

Oper
Staatstheater
Nürnberg

CAVALLERIA RUSTICANA DER BAJAZZO



Pietro Mascagni

CAVALLERIA RUSTICANA

Melodramma in einem Aufzug

Dichtung von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci

Ruggero Leoncavallo

DER BAJAZZO

Drama in zwei Akten und einem Prolog

Dichtung vom Komponisten

Auf Liebe und Tod

Musikdramaturgin Daniela Brendel im Gespräch mit Regisseur Jakob Peters-Messer

Daniela Brendel: „Cavalleria rusticana“ und „Der Bajazzo“ gelten beide geradezu als Prototypen für die Gattung der veristischen Oper. Der renommierte Musikexperte Egon Voss dagegen ist der Meinung, die Komponisten der veristischen Oper seien in Wahrheit gar nicht am Verismo interessiert gewesen. Wie sehen Sie das?

Jakob Peters-Messer: Diesem Urteil kann ich durchaus zustimmen. Für mich ist Verismo – ausschließlich auf die damalige Literatur bezogen und mit „Naturalismus“ übersetzt – der Versuch, durch das Dokumentieren der vorgefundenen Wirklichkeit Gesellschaftskritik zu üben und Anstöße zur Veränderung im Sozialen zu geben. In der Oper werden unter dem Aspekt der Tragödie zum ersten Mal einfache Menschen aus der Unterschicht zum Thema und Ernst genommen. Das allerdings war schon damals nicht so neu: denn bereits in „Carmen“, „Rigoletto“ oder etwa „La traviata“ spielen Arbeiterinnen, Kurtisanen, „normale Menschen“ eine wichtige Rolle. Im Zusammenhang mit Opern muss der Begriff des Verismo, wie ich glaube, somit eher als Schlagwort aufgefasst werden: als Schlagwort für eine „scuola nuova“, eine neue Form von Oper, gewissermaßen als Pendant zur neudeutschen Schule eines Richard Wagner, Hugo Wolff oder Richard Strauss. Auch wenn die Komponente der sozialen Bestandsaufnahme, wie sie der literarische Verismo wollte, in den veristischen Opern ohne Belang ist, heißt das für mich nicht, dass die sogenannten „großen Themen“ darin keine Rolle spielen. Gerade bei den Stücken dieses Genres interessiert mich im naturalistischen Detail, im emotionalen Ausbruch, das dementsprechende große Thema aufzuspüren: In „Cavalleria“ ist das für mich die antike Tragödie in Kurzform, in „Pagliacci“ das Spiel mit Sein und Schein, Bühne und Wahrheit, bereichert durch den Kontrast von Komik und Ernst.

Gibt es veristische Aspekte in den Stücken, die für Sie dennoch von zentraler Bedeutung sind?

Durchaus. Eines, was mir aufgefallen ist, gilt für beide Stücke gleichermaßen: die Wahrhaftigkeit, die im Ausbruch der archaischen Emotionen

begründet liegt. Die Decke der Zivilisation wird durchbrochen, menschliche Urkräfte werden frei gesetzt. In Mascagnis „Cavalleria“ ist das „die Liebe“ und die daraus entstehende Rache, in Leoncavallos „Pagliacci“ die Urgewalt der Eifersucht, die – personifiziert in der Figur des Canio – wie ein Orkan über das Stück hinwegfegt.

Ein weiterer aufschlussreicher Aspekt sind für mich die Momente, in denen der Gesang aufhört und das Sprechen beginnt. In „Cavalleria“ geschieht das sowohl im Duett zwischen Santuzza und Turiddu als auch ganz zum Schluss, wenn vom tödlichen Ausgang des Duells berichtet wird; im „Bajazzo“ manifestiert sich das zum einen in der Mordszene, also auf dem Höhepunkt der Eifersuchtsausbrüche gegen Nedda, zum anderen in Tonios Schlussworten „La commedia è finita“. Am Ende bricht die Musik trotz ihrer emotionalen Kraft in reines Sprechen aus. Bislang brachte die Emotion Menschen zum Singen, jetzt ist es plötzlich genau umgekehrt – für mich auch ein Ausdruck dafür, dass der Verismo die damals gewohnte Form der Oper aufweicht. Der künstliche Gesang wird naturalistisches Sprechen, der Höhepunkt der Emotion lässt sich allein durch das gesprochene Wort ausdrücken. Hinsichtlich der Musikgeschichte ist das doch eine interessante Dialektik.

Apropos Musikgeschichte ... Wie sieht es denn da mit dem Prolog zum „Bajazzo“ aus? Musikgeschichtlich wird er nicht selten zum veristischen Credo schlechthin hochstilisiert.

Eine Opern-Neuheit ist er nicht, Prologe gibt es schon bei Monteverdi und im Barocktheater. Hier aber ist er anders gemeint: nämlich im Shakespeareschen Sinn als eine Einführung ins Thema sowie in die Art und Ästhetik des Stückes. In der Wertung dieses Prologs sind Musikhistoriker aus meiner Sicht jedoch einem Missverständnis erlegen: Ich sehe diesen Prolog nicht als generell-fundamentale Beschreibung der veristischen Ästhetik, sondern mit inhaltlichem Bezug auf die Oper, die aus dem Gegensatz von Spiel und Wirklichkeit und der Spiegelung dieses Gegensatzes lebt.

Fortsetzung auf Seite 26

Beide Stücke entstanden ja 1890, 1891 kurz hintereinander. Auf der Bühne konnten sie bald auch als unschlagbares Doppelpack immense Erfolge verbuchen. Viele Regisseure haben seitdem auch einen dramaturgischen Brückenschlag versucht, indem sie beide Werke in irgendeiner Weise inhaltlich miteinander verbunden und damit einen direkten Bezug hergestellt haben. Wofür haben Sie sich entschieden und weshalb?

Für mich sind diese beiden Stücke wie ungleiche Zwillinge, da sie sich sowohl thematisch als auch in ihrer formalen Anlage gänzlich voneinander unterscheiden. Deshalb stand für mich der Entschluss fest, keine inhaltlichen Brücken zu bauen, sondern beide Stücke als Einzelwerke nebeneinander zustellen.

Können Sie die Unterschiede benennen?

Beide Stücke sind zwar Tragödien, in denen „Eifersucht“ und „Mord aus Eifersucht“ konstituierende Elemente sind. Die Unterschiede sind da erst mal inhaltlicher Art: In „Cavalleria“ ist der Mord ein ritueller Ehrenmord, ein Ritual der Sühne und gewissermaßen eine Selbstvergewisserung der Gesellschaft. Der Mord Canios an Nedda und Silvio dagegen erwächst aus dem Affekt und ist die Folge unbeherrschbarer Eifersucht. Ganz klar ist auch die unterschiedliche Funktion des Chors in beiden Stücken: in „Cavalleria“ ist die gesellschaftliche Bedeutung des Chores ganz entscheidend. Hier agiert der Chor fast im Sinne eines antiken Chores, der das Geschehen begleitet, bezeugt und verfolgt. Er spielt in dieser Oper eigentlich die fünfte Hauptrolle. Dagegen ist es die Funktion des Chores im „Bajazzo“, Öffentlichkeit herzustellen, als Publikum einem Theaterspiel und der daraus erwachsenden wahren Tragödie beizuwohnen. Ein Gesellschaftsbild wird in dieser Oper nicht gezeichnet und spielt auch keine Rolle. Im Mittelpunkt stehen heimatlose Komödianten, die umherziehen, eine ortlose Gemeinschaft, die sich eigene Regeln schafft und eigenen Gesetzmäßigkeiten unterliegt und nicht eingebunden ist in eine irgendwie geartete gesellschaftliche Struktur.

Und der mehr oder minder berühmte Glockenchor in „Pagliacci“?

Für ihn gilt das erst recht: Er ist nicht ein funktionaler Bestandteil der Story wie in „Cavalleria“, sondern eine Art Genreszene, die wie eine Einlage, wie

ein Fremdkörper wirkt. Oder wie ein pittoreskes Dekor, lediglich dazu da, um Atmosphäre zu schaffen. An der Stelle, an der er im „Bajazzo“ eingebaut ist, bewirkt er ein ungewolltes Heraustreten aus der darin erzählten Geschichte. Im Gegensatz dazu ist die Kirchenszene der „Cavalleria“ das grandiose Herzstück dieser Oper, die genau deren zwei Seiten spiegelt: den gläubigen Gemeinschaftssinn, repräsentiert in der emphatischen Osterfeier, einerseits, andererseits die dahinter stehende latente Gewalttätigkeit: „Wenn du nicht dazu gehörst, bist du ausgestoßen.“ Verglichen mit dieser zentralen Szene in „Cavalleria“, die sehr viel über die dörflich-restriktive Gemeinschaft aussagt, wirkt der Glockenchor in „Pagliacci“ wie ein „schwacher Abklatsch“. All das hat uns dazu bewogen, ihn für unsere Aufführung zu streichen.

Sehen Sie in den Opern auch fundamentale formale Unterschiede und wie würden Sie diese beschreiben?

In seiner wesentlich größeren Liebe zum Detail nähert sich „Der Bajazzo“ dem Naturalismus viel mehr an. Der spielerische Umgang mit Sein und Schein, Tragödie und Komödie, Komik und Ernst kommt hier aus der Brechung im naturalistischen Detail. Im Gegensatz zu diesem mosaikhafteren Bild ist ein wesentliches Kennzeichen der „Cavalleria“ die große Linie, die blockhafte, tektonische Struktur. Die archaische Wucht dieser Oper entsteht auch durch die langen Abschnitte, die Mascagni den orchestralen Phasen einräumt.

Wie schlägt sich das im Bühnen- und Kostümbild nieder?

Sicher nicht in einer insgesamt naturalistischen Optik. Aber insofern, als es im „Bajazzo“ ein die Bühne dominierendes Kunstobjekt gibt, eine Art „Karussell“, ein filigranes, surreales Objekt, das der Commedia in dem Stück zugleich auch als Theaterbühne dient. Dem entsprechen auch die Pagliacci-Kostüme, die aber weniger an der historischen Commedia dell'arte ausgerichtet sind, sondern sich mehr – allgemein gedacht und ins Heute gezogen – am Grelen und Überzeichneten der amerikanischen Clowns orientieren und so die volkstümlichen Aspekte von Straßentheater, Zirkus, Jahrmarkt miteinbeziehen. Demgemäß ist auch das Kostümbild des Chors im „Bajazzo“ individuell und vielseitig gestaltet – im genauen Gegensatz zur „Cavalleria“: Hier geht es um das einheitliche Bild einer Gemeinschaft, das Kostümbild für Chor wie Solisten ist demzufolge gleich-

förmig, uniform und streng. Als Zentralobjekt, auf das sich alles bezieht, beherrscht die Bühne ein leuchtendes Madonnenbild.

Worin liegt Ihrer Meinung nach die besondere Herausforderung bei der szenischen Umsetzung?

Beide Stücke genau entsprechend ihren unterschiedlichen Formen auf die Bühne zu bringen. In „Cavalleria“ sehe ich die Hauptaufgabe, den Aspekt der Form als alles beherrschende, strenge archaische Größe sichtbar zu machen und den Moment zu finden, in dem die Emotion das aufbrechen kann. In „Pagliacci“ dagegen geht es darum, die auch in der Musik vorhandenen oszillierenden Perspektiven von Tragödie und Komödie greifbar zu machen sowie eine detailreichere, weniger strengere, aufgelöstere Form zu finden. Wichtig ist hier zum Beispiel auch, die naive Skurrilität der volkstümlichen Commedia hervorzuheben, um damit die nötige Fallhöhe zum Doppelmord am Schluss zu erzeugen. Man könnte sagen: reichhaltig wird „Der Bajazzo“ durch seine vielen Spiegelungen und Brechungen. Ich würde das Stück als „Othello im Westentaschenformat“ mit Tonio als „Jago im Clownsgewand“ bezeichnen. Allerdings werden die Stücke des Verismo oft lediglich unter ihrem reißerischen Unterhaltungswert abgehandelt. Für mich geht es auch um die großen Opern- und Menschheitsthemen - gewissermaßen zwischen Sophokles und Shakespeare.

Wie würden Sie Ihr Hauptinteresse hinsichtlich der Oper „Cavalleria“ und ihrer Hauptfiguren benennen?

„Cavalleria“ bietet das Bild einer geschlossenen Gesellschaft, die sich durch permanentes Schweigen und Verschweigen charakterisiert. Alles bleibt unter der Decke. Wenn eine wie Santuzza die Dinge beim Namen nennt, führt das zur Katastrophe. Die bedrückende Atmosphäre entsteht durch „das Nichtaussprechen, aber alles wissen“. Die Duellforderung wird nicht explizit ausgesprochen, ebenso laufen auch die Dialoge zwischen Lola und Santuzza sozusagen „subkutan“ ab, selbst auf Turiddu startet Santuzza keinen direkten verbalen Angriff. Diese Kultur des Nichtaussprechens bedingt das schicksalhafte Verhängnis. Zwar achtet auch Turiddu die Gesetze der Gemeinschaft nicht – er begeht Ehebruch –, er tut es, aber auch er spricht es niemals aus.

Wie würden Sie die Personage aus dem „Bajazzo“, Canio, Nedda, Silvio, Tonio und deren Verhältnis zueinander charakterisieren?

In der Art einer offenen Gesellschaft, die sich ihre eigenen Regeln schafft, besteht auch der archaische Besitzanspruch von Canio an Nedda, die dagegen kämpft und dadurch eine gewisse Härte gewinnt. Sie wurde von Canio aufgepäppelt, in die Ehe mit ihm gezwungen, von Tonio fast vergewaltigt. Leoncavallo aber charakterisiert Canio nicht nur als gewalttätig, eifersüchtig, Brutalität ausstrahlend. Er zeichnet ihn auch als einsamen, heimatlosen Menschen, der sich wie jeder Mensch nach Liebe, Beziehung, Wärme und einem Zuhause sehnt. Aber er versieht ihn mit kleinbürgerlichen Wünschen und Besitzansprüchen und die Einsamkeit schlägt schließlich in große Härte und Brutalität um – was wiederum gleichermaßen für alle Figuren des Stücks gilt. Diese innere Verhärtung, die dieses Leben mit sich bringt, führt auch dazu, dass Canio sich an Nedda klammert. Silvio ist das Gegenteil von Canio, er ist ein spielerischer, leichtfertiger und leichtsinniger Charakter, der seiner Geliebten Nedda die gemeinsame Flucht vorschlägt. Doch wohin? Für Nedda, deren Wunsch es im Grunde ist, sesshaft zu werden und zur Ruhe zu kommen, ist er dennoch keine Seifenblase, sondern Garant für eine bessere Zukunft. Nedda ist die Einzige im Stück, die eine eigene Entwicklung durchmacht. Sie wird vom Mädchen zur Frau. Anfangs findet sich das kindlich Verspielte der Colombina im „Vogellied“ wieder, die Beziehung zu Silvio beginnt leicht wie eine Jugendliebe und führt Nedda zu einer erwachsenen Erotik, die sie befähigt, die Entscheidung zu treffen, mit ihm zu gehen und gegen Canio zu kämpfen. Sie emanzipiert sich und entwickelt gleichzeitig eine große Kraft und einen großen Mut, um dann in der Theatervorstellung wieder in die Rolle des Püppchens Colombina zu schlüpfen. Aus der sie dann wieder ausbricht, um Canio alles um die Ohren zu schleudern – beide sind am Ende völlig gleichwertig. Diese Rolle verlangt von einer Sängerin sehr viel. Tonios Prolog führt sogar noch eine dritte Ebene in das Geschehen ein: nicht nur um Spiel und Wirklichkeit, Sein und Schein geht es. Ein Schauspieler spielt einen Schauspieler, der einen Schauspieler spielt – diese dreifache Spiegelung bringt als Glanzlicht eine zusätzliche Brechung ins Spiel, das dementsprechend durch das „La commedia è finita“ kommentiert und beendet wird.

Textnachweise

Der Text „Tödliche Liebschaften: von Daniela Brendel sowie das Interview „Auf Liebe und Tod mit Jakob Peters-Messer sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. • Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. (1886) München 1999 • Eduard Hanslick: Aus dem Tagebuch eines Musikers. Die Moderne Oper. Berlin 1892 • Jean Starobinski: Porträt des Künstlers als Gaukler. Frankfurt 1985 • Egon Voss: Pietro Mascagni – Cavalleria rusticana, Ruggero Leoncavallo – Der Bajazzo. In: Carl Dahlhaus u.a. (Hrsg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett. München/Zürich 1989 • Siegfried Melchinger: Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles und Euripides auf der Bühne ihrer Zeit. München 1990 • García Lorca: Bluthochzeit (1933). In: Die dramatischen Dichtungen. Frankfurt/Main 1972 • José Ortega y Gasset: Betrachtungen über die Liebe (1941). In: Gesammelte Werke. • Bd. 4. Augsburg 1996 • Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald, Institut für Geschichte der Medizin. • Gudrun Schury: Lebensflut. Eine Kulturgeschichte des Blutes. Leipzig 2001

Bildnachweise

Die Probenfotos stammen von Bettina Stöß.

Cavalleria rusticana:

S. 3, 8: Clarry Bartha, Carlos Moreno • S. 12: Tara Venditti, Clarry Bartha • S. 19: Carlos Moreno, Sang Lee; S. 27: Clarry Bartha • S. 34: Clarry Bartha, Herren des Chores und Extrachores • S. 38: Teresa Erbe, Clarry Bartha • S. 42 oben: Carlos Moreno, Clarry Bartha • S. 42 unten: Clarry Bartha, Sang Lee • S. 46: Carlos Moreno, Sang Lee

Der Bajazzo:

S. 6: Sang Lee • S. 11: Gerhard Siegel • S. 16: Anna Gabler, Gerhard Siegel • S. 20: Gerhard Siegel • S. 24: Anna Gabler, Song-Hu Liu • S. 25: Gerhard Siegel, Anna Gabler • S. 32: Sang Lee, Anna Gabler, Timo Päch, Gerhard Siegel, Chor und Extrachor • S. 37 oben, unten: Sang Lee, Anna Gabler • S. 41: Anna Gabler • S. 44: Gerhard Siegel, Anna Gabler • S. 47: Anna Gabler, Gerhard Siegel, Timo Päch, Chor

Impressum

Programmheft zur Premiere „Cavalleria rusticana/Der Bajazzo“ am 18. Februar 2006
Herausgegeben von der Stiftung Staatstheater Nürnberg – Oper
Staatsintendant: Wulf Konold
Redaktion: Daniela Brendel
Corporate Design: Claus Koch Corporate Communications
Gestaltung: Dominik Mattner
Das Staatstheater Nürnberg ist ein Unternehmen der Stadt Nürnberg und des Freistaats Bayern.