aufführen.

„Cavalleria“ ist eine Sache des Blutes, „Bajazzo“ Angelegenheit der Nerven. Die Menschen der „Cavalleria“ bringen sich um aus einem Übermaß an Kraft und Temperament, die des „Bajazzo“ gehen zugrunde, weil sie sich gehen lassen, sich ihren Süchten hingeben und vor ihren Trieben kapitulieren. „Cavalleria“ hat die Wucht einer Tragödie und die Naivität eines Volksstückes, „Bajazzo“ ist eine interessante Studie zwielichtiger Existenzen. In „Cavalleria“ atmen wir den Duft von Erde, Frühling und Wein; die Atmosphä-

Der naturhaften Anmut und Kraft der Menschen der „Cavalleria“ steht im „Bajazzo“ eine hektische Vergnügungssucht gegenüber.

*Ruggero Leoncavallo,
Foto nach 1890*



Im „Bajazzo“ ist selbst
die Brutalität mit
Raffinesse eingesetzt.

re des „Bajazzo“ hat etwas von einem Hinterhof, schmutziger Wäsche und Schminke. Die Dramatik der „Cavalleria“ ist unmittelbar, elementar, trotz dem uns sehr fernergerückten Ehrbegriff, der ein gefallenes Mädchen aus der dörflichen Gemeinschaft ausstößt. Im „Bajazzo“ ist selbst die Brutalität mit Raffinesse eingesetzt, mit einer Raffinesse freilich, die seit der Uraufführung merklich verblichen ist. Den Menschen der „Cavalleria“ glauben wir aufs Wort, und wenn sie einmal lügen, dann entlarvt sie der Komponist. Aber Herr Silvio im „Bajazzo“ – wer weiß, welchem Schicksal Nedda entgegenginge, wenn der

Dolch des Canio sie nicht träfe? (Der originale Text zeigt, dass Silvio nicht etwa als junger Held auftritt, sondern nur auf die Triebhaftigkeit und erotische Reizbarkeit der Nedda spekuliert.)

Dabei wird im „Bajazzo“ ein hochinteressantes Thema abgehandelt: Auch hinter dem scheinbar leichtesten Spiel steht der Ernst des Lebens, und nur die Kunstform der Komödie verleiht dem bösen und bitteren Stoff die Heiterkeit. Dies der Sinn des „Pro-

logs“ - nicht „Habt doch Mitgefühl mit uns armen Künstlern, manchmal ist uns gar nicht danach zumute, aber spielen müssen wir trotzdem!“ Auch die Arie des Canio ist kein Jammern, sondern Kraftschöpfen: Jetzt, wo sein Leben zerbrochen ist, hat er nur noch seinen Beruf, den Menschen Canio gibt es nicht mehr, es gibt nur noch Bajazzo, und heute abend wird er spielen wie noch nie in seinem Leben! Erst die teuflische Verkettung der Fabel der Komödie mit dem realen Geschehen lässt Canio seine Rolle im Spiel vergessen, und die Zuschauer der kleinen Stadt erleben etwas, was sie noch nie gesehen haben und was sie in Raserei versetzt: realistisches Theater! Zu spät merken sie, dass das, was sie so gepackt hat, gar kein Theater mehr war, sondern blutige Wirklichkeit.

Oliver Binder

TRÜMMER VON SEHNSÜCHTEN

*Non posso entrare in casa vostra ...
Sono scomunicata!
Ich kann Euer Haus nicht betreten ...
Ich bin eine Ausgestoßene!
(Santuzza / Cavalleria rusticana)*

*Sperai, tanto il delirio accecato m'aveva,
se non amor, pietà ... mercè!
Ich hoffte, so war ich vom Wahn geblendet,
wenn nicht auf Liebe, doch auf Dankbarkeit ... Erbarmen!
(Canio / Der Bajazzo)*

Es sind Gefangene allemal, die ‚Heldinnen und Helden‘ von Mascagnis „Cavalleria rusticana“ und Leoncavallos „Bajazzo“. Gefangene ihrer Leidenschaften, natürlich, auch das. Gefangene, liebend und gleichermaßen hassend aneinander gekettet, ausweglos aufeinander angewiesen. Die einzige Möglichkeit zur Flucht bleibt im Tod, und ihn gilt es herauszufordern. Einer bleibt immer zurück, der trauern muss und vielleicht, wenn der Vorhang lange schon gefallen ist, am Schmerz zugrunde geht. Jene, die rundumstehen sehen betroffen hin, ergriffen auch, und denken nicht an eigne Schuld.

Die einzige Möglichkeit zur Flucht bleibt im Tod.

Zweimal ist es das konkrete soziale Gefüge, das, einer Arena gleich, die Leidenschaften in einem Hexenkessel der Unausweichlichkeiten einander ausliefert. Jeder Ausbruchsversuch wird denen, die flüchten wollen, zum Speißrutenlauf geraten. In „Cavalleria rusticana“ zwingt die Unbarmherzigkeit der Dorfgemeinschaft Santuzza und Turiddu in eine verhängnisvolle Bindung, aus der es kein gütliches Entrinnen mehr gibt. Im „Bajazzo“ sorgt die Commedia-Truppe zwar für die Unterhaltung der Dorfgemeinschaft, hat in ihr jedoch keinen Platz. Damit auf sich selbst zurückgeworfen führt kein Weg aus ihrem selbsterstörerischen Beziehungsgeflecht. Ausweglosigkeiten, beide Male.

Es gelang mir auf keine Weise, den Satz „Hanno ammazzato compare Turiddu!“ zu vertonen. Ich dachte wieder und wieder nach, aber mir kam keine Idee. „Nun! Ich lasse es sie in Prosa sagen – dachte ich – und Ciao“.

Pietro Mascagni

„Cavalleria“, zunächst: Turiddu liebt Lola. Lola heiratet Alfio. Turiddu tröstet sich mit Santuzza. Santuzza liebt Turiddu. Turiddu wird wieder von Lola begehrt. Rundum archaische Unbarmherzigkeit. Die Zweisamkeit von Turiddu und Lola in ihrer Un-Schuld ist unwiederbringlich verloren und nur mehr im Betrug, im Verrat möglich. Santuzza, wird sie verlassen, hat ihre einzige Chance vertan, wird zur *scomunicata*, zur Ausgestoßenen, kann nur durch Verrat Haltung bewahren, ehe sie unter der Last der Folgen zusammenbricht. Angesichts des unabwendbaren Zweikampfes sieht Turiddu sehr klar: „Gevatter Alfio ... Ich weiß, dass ich im Unrecht bin, und ich schwör Euch bei Gott, ich würde mich wie einen Hund abstechen lassen, doch ... wenn ich nicht mehr lebe, bleibt die arme Santa verlassen zurück ... sie hat sich mir hingegeben ... Ich werd Euch meine Klinge ins Herz zu bohren wissen!“ (wörtliche Übersetzung) Es geht um Ehre; und Ehre, das ist „objektiv die Meinung anderer von unserem Wert und subjektiv unsere Furcht vor dieser Meinung“ (Schopenhauer). Turiddu hatte Santuzza ‚gebraucht‘, um innerhalb der Gemeinschaft seine Ehre zu wahren. Santuzza brauchte Turiddu fortan, um überhaupt noch in dieser Gemeinschaft bestehen zu können.

„Der Bajazzo“, sodann: Das Leben der vazierenden Commedia-Truppe entbehrt erbarmungslos jeglicher Unbeschwertheit. Das Gaudium bleibt hier bloß den Gaffern. In dieser Welt ohne sozialem Netz braucht die verwaiste Nedda – „Voll Leben bin ich, und ausgezehrt von dunklem Verlangen; ich weiß nicht, wonach ich mich sehne!“ – den nicht mehr jungen, jähzornigen Canio: „Ich bin der Narr, der dich als Waise aufgelesen hat, halb tot vor Hunger; einen Namen gab ich dir und eine Liebe bis zum Wahnsinn! Ich hoffte, so war ich vom Wahn geblendet, wenn nicht auf Liebe, doch auf Dankbarkeit ... Erbarmen!“ (wörtliche Übersetzung). Canio, der Gaukler – damit ‚exotisch‘, also Außenseiter –, klammert sich an die Hoffnung einer Liebe aus Dankbarkeit, um das Leben zu ertragen. Vielleicht wird aus ihm einmal Fellinis Zampanò („La strada“, 1954). – Gaukler und Krüppel, das ist Tonio, der dritte im Bunde der Einsamkeit, dessen Annäherungsversuch von Nedda mit Schlägen und verzweifelt-sarkastischem Zynismus quittiert wird. Hass und Verrat bleiben einzig auch ihm. Gegenseitige Verachtung lässt keinen den Teu-

felskreis durchbrechen. Von ‚Ehre‘ ist hier rundum keine Rede.
Wozu auch.

Was bleibt, beide Male: Trümmer von Sehnsüchten, für die keine Chance mehr bestanden hatte. Denen Chancen auch nie eingeräumt worden waren. Denn Sehnsüchte, die sind verdächtig, die fügen sich nicht ein, die sprengen die Grenzen des Üblichen, die brauchen ein Korsett aus einem wahren Arsenal gesellschaftlicher Spielregeln. Sie und die sie in sich tragen, die sind gefangen, ausgeweglos.

*Kostümfigurinen für
die Kirchenszene in
„Cavalleria rusticana“
von Cordula Stummeyer*

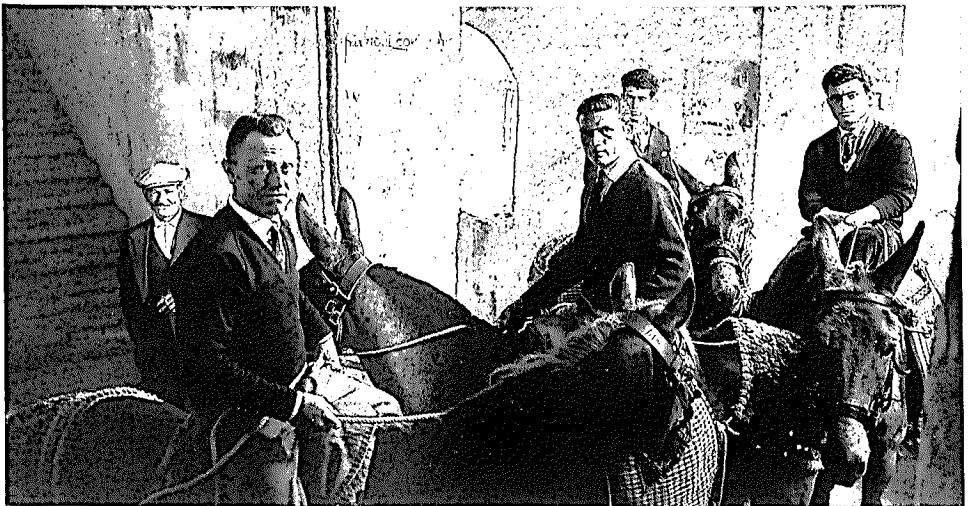


Ulrich Schreiber

CAVALLERIA RUSTICANA

Die sensationelle Uraufführung am 17. Mai 1890 im Teatro Costanzi in Rom vor halb leerem Haus brachte Mascagnis „Cavalleria rusticana“ den ersten Preis in dem 1888 zum zweiten Mal von Sonzogno ausgeschriebenen und mit 73 Einsendungen bedachten Einakterwettbewerb für italienische Komponisten unter dreißig Jahren ein: vor zwei heute vergessenen Werken. Vergessen ist auch der Sieger des 1884 erstmals ausgeschriebenen Wettbewerbs, als Puccinis Beitrag „Le Villi“ wegen Unleserlichkeit des Manuskripts keine Berücksichtigung fand. Sonzogno machte aus der „Cavalleria“ mit den Mitteln eines damals noch ungeläufigen Marketings einen Welterfolg: durch die Steuerung publizistischer Maßnahmen ebenso wie durch internationale Gastspiele – so etwa 1892 in Wien. Der bis heute anhaltende Ruhm des Werks hat, stärker als im Fall des stilistisch differenzierter angelegten „Bajazzo“ Leoncavallos, das musikalische Bild des Verismus entscheidend geprägt. Umso erstaunlicher sind die Unterschiede der Oper zu ihrer veristischen Literaturvorlage.

*Sizilien 1963,
Foto von Ugo Mulas*



Die Wahrheit der Widersprüche

Obwohl Vergas sich jeder moralischen Wertung enthaltende Erzählung – in ihrer veristischen Sachlichkeit durchaus vergleichbar mit Prosper Mérimées „Carmen“ – in ein operndramaturgisches Ritual von Schuld und Sühne gezwungen wurde, geht das Konzept nicht im idealisierenden Sinn einer klassischen Tragödie auf: Lola und Alfio jedenfalls kommen so ungestraft davon wie Santuzza. Dieser Erdenrest von Ungerechtigkeit wird bis in die Bigotterie getrieben. Wenngleich Santuzza sich als exkommuniziert bezeichnet und den Kirchenbesuch meidet, nimmt sie doch – sogar als Stimmführerin – am Osterchor der Gemeinde teil. Die Lobpreisung des auferstandenen Christus markiert den denkbar schärfsten Gegensatz zu jenem bösen Osterfluch, mit dem sie kurz danach Turiddu in die Verdammnis stürzen wird. Die Konventionalität dieses Solisten-Chor-Ensembles mit seinen aus der traditionellen Kirchenmusik übernommenen Kadenzierungen lässt im versöhnlichen Osterhymnus das „Dies irae“ durchscheinen. Das ist – komplementär zu dem eine Linie der Fatalität erzeugenden tonartlichen Nachhall von Turiddu's f-Moll-Siziliana (Nr. 1) in der wutentbrannten Stretta des Duetts Santuzza-Alfio (Nr. 6d) sowie in dem Turiddu's Trinklied vorangehenden Chor (Nr. 8) – eine jener von Mascagni seinem Text musikalisch eingravierten Unschärferelationen, die der „Cavalleria rusticana“ über den sensationellen Anfangserfolg hinaus als geheime Substanz einer Nicht-Identität von Aura und Erscheinung das Überleben des eigenen Ruhms sicherten.

Wer nach veristischen Stilmerkmalen sucht, wird in der Oper kaum fündig. Der erwähnte Osterchor mit seinem Orgelklang gehört zwar zum musikalischen Aspekt dieser Kategorie, weil jede Art von Bühnenmusik über klangmalerische Naturnachbildungen hinaus der in der Musik so seltenen Annäherung an die Realität entspricht. Mascagni machte davon aber nicht so entschieden Gebrauch wie

*Marialba Russo,
Processione di penitenza,
Calabria, 1981*





Franco Zecchin, Die Ehefrau und die Töchter von Benedetto Grado an der Stätte seiner Ermordung, Palermo 12.11.1983

des Glück der Transzendenz blasphemisch verzichtenden Vorausdeutung des blutigen Endes.

Lokalkolorit vermisst man auch in Alfios Auftrittslied, in Lolas „Stornello“ (Nr. 6b), dessen Volksliedartigkeit eher an die Toskana als an Sizilien erinnert, und sogar in Turiddus Trinklied (Nr. 8). Veristisch darf man indes neben musikalischen Momenten wie den flirrenden Geigen in Turiddus Abschied von der Mutter (Finale: Nr. 9) dessen dramaturgische Funktion nennen. Die Arie geht „der Katastrophe voraus, statt – wie es die Tradition verlangte – als deren lyrischer Widerschein eine falsche Versöhnung zu beschwören“. In die gleiche Kategorie gehört der für eine Oper unübliche dramaturgische Einfall, die Dialoge zwischen Santuzza und Lucia (Nr. 3 und 4) durch den Auftritt Alfios bzw. des Chores sowie die Auseinandersetzung zwischen Santuzza und Turiddu (Nr. 6a und c) durch Lolas Auftrittslied zu unterbrechen. Dadurch gewinnen feste Nummern in einer insgesamt durchkomponierten Szene eine aufstauende Wirkung. Diese retardierenden Momente – zu denen auch das symphonische Intermezzo (Nr. 7) mit dem anschwellenden Geigen-Unisono und dem schönen Quintbass der Harfentöne gehört – tarieren den geradezu soghaften Ablauf des Geschehens genau aus. Auch die Tatsache, dass der Operngänger nicht von den Liebenden selbst – Lola und Turiddu – erfährt, dass sie ein Paar sind, gehört zum historisch Neuartigen.

Leoncavallo im „Bajazzo“, zumal fast die Hälfte der zwölf Nummern in „Cavalleria rusticana“ als Bühnenmusiken zu bezeichnen ist. Die darin liegenden Möglichkeiten eines aktivierten Lokalkolorits hat Mascagni indes nicht genutzt: die zum Vorspiel gesungene Siziliana Turiddu geht trotz des optionalen Dialekts und des Siciliano-Rhythmus über ein normales Ständchen nicht ins Spezifische hinaus – sehr wohl aber in der Moll-Emphase ihrer Tonwiederholungen und der komplementär zur Funktion Santuzzas im Osterchor (Nr. 4) auf je-

Eduard Hanslick

NATIONAL ITALIENISCH UND EUROPÄISCH MODERN (1891)

Aus der Musik zur „Cavalleria“ spricht unverkennbar ein frisches, energisches und ehrliches Talent. In unserer musikalisch talentarmen Zeit konnte es nicht ausbleiben, dass der Jubel über diese neue Erscheinung alle Besinnung verlor und nicht selten in eine Art Messiasanbetung ausschlug. [...] Ein so allgemeiner und spontaner großer Erfolg ist niemals ohne zureichenden Grund. Die Eigentümlichkeit Mascagnis ließe sich vielleicht am kürzesten damit bezeichnen, dass er durchaus national italienisch und doch zugleich europäisch modern ist. Nirgends verleugnet er den Italiener. Der Charakter seiner Melodien, ihr Vorherrschen vor der Begleitung, die sinnfällige Rhythmik, die Schlussphrasen der leidenschaftlicheren Gesänge – alles italienisch. Hingegen herrschen in der „Cavalleria“ modernere Anschauungen bezüglich des Dramatischen. Die Musik entwickelt sie streng szenisch, ohne die alte Arienschablone und die alten, lästigen Wortwiederholungen. Durchaus einheitlich, aus einem Guss geformt, enthält sie keine bloßen Lückenbüßer, keinen Passagen- und Trilleraufputz, kein widersinnigen Effekte. Die Harmonie wie die Orchestrierung lassen deutschen und französischen Einfluss durchblicken, aber keine direkte Nachahmung Wagners. [...] Mascagni ist eine ursprüngliche Natur, wiewgleich sich heute, nach seinem Erstlingswerk, noch nicht sagen lässt, er sei ein bahnbrechendes Genie, das eine geschichtliche Furche zieht. Worin sein Talent sich am stärksten und augenfälligsten zeigt, das ist das unmittelbare, sichere Treffen der Stimmung in jeder Szene wie des dramatischen Ausdrucks im einzelnen. Eine starke Sinnlichkeit und leidenschaftliches Temperament durchglühen die ganze Oper, welche von Anfang bis zu Ende nicht bloß interessiert, sondern packt.

Ich glaube, dass jeder Mensch in seinem Leben einen Moment hat, eine Viertelstunde so voller Glück, dass er es nie wieder vergessen kann; nun habe ich diesen Moment, diese Viertelstunde schon genossen. Ich werde nie den Eindruck vergessen können, den meine Oper auf die Wettbewerbskommission gemacht hat. Jeder Erfolg, jeder Triumph wird fade erscheinen im Vergleich zu dem Erfolg, den ich in Rom gehabt habe.

Mascagni an Targioni-Tozzetti und Menasci

Ulrich Schreiber

DER BAJAZZO

Leoncavallo hat seine Oper als direkte Konkurrenz zu der Mascagnis entworfen. Ursprünglich war sie auch, der Praxis des Einakterwettbewerbs von Sonzogno entsprechend, in einem Akt angelegt: mit einem Zwischenspiel nach Canios berühmter Arie „Ridi, pagliaccio!“ („Lache, Bajazzo!“) Da der danach üblicherweise einsetzende Beifall für eine natürliche Zäsur sorgte, machte Leoncavallo aus dem Zwischenspiel das Vorspiel zum II. Akt. Aufführungspraktische Erfahrungen haben zu einer zweiten Änderung des im Autograph der Partitur festgehaltenen ursprünglichen Konzepts geführt. Der berühmte Satz, mit dem Canio nach seinem Doppelmord das Publikum direkt anspricht und nach Hause schickt: „La commedia è finita“ („Die Komödie ist beendet“), war zunächst Tonio zgedacht, womit sich von seinem programmatischen Prolog mit dem Wahrheitsanspruch der Kunst eine natürliche Klammer zum veristischen Finale ergab. Aber tenorale Eitelkeit – Fernando de Lucia und Enrico Caruso werden als Urheber genannt – hat zu dem in der gedruckten Partitur verewigten Brauch geführt.

*Franco Zecchin: Junge
Männer als Mafiosi
verkleidet im Carneval
Corleone, Sizilien 1985*

Dadurch veränderte sich der im Prolog verkündete Anspruch, in vertrauten Masken ein Stück Leben zu zeigen, auf den Einbruch des Lebens selbst in die maskierte Kunstwelt: Die formgebende Rundung zwischen Prolog und gesprochenem Epilog mit kurzem Orchesternachspiel wird

aufgebrochen. [Die Inszenierung des Anhaltischen Theaters Dessau folgt wiederum der ursprünglichen Intention des Komponisten.]

Der veristische Anspruch des Prologs, der Autor habe seinen Stoff dem wahren Leben entnommen, muss übrigens zurückgenommen werden.

Leoncavallo hat immer wieder Wert auf die Feststellung



gelegt, dass er selbst als Kind im kalabrischen Montalto, wo sein Vater eine Zeit lang als Richter arbeitete, einen ähnlichen Vorgang erlebt habe, der ihn zu seiner Oper inspirierte. Das aber waren – mit abweichenden Varianten publiziert – reine Schutzbehauptungen gegen den 1894 von Catulle Mendès erhobenen Vorwurf, „Der Bajazzo“ sei ein Plagiat seines eigenen Bühnenstücks „La Femme de Tabarin“ (als „tragi-parade“ 1887 im Théâtre Montparnasse mit der Bühnenmusik von Emmanuel Chabrier uraufgeführt). Gut beraten, begnügte sich der Komponist nicht mit dem Hinweis auf seine Unkenntnis des Mendès-Stücks. Vielmehr konterte er, Mendès seinerseits habe die Handlung aus einem spanischen Stück übernommen: „Un drama nuevo“ (1867) von Manuel Tamayo y Baus. Damit war die in ganz Europa publik gewordene Plagiatsaffäre im beiderseitigen Einvernehmen der Betroffenen neutralisiert.

Zu Leoncavallos Manipulationen gehört auch die Umdatierung des tatsächlichen Mordfalls vom 5. März auf den 15. August, das Fest der Madonna della Serra. Das gab ihm für den Auftritt der Wanderschauspieler in einem Dorf die Gelegenheit des festlichen Aufputzes mit Dudelsack und Glockengeläute: Das Vorbild der am Ostermorgen spielenden „Cavalleria rusticana“ ist überdeutlich. Ähnliches gilt für den Eröffnungsschor. Hatte Mascagni der verstiegenen Naturmetaphorik seines Librettos durch chromatische Wendungen einen gegenläufigen Kommentar gegeben, so schärfte Leoncavallo die Freude der Dorfbesucher über die Ankunft der Komödianten und vor Beginn ihres Spiels im II. Akt noch mehr. Einem Klassizisten wie Eduard Hanslick schauderte geradezu vor dem Pauken- und Posaunengetöse, er polemisierte, „diese Hetzjagd durch alle verminderten Septim-Akkorde“ könne „für den Aufschrei eines fanatischen Revolutionspöbels“ gehalten werden.

Der Kunstgriff beider Komponisten ist derselbe: eine idyllisch ruhige Oberfläche wird als Vormotivierung tragischer Ereignis-

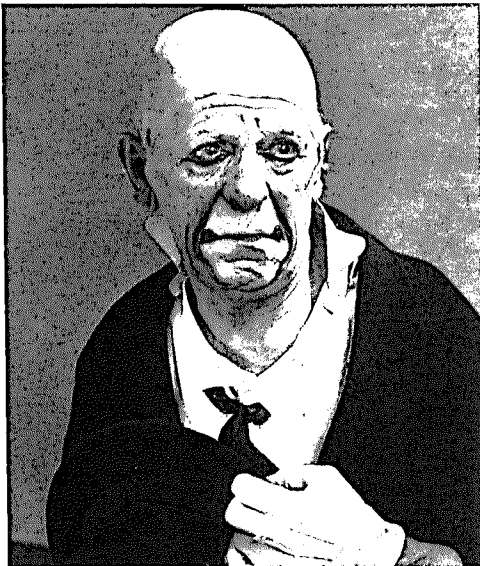


Foto: Rolf D. Schwarz

nisse von innen aufgeraut. Leoncavallo geht indes einen Schritt weiter als Mascagni und konfrontiert die aufgeregte Reaktion der Landleute mit den unfreundlichen Kommentaren der Schauspieler, aus denen sich Canios Einladung „Un grande spettacolo“ (Heut Abend punkt elf Uhr beginnt unser Schauspiel) ebenso organisch entwickelt wie die Dialektik von Sein und Schein in seinem Arioso „Un tal gioco“ (Solche Späße, oh glaubet mir, die solltet ihr... mit mir nicht treiben).

Insgesamt sind die von Leoncavallo eingesetzten Stilmittel differenzierter als die Mascagnis.

Neddas Vogellied, mit dem sie die Introduktionsszene in einem kurzen Rückblick streift und auf geradezu schwerelose Weise das Drama in Richtung Tragödie vorantreibt, zeigt in der orchestralen Imitation des Vogelgezwitschers Leoncavallos Fertigkeit als Instrumentator. Gleichzeitig verzichtet er bis auf das lautmalerische „Hui! Hui!“ zu Beginn dieser „ballatella“ auf die vordergründig onomatopoetischen Vogelrufe aus Giovanni Pascolis Gedichtzyklus „Myricae“, dessen Erstausgabe 1891 erschienen war, und bringt mit der Schlussmetapher, dass die Vögel die Zigeuner des Himmels seien, ein Bild ein, das fast die Symbolkraft des Albatros bei Baudelaire besitzt.



Dass Leoncavallo das Textbuch mit literarischem Anspruch schrieb, zeigt ein Zitat während des Spiels im Spiel. Wenn der missgestaltete Tonio, der in der Wirklichkeit wie im Maskenspiel Canio aus Eifersucht die Verbindung Neddas mit einem Liebhaber verrät und dadurch den Doppelmord heraufbeschwört, in der Figur des Taddeo auf der Wanderbühne der zur Colombina kostümierten Nedda den Hof macht, schildert er begütigend die verfängliche Situation mit den Worten „soli noi siamo e senza alam sospetto“ (wörtlich: allein sind wir und niemand hegt Verdacht). Es sind, nur von der Vergangenheits- in die Gegenwartsform gewendet, genau die Worte, mit denen Francesca da Rimini in Dantes „Inferno“ den Augenblick beschreibt, in dem sie und ihr Schwager Paolo Malatesta in Liebe zueinander verfielen.

Spätestens da wird klar, dass die „commedia“ der Oper (II,2) keine göttliche Komödie ist, sondern die Vorstufe zu einem wirklichen Inferno.

Der Verismus Leoncavallos zeigt sich in diesem Beispiel unter einem individualspezifischen Aspekt, der dem krassen Realismus der Vorgänge komplementär zur Seite tritt und schon die neoklassizistischen Modelle des 20. Jahrhunderts vorbereitet: Der Authentizitätsanspruch wird nicht nur durch eine äußerliche Nachahmung der Realität erfüllt, sondern auch durch historisierende Kunstbezüge. Ein prägnantes Beispiel dafür ist das bekannteste Thema der Oper überhaupt. Canios „Lache, Bajazzo!“, dieses Motiv des Weinens im Lachen, wurde von Leoncavallo sicher nicht unbewusst notengetreu, sogar in der Höhe der Tonfolge G-Fis-E-G-Fis dem Finale III aus Verdis „Otello“ entnommen, wo Otello Desdemona vor aller Öffentlichkeit demütigend auf die Knie zwingt und ihr Tränen als Schuldbekennnis abverlangt: „A terra, e piangi!“ Hinter der vordergründigen musikdramatischen Funktion dieser nicht zu Unrecht zum Signum für Leoncavallos Personalstil gewordenen Melodie – dem Zwang zur Kunstausübung auf Kosten des wirklichen Lebens – tut sich eine zweite Sinn-schicht auf: wie in den literarischen Allusionen auf Dante und Baudelaire.

Auf dieser Ebene wird der tragische Untergang, ein Ende in Blut, Schimpf und Schande, durch genau kalkulierte Vormotivationen determiniert. Während Mascagni der veristischen Vordergründigkeit in „Cavalleria rusticana“ dadurch zu entgehen versuchte, dass er dem Stückablauf die entlehnte Form der attischen Tragödie aufzwang und damit der rituellen Tradition des Melodramma treu blieb, machte Leoncavallo die in einem historistischen Sinn differenzierten Kunstmittel selbst zu Bedeutungsträgern. Der realistische Grundzug des Spiels im Spiel, das sich mit der Wirklichkeit bis zur tragischen Ununterscheidbarkeit vermischt, kulminiert im zweiten Finale, wenn der Chor der entsetzten Zuschauer sich gleichberechtigt ins Ensemble der auf der Bühne agierenden Komödianten einfügt: eine operngeschichtliche Neuerung. Dieser veristische Zug wird aber insofern entscheidend vertieft, als die zitierten oder evozierten



älteren Kunstmaterialien eine Sinnschicht der Kunst durch Rückversicherung bei der Tradition als Trägerfolie ausbreiten: Die Nachahmung außerkünstlerischer Wirklichkeit ist nur die ästhetische Außenseite des „Bajazzo“.

Die Einheit des doppelten Bodens

Die Kunstleistung Leoncavallos besteht darin, dass er diese Doppelsträngigkeit im Werk selbst zur Einheit gezwungen hat. Während Tonio im Prolog die Lebensnähe des folgenden Geschehens betont und Canio vor den Dorfbewohnern auf dem Unterschied zwischen Darstellung und Wirklichkeit beharrt, hebt Nedda eben diesen auf. Im Finale I verabschiedet sie ihren vor dem eifersüchtigen Canio fliehenden Liebhaber Silvio mit denselben Worten, die sie – von Bajazzo/Canio belauscht – im Finale II ihrem Liebhaber im Spiel, Arlecchino, zuruft. Das ist nicht nur der dramaturgische Angelpunkt des Geschehens, in dem sich für Canio die Grenzen zwischen Spiel und Wirklichkeit endgültig vermischen. Hier manifestiert sich auch Leoncavallos ästhetischer Anspruch, dass die Kunst der Vergangenheit – der von Colombina gesungene Text der alten Komödie – in das gegenwärtige Leben hineinwirkt, für dieses Bedeutung hat. Dabei verzichtet er aber allen historisierenden Bezügen zum Trotz nicht auf die wagnersche Qualität der Durchkomposition, obwohl er – oder gerade weil er – Abstand nimmt von der Leitmotivtechnik seiner Mediceer-Oper.

Der Prolog Tonios stellt dem Hörer nicht nur den Werkan-spruch vor, sondern auch dessen musikalische Hauptthemen: neben Canios Schmerz im Lachen sein Eifersuchtsmotiv und das Liebesmotiv Neddas, das am Schluss ihres Duets mit Silvio durch eine von Wagner übernommene Sequenzierungstechnik variativ verkleinert wird. Leoncavallos motivische Arbeit zeichnet sich durch eine hohe Ökonomie aus. So kommt das berühmte Canio-Motiv insgesamt nur drei Mal im Stückablauf vor: nach dem Prolog, wo es die Hörner im Mezzoforte intonieren, zunächst in Canios Lamento am Ende des I. Akts, wo es, gegenüber dem Prolog um eine Oktave angehoben, zum Forte hin verstärkt wird und im Unisono von Singstimme und Orchester erklingt. In seiner Operngeschichte hat René Leibowitz sich die Frage gestellt, warum Leoncavallo darauf verzichtete, das Motiv im orchestralen Nachspiel von Canios Arie aufzugreifen, und

*Leoncavallo ist ein be-
achtenswertes, auf star-
ken, leidenschaftlichen
Ausdruck angelegtes
Talent. Er hat Wärme,
die sich in manchen ge-
fühlvollen Stellen gel-
tend macht, noch mehr
aber lodernes Feuer in
den Momenten äußer-
ster Leidenschaft. Uns
dünkt manches darin
grell und unnatürlich,
den Italienern nicht.*

Eduard Hanslick

skizzierte in Noten dessen mögliche Integration: „Es schien mir, dass dieses Motiv – ohne weiteres in den Ablauf einfügbar (man verzeihe mir diesen Barbarismus!) – dem Finale des Akts eine zusätzliche Dramatik verliehen hätte“. Die Antwort war für Leibowitz ganz einfach: Leoncavallo sparte sich das dritte Erscheinen des Motivs für das Werkfinale auf, wo es nach Canios gesprochenen Schlussworten im Orchester ertönt – nun im Fortissimo des Tutti und wieder um eine Oktave höher geschraubt. „Eine derartige dramatische Progression, gestützt auf eine absolute Ökonomie der musikalischen Mittel, kann nur das Werk eines authentischen Opernkomponisten sein“.

eine außerordentliche Studie in angewandtem Historismus

Leibowitz, der Apologet der Schönberg-Schule, war nicht der einzige ernst zu nehmende Bewunderer des „Bajazzo“. George Bernard Shaw pries 1894 die allgemeine handwerkliche Solidität ebenso wie die Ausarbeitung im Detail, und Eduard Hanslick hatte nach der deutschsprachigen Premiere in der Wiener Hofoper ein Jahr zuvor zumindest die „commedia“ des II. Akts in hohen Tönen gelobt. Tatsächlich ist Leoncavallo in diesem Spiel im Spiel, dem zunächst mit Posaunen, Pauken und Trompeten der lärmige Besatz genommen wird, eine außerordentliche Studie in angewandtem Historismus gelungen.

Dieser entlehnte Stil, die Welt der *commedia dell'arte* und des Pariser Farcenspielers Tabarin gleichermaßen beschwörend, hebt mit einem Menuett an. Ihm folgt das Ständchen des verliebten Arlecchino (Beppo), ein tenorales Glanzstück elegischen Singens über Pizzikato-Akkorden mit duftigen Flöten-Stakkati. Während Arlecchino den ungeschickt lüstern um Colombina werbenden Taddeo (Tonio) aus dem Raum komplimentiert, läuft das Menuett weiter. Bei der Mahlzeit von Colombina und Arlecchino, der Wein und einen Schlaftrunk für Pagliaccio mitgebracht hat, erklingt eine geistreiche A-Dur-Gavotte. Mit bewundernswerter Ökonomie ist dann gestaltet, wie Canio als Bajazzo erscheint, der doppelt – im Leben wie im Spiel – betrogene Ehemann, und sich auch musikalisch die beiden Ebenen vermischen, mit immer verzweifelteren Versuchen der Mitspieler, Canio in die Eindeutigkeit seiner Spiel-Rolle zurückzuholen. Die blitzartige Entladung seines Gefühlsstaus im Doppelmord an Nedda und Silvio hat tatsächlich, wie Hanslick schrieb, die „Gewalt eines Elementar-Ereignisses“. Es ist auch ein elementares Kunst-Ereignis.

QUELLEN

Texte

Die Handlungen der Opern: Udo Salzbrener für dieses Programmheft. – Zeittafel zu den beiden Opern und ihren Autoren, in: „Cavalleria rusticana“ und „Pagliacci“, Programmheft des Salzburger Landestheaters, Spielzeit 1996/97 (Red.: Oliver Binder, Ulrich Müller). – Joachim Herz: Die ungleichen Zwillinge oder Die Entdeckung der Wirklichkeit; in: Theater – Kunst des erfüllten Augenblicks. Briefe, Vorträge, Notate, Gespräche, Essays, hrsg. von Ilse Kobán, Henschelverlag, Berlin 1989. – Oliver Binder: Trümmer von Sehnsüchten, in: „Cavalleria rusticana“ und „Pagliacci“, Programmheft des Salzburger Landestheaters, Spielzeit 1996/97 (Red.: Oliver Binder, Ulrich Müller, der Wiederabdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors). – Ulrich Schreiber: „Cavalleria rusticana“ und „Der Bajazzo“, in: Ulrich Schreiber, Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 20. Jahrhundert I. Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus, Bärenreiter-Verlag Karl Vöterle GmbH & Co. KG, Kassel, 1. Aufl. 2000. – Eduard Hanslick: National italienisch und europäisch modern (1891), in: Eduard Hanslick, Musikkritiken, hrsg. von Lothar Fahlbusch, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1972.

Abbildungen

Titelbild: Unter Verwendung einer Kostümfigurine von Cordula Stummeyer. Aperture, Number 132: Immagini italiane, Aperture Foundation, New York, Summer 1993. – Germano Celant: Ugo Mulas, Rizzoli International Publications, Inc., New York 1990. – „Cavalleria rusticana“ und „Pagliacci“, Programmheft der Staatsoper Stuttgart Nr. 27 (Spielzeit 1981/82, Red.: Jürgen Fabritius). – Dieter Zöchling: Die Chronik der Oper, Chronik Verlag in der Harenberg Kommunikation, Dortmund 1990. – Alfred Simon: La planète des clowns, La manufacture, Lyon 1988. – Rolf D. Schwarz: Karneval in Venedig, Harenberg Kommunikation, Dortmund 1983. – Kostümfigurine von Cordula Stummeyer, Anhaltisches Theater Dessau 2003. – Archiv des Anhaltischen Theaters Dessau.

Foto-, Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.

Bitte schalten Sie Ihre Mobilfunk-Telefone vor Beginn der Vorstellung aus.

Anhaltisches Theater Dessau

Generalintendant und

Leiter des Musiktheaters Johannes Felsenstein

Spielzeit 2002/2003 – Heft 13

Programm zu

Cavalleria rusticana Oper von Pietro Mascagni

Der Bajazzo Oper von Ruggero Leoncavallo

Premiere am 4. Juli 2003 im Großen Haus

Musikalische Leitung: Golo Berg – Inszenierung: Anthony Pilavachi

Bühnenbild: Piero Vinciguerra – Kostüme: Cordula Stummeyer

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrener

Herstellung: Repro- und Satzstudio Kuinke, Dessau

DER REGISSEUR

Anthony Pilavachi wurde 1962 auf Zypern geboren, wuchs in Frankreich auf und ist irischer Staatsbürger. Schon vor seinem Studium an der Guildhall School of Music & Drama in London inszenierte Anthony Pilavachi als Stipendiat der ‚Foundation Princess Grace of Monaco‘ in Monte Carlo Pergolesis „La Serva Padrona“.

Von 1987 bis 1992 arbeitete Anthony Pilavachi an der Bonner Oper als Regieassistent und Spielleiter. Danach war er der Kölner Oper bis 1995 als Spielleiter verbunden. Seitdem ist er freischaffend und gern gesehener Gast.

Pilavachi wird von der Kritik als einer der interessantesten Regisseure seiner Generation betrachtet und vor allem wegen seiner Musikalität, seiner intensiven und originellen Personenführung sowie seiner überraschenden Phantasie sehr geschätzt.

Gerne arbeitet er mit den Bühnenbildnern Piero Vinciguerra, Ric Schachtebeck und Carlo Tommasi, den Kostümbildnerinnen Tatjana Ivtschina und Cordula Stummeyer sowie der Ausstatterin Jutta Delorme zusammen.

Zu seinen wichtigsten Regiearbeiten zählen Rossinis „Il Barbiere di Siviglia“ in Houston/USA (1993), Brittens „Peter Grimes“ in Köln (1994), Verdis „La Traviata“ in Göteborg/Schweden (1998), Händels „Saul“ an der Komischen Oper Berlin (1999), Strauss' „Daphne“ an der Deutschen Oper Berlin (1999), Wagners „Der Fliegende Holländer“ in Frankfurt/Main (1999), Musorgskys „Boris Godunow“ in Hannover (2000) und Wagners „Lohengrin“ in Bremen (2003). Am Anhaltischen Theater Dessau inszenierte er bereits in der Spielzeit 2001/02 Puccinis Oper „Das Mädchen aus dem Goldenen Westen“.

Seine Bremer Inszenierung von Mozarts „Cosi fan tutte“ zusammen mit dem Israel Camerata Orchestra erregte im Februar 2002 als umjubeltes Gastspiel auf Zypern großes Aufsehen.

Pilavachi inszenierte die Welturaufführung (Premiere: 14.09.2002) von Verdis rekonstruierter Oper „Gustavo III“ in Göteborg/ Schweden. Die deutsche Erstaufführung von „Gustavo III“ wird er in Darmstadt inszenieren (Premiere: 24.1.2004).



*Anthony Pilavachi,
Foto: Barbara Aumüller*