



THEATER
ALTENBURG
GERA



Cavalleria rusticana / Pagliacci

Zwei Opern in einer Handlung
von Pietro Mascagni und Ruggero Leoncavallo



Alfio (Alejandro Lárraga Schleske), Lola (Franziska Weber), Opernchor

Cavalleria rusticana / Pagliacci

Zwei Opern in einer Handlung

Fassung für das Theater Altenburg Gera von Kay Kuntze

PREMIEREN

FR 7. FEB 2025 · 19:30

Gera · Großes Haus

SO 27. APR 2025 · 19:30

Altenburg · Theaterzelt

Aufführungsdauer

2 Stunden und 45 Minuten,

Pause nach 1 Stunde und 20 Minuten

Uraufführungen

Cavalleria rusticana:

17. Mai 1890

Teatro Costanzi, Rom

Pagliacci:

21. Mai 1892

Teatro Dal Verme, Mailand



Bitte beachten Sie, dass Bild- und Tonträgeraufnahmen während der Vorstellung aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Die Theater Altenburg Gera gGmbH wird getragen von den Gesellschaftern Stadt Gera, Landkreis Altenburger Land und Stadt Altenburg und erhält Zuwendungen durch den Freistaat Thüringen.

Cavalleria rusticana: Oper in einem Akt von Pietro Mascagni

Libretto von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci

Pagliacci: Oper in zwei Akten von Ruggero Leoncavallo

Libretto vom Komponisten

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Musikalische Leitung **Thomas Wicklein**

Inszenierung **Kay Kuntze**

Bühne, Kostüme **Martin Fischer**

Choreinstudierung **Dr. Alexandros Diamantis**

Dramaturgie **Dr. Peter Larsen**

Regieassistenz **Lydia Rotter**

Studienleitung **Claudia Gebauer**

Musikalische Einstudierung **Megumi Hata, Changmin Park, Laura Schwind**

Inspizienz **Sabine Völkl**

Soufflage **Claudia Sieber**

Regiehospitantz und Übertitelinspizienz **Meeri Einax***

*FJS Kultur

Technischer Direktor **René Prautsch** · Bühnentechnik **Kai Retzer**
Beleuchtung **Klaus Limmer** · Ton- / Videotechnik **Karsten Grunewald**
Videoprojektion **René Grüner** · Requisite **Ramona Richter**
Produktionsleiter **Andreas Nobis** · Leitung Malsaal/Plastik
Guste Kreft · Dekorationstischlerei **Christoph Jetter**
Dekorateurarbeiten **Gabriela Pautzsch** · Dekorations Schlosserei
Giesbert Panter Leiterin Kostümabteilung **Cornelia Möckel**
Gewandmeisterin Damen **Hellen Krause** · Gewandmeisterin Herren
Sylvia Wagner · Chefmaskenbildnerin **Susann Böhland** · Anfertigung
Masken und Haartrachten **Christina Christmann / Sandra Beyer**

Besetzung

Turiddu **Isaac Lee**

Santuzza **Camila Ribero Souza**

Lucia **Judith Christ-Küchenmeister**

Lola **Franziska Weber**

Alfio **Alejandro Lárraga Schleske**

Nedda **Anne Preuß**

Canio **James Edgar Knight**

Tonio **Johannes Beck**

Peppe **Johannes Pietzonka**

Erster Bauer **Juan Camillo Yepes Acevedo / Jaeyoung Lee**

Zweiter Bauer **Raoni Hybner de Barros / Gyeontaeg Oh**

Opernchor des Theaters Altenburg Gera

Kinder- und Jugendchor des Theaters Altenburg Gera

Statisterie des Theaters Altenburg Gera

Philharmonisches Orchester Altenburg Gera

Handlung

Turiddu, der Sohn von Lucia, hat ein Verhältnis mit Lola. Nachdem er zum Militär einzogen worden war, hat Lola den reichsten Dorfbewohner Alfio geheiratet. Vom Dienst zurückgekehrt hat Turiddu sich dann mit Santuzza getröstet. Aber die alte Leidenschaft zwischen Lola und Turiddu ist neu entfacht; beide treffen sich heimlich und werden am frühen Ostermorgen von Santuzza beobachtet. Santuzza wurde von der Dorfgemeinschaft ausgestoßen, weil ihre Beziehung zu Turiddu nicht durch Ehe legitimiert ist. Nur bei Lucia findet sie mehr und mehr ein offenes Ohr. Beide werden von Alfios Ankunft unterbrochen, der im Dorf wegen seiner Freigiebigkeit beliebt ist. Alle Aufmerksamkeit richtet sich dann auf die Ankunft der Komödianten, die begeistert begrüßt werden. Groß und Klein freuen sich auf Unterhaltung und Spektakel an diesem sonst eher ereignisarmen Ort. Doch auch hier werden schnell emotionale Spannungen offensichtlich: Canio, der Prinzipal der Pagliacci-Truppe, ist sehr eifersüchtig. Er vermutet bei seiner Ehefrau und Bühnenpartnerin Nedda, dass sie sich mit anderen Männern einlässt. Das ist nicht unbegründet, denn Nedda hat eine heimliche Affäre mit Alfio. Der Komödiant Tonio erfährt davon. Er hat es auf Nedda abgesehen und versucht sie zu überwältigen. Von Nedda abgewehrt schwört er Rache. Während in der Kirche die Ostermesse abgehalten wird, kommt es zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen Santuzza und Turiddu, die Santuzza dazu bringt, dass sie ihn verflucht und Alfio die Affäre von Turiddu und Lola enthüllt.

Alfio und Nedda beschließen noch in selben Nacht zu fliehen. Tonio und Canio belauschen sie, ohne jedoch zu erfahren, wer Neddas Liebhaber ist. In rasender Eifersucht will Canio Nedda mit Gewalt zwingen, den Namen ihres Geliebten preiszugeben. Nur mit Mühe lässt sich Canio dazu bewegen von Nedda abzulassen und sich auf die bevorstehende Theatervorstellung vorzubereiten.

Turiddu ist zunehmend verunsichert in dem Beziehungsdreieck mit Lola und Santuzza. Er lädt zu einem großen Gelage ein, betrinkt sich und tauscht leichtsinnig mit Lola Intimitäten aus. Alfio sieht das und fordert Turiddu zum Duell. Seine Mutter Lucia fleht Turiddu an für Santuzza zu sorgen sollte er nicht zurückkehren.

Nun beginnt auf der Piazza die Komödie der Pagliacci. Aufgeführt wird ein Eifersuchtsspiel mit den traditionellen Figuren der Commedia dell'arte. In dessen Verlauf wird deutlich, dass das Bühnenstück immer mehr mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Aus Spiel wird bitterer Ernst und die Konflikte entladen sich einem Gewaltfanal ...

Aus einer Zwangsehe eine Liebesehhe machen

Generalintendant und Regisseur Kay Kuntze im Gespräch mit Musikdramaturg Peter Larsen

Peter Larsen: Herr Kuntze, man könnte sagen Mascagnis *Cavalleria rusticana* und Leoncavallos *Pagliacci* sind seit ihrer Entstehungszeit vor rund 130 Jahren unzertrennlich miteinander verbunden – als erfolgreichster Doppelabend der Operngeschichte. Nun werden sie am Theater Altenburg Gera auf ganz neue Weise zu einer einzigen Handlung verschmolzen. Wie geht das?

Kay Kuntze: Beide Werke sind zwar unabhängig voneinander entstanden, weisen aber sehr viele Gemeinsamkeiten auf: Da wäre zum einen die regionale Zuordnung: Sizilien bzw. Kalabrien sind geografisch nur durch die Straße von Messina getrennt. Dann spielen beide ungefähr in ihrer Entstehungszeit Ende des 19. Jahrhunderts und außerdem an kirchlichen Festtagen – Ostern bei *Cavalleria rusticana* und Mariä Himmelfahrt bei *Pagliacci*. Zum anderen bieten beide Opern fünf attraktive Hauptrollen. Man kann diese beiden Opern verblüffend gut kombinieren, wenn man die Figuren der jeweiligen Stücke miteinander in Berührung bringt.

Peter Larsen: Wie kamen Sie auf diese Idee und worin besteht der Reiz dieser Verschränkung der beiden Opernwerke?

Kay Kuntze: Diese Werke existieren ja in einer Art Zwangsehe auf den Opernspielplänen; sie sind durch die Rezeptionsgeschichte aneinander gekettet worden –

und obwohl es auch Produktionen gibt, bei denen beide Opern z. B. in einem gemeinsamen Bühnenbild spielen, bleiben sie dann eben doch in ihrer Abfolge für sich. Das wirkte auf mich immer unbefriedigend, weil in beiden Stücken so ähnliche Aspekte – es geht ja immer um starke Emotionen wie Eifersucht – nacheinander, also irgendwie zweimal am Abend verhandelt werden. Daraus entstand der Gedanke aus dieser Zwangsehe eine Liebesehhe zu machen, also das Gemeinsame dieser „ungleichen Zwillinge“ herauszufinden und szenisch zu verknüpfen.

Peter Larsen: Obwohl beide Opern ja fast gleichzeitig entstanden, sind sie vom musikalischen Stil her durchaus unterschiedlich. Vereinfacht gesagt: Mascagni komponiert weicher, lyrischer, feinsinniger als Leoncavallo, der durch emotional-eruptive, drastische Expressivität und zum Teil modern wirkende musikalische Effekte auffällt. Wie geht das in so einer vermischten Fassung zusammen?

Kay Kuntze: Erst einmal ist es vorteilhaft, dass die Orchesterbesetzung fast identisch ist. Allerdings: Diese großen melodischen Bögen, dieses Rauschhafte bei Mascagni, hat Leoncavallo nicht. Leoncavallo ist wiederum raffinierter in der Instrumentation – es ist schon eine andere musikalische Sprache, aber: Wenn wir die beiden Stücke miteinander verbinden,



Santuzza (Camila Ribero Souza), Turiddu (Isaac Lee)



Nedda (Anne Preuß), Tonio (Johannes Beck)

ist das sogar sinnvoll: Wir erzählen als große Rahmengeschichte die *Cavalleria rusticana* und in diese Erzählung hinein kommt von außen diese fahrende Truppe der Pagliacci und die bringen nicht nur Spiel mit, die bringen auch Neuigkeiten aus aller Welt und eine neue Musik mit. Von daher unterstreichen diese unterschiedlichen musikalischen Stile das Konzept der Verknüpfung sogar noch.

Peter Larsen: Wie sieht denn die Geschichte jetzt aus? Könnten Sie einmal die Grundzüge der „neuen“ Handlung skizzieren?

Kay Kuntze: Die Handlung beginnt fast ereignislos an einem Ostermorgen und baut sich sehr langsam auf. Durch das Eintreffen der Komödiantentruppe kommt plötzlich eine neue Dynamik ins Spiel. Die jeweiligen Konflikte, die um Eifersucht, Untreue, Kränkung, Ehre, Status und Akzeptanz in der Dorfgesellschaft kreisen, eskalieren in der Folge immer mehr und führen zu einem Fanal aus Rache und Gewalt. Die schon erwähnte Ähnlichkeit der Vorgänge und der Motive der Figuren erlaubt es, die Konflikte zunächst parallel und zunehmend miteinander verschränkt spannungsreich zu etablieren. Alles rast unaufhaltsam auf die Katastrophe zu.

Peter Larsen: Damit aus den beiden Erzählsträngen aber ein in sich geschlossener Plot wird, muss es doch verbindende Momente geben. Da wären die Bewohner des Dorfes zu nennen, die vom Opernchor sowie dem Kinder- und Jugendchor dargestellt werden. Welche übergreifenden Figuren wären da außerdem wichtig?

Kay Kuntze: Da sind eigentlich zwei Aspekte: Da wäre zum einen Alfio, der Mann

von Lola in *Cavalleria rusticana*; Nedda in *Pagliacci* hat nun einen Liebhaber mit Namen Silvio. Und diese beiden Figuren, Alfio und Silvio, sind in unserer Fassung identisch, also zu einer Person verschmolzen. Und zum anderen treten die anderen Figuren der beiden Stücke ständig in Kontakt. Wir spielen ja auf einer Piazza grande, da gibt es eine Bar, man trinkt einen Espresso und so erleben die Figuren auch zum Teil, was sich bei den anderen für Konflikte ankündigt und das hat wieder Auswirkungen auf ihr eigenes Handeln.

Peter Larsen: Die sicherlich größte Herausforderung war wohl, die Spannungsbögen der eskalierenden Konflikte der beiden Opernhandlungen so zu synchronisieren, dass es bei aller Dichte der Ereignisse noch nachvollziehbar bleibt ...

Kay Kuntze: ... Ja, wir haben in beiden Stücken eine Exposition, in beiden die Setzung des Konflikts, in beiden ein retardierendes Element und dann eine rasante Zuspitzung zum Ende hin. Diesen doppelten Spannungsbogen zusammenzubauen war in der Tat eine der größten Herausforderungen. *Cavalleria rusticana* wird komplett gespielt, bei *Pagliacci* haben wir zwei Retuschen vorgenommen: Wir haben das Orchesterintermezzo weggelassen, weil es in dieser Konzeption nicht unterzubringen war, und dann haben wir den Prolog herausgenommen, der nur dann Sinn ergibt, wenn man das Stück für sich spielt, weil damit – so sah es Leoncavallo vor – die veristische Intention sozusagen vorausgeschickt wird. Wir aber erzählen ein großes, emotionales italienisches Drama und das ist dann selbsterklärend.

Peter Larsen: Ein ganz entscheidendes, verbindendes Element ist natürlich das Bühnenbild von Martin Fischer. Es ist hier ein ganz wichtiger Hauptdarsteller. Alles findet auf der Piazza vor einer Kirche statt – im öffentlichen Raum. Diese hohe, dunkle Häuserflucht mit nur kleinen Fenstern hat einen starken Symbolwert ...

Kay Kuntze: Auf der einen Seite verweist dieser Platz, dieser Raum schon durch seine Grundform ganz offensichtlich auf die Zuspitzung des Handlungsverlaufs. Das hat etwas Unerbittliches, und so wie die Konflikte eigentlich schon zu Beginn gesetzt sind und sich dann nur noch vollziehen, symbolisiert dieses Bühnenbild in seiner vektorhaften Ausrichtung, dass es da kein Entkommen gibt. Im Mittelpunkt ist dann aber noch eine Kirche erkennbar. Das Religiöse nimmt ja in beiden Opern einen breiten Raum ein – es gibt große Chorszenen, in denen die christlichen Feiertage klanglich präsent werden, man hört über weite Strecken Gesänge und Orgelspiel aus der Kirche. Die Verwurzelung in die religiösen Rituale in der Verknüpfung mit zwischenmenschlichen Ritualen ist an diesem Ort uralt und wurde über Generationen weiterentwickelt. Das Bühnenbild hat da auch etwas fast schon organisches: Es scheint so, als wären die Baukörper über die Jahrhunderte immer weiter gewachsen. Es vermischen sich dabei verschiedene Baustile und Elemente zu einem „sprechenden“ Bühnenraum. So authentisch der Raum auf den ersten Blick aber wirken mag, er ist keine Kopie eines realen Platzes irgendwo in Italien, sondern ein „dramaturgischer“ Kunst-raum als Metapher der Opernhandlung. Noch ein Beispiel dazu: Die Wäsche, die da auf Leinen über der Piazza aufgehängt

wurde, ist nicht allein ein bekanntes Bild, das man vielleicht aus Italien kennt, sondern zeigt vielmehr, dass das Private, die Intimität immer in die Öffentlichkeit getragen und dort verhandelt wird: Jeder kann sehen, welche Unterwäsche der Nachbar trägt.

Peter Larsen: Und wann spielt Ihre Inszenierung? Da geben ja die ebenfalls von Martin Fischer entworfenen Kostüme Hinweise ...

Kay Kuntze: Bei einer zeitlichen Einordnung stellt sich ja immer die Frage, ändert sich die Sichtweise auf ein Stück, wenn man es in einer anderen Zeit als der angegebenen spielen lässt. Nun hat sich in Süditalien seit der Entstehungszeit der Opern die Kleidermode gar nicht so gravierend geändert – schwarze Anzüge werden auch heute noch an Festtagen in sizilianischen oder kalabrischen Dörfern getragen. Insofern ist die Zeit nicht näher definiert, aber das ist auch nicht nötig. Es ist eher eine Kleidung, die mit einem dörflichen Milieu zu tun hat als mit einer konkreten zeitlichen Zuordnung.

Peter Larsen: In dieser dörflichen Gesellschaft haben Männer Liebesaffären und Frauen auch. Aber nach dem ungeschriebenen „Ehrenkodex“ dürfen die Frauen nicht dasselbe wie die Männer ...

Kay Kuntze: ... und genau das ist der Ansatz für die Verknüpfung der beiden Opern, die wir jetzt vorgenommen haben, indem wir eben die Figuren Alfio und Silvio eins werden lassen. Das heißt im Ergebnis: Alfio nimmt sich ein Recht heraus, das seine Frau nicht hat und das er auch nicht duldet: Er rächt die Untreue seiner Frau Lola, indem er ihren Liebhaber Turiddu tötet.



Santuzza (Camila Ribero Souza), Lucia (Judith Christ-Küchenmeister), Opernchor, Kinder- und Jugendchor



Lola (Franziska Weber),
Nedda (Anne Preuß)



Erster Bauer (Juan Camillo Yepes Acevedo), Zweiter Bauer (Raoni Hybner de Barros), Canio (James Edgar Knight), Nedda (Anne Preuß)



Alfio (Alejandro Lárraga Schleske), Santuzza (Camila Ribero Souza)

Gleichzeitig hat er in unserer Version mit Nedda, die ja auch eine verheiratete Frau ist, eine Affäre. Durch diese Zuspitzung in der Alfio-Figur können wir die Doppelmoral, den bigotten Umgang mit Ehrbegriffen zeigen, die aus einer rein patriarchalen Haltung heraus verstanden werden muss. Doch all das erlauben ihm die kollektiven gesellschaftlichen Regeln in dieser Dorfgemeinschaft, die ihm die Wiederherstellung der Ehre und sei es durch eine Gewalttat zugestehen.

Peter Larsen: ... *Cavalleria rusticana* heißt ja denn auch zu deutsch „Bauernehre“. Dabei geht es sowohl bei Mascagni als auch bei Leoncavallo um Revanche, um „Vendetta“, eben um Taten mit tödlichem Ausgang.

Kay Kuntze: Ja richtig, aber wir müssen da unterscheiden. In *Cavalleria rusticana* geht es darum, dass Alfio nicht akzeptieren kann, dass Turiddus Affäre mit Lola öffentlich geworden ist, und somit sein Ruf in dieser Gesellschaft auf dem Spiel steht. Es muss also zum Duell kommen und er muss den Nebenbuhler töten, um „ehrentvoll“ weiterleben zu können. Es geht hier weniger um Alfios private Gefühle,

sondern um den Stand, den er in dieser Bauerngesellschaft hat. Der ist bedroht dadurch, dass seine Ehefrau fremdgegangen ist. Das muss er korrigieren. In *Pagliacci* dagegen geht es um die persönliche emotionale Verletzung von Canio. Das ist ein unglaublich eifersüchtiger Mensch, dem es nicht um die Wiederherstellung seiner Ehre geht, sondern er hat panische Angst, dass er Nedda an einen anderen Mann verlieren könnte. Wenn er das dann tatsächlich erlebt, geht es mit ihm durch: Er ist affektgesteuert, kann den Verstand gar nicht mehr einschalten. Canio kann nicht zurücktreten und sich fragen, wie er mit der Situation umgehen soll – er verbrennt an dem Ganzen. Canio bringt Nedda um, er bringt ihren Liebhaber Alfio um und er würde danach auch nicht wieder glücklich werden. Für Canio ist das Leben eigentlich vorbei. Nicht umsonst endet das Stück mit dem Satz „La commedia è finita“.

Peter Larsen: Herzlichen Dank für die Einblicke in diese ganz besondere Opernproduktion! Ihnen und dem gesamten Team jetzt **Toi toi toi** für die **Premiere!**



Nedda (Anne Preuß), Canio (James Edgar Knight), Tonio (Johannes Beck), Peppe (Johannes Pietzonka),
Opernchor, Kinder- und Jugendchor, Statisterie





Turiddu (Isaac Lee), Opernchor



Nedda/Colombina (Anne Preuß), Peppe/Arlecchino (Johannes Pietzonka), Tonio/Taddeo (Johannes Beck), Kinder- und Jugendchor

Der Geruch des Milieus

Zur Entstehung der Verismo-Oper

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich durch die Industrialisierung überall in Europa ein durchgreifender sozialer und ökonomischer Wandel vollzogen. Die Literaten erspürten allerorts die Erschütterungen dieser Entwicklungen mit seismographischer Sensibilität: In der neu entstehenden literarischen Strömung des Naturalismus versuchten Autoren durch präzise Beobachtung der Gesellschaft aktuelle soziale Fragen schriftstellerisch zu reflektieren. Es wurde wichtig, die Realitäten als solche auch zu beschreiben. Wirkmächtig war in Frankreich die Milieutheorie des Philosophen und Schriftstellers Hippolyte Taine, der die Determinierung des Menschen aus seiner sozialen Herkunft, seinem Milieu begründete. Italienische Autoren rezipierten den Naturalismus aus Frankreich, etwa von Émile Zola, oder auch aus Deutschland von Gerhard Hauptmann.

Auch in der französischen Oper – etwa im Drame lyrique von Ambroise Thomas, Léo Delibes oder Jules Massenet – lassen sich naturalistische Tendenzen erkennen – paradigmatisch dann in Georges Bizets Opéra comique *Carmen* von 1875, die wiederum auf eine Erzählung von Prosper Mérimée zurückgeht, der das Milieu der andalusischen Roma beschrieb und damit die Milieuschilderung zum lite-

rarischen Topos und gleichzeitig populär werden ließ. Die sozialen Zuspitzungen in den Gesellschaften Europas sorgten also spiegelbildlich in Literatur und Kunst für eine realitätsbezogene Ästhetik. Es ging um die Darstellung der Wirklichkeit, um die Wahrheit des Lebens und all seiner Abgründe. Wahrheit heißt auf Italienisch „verità“ und in Italien nannte sich die neue literarische Bewegung daher folgerichtig: Verismo.

Seine eindrucksvollste Ausprägung fand der Verismo im letzten Jahrzehnt vor 1900 auf der Opernbühne. Die Oper war zu jener Zeit zweifellos die zentrale Kunstform Italiens. Die Handlungen veristischer Opern kreisten nicht mehr wie zuvor um mythische Allegorien, historische Stoffe oder Querelen einer abgehobenen Nobilità, sondern nahmen einfache Menschen, die soziale Unterschicht, das Milieu in den Fokus – und dies alles sollte in größtmöglicher Authentizität musikdramatisch in Szene gesetzt werden. Soweit das mit einer so artifiziellen Kunstform wie der Oper überhaupt möglich war, nutzte man alle verfügbaren Ausdrucksmittel, um eine realistische Darstellung zu erreichen: Um das Milieu zu illustrieren, genauer den „Geruch“ des Milieus spürbar zu machen, wurde die jeweilige Szenerie

mit textlichen und musikalischen Mitteln bis ins Detail charakterisierend ausgearbeitet. Die darin handelnden Figuren sollten in ihrem alltäglichen Leben so echt wie möglich wirken. Ihre Konflikte, die sich in emotionalen Aufwallungen bis hin zu brutaler Gewalt ausdrückten, wurden zuweilen mit krassen Effekten expressiv herausgestellt. Scharfe Kontraste finden sich entsprechend in der Gesangsmelodik: Die Ausdruckspalette reicht vom einfachen, am natürlichen Sprechen orientierten Vortrag bis zu heftigen exaltierten Ausbrüchen. Mit einer klanglich raffiniert gefärbten orchestralen Begleitung, die oft ganz bewusst nur die Gesangsstimme in der Melodieführung doppelt, wurde versucht Härte und Unerbittlichkeit darzustellen. Dazu kommen Geräusche, Schreie sowie – in der Partitur rhythmisch notiert – lautes Lachen und gesprochene Passagen, um einen realistischen Eindruck entstehen zu lassen.

Zwar kann man in der Geschichte der italienischen Oper – und zwar bei ihrem Fixstern Giuseppe Verdi – schon Mitte des 19. Jahrhunderts veristische Tendenzen erkennen, etwa bei *Rigoletto* (1851). Die mit einer körperlichen Behinderung dargestellte, damals höchst umstrittene Titelfigur ist ein direkter Rollenvorfahr Tonios bzw. Canios in *Pagliacci*. Dann ist natürlich *La Traviata* (1853) zu nennen, in der die reale Kurtisane Marie du Plessis zur Bühnenfigur wird, die dann auf offener Bühne an Tuberkulose stirbt. Dies sind frühe Vorzeichen. Im Verismo wurde dies jedoch zum Programm: Die gesellschaftlichen Veränderungen Ende des 19. Jahrhunderts ließen die Oper zum Spiegelbild des wirklichen Lebens werden.

Dass es aber überhaupt zu einer Neuorientierung der Oper in Italien kommen konnte, hängt eng mit der Frage zusammen, welchen Weg sie um die Wende zum 20. Jahrhundert generell einschlagen würde. Zurück lag eine Epoche eines beispiellosen Triumphes der Oper in Italien, der sich u. a. mit den Namen Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti und natürlich Giuseppe Verdi verbindet. Die Tradition aber war Anspruch wie Bürde zugleich. Und Verdi hatte keine Schule begründet. Zudem zeigten die Musikdramen Richard Wagners zunehmend Wirkung: Sogar bei dem späten Verdi ist der Einfluss Wagners – wie etwa bei *Otello* (1887) – deutlich zu erkennen. Verdis Librettist Arrigo Boito war ein entschiedener Vorkämpfer der Musik Wagners und führte dessen Opern und Musikdramen in Italien ein. Doch Boitos eigene Opernambitionen als Komponist (sieht man einmal von seiner frühen, populär gewordenen Oper *Mefistofele* von 1875 ab) oder auch das Opernschaffen Amilcare Ponchiellis (*La Gioconda*, 1876) hatten nicht die Potenz, die musikdramatischen Einflüsse Wagners in die italienische Oper zu integrieren (wie es Boito vorsah) und zugleich das Erbe von Verdis universalem Opernkonzept anzutreten.

Hier nun bot die veristische Oper mit ihren innovativen Ausdrucksmitteln die Chance eine drohende Stagnation der Kunstform Oper in Italien abzuwenden: Einer neuen, jungen Generation, der „Giovane Scuola“ Pietro Mascagnis, Ruggero Leoncavallos, Francesco Cileas, Alberto Franchettis und (teilweise) auch Umberto Giordanos sowie Giacomo Puccinis gehörte zweifellos die Zukunft.



Tonio/Taddeo (Johannes Beck),
hinten: Peppe/Arlecchino
(Johannes Pietzonka),
Nedda/Colombina
(Anne Preuß)



Lola (Franziska Weber),
hinten: Turiddu (Isaac Lee),
Alfio (Alejandro Lárraga Schleske)

Geniale Erstlinge

Zu Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* und Ruggero Leoncavallos *Pagliacci*

Der Impuls zur Entstehung der Opern *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* ging nicht etwa von den Komponisten selbst aus, sondern kam aus der Wirtschaft, von einem Verleger motiviert durch unternehmerisches Kalkül. Der Mailänder Verleger Edoardo Sonzogno – schärfster Konkurrent von Giulio Ricordi, der Giuseppe Verdi und Giacomo Puccini unter Vertrag hatte, – war bemüht eine junge und innovationsfreudige Komponistengeneration an seinen Verlag zu binden, indem er Kompositionswettbewerbe auslobte (erstmalig 1883 mit mehreren Wiederholungen). Bei der Ausschreibung von 1888 waren laut Teilnahmebedingungen ausschließlich Operneinakter gefordert. Es gingen 73 Einsendungen ein. Den ersten Preis erhielt 1889 der 25jährige, aus dem toskanischen Livorno stammende Pietro Mascagni mit *Cavalleria rusticana*. Sonzognos Instinkt hatte ihn nicht getäuscht: Mascagnis Einakter wurde bereits zwei Jahre nach der frenetisch gefeierten Uraufführung am 17. Mai 1890 im Teatro Costanzi in Rom weltweit gespielt. Mit *Cavalleria rusticana* war zugleich der Prototyp der veristischen Oper entstanden. Ein anderer, sechs Jahre älterer Kollege von Mascagni, der Neapolitaner Ruggero Leoncavallo, hatte sich mit Giulio Ricordi überworfen und war entschlossen zum Casa Musicale Sonzogno zu wechseln.

Leoncavallo war von Mascagnis Erfolg angespornt und fand bei dem Verleger Unterstützung, nachdem er ihm *Pagliacci* vorgelegt hatte. Zwar passte der Zweiakter formal nicht in die Vorgabe des Mailänder Verlegers, aber auch mit der Annahme dieser Oper lag Sonzogno richtig: Am 21. Mai 1892 fand die umjubelte Uraufführung im Teatro Da Verme in Mailand statt. Mit *Pagliacci* war die zweite,



Pietro Mascagni

ebenso wegweisende Verismo-Oper geboren worden und schon bald knüpfte man *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* zusammen und so entstand eine dauerhafte Aufführungsliaison als erfolgreichster Doppelabend der Operngeschichte.

Sowohl *Cavalleria rusticana* als auch *Pagliacci* waren Erstlinge ihrer Komponisten. Und obwohl beide ein umfangreiches Operschaffen folgen ließen, erreichten sie doch nie wieder ihre triumphalen Anfangserfolge. Pietro Mascagni kam etwa mit seinen Opern *L'amico Fritz* (1891), *I Rantzau* (1892), *Guglielmo Ratcliff* (1895), *Silvano* (1895), *Zanetto* (1896), *Iris* (1898) oder *Le maschere* (1901) nicht über Achtungserfolge hinaus. Auch geriet Mascagni durch den zwar zunächst verzögerten doch schon bald unaufhaltsamen Aufstieg Giacomo Puccinis nach dessen Erfolgen von *La Bohème* (1896) und *Tosca* (1900) unter Konkurrenzdruck. Immerhin konnte Mascagni bis zu seinem Tod 1945 aufgrund der Tantiemen aus *Cavalleria rusticana* ein finanziell unabhängiges Leben führen, doch ein Geniestreich wie zu Beginn seiner Karriere gelang ihm nie wieder.

Ruggero Leoncavallos Werdegang als Opernkomponist weist insofern Ähnlichkeiten mit Mascagnis Ambitionen auf, als dass auch er an den Erfolg seines Debüts mit *Pagliacci* nicht anknüpfen konnte. Weder seine unmittelbar nachfolgenden Opern *I Medici* (1893) oder *Chatterton* (1896) konnten das Publikum überzeugen. Das änderte sich kurzfristig, als er *La Bohème* 1897 in Venedig herausbrachte. Das von ihm selbst verfasste Libretto bot Leoncavallo zunächst Puccini an, der es aber zurückwies. Als Puccini den franzö-

sischen Stoff dann selbst (auf ein Libretto des erfolgreichen Autorenduos Luigi Illica und Giuseppe Giacosa) komponierte, ein Jahr früher als Leoncavallo uraufführte und damit letztlich an seinem Kollegen vorbeizog, verhinderte nicht nur eine nachhaltige Wirkung von Leoncavallos *La Bohème*, sondern führte in der Konsequenz auch zum Ende des freundschaftlichen Verhältnisses zu Puccini. Mehr als ein halbes Duzend heute unbekannter Opern ließ Leoncavallo noch folgen, darunter als Auftragswerk des Deutschen Kaisers Wilhelm II. die Oper *Il Rolando di Berlino* (auf einen Roman von Willibald Alexis), die 1904 in Berlin uraufgeführt wurde, jedoch ebenfalls ohne Nachwirkung blieb. In späteren Jahren schrieb Leoncavallo bevorzugt Operetten, allerdings ohne in diesem Genre dauerhaft Fuß zu fassen.

Aufschlussreich für die Entstehung von *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* ist die Genese der Stoffe. Denn sie veranschaulichen sehr deutlich das Bestreben nach Authentizität bei den Autoren. Dem Libretto zu *Cavalleria rusticana* von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci liegt die aus der dreiteiligen Sammlung stammende gleichnamige Novelle des sizilianischen Schriftstellers Giovanni Verga zugrunde. Verga lebte von 1840 bis 1922 in Catania zu Füßen des Ätna und gilt als einer der wichtigsten Prosaautoren des Verismo. In der Folge des „Risorgimento“, also dem intellektuellen und publizistischen Arm im italienischen Unabhängigkeitskampf, entstand auch eine neue, nationale Literatur, die beim einfachen Volk und deren Lebensverhältnissen ansetzte; in diesem Fall beim Sizilianischen: 1880 erschien mit *Vita dei campi* (*Das Leben auf*



Alfio (Alejandro Lárraga Schleske),
Nedda (Anne Preuß)

den Feldern) der erste Teil von Vergas Novellensammlung. Aus ihm stammt die Erzählung *Cavalleria rusticana*. Drei Jahre später kamen dann die beiden folgenden Teile *Per le vie (Auf den Straßen)* und *Novelle rusticane (Dorfnovellen)* heraus. Sie brachten seinen literarischen Durchbruch. Wie schon bei dem vorangegangenen Roman *Nedda* (die nichts mit der *Pagliacci*-Nedda zu tun hat) beschreibt Verga distanziert, kühl und sachlich, fast wie ein Reporter die elenden Verhältnisse der bäuerlichen Gesellschaft in Sizilien – wohl vermutlich auch aus eigener, persönlicher Anschauung.

Hatte Mascagnis *Cavalleria rusticana* also eine literarische Vorlage, so nahm Ruggero Leoncavallo, der das Libretto zu *Pagliacci* selbst verfasst hatte, Bezug auf ein konkretes Ereignis bei Montalto in Kalabrien, das er als Kind erlebt haben wollte. Am Tag Mariä Himmelfahrt, dem 15. August, irgendwann zwischen 1865 und 1870, sei er demnach Zeuge eines Eifersuchtsmordes während einer öffentlichen Theateraufführung geworden: Hinter der Szene soll der Diener seiner Familie mit einer Schauspielerin in einer verfänglichen Situation entdeckt worden sein. Der Diener und die Schauspielerin wären daraufhin von dem Gehörnten auf offener Bühne erstochen worden. Nach der Verhaftung des Mörders soll Leoncavallos Vater Vincenzo als Richter das Urteil gesprochen haben. Inzwischen wurde nachgewiesen, dass der von Leoncavallo angeführte Kriminalfall kaum Ähnlichkeit mit dem späteren Plot seiner Oper habe. Größere Übereinstimmungen finden sich dagegen in zwei zeitgenössischen Theaterstücken, zum einen in *Un drama nuovo* (1867) des spanischen Dramatikers Manuel Tamayo

y Baus, zum anderen in *La femme de Tabarin* (1887) des französischen Schriftstellers Catulle Mendès. In letzterem gibt es ebenfalls einen mordenden Clown. Es ist nicht abwegig, dass Leoncavallo diese Stücke gekannt haben könnte und – wenn auch nur unbewusst – adaptierte. Mendès jedenfalls erhob nach dem Erfolg von *Pagliacci* Plagiatsvorwürfe gegen Leoncavallo, die später stillschweigend beigelegt wurden.



Ruggero Leoncavallo

Wie dem auch sei – im Grunde ist dies nicht von Bedeutung. Natürlich entsteht nichts im luftleeren Raum. Bezeichnend dagegen ist, wie wichtig es dem Veristen Ruggero Leoncavallo war, dass seine Oper *Pagliacci* auf einer wahren Begebenheit beruhe. Denn dies berührt den Kern des veristischen Selbstverständnisses.

La commedia comincia ...

Die Komödie beginnt ...

In der vor allem zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert in Italien verbreiteten Commedia dell'arte, was so viel wie „Berufsschauspielkunst“ bedeutet, improvisieren stets wiederkehrende, maskierte Rollentypen simple Bühnenhandlungen meist aus dem Stegreif im für alle Stände zugänglichen öffentlichen Raum (z. B. auf Jahrmärkten). In ihren Theatervorstellungen stehen die Akteure selbst im Mittelpunkt und nicht ein bestimmter Autor oder Text. Die Einteilung in Typen verhindert jegliche Individualität der Figuren, was eine satirisch-gefärbte Zurschaustellung menschlicher Verhaltensmuster ermöglicht und den eigentlichen komödiantischen Reiz ausmacht. Die Darstellenden waren meist lebenslang auf eine Figur festgelegt, die sie über die Jahre perfektionierten. In der Oper *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo werden vier der zahlreichen möglichen Typen der Commedia dell'arte vorgeführt:

Pagliaccio

Clown der Komödianten-Truppe. Das Wort leitet sich vom italienischen „bajaccio“ für „Spötter“ ab. Eine andere mögliche Herkunft des Namens ist das italienische „paglia“ für „Stroh“. Er zählt zu den einfältigen und tollpatschigen Dienerfiguren, der gern wortreich andere nachahmt, dessen Liebeswerbung aber stets misslingt. In seinem meist übergroßen weißen Gewand ist er dem (späteren) französischen Pierrot verwandt. In Deutschland wird er meist Bajazzo genannt.

Colombina

Der Name bedeutet „Täubchen“. Weibliche Hauptfigur, lebenslustig und selbstsicher. Durch ihr dominantes wie verführerisches Auftreten zieht sie oft Verehrer an, die sie sich gekonnt vom Leib zu halten versteht. Oft tritt sie in der Rolle der Magd oder Dienerin auf. Im 18. Jahrhundert ist aus ihr im Schauspiel die „Kokette“, im musikalischen Theater die Soubrette hervorgegangen.

Arlecchino

Der Harlekin ist die bekannteste Figur der Commedia dell'arte. Auf der Bühne genießt er Narrenfreiheit und wird so zum Sprachrohr der einfachen Leute und satirischen Kritiker der Obrigkeit. Das macht den oft bunt gewandeten Spaßmacher sehr beliebt. Weitere Eigenschaften sind seine kindliche Heiterkeit, Kommunikationsfreude und sein großer Appetit. Aus ihm hat sich die Figur des Kasperle im Puppentheater entwickelt und erfreut über die Zeiten vor allem die Kinder.

Pantalone

Leoncavallos Taddeo findet sich in der Commedia dell'Arte am ehesten in der Figur des Pantalone wieder. Ihn erkennt man an seiner eng anliegenden roten Hose. Der Pantalone mischt sich oft in Angelegenheiten ein, die ihn nichts angehen und trotz seines fortgeschrittenen Alters ist er ein unermüdlicher Schürzenjäger. Seine Handlungen enden stets katastrophal.



Canio/Pagliaccio (James Edgar Knight)



Pepe/Arlecchino (Johannes Pietzonka)



Nedda/Colombina (Anne Preuß)



Tonio/Taddeo (Johannes Beck)

Textnachweise

Die Texte auf den Seiten 17-18, 20-21 und 23 sind Originalbeiträge von Peter Larsen für dieses Programmheft. S. 6, 9, 10, 13: Das Gespräch mit Generalintendant Kay Kuntze führte Peter Larsen am 1. Februar 2025. Der Beitrag auf S. 24 wurde von Peter Larsen verfasst unter Verwendung von www.wikipedia.de.

Bildnachweise

Probenfotos © Ronny Ristok - Probenfotos von der Klavierhauptprobe am 31.01.2025 und der Orchesterhauptprobe am 04.02.2025.

Rückseite: Canio (James Edgar Knight)

S. 20: Pietro Mascagni, Fotografie, Quelle: www.commonswikimedia.org/wiki/File:Pietro_Mascagni_%28before_1945%29_-_Archivio_Storico_Ricordi_FOTO000240.jpg

S. 23: Ruggero Leoncavallo, Fotografie, Quelle: www.picryl.com/media/cfp-2-leoncavallo-compositeur-ff0d1a (public domain)



IMPRESSUM Herausgeber Theater Altenburg Gera gGmbH Spielzeit 2024/25

Generalintendant und Künstlerischer Geschäftsführer Kay Kuntze · **Kaufmännischer Geschäftsführer** Volker Arnold

THEATER GERA Theaterplatz 1 · 07548 Gera · T 0365 82790 · **THEATER ALTENBURG** Theaterzelt Teichpromenade 36 · 04600 Altenburg T 03447 5850

Redaktion Dr. Peter Larsen **Fotos** © Ronny Ristok **Gestaltung** Funke Medien Thüringen GmbH, Steffen Schönfeld **Druck** Druckhaus Gera GmbH


Redaktionsschluss 4. Februar 2025 · Änderungen vorbehalten! · www.theater-altenburg-gera.de

Mit freundlicher Unterstützung durch:





Lucia (Judith Christ-Küchenmeister), Santuzza (Camila Ribero Souza)



Ridi
Pagliaccio,
sul tuo
amore
infranto!

Ridi
del duol
che t' avvelena
il cor!

Lache,
Clown,
über deine
zerbrochene
Liebe!

Lache
über den Schmerz,
der dir das Herz
vergiftet!