

Cavalleria rusticana / I Pagliacci



Großes Opern-Doppel
von Pietro Mascagni und
Ruggero Leoncavallo

theater hagen



Cavalleria rusticana / I Pagliacci

Großes Opern-Doppel von Pietro Mascagni / Ruggero Leoncavallo
Libretti von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci /
Ruggero Leoncavallo

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

PREMIERE **3. Oktober 2026, 19:30 Uhr, Großes Haus**

AUFFÜHRUNGSDAUER **ca. 3 Stunden 10 Minuten, eine Pause**

WEITERE VORSTELLUNGEN **18.10.** (15:00 Uhr), **13.11.** (19:30 Uhr), **18.12.** (19:30 Uhr),
27.12.2026 (18:00 Uhr), **16.01.** (19:30 Uhr), **30.01.2027** (19:30 Uhr)

Spielzeit 2026/27

Besetzung

MUSIKALISCHE LEITUNG **Sebastian Lang-Lessing**

INSZENIERUNG **Pamela Recinella**

BÜHNE UND KOSTÜME **Julia Katharina Berndt**

MITARBEIT REGIE / ABENDSPIELLEITUNG **Mareike Teichgräber**

LICHTDESIGN **Martin Gehrke**

CHOR **Julian Wolf**

KINDERCHOR **Caroline Piffka**

CHOREOGRAFIE **Joszef Csaba Hajzer**

DRAMATURGIE **Thomas Rufin**

STUDIENLEITUNG **Steffen Müller-Gabriel**

MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG **Christopher Bruckman, Eufemia Manfredi,**

Nikita Sorokin, Andreas Vogelsberger

INSPIZIENZ **Bettina Grüger**

THEATERVERMITTLUNG **Judith Grytzka**

TECHNISCHE LEITUNG **Jörn Hüsken**

TECHNISCHE PRODUKTIONSLEITUNG **Lucas Lerch**

KÜNSTLERISCHE PRODUKTIONSLEITUNG **Sophia Lindemann**

BÜHNENMEISTER **Uwe Marx, Torsten Schulz, Karl-Edmund Übelacker**

BELEUCHTUNGSMEISTER **Martin Gehrke**

TON **Magnus Laurich, Matthias Woelk**

LEITUNG KOSTÜMWESEN **Anja Müller**

KOSTÜMASSISTENZ **Annabell Maria Schmidt**

LEITUNG ANKLEIDEDIENST **Sabine Ludwig**

MASKE **Anna Klaus**

LEITUNG REQUISITE **Silke Leue**

REQUISITE **Franziska Czilwik, Silke Leue, Vera Keitmeier, Sabine Klose**

LEITUNG STATISTERIE **Verena Grammel**

ÜBERTITEL **Thomas Rufin**

ÜBERTITELPROJEKTION **Dirk Externbrink, Celina Klein, Jolanda Weigand**

Cavalleria rusticana

SANTUZZA **Serenad Uyar**

TURIDDU **Daniel Schliewa**

ALFIO **Insu Hwang**

LOLA **Hyejun Melania Kwon**

LUCIA **Gundula Hintz**

I Pagliacci

NEDDA **Serenad Uyar**

CANIO **Aldo di Toro**

TONIO **Insu Hwang**

SILVIO **Manos Kia**

PEPPE **Anton Kuzenok**

ZWEI BAUERN **Matthew Overmeyer /
Johannes Richter, Andrew James Neill /
Tae-Hoon Jung**

COLOMBINA (ARTISTIN) **Johanna von Dobbeler**

TADDEO (ARTIST) **Jonas Roth**

ARLECCHINO (ARTIST) **Mikkel Stamp**

PAGLIACCIO (ARTIST) **Sven Stutzenberger**

JUNGE NEDDA **Shaira Overmeyer /
Hannah Schnitker**

Chor und Extrachor des Theater Hagen

Kinderchor des Theater Hagen

Statisterie des Theater Hagen

Philharmonisches Orchester Hagen

VORSTÄNDE DER THEATERWERKSTÄTTEN **Torsten Weiß** (TISCHLEREI), **Dennis Dulas**
(SCHLOSSEREI), **Susanne Stöcker** (DEKORATION), **Agnes Henkes** (MALSAAL),
Anja Nessler (THEATERPLASTIK), **Kerstin Grundmann** (DAMENSCHNEIDEREI),
Michaela Pecovnik (HERRENSCHNEIDEREI)

AUFFÜHRUNGSRECHTE CAVALLERIA RUSTICANA **Boosey & Hawkes – Bote & Bock, Berlin**

AUFFÜHRUNGSRECHTE I PAGLIACCI **Kritische Ausgabe von Andreas Giger**

© **Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London, New York, Praha**

Gefördert durch den Theaterförderverein Hagen e. V.



Handlung

Cavalleria rusticana

Einst war Turiddu glücklich mit seiner Geliebten Lola zusammen. Doch nachdem er als Soldat einziehen musste, heiratete Lola den Fuhrmann Alfio. Obwohl Turiddu inzwischen eine andere Frau – Santuzza – geschwängert und ihr seine Treue versprochen hat, beginnt er eine Liebschaft mit Lola.

Alle bereiten sich auf die Osterfeierlichkeiten vor, nur Santuzza kann am fröhlichen Treiben nicht teilnehmen. Turiddu's Mutter Lucia gegenüber beklagt sie sich, von der Gesellschaft ausgeschlossen zu sein. Kurz darauf kehrt Alfio von einer Geschäftsreise zurück – nichts ahnend von der Affäre seiner Frau.

Während die Ostermesse beginnt, offenbart Santuzza Lucia ihr Leid und die Untreue Turiddu's. Nun endlich kommt Turiddu an, woraufhin Santuzza ihn im Gespräch versucht zu konfrontieren. Doch er bleibt ausweichend. Das Gespräch wird von Lola unterbrochen, die Santuzza provoziert. Nachdem auch der Streit mit Turiddu weiter

eskaliert, erzählt Santuzza Alfio von der Affäre seiner Frau. Alfio schwört daraufhin Rache.

Nach der Messe betrinkt sich Turiddu und beginnt vor offener Gesellschaft mit Lola zu flirten. Alfio unterbricht die beiden, woraufhin Turiddu ihn zum Duell fordert. Ein letztes Mal verabschiedet sich Turiddu von seiner Mutter und wird im Duell von Alfio getötet.

I Pagliacci

Mit großem Tumult kündigt sich die Komödien-Truppe um den Schausteller Canio an. Er lädt alle ein, zur Vorstellung um 11 Uhr abends zu kommen, wenn er als „Pagliaccio“ mit seinen Kollegen Tonio und Peppe sowie seiner Frau Nedda das Publikum belustigen wird. Als einer der Anwesenden spaßeshalber Canio gegenüber bemerkt, dass Tonio Interesse an Nedda hat, warnt Canio nachdrücklich, dass man solche Spiele besser nicht mit ihm spielen möchte.

Während Canio sich in die Taverne begibt, bleibt Nedda allein zurück

und erinnert sich an ihre unbeschwerte Kindheit. Tonio, der sie heimlich belauscht hat, nutzt die Gelegenheit, um ihr seine Liebe zu gestehen und dringt auf sie ein. Gerade noch rechtzeitig kann sich Nedda von ihm befreien. Kurz darauf schleicht sich der tatsächliche Liebhaber Neddas zu ihr: Silvio, einer der Ortsansässigen. Er versucht sie davon zu überzeugen, Canio und die Truppe hinter sich zu lassen und mit ihm zu fliehen. In der Zwischenzeit hat Tonio, der Rache für Neddas Zurückweisung geschworen hat, Canio herangeholt, der das Liebespaar beim Abschied belauscht. Völlig außer sich verlangt er von Nedda, ihm den Namen des Liebhabers zu nennen. Bevor die Situation eskaliert gelingt es Peppe, Canio zu beruhigen. Canio bereitet sich daraufhin auf die Vorstellung vor, in dem Wissen, auf der Bühne seinen Schmerz überspielen zu müssen.

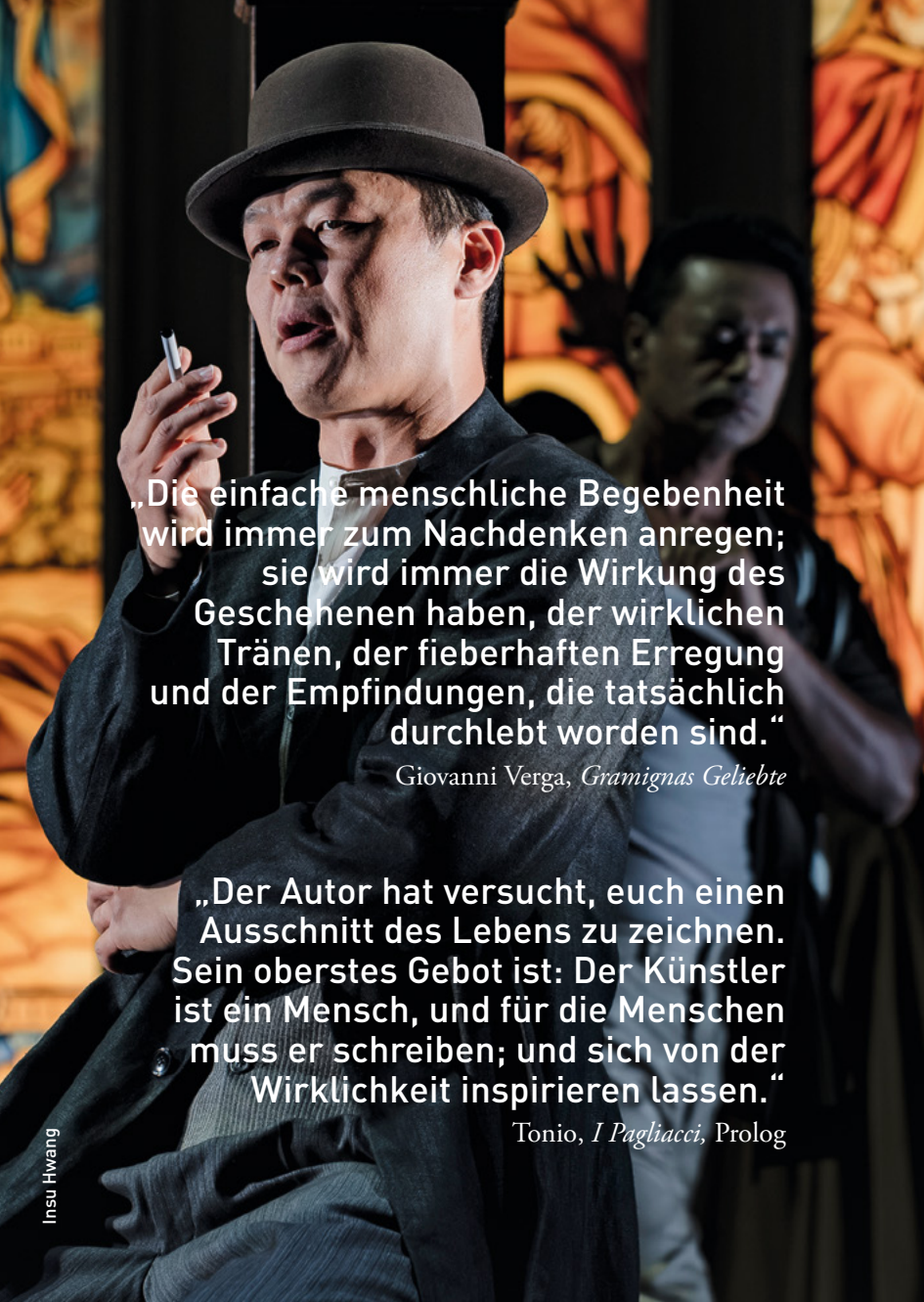
Das Stück der Schaustelltruppe beginnt: Auf der Bühne spielt Nedda Colombina, die ihren Mann Pagliaccio (Canio) mit dem charmanten Arlecchino (Peppe) betrügt.

Canio gelingt es kaum, seine Wut im Zaum zu halten, zumal das Stück große Parallelen zur Realität aufweist. Als sich Nedda als Colombina mit denselben Worten von ihrem Liebhaber Arlecchino verabschiedet, wie sie es zuvor bei Silvio getan hat, kann Canio sich nicht mehr halten. Auf offener Bühne fällt er aus der Rolle und verlangt von Nedda, endlich den Namen ihres Liebhabers zu erfahren. Als diese nicht nachgeben will, ermordet er sie. Sterbend spricht sie Silvios Namen aus, woraufhin dieser auf die Bühne läuft und ebenfalls von Canio getötet wird. „Die Komödie ist zu Ende“, konstatiert Tonio.





Daniel Schlievia und Gundula Hintz



„Die einfache menschliche Begebenheit wird immer zum Nachdenken anregen; sie wird immer die Wirkung des Geschehenen haben, der wirklichen Tränen, der fieberhaften Erregung und der Empfindungen, die tatsächlich durchlebt worden sind.“

Giovanni Verga, *Gramignas Geliebte*

„Der Autor hat versucht, euch einen Ausschnitt des Lebens zu zeichnen. Sein oberstes Gebot ist: Der Künstler ist ein Mensch, und für die Menschen muss er schreiben; und sich von der Wirklichkeit inspirieren lassen.“

Tonio, *I Pagliacci*, Prolog

Mut zur Wahrheit

Thomas Rufin

„Wirklichkeit nachzuahmen ist eine gute Sache. Besser: neue Wirklichkeiten zu erfinden“, dieses oft zitierte Bonmot von Giuseppe Verdi schießt unweigerlich ins Gedächtnis, wenn man sich mit *Cavalleria rusticana* und *I Pagliacci* beschäftigt. Verdi selbst war es nämlich, der mit seiner *Trilogia popolare* (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*) zu Beginn der 1850er Jahre die prototypische Grundlage für das schuf, was die sogenannte ‚giovane scuola‘ – wie die Veristen in Italien genannt wurden – 40 Jahre später radikal weiterentwickelten: Noch bevor die sich in die mittelalterliche Sagen- und Mythenwelt zurückwendende Romantik in der italienischen Oper richtig Halt fassen konnte, kehrten sich diese Werke ab vom Postulat des Hehren und Ästhetischen hin zu Menschen aus Fleisch

und Blut, die direkt oder indirekt auf die zeitgenössische Gesellschaft Bezug nehmen – meist zum Missfallen der Zensur, oft zum Gefallen des Publikums. Nicht mehr Schönheit, sondern Wahrheit sollte auf der Bühne abgebildet werden; selbstverständlich mit den Mitteln des Theaters, also schlussendlich erfunden und konstruiert – wie Verdi es in seinem berühmten Zitat auf den Punkt bringt. Und genau an diese Tradition knüpfte Pietro Mascagni – bewusst oder unbewusst – an, als 1890 *Cavalleria rusticana* in Rom uraufgeführt wurde und er damit den Prototyp eines neuen Opernstils schuf, der in den darauf folgenden Jahren vielfach kopiert wurde. Nur zwei Jahre später folgte mit Ruggero Leoncavallos *I Pagliacci* die zweite dieser ‚veristischen‘ Opern, die sich

Cavalleria rusticana / I Pagliacci

bis heute durchgehend in den Spielplänen der Theater halten konnte. In kürzester Zeit entwickelte sich daraus ein traditionelles Operndoppel, das wegen der strukturellen Parallelen sinnfällig erscheint, aber seinen Reiz gerade aus den Unterschieden der beiden Opern gewinnt.

Nur wenige Jahre vor Verdis *Trilogia popolare* sorgte in Frankreich eine kurze Novelle um eine in Spanien lebende Romni für Furore: Prosper Mérimées *Carmen*. In dieser Erzählung werden die Protagonist*innen nicht mehr alleine durch universelle menschliche Konflikte wie Eifersucht oder die Sehnsucht nach Liebe getrieben; die zeitlosen Probleme werden vielmehr innerhalb eines spezifischen Milieus behandelt, dessen Regeln und Systemen die darin lebenden Personen unterworfen sind. Die beiden Ebenen (die allgemein-zeitlose und die milieugebundene) überlagern sich, interagieren und reiben sich aneinander. Mérimées Novelle gilt heute insbesondere aufgrund der Vertonung durch Georges Bizet als stilprägend. Die Oper *Carmen* wurde zum Sinnbild einer neuen musiktheatralen Bewegung, welche die von Mérimée aufgestellten dramaturgischen Prinzipien auf die Opernbühne brachte und damit die mächtige Tradition des romantisch

geprägten Wagner'schen Gesamtkunstwerks hinter sich ließ.

Ein Land, zwei Seelen

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts stellt in vielen Ländern Europas eine Zeit großer Umbrüche dar: In einer zunehmend globalisierten und industrialisierten Welt wird die als ‚soziale Frage‘ formulierte Problemstellung nach ökonomischer, kultureller und gesellschaftlicher Gleichberechtigung virulent diskutiert, in vielen Ländern werden durch Nationalbewegungen neue Grenzen und neue hierarchische Systeme etabliert. So auch in Italien, wo die Vereinigungsbewegung des Risorgimento ausgehend vom nördlichen Savoyen nach und nach die gesamte Apenninhalbinsel, ihre vorgelagerten Inseln und die Regionen um die Po-Ebene innerhalb eines Staatsgefüges zusammenführte – unabhängig von teils sehr unterschiedlichen historischen und kulturellen Grundvoraussetzungen. Das Königreich beider Sizilien, zu dem unter anderem die Gebiete der heutigen Regionen Sizilien und Kalabrien gehörten (die Schauplätze von *Cavalleria rusticana* und *I Pagliacci*), wurde Schritt für Schritt in das Königreich Italien eingegliedert. Diese Vereinigung geschah keinesfalls gegen den Willen der Bewohner*innen, das Resultat war allerdings für große

Teile der Bevölkerung nicht zufriedenstellend. Die Einflussphäre der zentralistischen Regierung kollidierte vielfach mit den regional etablierten, kleinteiligen Organisationsstrukturen. Zahlreiche Dokumente und Briefe von Regierungsbeamten belegen den Unmut und Widerstand der Einheimischen gegen die neue staatliche Gewalt, die oft als übergriffig und wenig hilfreich empfunden wurde. Die Lebensrealität des Mezzogiorno (also des italienischen Südens) war schlichtweg eine andere als die der stark industrialisierten Gebiete der Lombardei und des Piemont. Die ökonomischen und kulturellen Unterschiede sind bis in die heutige Zeit spürbar. So lagen die Beschäftigungsquoten in Kalabrien und Sizilien 2023 um fast 20% niedriger als in der Lombardei, das Bruttoinlandsprodukt pro Kopf sogar um die Hälfte. Selbst heute hört man in (Nord)Italien hie und da – mal scherzhaft mal ernsthaft – den schmähenden Begriff ‚Terroni‘ fallen, mit dem Süditaliener*innen gewissermaßen als Menschen, „die von der Erde leben“ bezeichnet werden.

Der Konfliktherd zwischen regionalen und nationalen Interessen, Bräuchen und Lebensrealitäten bot den idealen Nährboden, aus dem

Autoren wie Giovanni Verga oder Luigi Capuana Ende des 19. Jahrhunderts Inspiration für ihre Erzählungen schöpfen konnten. Diese sogenannten Veristen unterschieden sich deutlich von den Realisten und Naturalisten Frankreichs oder Russlands, die tief in die Psychologie ihrer Figuren einsteigen und die Wechselwirkung zwischen der inneren Seele und der äußeren Gesellschaft untersuchen. Die Veristen sahen sich vielmehr in fast ethnologischer Manier als Beobachter, die möglichst objektiv Situationen und Handlungen beschreiben sollten („Die Hand des Dichters wird absolut unsichtbar bleiben.“ – Giovanni Verga). Folgerichtig ist ihr Format auch nicht der umfangreiche Roman, sondern die deutlich konzisere Novelle. Ihre Sprache ist einfach, knapp und frei von jeglichem Pathos – letzteres lässt sich von den veristischen Opern sicherlich nicht behaupten. Inhaltlich liegt der Fokus ihrer Geschichten meist auf der sozialen Situation in den ökonomisch unterentwickelten Provinzen Italiens, mit besonderem Augenmerk auf die ‚unteren‘ Gesellschaftsschichten. Ironischerweise waren genau diese jedoch nicht ihre Leser*innenschaft, war doch der Süden Italiens in jener Zeit zu über 70% noch nicht alphabetisiert und die Beschreibung des Landlebens ohnehin viel



ansprechender für die exotistische Neugierde der städtischen und industrialisierten Bevölkerung Mittel- und Norditaliens. Dort war der Erfolg dieser Erzählungen dafür umso beachtlicher und der Verismo wurde zum dominierenden literarischen Stil des 1880er und 1890er Jahre.

Gottesfurcht und Bauernehre

Es war sicherlich nicht Edoardo Sonzogno's geplante Absicht, unbedingt an die literarische Tradition des Verismo anzuknüpfen, als er 1883 zum ersten Mal einen Kompositionswettbewerb für Opern durch sein Verlagshaus ausschreiben ließ. Es war die zweite Ausschreibung im Jahr 1888, die zu einer der rasantesten Erfolgsgeschichten der Oper führen sollte und den Verismo von der Literatur auf die Bühne brachte: Dem Aufruf folgend reichte nämlich Pietro Mascagni seinen Einakter *Cavalleria rusticana* ein, der auf dem 1884 uraufgeführten Drama nach der gleichnamigen Novelle von Giovanni Verga basierte. Der beispiellose Triumph dieser Oper, die binnen weniger Jahre auf allen großen Bühnen der Welt gespielt wurde, machte sie zur Vorlage für zahlreiche Nachfolgewerke und damit zur ersten Oper im Stile der ‚giovane scuola‘ der Veristen.

Dabei erfindet Mascagni das Rad nicht neu, vielmehr greifen er und seine Librettisten Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci auf bereits bestehende Stiltendenzen der Oper und ausgewählte bewährte Elemente des literarischen Verismo zurück. Was an Verga's Novelle besteht ist vor allem die Darstellung der geschlossenen ländlichen Gesellschaft, in der sich verschiedene Werte- und Regelsysteme in teils ergänzender, teils widersprüchlicher Weise überschneiden. Die Grund-erzählung der *Cavalleria rusticana* ist die eines Beziehungsvierecks zwischen Santuzza und Turiddu sowie Lola und Alfio, das schlussendlich zum tragischen Eifersuchtsdrama wird. Dieses wird allerdings nicht nur durch die emotionale Leidenschaft der Protagonist*innen angetrieben (die bei Mascagni deutlich zutage tritt, aber in der originalen Novelle nicht beschrieben wird), sondern auch durch den Druck des Katholizismus auf der einen und der titelgebenden „Bauernehre“ auf der anderen Seite. In der Kombination dieser beiden Systeme bildet sich genau jenes Milieu ab, das so spezifisch für Verga's Erzählungen ist. Der Katholizismus funktioniert – im Gegensatz zur nationalen politischen Einigung Italiens – als tatsächlicher Klebstoff zwischen den disparaten

regionalen Einzelgesellschaften. Wie das monarchische politische System ist er streng hierarchisch strukturiert, durch mehr oder weniger klare Gesetze geregelt und überregional wirksam. Ihm gegenüber steht das ‚archaische‘ System eines mündlich und durch alltägliche Handlungen tradierten Ehrenkodex', der nicht nach den Richtlinien der katholischen Kirche funktioniert und diesen teilweise zuwiderläuft. Die in *Cavalleria rusticana* gezeigte Bevölkerung wird also innerhalb eines Systems zerrissen, in dem persönliche, religiöse und ‚archaisch‘-gesellschaftliche Ansprüche in häufigem Widerspruch zueinander den Alltag in strengster Weise bestimmen. All diese Systeme sind durch Rituale und Sprache ständig nebeneinander präsent und formen die Lebensrealität dieser Gemeinschaft maßgeblich. Erschwerend kommt hinzu, dass diese rigiden Systeme starre Rollenbilder reproduzieren und jede Person, die aus ihnen ausbricht, brandmarken. Der gesellschaftlich geduldete Machismo von Turiddu und Alfio fällt negativ auf Santuzza zurück, die sich nicht nur ausgestoßen fühlt, sondern es tatsächlich auch ist.

Wie Mascagni diese gesellschaftlichen Strukturen zeichnet, lässt sich deutlich an den Unterschieden

zwischen Novellenvorlage und der Oper aufzeigen. So kann man in der Oper eine stärkere Psychologisierung der Figuren feststellen, die sich allein schon aus dem Wechsel des episch-erzählenden Gestus' der Novelle hin zur dramatisch ausgespielten Handlung auf der Bühne ergibt. Ebenso geben Mascagni und seine Librettisten vor allem im Mittelteil der Oper durch ausgedehnte Duett-Szenen den zentralen Figuren deutlich mehr Raum zur Entfaltung. Überraschender als diese Akzentuierung des psychologisch motivierten Affekts und der Emotion ist hingegen die deutlichere Betonung religiöser ritueller Vorgänge. Spielt Verga's Novelle noch am Ostervorabend, wird in Mascagni's Oper die Ostermesse und die sich um sie herum abspielenden Massenszenen zu einem zentralen Element und zur utopisch verzerrenden Spiegelfläche der Handlung.

Die glücklichen Paare, die sich zur Messe einfänden und sie später wieder verlassen stehen in starkem Kontrast zu Santuzza's Leid. Über diese Struktur schafft Mascagni die Mittel, die typisch für die Oper des Verismo werden sollten: die Dramaturgie der schroffen Kontraste, das musikalische Zitat und die Milieu- bzw. Naturvergegenwärtigung durch den Chor.

Im Grunde handelt es sich bei *Cavalleria rusticana* um eine Nummernoper, die in ihrer groben Struktur recht einfach aufgebaut ist: Im Zentrum der Oper wird Santuzzas Konflikt in mehreren Duett-Szenen verhandelt, diese sind jeweils von großen Chorszenen flankiert; ein Intermezzo leitet den zweiten Teil ein, der schließlich relativ zügig in den tragischen Schluss führt. Im Detail stechen aber einige Besonderheiten hervor. Eine kurze musikalische Einleitung geht nahtlos in eine im Original hinter dem Vorhang stattfindende Szene über: Turiddu besingt seine Angebetete Lola in einer Siciliana, die traditionell von Tenören in der sizilianischen Textfassung gesungen wird. Mit diesem Stilzitat etabliert Mascagni sofort ein spezifisches Milieu, das sich durch den darauffolgenden Chor noch stärker etabliert. Dass dieser Chor mit Glockenschlägen eingeführt wird, zeigt sofort, welche Bedeutung die christlich-religiösen Rituale für die Struktur der Gesellschaft haben. Von diesem Moment an vollzieht Mascagni etwas, was man als dramaturgische Verzögerungstechnik bezeichnen könnte. Die Handlung der *Cavalleria rusticana* ließe sich in wenigen musikalischen Nummern geradlinig durcherzählen, Mascagni arbeitet aber mit bewusst gesetzten

Unterbrechungen zwischen den einzelnen Szenen, die sehr präzise an dramaturgischen Angelpunkten gesetzt sind. So wird das Gespräch zwischen Santuzza und Mama Lucia durch die große Chorszene „Regina coeli“ / „Inneggiamo“ unterbrochen, bevor Santuzza ihr Herz in einer Romanze ausschütten kann. Noch deutlicher wird dieses Prinzip der Verzögerung im Duett zwischen Santuzza und Turiddu, das Mascagni durch den Einschub von Lolas Lied (auch hier wieder ein Stilzitat) in zwei Hälften teilt. Diese Brüche führen weniger dazu, dass die Grenzen zwischen den einzelnen musikalischen Nummern im Sinne einer durchkomponierten Form verschwimmen (so wie beispielsweise bei Richard Wagner), sondern sind bewusst abrupt und mit der größtmöglichen Kontrastwirkung gesetzt. So werden die zentralen Konflikte der Handlung verdeutlicht: die Spannung zwischen persönlicher Freiheit und dem Druck der beiden gesellschaftlichen Systeme der Religion und der ‚Bauernehre‘. Dramaturgisch am radikalsten wird Mascagni im kürzeren zweiten Teil der Oper. Lässt sich Turiddu's Trinklied noch als weiteres opernhafte Stilzitat lesen, hat die kurze Solonummer, in die es mündet, eine Funktion, die für die veristische Oper stilprägend wird



Hyejun Melania Kwon

(und mit Canios „Vesti la giubba“ in *I Pagliacci* vergleichbar ist). Turiddu kurzer Monolog an seine Mutter (formal kann man hier nicht von einer Arie sprechen) bildet nicht etwa Höhepunkt und Auflösung des Handlungskonflikts, sondern den Auftakt zur finalen Katastrophe, die in ihrer Knappheit und radikalem Verzicht auf opernhafte Ausschmückung tatsächlich dem Erzählduktus von Vergas Novelle sehr nahekommt. Briefwechsel zwischen Mascagni und seinen Librettisten lassen erahnen, dass der Komponist über die Gestaltung eines großen Chorfinals nachgedacht und dieses vielleicht sogar skizziert hat, sich aber schlussendlich für einen kurzen Schluss entschied, der in seiner Härte auch das Publikum auf den Boden der Tatsachen zurückholt.

Das Leben ist kein Theater

Sowohl Luigi Capuana als auch Giovanni Verga stellten ihren frühen Novellen oft erklärende Prologe oder Vorworte voran, welche die Beziehung zwischen Wirklichkeit und Fiktion, die sie in ihren Texten erzielen wollten, verdeutlichen und gleichzeitig eine Brücke zur Leser*innenschaft bauen sollten. Mit einem ganz ähnlichen Prolog führt uns Tonio in Ruggero Leoncavallos *I Pagliacci* in eine Welt

der theatralen Doppelbödigkeit. Der geradezu gigantische Erfolg von *Cavalleria rusticana* war sicherlich ausschlaggebend für die Entstehung dieses Werks, das sich auf den ersten Blick direkt an der Struktur des Vorbilds bedient. Und dennoch gelingt es Leoncavallo, eigene Schlaglichter zu setzen, indem er die veristische Oper auf eine selbstreferentielle Ebene hebt – und das gerade mal zwei Jahre nach der Uraufführung der *Cavalleria rusticana*. Gemeinsam ist beiden Werken ihre vergleichsweise kurze Spieldauer, ihre Einleitung durch einen Prolog und ihre zweiteilige Struktur, die sich durch den Einschub eines Intermezzos ergibt (wobei Intermezzo und Prolog im Falle von *I Pagliacci* nachträgliche Ergänzungen Leoncavallos sind, die nicht Teil der Uraufführungsfassung waren). Außerdem weisen die grundsätzlichen Figurenkonstellationen in Form eines Liebesvierecks, das sich in einem tragischen Eifersuchtsdrama auflöst, Parallelen zueinander auf. Neu in *I Pagliacci* ist die metatheatrale Ebene, die Leoncavallo einführt, handelt es sich bei den Hauptfiguren der Oper (mit Ausnahme von Silvio) doch um eine Schausteller*innentruppe, die uns im Laufe der Geschichte nicht nur als private Personen, sondern auch in ihren Rollen begegnen.

Die Beziehung zwischen diesen beiden Ebenen wird in *I Pagliacci* zum dramaturgischen Kniff. Oberflächlich bedient sich Leoncavallo derselben Mittel wie Mascagni: die starken Kontraste, die Funktion des Chors, musikalische Stilzitate, die Darstellung eines spezifischen Milieus und dessen Wechselwirkung mit individuellen Konflikten. Er geht dabei sogar noch einen Schritt weiter, indem er behauptet, das Libretto einem wahren Gerichtsfall aus Kampanien nachempfunden zu haben – allen heute bekannten Quellen nach wohl eher ein Marketingmythos. Darüber aber spannt sich in *I Pagliacci* eine zweite Ebene, indem die Beziehung zwischen Wirklichkeit und Fiktion und deren wechselseitige Durchmischung – ein zentrales Thema des Verismo – selbst zum Gegenstand der Geschichte wird.

Dass Leoncavallo diese Metaebene in Form der Commedia dell'arte öffnet, hat sicherlich damit zu tun, dass es ihm musikalisch die Möglichkeit bietet, im zweiten Teil der Oper mit Tänzen wie dem Menuett und der Gavotte Musik aus der Renaissance und dem frühen Barock zu zitieren – der Blütezeit dieser Form der Stegreif-Komödie – und gleichzeitig die Handlung mit Lokalkolorit anzureichern sowie in einem spezifischen

Milieu zu verankern. Treffend ist die Wahl der Commedia dell'arte aber auch inhaltlich: Als Stegreif-Komödie bedient sich diese Form des Theaters festen Figurentypen und Konstellationen. Canio besingt es in seinem berühmten Arioso „Vesti la giubba“ deutlich: Das Theater arbeitet in festen, sich wiederholenden und nur leicht variierbaren Mustern; Arlecchino wird Pagliaccio jedes Mal seine Colombina entführen. Dass diese Komödiesituation in *I Pagliacci* gleichzeitig den realen Konflikt zwischen Canio, Nedda und Silvio widerspiegelt macht eines offensichtlich: Rollenzuschreibungen und daraus resultierende gesellschaftlich festgeschriebene Verhaltensmuster gibt es nicht nur im Theater, sondern auch in der Realität. Mit sehr viel Glück löst sich alles – wie in der Commedia dell'arte – in Wohlgefallen auf; wahrscheinlicher ist im echten Leben aber leider der Ausgang, den schließlich auch Neddas und Silvios Schicksal findet.

Täglich grüßt das Murmeltier

Dass die Geschichten des Verismo nicht auf das ländliche Süditalien des 19. Jahrhunderts beschränkt sind, zeigt uns allein die Tatsache, dass er uns in neuer Form nach dem Zweiten Weltkrieg wiederbegegnet. Ab Mitte der 1940er Jahre ist es

nicht mehr die Oper, sondern der Film, der seine Protagonist*innen und Geschichten in den Milieus der ‚unteren‘ Gesellschaftsschichten sucht. Regisseure wie Vittorio de Sica,

Federico Fellini oder Roberto Rossellini begeben sich aus den Filmstudios auf die Straßen, arbeiten mit Laiendarsteller*innen anstatt mit Profischauspieler*innen und verwerfen die klassische Filmdramaturgie zugunsten von Milieustudien. Dieses neorealistische Kino, das in Italien auch manchmal Neoverismo genannt wird, findet seine Sujets nicht mehr nur auf dem Land, sondern zunehmend auch in den Städten und Vororten Roms, Mailands und Neapels. Auch inhaltlich bedienen sich die Geschichten unterschiedlichster Vor- und Grundlagen (Pier Paolo Pasolini wagt sich sogar an eine Verfilmung des *Matthäusevangeliums* in neorealistischem Stil). Die Bilder dieser Filme sind heute ikonografisch: Wer an Schausteller*innentruppen denkt, hat vielleicht eher Giulietta Masinas Gesicht aus *La strada* vor Augen als die *Pagliacci*-Plakate des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Was diesen Filmen genauso innewohnt wie ihren geistigen Opernvorbildern, ist der menschliche Kern und der Konflikt, der sich

im Spannungsfeld zwischen Individuum und Milieu bewegt. Auch wenn sich die Individuen und das Milieu ändern, bleibt die Tatsache, dass es immer marginalisierte Menschen und ganze Menschengruppen gibt, die in diesem Spannungsfeld zum Opfer von Ausgrenzung und Gewalt werden, bestehen. So wie Pagliaccio jeden Abend seine Colombina an Arlecchino verliert, werden wahrscheinlich an unterschiedlichen Orten Neddas von ihren Canios ermordet – sowohl in der Zeit des Verismo der 1890er Jahre, als auch des Neorealismus der 1950er Jahre, als auch in den 1970ern, 1990ern, 2010ern ...



Manos Kia und Serenad Uyar





Serenad Uyar, Anton Kuzenok und Aldo di Toro

IMPRESSUM

Theater Hagen gGmbH

www.theaterhagen.de

INTENDANT UND GESCHÄFTSFÜHRER **Søren Schuhmacher**

SPIELZEIT **2026/27**

Heft Nr. 2 Cavalleria rusticana / I Pagliacci

REDAKTION **Thomas Rufin**

GRAFISCHES KONZEPT UND DESIGN **Philipp Baier**

GESTALTUNG, SATZ UND REINLAYOUT **Björn Hillers**

TEXTNACHWEISE **Zitat aus: Giovanni Verga, Cavalleria rusticana.**

Sizilianische Novellen, Stuttgart 2014.

Alle weiteren Texte sind Originalbeiträge von Thomas Rufin für dieses Heft.

BILDNACHWEISE **Probenfotos von Sinah Osner**

DRUCK **VD Vereinte Druckwerke GmbH, Neuss**

**Urheber*innen, die nicht erreicht werden konnten,
bitten wir um Benachrichtigung.**

**Aus rechtlichen Gründen sind Ton- und /oder Bildaufnahmen unserer
Aufführungen nicht gestattet.**

Die deutsche Theater- und
Orchesterlandschaft wurde
2016 in das bundesweite
Verzeichnis des immateriellen
Kulturbesitzes aufgenommen.



**Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen**



