

Cavalleria rusticana

MUSIKTHEATER

Melodram in einem Akt
von Pietro Mascagni

Pagliacci

MUSIKTHEATER

Drama in zwei Akten von
Ruggero Leoncavallo

WENN JA, WAS DANN? | Staatstheater Darmstadt

KS Katrin Gerstenberger, Matthew Vickers, Rafał Pawnuł,
Teresa Sales Rebordão, Chor



Reue nach der Kränkung ist nutzlos.

Turiddu, *Cavalleria rusticana*

Cavalleria rusticana

Melodram in einem Akt von Pietro Mascagni

Pagliacci

Drama in zwei Akten von Ruggero Leoncavallo

in italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln /
empfohlen ab 14 Jahren

MUSIKALISCHE LEITUNG Alessandro Palumbo

REGIE & BÜHNE Karsten Wiegand

CO-REGIE & BEWEGUNGSREGIE David Laera

KOSTÜM & MITARBEIT BÜHNE Judith Adam

VIDEO Gabriel Sahm, Martin Kadel

LICHT Alexander Henze

CHOR Guillaume Fauchère

DRAMATURGIE Mark Schachtsiek

DAUER *ca. 3 Stunden und 15 Minuten, inklusive einer Pause*

Premiere am Samstag, 29. August 2026, 19:30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

MUSIKALISCHE STUDIENLEITUNG Neil Valenta MUSIKALISCHE ASSISTENZ & NACHDIRIGAT Nicolas Kierdorf STELLVERTRETENDE CHORLEITUNG Rodrigo Cob Peña EINSTUDIERUNG Nicolas Kierdorf, Taehun Kim, Giacomo Marignani, Irina Skhirtladze, Neil Valenta SOUFFLAGE Giacomo Marignani REGIEASSISTENZ & ABENDSPIELLEITUNG Jonathan Linde, Florian Mahlberg, Anna Brattig PRODUKTIONSASSISTENZ BÜHNE Anna Kirschstein PRODUKTIONSASSISTENZ KOSTÜM Katharina Heldner BÜHNENMEISTER Marko Garic MASKE Konstanze Baatz, Silke Malter, Karin Seiter REQUISITE Christina Harres, Sophia Wiese TON Sebastian Franke INSPIZIENZ Umberto De Bernardo ERSTELLUNG DER ÜBERTITEL Mark Schachtsiek ÜBERTITELINSPIZIENZ Iris Kifßner, Julius Schmitt, Patrick Stellmach, Thomas Wagner KOMMUNIKATION Paulina Overländer ORCHESTERBÜRO Magnus Bastian, Oliver Gerndt LEITUNG NOTENBIBLIOTHEK Hie Jeong Byun

Anfertigung der Dekorationen & Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt TECHNISCHE DIREKTION Nico Göckel LEITUNG BÜHNENBETRIEB, KOORDINATION WERKSTÄTTEN & VERTRETUNG DES TECHNISCHEN DIREKTORS Uwe Czettl ABTEILUNGSLEITUNG BÜHNENTECHNIK & BÜHNENINSPEKTION Andreas Engelhardt TECHNISCHE LEITUNG KAMMERSPIELE & KOORDINATOR AUSSENSPIELSTÄTTEN Yawo Gomado PRODUKTIONSLEITUNG WERKSTÄTTEN Lisa Bader PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein, Elena Fünfer, Friederike Streu KONSTRUKTION Rumie Seidler, Marija Njegovanović LEITUNG BELEUCHTUNGS- & VIDEOABTEILUNG Heiko Steuernagel LEITUNG TONABTEILUNG Sebastian Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo, Saskia Scherer LEITUNG MASKENABTEILUNG Manuela Kutscher, Jennifer Stang LEITUNG REQUISITENABTEILUNG Ruth Spemann LEITUNG MALSAAL Ramona Greifenstein THEATERPLASTIK Lin Hillmer, Jenny Sciacovelli LEITUNG SCHREINEREI Daniel Kositz LEITUNG SCHLOSSEREI Jürgen Neumann LEITUNG POLSTER- & TAPEZIERWERKSTATT Andreas Kiss GEWANDMEISTEREI Oksana Grenz (Damen), Brigitte Helmes (Herren) SCHUHMACHEREI Thea Glaser, Tanja Heilmann, Anna Meirer

Auf einen Blick

Seit die beiden Welterfolge 1893 auf der Wiener Musik- und Theaterausstellung erstmals zusammen präsentiert wurden, um dort gemeinsam die progressivste Strömung des modernen italienischen Musiktheaters zu vertreten, stehen Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* und Ruggero Leoncavallos *Pagliacci* für das Geschäftsmodell des Echten auf der Opernbühne: den „Verismo“. Beide Kurzopern sind im zeitgenössischen Süditalien angesiedelte, vergleichsweise realistisch und verknüpft erzählte Eifersuchtsdramen.

Mascagnis Einakter von 1890, auf Deutsch als *Sizilianische Bauernehre* bekannt, beruht auf einer Novelle des Sizilianers Giovanni Verga. Sie erzählt aus der Sicht eines verarmten jungen Sizilianers, dessen Braut, während er beim Militär war, einen Wohlhabenderen geheiratet hat, so lakonisch wie einfühlsam von Demütigungserfahrungen und archaischen Ehrbegriffen. Die Oper rückt stattdessen jene junge Frau ins Zentrum, die er erfolgreich dazu benutzt, die Ex-Verlobte eifersüchtig zu machen. Sie sieht sich ihrerseits entehrt und setzt eine Dynamik in Gang, aus der es kein Entrinnen gibt. Die Logik des gesellschaftlichen Systems in ihrem Dorf kennt nur Opfer – und das vor dem Hintergrund der Versöhnungsliturgie des Ostersonntags.

Leoncavallos *Pagliacci* – wörtlich „Menschen aus Stroh“ – entstand 1892 als Reaktion auf den Erfolg von Mascagnis veristischem Einakter. Im Mittelpunkt dieser Oper im Schaustellermilieu – ein eifersüchtiger Darsteller bedroht in der ewigen Rolle des gehörnten Ehemanns seine ihm auch im wirklichen Leben untreue Ehefrau – steht die Frage, was echt ist auf einer Bühne. In der Inszenierung sind beide Stars einer im Zirkusmilieu spielenden Serie, die beim Dreh im Staatstheater Darmstadt von Fans belagert werden, die eine Special Experience Tour gebucht haben.



Matthew Vickers, Rafał Pawnuk, Statisterie, Herrenchor

Cavalleria rusticana

(Sizilianische Bauernehre)

Melodram in einem Akt von Pietro Mascagni /
Text von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci /
nach den *Volkstümlichen Szenen* von Giovanni Verga

unter Verwendung des „Agnus Dei“ aus Pietro Mascagnis *Messa di Gloria*
in F-Dur von 1888

SANTUZZA Réka Kristóf

LOLA Teresa Sales Rebordão / Lena Sutor-Wernich

TURIDDU Matthew Vickers

ALFIO Rafał Pawnuk

LUCIA KS Katrin Gerstenberger

PRIESTER Pasquale Ponzi

STAATSORCHESTER DARMSTADT

OPERNCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

STATISTERIE DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

Handlung *Cavalleria rusticana*

Der schöne Turiddu und die unwiderstehliche Lola waren verlobt. Dann musste Turiddu zum Militär und sein sizilianisches Heimatdorf verlassen. Als er zurückkommt, ist seine Mutter Lucia verarmt und Lola mit dem wohlhabenden Fuhrmann Alfio verheiratet. Um die Demütigung zu vergelten, macht Turiddu der Tochter von Alfios und Lolas Nachbarn schöne Augen. Der Plan gelingt: Lola, deren Mann meist unterwegs ist, reagiert eifersüchtig. Leider aber auch besagte Nachbars-tochter Santuzza, die Turiddu nun exklusiv für sich beansprucht.

Ostersonntag, morgens. Santuzza sucht Turiddu. Dessen Mutter gibt an, er hole in einem Nachbarort Wein. Santuzza widerspricht: Er sei nachts noch im Dorf gesehen worden. – Alfio freut sich auf sein Wiedersehen mit Lola. Er erzählt arglos, Turiddu heute früh in der Nähe des eigenen Hauses gesehen zu haben. Die Osterfeierlichkeiten beginnen. Santuzza erklärt Lucia, Turiddu habe sie entehrt und sei dann zu Lola zurückgekehrt. Verstört geht Lucia in die Messe. – Santuzza passt Turiddu vor der Kirche ab. Turiddu ist genervt, dass sie ihm nachspioniert. Als Lola fröhlich zur Messe will und ihren Mann sucht, nennt Santuzza sie eine bigotte Sünderin. Turiddu ist wütend, sieht sich zum Opfer grundloser Eifersucht gemacht. Santuzza bettelt um seine Liebe; er flieht in die Messe. Da kommt Alfio. Aufgebracht sagt Santuzza ihm, dass seine Frau mit Turiddu fremd geht. Alfio kündigt an, seine Ehre wiederherzustellen. – Nach der Messe lädt Turiddu das Dorf zum Wein ein. Alfio lehnt ab. Turiddu erwidert Alfios Duellforderung mannhaft mit einem archaischen Ritual. Dann bettelt er doch um sein Leben: nicht um seinetwillen, sondern für Santuzza, die sich ihm hingegen habe... – Turiddu verabschiedet sich von seiner Mutter und wird von Alfio getötet. Die Ordnung im Dorf ist wiederhergestellt.



Lena Sutor-Wernich, Matthew Vickers, Réka Kristóf

Wie früher ging Turiddu in der kleinen Gasse auf und ab, die Pfeife im Mund und die Hände in den Taschen und blickte scheinbar gleichgültig den Mädchen nach. Aber in seinem Inneren bohrte es, daß Lolas Mann das viele Gold besaß und sie so tat, als ob sie es nicht merkte, wenn er vorüberging. „Ich will es ihr vergelten, gerade unter den Augen der boshaften Hündin!“ knirschte er.

Dem Gevatter Alfio gegenüber wohnte Massaro Cola, der Weinbauer, der so reich wie ein Schwein sein sollte und der eine Tochter im Hause hatte. Turiddu verstand es, Massaro Colas Flurschütz zu werden; da er nun dort aus- und eingehen konnte, fing er an, dem Mädchen mit süßen Worten zu schmeicheln. [...] „Wenn ich reich wäre, wollt ich mir eine Frau suchen wie Ihr es seid, Base Santa!“ [...]

Als der Vater Turiddu vor die Tür setzte, öffnete ihm die Tochter das Fenster, und da lag sie den ganzen Abend und flüsterte mit ihm, und die ganze Nachbarschaft sprach darüber. [...]

Lola horchte Abend für Abend hinter dem Basilikumtopf und wurde rot und blaß und eines Tages rief sie Turiddu an. „Nanu, Gevatter Turiddu, grüßen sich Freunde nicht mehr?“ [...] Turiddu kam so oft, um sie zu begrüßen, daß es Santa auffiel, und sie schlug ihm das Fenster vor der Nase zu.

aus: Giovanni Verga ‚Cavalleria rusticana‘

**Der [sizilianische] Mann muß sein Glück versuchen,
nicht weil er besonders potent ist, sondern um besonders
potent zu erscheinen, das heißt, seine männliche Ehre immer
wieder zu rechtfertigen. Das Ansehen, der Ruf, ist auch in
diesem Fall entscheidend.**

Ricarda Scherzer

Die Geburt des Opernverismo

Zu Mascagnis *Cavalleria*

Das Theater war halb leer – obwohl sogar die Königin für die Oper eines völlig unbekannten 27-jährigen Komponisten gekommen war, dem man gerüchteste zutraute, nicht nur den Sonzogno-Opernwettbewerb zu gewinnen, sondern die italienische Oper zu erneuern. Von Nummer zu Nummer war das spärliche Publikum begeisterter und am nächsten Tag las man überall, ein würdiger Nachfolger Verdis sei gefunden: ein Vollblutmelodiker und italienischer Patriot, der eine moderne Orchesterbehandlung nach Wagner'schem Vorbild und innovative französische Erzählweisen wie bei Bizet und Massenet mit kraftvoller *italianità* zu verbinden vermochte. Über Nacht war Pietro Mascagni weltberühmt.

Er war der Sohn eines Bäckers aus Livorno, der mühevoll Schulgeld bezahlt hatte, damit sein begabter Filius Anwalt und nicht brotloser Musiker würde. Manisch-depressiv veranlagt brach er erbost mit dem Vater, als dieser ihm das exzessive Klavierspiel verbot. Er bekam ein Privatstipendium für das Mailänder Konservatorium, scheiterte jedoch am strengen Kompositions-Curriculum. Eine Weile Kapellmeister insolventer Operetten-Wandertruppen, schlug er sich als Leiter eines Laienorchesters in der süditalienischen Provinz durch. Sonzogno's Wettbewerb war die Chance, diesem Elend zu entfliehen. Mangels Geld für ein professionelles Libretto wandte er sich an den Schulfreund und Journalisten Giovanni Targioni-Tozzetti, der vier Monate vor Einsendeschluss als Basis Vergas *Cavalleria* vorschlug. Mascagni erhielt das Libretto – manchmal Zeile für Zeile – per Post, während er unter großem Zeitdruck bereits manisch komponierte. Vielleicht erscheint der Einakter deshalb so dicht und atemraubend.

Das veristische Sujet war Zufall. Die Wettbewerbsbedingungen verlangten einen Einakter und Vergas Dramatisierung seiner berühmtesten Novelle war das überzeugendste Beispiel, das Targioni finden konnte. Obwohl als Vorbild die Novelle gilt, die das unerbittlich auf das finale Duell zustrebende Geschehen ohne äußere Wertung aus der Sicht Turridus erzählt, beruht die Oper auf Vergas Drama, das Santuzza zur

zentralen Figur macht, Stimmen aus dem Dorf zu Wort kommen lässt und die Handlung zu einer Abfolge emotionsgeladener Begegnungen am Ostermorgen verdichtet. Als Star-Vehikel konzipiert, das Schauspielerinnen wie Eleonora Duse erlaubte, in dichter Folge möglichst viele Facetten ihrer virtuellen Darstellungskunst zu zeigen, war es perfekte Grundlage für ein erfolgreiches Opernlibretto: Aus Vergas vier die Geschehnisse nüchtern beobachtenden Dorfbewohnern wurden prägnante Chorszenen, der Ostersonntag ermöglichte die musikalisch reiche Kirchenszene und die handlungstragenden Zweierszenen waren emotional schon extrem verdichtet, sogar wo sie, wie die zwischen Turiddu und Alfio, auf mannhafte Unterdrückung von Emotion setzen. Letztere in Vergas Lakonik zu belassen war explizit Wunsch Mascagnis: Er setzte bei Targioni durch, hier auf ein kontemplatives Ensemble zu verzichten und strich mit der Chorwiederholung von „Hanno ammazzato compare Turiddu“ auch dessen operntypischen Schluss.

Im Kontrast mit Alfios konventioneller Auftrittsarie, Turiddu's Trinklied sowie den Chorszenen sorgen diese Momente, deren Text meist Verga folgt, neben opernuntypischem Realismus für die gerühmte emotionale Unmittelbarkeit, zu der auch Mascagnis Identifikation mit den jungen Protagonisten beigetragen haben dürfte: Der wegen seiner Armut verlassene, wütende Turiddu und die eifersüchtige, impulsiv gegen ihre eigenen Interessen handelnde Santuzza, entsprachen seinen eigenen Erfahrungen und bipolarem Temperament.

Für das Opernpublikum war Sizilien exotisch, das archaisch-bäuerliche Milieu fremd und dessen überkommenes Wertesystem durch gesellschaftlichen Fortschritt (und christliche Nächstenliebe) zu überwinden. Doch Mascagnis Musik bediente die exotistische Distanz nicht, lud zu Identifikation mit Tragik und Fatalismus der Figuren ein. Das war, als skeptisch debattiert wurde, ob Sizilien überhaupt kulturell in den italienischen Nationalstaat integrierbar sei, ein Politikum. Mascagnis empathische Musik suggerierte eine Lösung für unlösbare Probleme der Nation.

- Santuzza:** Wo willst du hin?
- Turiddu:** Wohin es mir passt... Ich gehe in die Messe.
- Santuzza:** Nein, du gehst zu Gnà Lola, weil du mich ihretwegen verlässt; was kümmere ich dich schon!
- Turiddu:** Du bist verrückt!
- Santuzza:** Geh nicht hinein, Turiddu! Geh heute nicht in die Kirche, um zu sündigen! Stell mich nicht noch einmal vor dieser Frau bloß!
- Turiddu:** Genau das tust du! Demütigst mich, zeigst der ganzen Welt, dass ich nicht Herr meiner eigenen Schritte bin, dass du mich wie einen kleinen Jungen unter deinem Pantoffel hältst!
- Santuzza:** Was schert dich das Gerede? Willst du, dass ich vor Verzweiflung sterbe?
- Turiddu:** Du bist verrückt!
- Santuzza:** Ja, ich bin wirklich verrückt! Lass mich nicht mit diesem Wahnsinn im Kopf allein!
- Turiddu:** Und jetzt ist Schluss damit, hörst du mich! Verdammt nochmal!
- Santuzza:** Turiddu! Beim Herrgott, der gerade in die geweihte Hostie herabsteigt, verlass mich nicht für diese Lola!

Giovanni Verga ,Cavalleria rusticana', 4. Szene

Für die einfachen Menschen Siziliens bestätigt sich mit dem Tod Turiddu ihre eigene - von einer christlichen Sichtweise weit entfernte - Überzeugung: daß der Schuldige mit dem Leben bezahlen muß und die göttliche Gerechtigkeit letztlich siegt.

Sabine Brettenthaler



Réka Kristóf, Chor



Réka Kristóf, Matthew Vickers





Rafael Helbig-Kostka, Benjamin Russell, Megan Marie Hart,
Samba Gueye, Johanna Amberg, Statisterie,
Alessandro Palumbo, Orchester, Chor



DIE FANS:
Der Vorhang hebt
Ruhel



Megan Marie Hart, Rafael Helbig-Kostka



Benjamin Russell, Megan Marie Hart, Chor



Matthew Vickers, Chor



Pagliacci

(Der Bajazzo)

Drama in zwei Akten / Text und Musik von Ruggero
Leoncavallo

NEDDA (IN DER KOMÖDIE COLOMBINA) Megan Marie Hart
CANIO (IN DER KOMÖDIE PAGLIACCIO) Matthew Vickers
TONIO (IN DER KOMÖDIE TADDEO) Rafał Pawnuk
BEPPE (IN DER KOMÖDIE ARLECCHINO) Rafael Helbig-Kostka
SILVIO Benjamin Russell

LIVE KAMERA Jan Heck, Johanna Amberg, Samba Gueye

STAATSORCHESTER DARMSTADT
OPERNCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT
KINDERCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT
STATISTERIE DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

Handlung *Pagliacci*

In einem seltsamen Prolog, bei dem nicht sicher ist, ob ihn ein Darsteller oder schon eine Figur spricht, wird ein Abend über echte Emotionen von fiktiven, etwas altmodischen Figuren angekündigt. Der Autor wolle mit ihnen ein Stück wahres Leben präsentieren.

Schauspieler Canio spielt seit Jahren erfolgreich die Rolle des komischen, weil stets von seiner hübschen jungen Frau Colombina betrogenen Pagliaccio. Diese wird von seiner auch im wirklichen Leben attraktiven und jüngeren Ehefrau Nedda dargestellt. – Alle sind aufgeregt, als sie die Chance bekommen, ihre Idole aus der Nähe zu sehen. Canio erklärt den Unterschied zwischen Rolle und Darsteller an einem einleuchtenden Beispiel: Wenn Pagliaccio von Colombina betrogen wird, sei das zum Lachen, doch wenn seine Nedda in der Wirklichkeit fremd gehen würde, sicher nicht... – Nedda fühlt sich in ihrer Ehe eingesperrt und wäre gern frei wie ein Zugvogel. Schauspielerkollege Tonio überrascht sie mit einer übergriffigen Liebeserklärung. Sie lacht ihn aus. Als Neddas Liebhaber Silvio davon hört, fordert er sie auf, Mann und Schauspielerleben hinter sich zu lassen. Sie willigt ein, noch am selben Abend mit ihm zu verschwinden. Tonio hat das beobachtet und Canio geholt, der von Nedda vergeblich verlangt, den Namen ihres Liebhabers zu nennen. Die Kollegen mahnen, es sei Zeit, sich vorzubereiten. Während Canio sich in Pagliaccio verwandelt, verhöhnt er sich selbst. – Die Fans nehmen ihre Plätze ein. Nedda erwartet als Colombina ihren Liebhaber Harlekin. Der in sie verliebte Diener Taddeo, gespielt von Tonio, hilft ihr bei den Vorbereitungen. Pagliaccios Ankunft unterbricht Colombinas Tête-à-tête mit Harlekin; Taddeo warnt sie rechtzeitig. Misstrauisch verhört Pagliaccio seine Frau, er ist sicher, dass sie einen Liebhaber hat. Dabei triggert die Ähnlichkeit der Situation Schauspieler Canio hinter der Maske Pagliaccos. Er wird immer aggressiver, die Zuschauer reagieren begeistert. Die Realitätsebenen verschwimmen.



Der Prolog: Die vertrauten Masken erneut in Szene setzend
will der Autor teils alte Bräuche beleben
und schickt mich wieder zu Euch.
Aber nicht, damit ich Euch wie früher sage:
„Die Tränen, die wir weinen, sind nicht echt!
Die Qualen und Schmerzen brauchen Euch nicht zu
schrecken!“
Nein! Nein! Der Autor will Euch vielmehr ein Stück
Leben zeigen.
Sein Grundsatz heißt: Der Künstler ist ein Mensch [...].
Ihr werdet also sehen,
wie sich die Menschen wirklich lieben;
Ihr seht des Hasses traurige Früchte.
Ihr hört Stöhnen vor Schmerz, Wutschreie
und höhnisches Gelächter!
Und ihr...?
Schaut statt unserer ärmlichen Narrenkleider lieber
unsere Seelen an! Wir sind aus Fleisch und Blut wie ihr,
Menschen, die auf dieser traurigen Erde
die gleiche Luft wie Ihr atmen.

Ruggero Leoncavallo ‚Pagliacci‘

Die Auswirkungen der digitalen Revolution haben die Komplexität der Debatte über Masken, ihre Funktion und ihr Vorkommen in der [...] Kunst in den letzten Jahren noch einmal gesteigert. Die Grenze zwischen Gesicht und Maske scheint immer mehr zu verschwinden [...]. Dennoch sind auch diese neuen Medienbilder alles andere als frei von etablierten Blickregimen, Repräsentationsverhältnissen und Stereotypisierungen aus der ‚ungefilterten‘ Wirklichkeit.

Johanna Hornauer

Was ist in der Oper echt?

Zu Leoncavallos *Pagliacci*

Wie Mascagnis *Cavalleria rusticana* entstand auch *Pagliacci* aus einer psychisch belastenden Notsituation heraus und wurde so ein extrem persönliches Werk, das daraus eine Authentizität und Kraft gewann, die man in anderen Opern Ruggero Leoncavallos vermisst.

Schon als Student der Literatur hatte er sich – fasziniert von der literarischen Romantik und Wagners *Ring* – an einer Oper über den Dichter Thomas Chatterton versucht und parallel eine Operntrilogie zu großen Gestalten der italienischen Geschichte entworfen, *Crepuscolo*. Als die Uraufführung von *Chatterton* aus finanziellen Erwägungen des Impresarios kurzfristig abgesagt wird, muss Leoncavallo das Autograph seines Opernerstling verkaufen, um zu überleben. Drei Jahre lebt er bei einem Onkel in Ägypten als Musiklehrer eines Bruders des Khediven. Dann geht er nach Paris, wo er als Pianist in Kabarett arbeitet, bevor er zum fragten Korrepetitor und Liedbegleiter berühmter Opernsänger aufsteigt und nicht nur unzählige Lieder, sondern auch ein erstes Orchesterwerk schreibt: *La nuit de Mai*. Kurz nach der erfolgreichen Uraufführung machen dann politische Spannungen zwischen Frankreich und Italien eine Rückkehr nach Italien unabdingbar. Ohne finanzielle Rücklagen in Mailand angekommen lässt Leoncavallo sich im April 1889 auf einen Knebelvertrag mit dem Verlag Ricordi ein: Er verkauft die Rechte am ersten Teil seiner geplanten Trilogie *I Medici* – das Libretto lag vor – gegen monatliche Zahlungen für ein Jahr, verpflichtet sich, die Oper in diesem Zeitraum fertigzustellen und räumt ein Vorrecht auf alle künftigen Opern ein. Ricordi verpflichtet sich jedoch nicht *I Medici* aufzuführen: Dessen Ziel ist es, potenzielle Konkurrenz zum eigenen aufstrebenden Hauptkomponisten Giacomo Puccini auszuschalten und Leoncavallo als Librettisten zu nutzen – so für Puccinis *Manon Lescaut*. Das greift Leoncavallo im Laufe des Jahres 1891.

Mascagnis Überraschungserfolg beim Verleger Sonzogno vor Augen, entwickelt er eine Strategie, den Exklusivvertrag mit Ricordi zu umgehen: Er schreibt ein eng an die Innovationen von *Cavalleria* an-

gelehntes Libretto, das er Ricordi vor Zeugen anbietet. Wie erwartet lehnt dieser die Oper ab; er traut Verismo-Einaktern keinen andauernden Erfolg zu. Leoncavallo teilt Ricordi mit, das Libretto trotzdem komponieren zu wollen, und bietet seine Oper *Sonzogno* an. Dieser greift zu, weil sie gut in sein Gesamtportfolio und Marketingkonzept passt. Denn Leoncavallo hat nicht nur (zu dessen Entsetzen) die dramaturgischen Stärken von Mascagnis Oper kopiert, seine süditalienischen Protagonisten sind Schauspieler einer Wandertruppe und er hat den Plot so gewählt, dass es – wohl nach französisch-spanischen Vorbildern – in einem Moment heftiger Eifersucht zu einer Verwechslung von Theaterspiel und Realität kommt. So erscheint die Oper, ohne an erzählerischer Rasananz einzubüßen, zugleich als theoretische Reflexion über das neuartige Phänomen des Realismus in der Oper. Dieser Zug verstärkt sich noch, als der mit Leoncavallo befreundete Bariton und Uraufführungs-Tonio Viktor Maurel eine eigene Arie für seine Figur verlangt. Mangels einer dramaturgisch überzeugenden Stelle innerhalb der Handlung schreibt er ihm einen in das Vorspiel eingebetteten metatheatralen Prolog, in dem er die theoretischen Überlegungen des Autors präsentiert – als Antwort auf Turridus in die Ouvertüre von *Cavalleria* eingebettete *Siciliana*. Seither ist *Pagliacci* nicht nur ein emotionales, sondern auch ein intellektuelles Vergnügen: Es lassen sich immer neue Verwirrungen der Realitätsebenen damit erfinden.

Während das Uraufführungspublikum in Mailand mit diesem innovativen Aspekt des Werks wenig anfangen konnte, sind Kritik und Publikum nördlich der Alpen von Leoncavallos selbstreflexivem Kunstgriff begeistert. Die Wiener Erstaufführung im Rahmen eines Festivals neuer italienischer Opern im September 1892 ist ein Triumph für ihn: Die Kritiker streiten sich, ob statt Mascagni nicht doch Leoncavallo der Komponist ist, in dessen Händen die Zukunft der italienischen Oper liegt.



Realismus ist eine Fiktion, die vorgibt keine zu sein.

Hans Holländer



Cesare Bazzani, Bühnenbildentwurf für die Uraufführung von ‚Cavalleria rusticana‘ (1890)

Die Besonderheit des Verismo resultiert aus seiner Rezeption, die als Verkehrung des Realismus in Exotik zu beschreiben ist. [...] Die Bühnenhandlung kam nur selten mit der persönlich erfahrenen Wirklichkeit des Rezipienten zur Deckung, und dieser Blick gleichsam von außen auf das andere, Nicht-Erfahrene, gab dem Rezipienten zugleich die Möglichkeit, das Dargestellte in Distanz bzw. exotische Ferne zu rücken. [...] Durch diese im Rezeptionsprozeß vorwaltende Verkehrung der Mimesis in Exotik ging der Erkenntnisanspruch von realistischer Kunst verloren.

Hans-Joachim Wagner

Daten zum Verismo

1874 Der sizilianische Dichter Giovanni Verga begründet mit *Nedda* auf den Spuren des französischen Naturalismus den literarischen Verismo. Edoardo Sonzogno gründet einen Musikverlag und vertritt fortan die wichtigsten französischen Komponisten in Italien.

1879 In Neapel kommt es zur italienischen Erstaufführung von Bizets *Carmen*. Ihr neuartiger Realismus ist für die junge italienische Komponistengeneration eine Offenbarung.

1880 Giovanni Vergas Novelle *Cavalleria rusticana* erscheint.

1883 Giovanni Verga macht aus seiner Novelle einen Einakter für die Starschauspielerin Eleonora Duse. Edoardo Sonzogno schreibt einen Opernwettbewerb für junge italienische Komponisten aus.

1885 In Paris wird die Oper *Tabarin* von Émile Pessard uraufgeführt. Vermutlich inspiriert sie Ruggero Leoncavallo, der in Paris lebt, zum Sujet von *Pagliacci*. Auch sie handelt von einem Schauspieler, der seine komische Rolle spielen muss, während ihn Eifersucht quält.

1886 Der Bericht einer Parlamentskommission lenkt den Blick von Italiens bürgerlicher Öffentlichkeit auf die katastrophalen Lebensumstände der sizilianischen Landbevölkerung.

1888 Der zweite Sonzogno-Opernwettbewerb fordert dazu auf, internationale Innovationen mit italienischen Traditionen zu verknüpfen. Pietro Mascagni beschließt teilzunehmen. Sein Freund Giovanni Targioni-Tozzetti schlägt Vergas *Cavalleria* als Grundlage vor und schreibt ihm mit einem weiteren Freund zusammen unter hohem Zeitdruck ein Libretto.

1890 Die Uraufführung von Mascagnis *Cavalleria rusticana* im Rahmen des Sonzogno-Opernwettbewerbs ist ein überragender Erfolg.

Die Oper wird in Italien und im Ausland rasch nachgespielt, das Intermezzo zum Welthit und Mascagni zur Nachwuchshoffung der italienischen Oper. Unzählige blutrünstige Einakter im süditalienischen Milieu wollen die internationale Nachfrage nach ähnlichen Werken befriedigen.

1892 Um Sonzogno zu überzeugen, ihn als Verleger zu vertreten, konzipiert Ruggero Leoncavallo einen dramaturgisch eng an Mascagnis *Cavalleria* angelehnten, aber selbstreflexiven und komplexeren Zweiakter: *Pagliacci*. Der Prolog entwirft eine Art Theorie des musikalischen Verismo. Die Wiener Premiere kurz nach der Mailänder Uraufführung macht Leoncavallo berühmt. Sein Einakter wird weltweit nachgespielt.

1893 Sonzognos kluge Marketingstrategie etabliert die „giovane scuola italiana“ der Veristen geschickt als progressive Alternative zu Wagner und Massenet. Bei der Wiener Theaterausstellung präsentiert er *Cavalleria* und *Pagliacci* erstmals zusammen aufgeführt. Das setzt sich rasch durch. Giacomo Puccini gelingt der Durchbruch mit *Manon Lescaut*.

1894/95 Auf dem Höhepunkt der Verismo-Einakter-Welle werden drei Opern uraufgeführt, die als Sequels von *Cavalleria* konzipiert sind und die Geschichte Santuzzas und ihres Sohnes mit Turiddu erzählen.

1907 *Pagliacci* wird als allererste Oper auf Schallplatte eingespielt.

1919 Leoncavallo stirbt verbittert über die vielen Misserfolge, die *Pagliacci* folgten. Seine anderen Opern, darunter *I Medici* (1893), seine Version von *La bohème* (1897) und *Zazà* (1897), zunächst jeweils erfolgreich, sind heute vergessen.

1945 Mascagni stirbt, ohne den Erfolg von *Cavalleria rusticana* wiederholt zu haben. Seine 13 weiteren Opern, darunter der sentimentale *Amico Fritz* (1891), das japanische Drama *Iris* (1898) und die innovative *Parisina* (1913) werden kaum je gespielt.

Pointiert gesagt ist die veristische Oper ein Drama der Affekte; der Affekte, die indes weder stilisiert noch standardisiert erscheinen, sondern ihre spezifisch neue Formulierung unter der Dramaturgie der harten Fügung erfahren.

Hans-Joachim Wagner

Der mit Mascagnis *Cavalleria* und Leoncavallos Pendant *Pagliacci* inthronisierte Aufstieg von Alltagsmenschen, Armen und Außenseitern zu Protagonisten bedeutete auch die Verabschiedung eines psychologisierenden und idealisierenden Überbaus. Im [...] Gegensatz zur Musiktragödie bleibt dem finalen Tod jede Sinnzuweisung durch musikalische Verklärung vorenthalten.

Ulrich Schreiber



Autogrammkarten von Enrico Caruso als Canio

Der *verismo* Leoncavallos hat einen fast psychoanalytischen Beigeschmack [...].

Sabine Brettenthaler

Text- und Bildnachweise „Auf einen Blick“, die beiden Handlungen und Kurzesays, sowie die Zeittafel verfasste Mark Schachtsiek für dieses Programmheft. | S. 8: G. Verga „Cavalleria rusticana“ in: Ders. *Sizilianische Bauernlehre. Novellen*, deutsch v. L. Wohlfahrt, Rudolstadt 1953, S. 7-16 (9ff.) / R. Scherzer „Un uomo d'onore“, in: Chr. Giordano/ I.-M. Greverus (Hg) *Sizilien – die Menschen, das Land und der Staat*, Frankfurt/M 1986, S. 223-240 (239f.). | S. 11: G. Verga *Cavalleria rusticana. Scene popolari*, aus dem Italienischen MSch / S. Brettenthaler *Cavalleria rusticana und Pagliacci. Prototypen der veristischen Oper?* Frankfurt/M u.a. 2003, S. 338 | S. 24: J. Hornauer „Masken“ in: Katalog *Illusion* Hamburger Kunsthalle 2004, S. 234-237 (237) | S. 28: H. Holländer „Konturen einer Ikonographie des Phantastischen“, in: Chr. W. Thomsen/ J.M. Fischer (Hg) *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, S. 387-403 (392) / H.-J. Wagner *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart u.a. 1999, S. 50 | S. 31: Wagner 1999 S. 62 / U. Schreiber *Die Kunst der Oper, Band III*, Frankfurt/M 2000, S. 169 / Brettenthaler 2003 S. 405 | Zitate aus den Libretti Übersetzung MSch | Alle Zitate folgen ihrer ursprünglichen Rechtschreibung. Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechteabgleichung um Nachricht gebeten.

Die Szenenfotos von Martin Sigmund entstanden bei der Orchesterhauptprobe am 25.08.2026.

**Fotos, Trailer & mehr
zur Produktion:**



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.

HESSEN



Hessisches Ministerium für
Wissenschaft und Forschung,
Kunst und Kultur

Wissenschaftsstadt
Darmstadt



Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand
GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung OPERNDIREKTORIN
Nicola Raab LEITUNG KOMMUNIKATION Mariela Milkowa REDAKTION
Mark Schachtsiek SCHLUSSREDAKTION Paulina Overländer CORPORATE DESIGN
sweetwater / holst STÜCKGRAFIK Lilian Backes LAYOUT Johanna Amberg FOTOS
Martin Sigmund HERSTELLUNG Drach Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT
NR. 2 REDAKTIONSSCHLUSS 26.08.2026 / Änderungen vorbehalten
STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten ins Staatstheater Darmstadt.



Matthew Vickers, Johanna Amberg



Wir sind aus Fleisch und Blut wie ihr.

Prolog, *Pagliacci*

A woman with long dark hair is seen from the back, looking towards a lush garden filled with green foliage and numerous red roses. The scene is softly lit, creating a romantic and serene atmosphere.

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

