

DER BAJAZZO PAGLIACCI

Ruggero Leoncavallo



STAATSOPER
HANNOVER



zur Website

DER BAJAZZO PAGLIACCI

Ruggero Leoncavallo (1857–1919)

Drama in zwei Akten und einem Prolog
Libretto vom Komponisten

Uraufführung am 21. Mai 1892 in Mailand

MUSIKALISCHE LEITUNG **Mario Hartmuth**
INSZENIERUNG **Dirk Schmeding**
BÜHNE **Ralf Käselau**
KOSTÜME **Pascal Seibicke**
LICHT **Johannes Volk**
VIDEO **Philipp Contag-Lada**
CHOR **Lorenzo Da Rio**
CHOREOGRAFIE **Annika Dickel**
DRAMATURGIE **Theresa Steinacker, Regine Palmai**

Chor der Staatsoper Hannover
Statisterie der Staatsoper Hannover

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

Mit freundlicher Unterstützung



PREMIERE 25. OKTOBER 2024, OPERNHAUS

Spielzeit 2024/25





HANDLUNG

PROLOG

Tonio wendet sich an das Publikum: Auch wenn der Autor dieses Werkes sich alter Theaterbräuche bediene, sei es doch ein Stück echten Lebens, das hier präsentiert werde. Statt falscher Tränen und geheuchelter Seufzer verspricht er echte Emotionen und eine Geschichte, die auf einer wahren Begebenheit beruhe.

AKT I

In großer Vorfreude strömen Menschen zu der Bühne, auf der Canio und seine Truppe – bestehend aus Nedda, Tonio und Peppe – allabendlich ihr Spektakel darbieten. Canio lädt sie zur heutigen Vorstellung ein und will der Aufforderung eines Besuchers folgen, mit ihnen etwas trinken zu gehen. Auf eine scherzhafte Bemerkung, ob Canio seine Frau Nedda wirklich unbeobachtet lassen wolle, antwortet Canio, dass für ihn das Leben und das Theater nicht dasselbe seien: Wenn er Nedda auf der Bühne in ihrer Rolle als Colombina mit einem Liebhaber erwischte, macht er weiter mit seinen Scherzen. Doch sollte er Nedda tatsächlich mit einem anderen Mann antreffen, sähe die Sache ernster aus.

Aus der Truppe schließt nur Peppe sich der Einladung an. Von einem Lied betört, das Nedda singt, nähert sich Tonio ihr zudringlich, um ihr seine Liebe zu gestehen. Als sie ihn auslacht, schwört er Rache.

Kaum glaubt Nedda sich allein, wird sie von Silvio aufgesucht. Er liebt sie schon lange und fleht sie an, mit ihm ein neues Leben zu beginnen. Nedda weist ihn zunächst zurück, aber verspricht ihm schließlich doch, noch am gleichen Abend mit ihm zu fliehen. Tonio hat Teile des Gesprächs belauscht und unterdessen Canio geholt. Als der die beiden überrascht, kann Silvio unerkannt fliehen. Canio verlangt von Nedda, den Namen ihres

Liebhabs preiszugeben. Sie weigert sich, und bevor Canio in seiner Raserei zum Äußersten greift, tritt Peppe dazwischen und fordert ihn auf, sich zu beruhigen: Sie alle müssten sich auf die Vorstellung vorbereiten, die bald beginne.

Canio bleibt allein zurück. Er trägt schwer an seiner Eifersucht und klagt, dass er als Bajazzo auf der Bühne stehen und Scherze treiben müsse, während er innerlich leidet: Das Publikum zahle schließlich dafür, unterhalten zu werden.

AKT II

Es herrscht großes Durcheinander, als das Publikum zur Vorstellung eintrifft. Tonio und Peppe versuchen Ordnung in das Chaos zu bringen, während Nedda für einen Moment von Silvio abgelenkt wird, der sich unter die Besucher:innen gemischt hat.

Endlich beginnt die Komödie: Colombina (Nedda) freut sich, dass ihr Gatte Pagliaccio (Canio) nicht da ist, als sich ihr Liebhaber Arlecchino (Peppe) sich von fern mit einer romantischen Weise ankündigt. Die beiden werden von Taddeo (Tonio) gestört, der Pagliaccios Abwesenheit ebenfalls ausnutzen will, um sich Colombina zu nähern, die ihn allerdings barsch zurückweist. Arlecchino gibt Colombina ein Schlafmittel, das sie Pagliaccio einflößen soll, damit sie fliehen kann. Als sie sich voneinander verabschieden, sagt Colombina dieselben Worte, die Nedda zum Abschied zu Silvio gesagt hatte. In

Canio erwacht die Eifersucht von neuem, und das Verhör des eifersüchtigen Pagliaccio wird mehr und mehr zu seinem eigenen. Während Nedda und Peppe weiter versuchen, das Spiel aufrechtzuerhalten, steigert sich Canio – vor den Augen des gebanntem Publikums – immer weiter in seine Raserei und das Verlangen, Nedda den Namen ihres Liebhabers abzupressen. Schließlich kennt er kein Halten mehr, und Nedda gibt im Sterben Silvios Namen preis. Canio tötet auch ihn. Die Komödie ist vorbei.



Das
Theater
und das
Leben
sind nicht
dasselbe!

CLOWNS IN DER DAUERSCHLEIFE

Regisseur Dirk Schmeding, Bühnenbildner Ralf Käselau und Kostümbildner Pascal Seibicke im Gespräch

Theresa Steinacker In der Regel wird Leoncavallos *Pagliacci* als Teil eines Doppelabends gespielt. Wie war es, dieses Werk ohne „Begleitung“ zu erarbeiten?

Dirk Schmeding Das fühlt sich im ersten Moment ungewohnt an, weil man diese Oper sonst immer in Bezug zu einem anderen Stück setzt – üblicherweise Mascagnis *Cavalleria rusticana*. Aber die *Pagliacci* sind so dicht, so reich und so knapp gehalten, dass ich es schön finde, diesem Stück einmal unsere volle Aufmerksamkeit zu widmen. Das Erfolgsrezept der *Cavalleria* hat sich Leoncavallo durchaus zum Vorbild genommen und der große Willen, mit *Pagliacci* einen Erfolg zu landen, das Publikum zu fesseln und zu unterhalten, ist dieser Oper auf die bestmögliche Weise eingeschrieben.

Die verschiedenen Realitätsebenen, die hier aufgemacht werden – die Lebenswirklichkeit von Canios Truppe im ersten und die gespielte Komödie im zweiten Akt – würden sogar Stoff für mehrere Stücke bieten ...

DS Das sind verschiedene Ebenen, die allerdings dadurch unterlaufen werden, dass sich backstage und auf der Bühne im Prinzip das gleiche abspielt: Nedda wird von ihren Liebhabern besucht – dem, den sie verschmäht (Tonio) und dem, den sie erhört (Silvio) – und dann von ihrem Ehemann Canio überrascht. Das wird im zweiten Akt genau so in der Komödie nachgespielt, diese Art der Klipp-Klapp-Komödie wiederholt sich also. Daraus haben wir die Idee einer nicht enden wollenen Vorstellung oder Probe entwickelt, bei der auch niemand mehr sagen kann, worum genau es sich handelt und ob es überhaupt noch ein Publikum dafür gibt. Themen wie Déjà-vus und groteske Echos sind dadurch schon im Stück präsent.

Ralf Käselau Eine Grundidee war deshalb, diese saubere Teilung zwischen erstem und zweitem Akt, zwischen hinter und auf der Bühne nicht einfach abzubilden, sondern eine Welt zu schaffen, in der sich diese Ebenen vermischen und ineinandergreifen können. In dieser fragmentarischen Zirkus-

welt sehen wir eine Truppe von Clowns, die wie die Figuren bei Samuel Beckett in der ewigen Wiederholung feststecken und sich in dieser Vergeblichkeit abmühen. Das gibt uns auch die Möglichkeit, den Verismo in dieser Oper ein Stück weit hinter uns zu lassen um zu schauen, welche anderen Ebenen und Zustände sich dahinter auftun.

Was für Clowns begegnen uns auf dieser Bühne?

DS Das sind Figuren, die alle in einer Krise leben, aber versuchen, aus dem, was sie haben, das Maximum herauszuholen. Man sieht ihnen dabei zu, wie sie ums Leben und ums Darstellen kämpfen und sich dabei in einer Art Dauerperformance befinden, die auch einen entsprechenden inneren Druck aufbaut.

Pascal Seibicke Alle von ihnen tragen immer ein erkennbares Kostüm, man sieht also nie die private Figur, sondern nur das, was sie nach außen hin präsentieren – besonders ausgeprägt bei Canio, der gar kein abgeschminktes Ich mehr zu kennen scheint. Eine Trennung zwischen Privatperson und Bühnenrolle existiert nicht mehr, sie alle suchen nur noch eine Bestätigung von außen, statt sich zu fragen, was sich in ihrem Inneren eigentlich noch abspielt. Dabei tragen sie alle ein Bedürfnis in sich, etwas zu fühlen, geliebt zu werden.

DS Bei allen konzeptuellen Gedanken, die wir uns gemacht haben, war das ein wichtiger Punkt: dass diese Welt eine sinnlich erfahrbare wird, dass man beinahe meint, sie riechen zu können. Diese Musik fährt einem von der ersten Minute an wie ein Schlag in die Magengrube, wenn man ihr ein zu starres Konzept überzustülpen versucht, läuft das Konzept rasch ins Leere. Und auch wenn in dieser Welt schon sehr viel Putz abgebröckelt ist, entsteht aus dieser Kaputtheit auch eine

melancholische Poesie genau daraus, dass die Dinge eben nicht perfekt sind.

RK Ausgerechnet im Zentrum dieser Bühne befindet sich ein Loch, es tut sich eine Leerstelle auf, die von den Figuren aber völlig selbstverständlich hingenommen wird.

Sie wird nicht als symbolisches Zeichen überhöht, sondern als eine Art zerstörter Fixpunkt hingenommen, weil man damit umgehen muss, was man hat.

DS Es wird ja gern mal der flotte Spruch vom Theater als Mangelverwaltung fallengelassen – für die Figuren auf unserer Bühne zielt das allerdings ins Existenzielle. Die betreiben Katastrophenmanagement.

Im Zentrum des ganzen steht Canio als Chef der Truppe ...

PS Rein äußerlich ist das bei uns ein klassischer Clown mit einer übergroßen Hose, den typischen Schuhen, Halbglätze und Zylinder. Allein diese optischen Zeichen wirken schon wie ein Relikt aus einer anderen Zeit, und bei ihm ist alles so abgenutzt, dass man das drohende Auseinanderfallen schon zu sehen meint.

DS Das war für mich eine der interessantesten Facetten: eine Figur, über die die Zeit wie hinweggegangen ist. In seiner Art zu denken, aufzutreten, in seinen Rollenvorstellungen und Geschlechterbildern hat er eigentlich den Anschluss an das Jetzt verpasst. So jemand spürt vielleicht unterschwellig, dass er gerade aus der Mode gerät, aber bleibt trotzdem in seinen alten Mustern.

RK Dabei erleben wir Canio im zweiten Akt, wie er vor einem Publikum steht – das bei uns sehr heutig aussieht. In diese Welt der gestrandeten Schausteller:innen bricht eine Realität ein, der Canio zumindest äußerlich nicht angehört.

An Canios Seite ist mit Nedda eine Frau, die vor allem einen Ausweg aus seiner Welt zu suchen scheint.

DS Nedda und Canio haben eine komplizierte Beziehung zueinander. Er ist für sie mehr als nur der Ehemann – von einem romantischen Geliebten ganz zu schweigen –, er ist auch ihr Mentor, ihr Lehrer, ihr Chef und eine Art Vaterfigur. Und in all diesen Rollen ist er ziemlich unerbittlich. Bei Nedda ist es schwer zu sagen, wonach sie sucht, denn sie kennt ja nur Canios Welt, alles andere ist ihr eigentlich fremd. Gleichzeitig macht ihre wie brodelnde Musik auch immer spürbar, dass ihr ein Freiheitswille, auch ein Wille zum Ausbrechen innewohnt, der aber noch gar kein richtiges Ziel haben kann. Silvio ist für sie in der Hinsicht sicher auch erstmal ein Mittel zum Zweck.

PS Er kann ihr als Sprungbrett dienen, um zumindest einen Eindruck von einer anderen Welt zu gewinnen. Für Nedda geht es vielleicht gar nicht um Liebe, sondern darum, etwas Neues zu erleben. Denn ihr Dasein als Showgirl legt sie auch mit Silvio nicht wirklich ab.

DS Das wiederum finde ich in ihrer Beziehung zu Canio interessant. Denn für mich geht es bei dem Dreieck zwischen Canio, Nedda und Silvio um weit mehr als um die Eifersucht auf einen anderen Mann. Ich denke, Canio ist auch eifersüchtig darauf, dass Nedda es offenbar schafft, mehr aus dem Leben herauszuholen als er: Sie liefert in seinen Augen die bessere Lebensperformance ab. Und eigentlich ist sie auch mittlerweile der Star der Show, was sein Ego empfindlich kränkt. Deswegen ist sein Ausbruch für mich mehr als eine eifersüchtige Affekthandlung – da hat sich etwas sehr lange aufgestaut.

Außerhalb dieses Dreiecks steht mit Tonio die Figur, die das Drama erst richtig entfacht.

DS Unter all diesen Figuren ist er sicher derjenige, der sich am wenigsten gesehen fühlt, der immer kleingehalten wird und dadurch das Gefühl hat, unter seinen Möglichkeiten zu bleiben. Aus dieser Frustration heraus wird er zum Motor der ganzen Katastrophe. Wobei man auch sagen muss, dass keine dieser Figuren zum echten Sympathieträger taugt – dass sie alle so ambivalent gezeichnet sind, macht sie ja gerade so spannend.

PS Man bekommt allerdings auch kaum ein Gefühl dafür, was für Menschen sich hinter den Komödienrollen, hinter den Showoutfits und dem Make-up verbergen.

RK Das zeigt sich schon immer wieder momentweise, nur gefällt es einem vielleicht nicht immer. Tonio in seiner destruktiven Verzweiflung, sogar in seiner Bösartigkeit mag uns da womöglich sogar noch am nächsten sein.

DS Dabei ist die Katastrophe, die Tonio auslöst, eigentlich mehr als das: Es ist auch die Genese einer neuen Gattung. Denn wenn man sich anschaut, was in dieser Vorstellung im zweiten Akt aufgeführt wird, sind das alte, überkommene Formen, da ist wenig Fleisch am Knochen. Canios Ausbruch auf der Bühne, sein Kontrollverlust, der ja strenggenommen eine Fehlleistung als Darsteller ist, begründet gewissermaßen den Verismo. Die alten Theaterzöpfe werden abgerissen, plötzlich läuft da ein Thriller auf der Bühne, ein Krimi, der in Mord und Totschlag endet. Dass das alles hier aus aus einem riesigen Fehler entsteht, macht dieses Stück auf eine Art und Weise großartig augenzwinkernd.

Barno Ismatullaeva, Viktor Antipenko, Daniel Scofield









Der Autor
wollte nicht
weniger als
ein Stück
echten Lebens
darbieten.

Tonio (Prolog)

BRETT, DIE DIE WELT BEDEUTEN

Leoncavallos *Pagliacci* und die Suche nach der Wahrheit auf der Bühne

Ruggero Leoncavallo gilt bis heute als einer der wichtigsten Vertreter einer Strömung, die die Verpflichtung zur Wahrheit in der Kunst schon im Namen trägt: des Verismo. Zum Wahrheitsgehalt seiner eigenen Biografie wie auch der Entstehung der *Pagliacci* allerdings hatte der Komponist ein bemerkenswertes Verhältnis. Bis heute ranken sich zahlreiche Mythen um die *Pagliacci* und für die meisten von ihnen kann Leoncavallo als Urheber gelten: beginnend mit der Annahme, das Werk sei für einen Wettbewerb entstanden über die Behauptung, die Handlung beruhe auf einer wahren Begebenheit bis hin zum Geburtsjahr des Komponisten, das lange mit 1858 angegeben wurde, obwohl er ein Jahr früher geboren wurde. (Leoncavallo brachte dieses vermeintliche Faktum erstmals in einem Interview in Umlauf – wemöglich, damit der ungleich erfolgreichere Giacomo Puccini nicht auch noch als jünger gelte als er.) Und selbst mit seinem Namen ging Leoncavallo recht frei um. Sein Vorname ist auf dem Taufschein als „Ruggiero“ notiert, der Komponist wechselte aber zu Lebzeiten unbekümmert zwischen den

Schreibweisen mit und ohne „i“ hin und her; während der Jahre, die er in Paris verbrachte, nannte er sich zeitweise unter Verwendung des Mädchennamens seiner Mutter gar „Roger Léon Cavallo d’Auria“. Tatsächlich gehen die *Pagliacci* auf einen Wettbewerbserfolg zurück, allerdings auf denjenigen, den Pietro Mascagni 1890 mit *Cavalleria rusticana* erzielt hatte. Deren bis dahin auf der Opernbühne selten zu erlebende Verortung an den Rändern der Gesellschaft und die dramatisch zugespitzte Handlung, die in kürzester Zeit alles an Drama aufbietet, was man an der Oper schätzt, inspirierten den seit langem an seinem Durchbruch feilenden Leoncavallo, es dem erfolgreichen Kollegen nachzutun. Öffentlichkeitswirksam behauptete er, die Handlung der *Pagliacci* – die er selbst verfasst hatte – beruhe auf einem Kriminalfall, dessen Augenzeuge er als achtjähriges Kind geworden sei. Zwar war Leoncavallos Vater zeitweise Richter im kalabrischen Montalto, wo die *Pagliacci* laut Libretto spielen, und hatte tatsächlich einem Fall vorzusitzen, in dem zwei Mitglieder einer fahrenden

Schauspielertruppe nach einem Mord aus Eifersucht zu langen Haftstrafen verurteilt wurden. Die *Pagliacci* und der Mordfall, der laut Leoncavallo so unverstellt Pate für die Kunst gestanden haben soll, stehen allerdings nicht im gleichen Verhältnis zueinander wie die Realität und heutige „True crime“-Podcasts. Der Mord, in dem die Oper gipfelt, hatte im betreffenden Fall nicht auf offener Bühne stattgefunden, sondern in tiefer Nacht in einer dunklen Gasse. Eher sind Leoncavallos Quellen in literarischen Werken zu erkennen. Die Verstrickungen um Canio, Nedda und ihren Liebhaber Silvio ähneln der Handlung von Catulle Mendès' *La Femme de tabarin* aus dem Jahr 1887, worauf der Autor Leoncavallo unter Androhung einer Klage aufmerksam machte. Leoncavallo stritt die Vorwürfe nicht ab, wies aber Mendès im Gegenzug darauf hin, dass dessen Werk starke Ähnlichkeiten zum 20 Jahre zuvor veröffentlichten *Un drama nuovo* von Manuel Tamayo y Baus aufweise (in dem die Figur, die Leoncavallos Canio entspricht, Yorick heißt) – woraufhin Mendès von seinen angekündigten rechtlichen Schritten wieder Abstand nahm.

Realitätsanspruch als Erfolgsrezept

Der Verleger Edoardo Sonzogno hatte den Wettbewerb ausgelobt, aus dem Mascagnis *Cavalleria rusticana* als Gewinner hervorging. Neue Publikumsschichten mit kurzen, packenden Stoffen zu gewinnen (eine Bedingung war, dass die eingereichten Werke Einakter sein mussten), aber auch die grundsätzliche Frage, wie es nach Giuseppe Verdi mit der italienischen Oper weitergehen könne, hatten den findigen Verleger dazu angeregt, diesen Weg einzuschlagen. Mit dem Sensationserfolg der *Cavalleria* fand die ursprünglich literarische Strömung des Verismus ihren Weg auf die Opernbühne.

Orientiert am französischen Naturalismus, fokussierten die Werke des Verismo auf die Lebenswirklichkeit in prekären Verhältnissen, oft in süditalienischen Landstrichen, an denen die Errungenschaften der zunehmenden Industrialisierung Italiens weitgehend vorübergingen.

Als Leoncavallo vom Durchbruch der *Cavalleria* erfuhr, war sein erster Impuls, sich dem Erfolg anzuschließen und sich mit einem neuen Opernprojekt an Sonzogno zu wenden. Er war allerdings seit 1888 bei dem Verleger Giulio Ricordi unter Vertrag, und das in einer so restriktiven Form, dass er nicht ohne weiteres einem anderen Verlag ein neues Werk anbieten durfte. Für Leoncavallos bis dahin entstandene Opern – darunter der erste Teil einer von Wagners *Ring* inspirierten, groß angelegten Trilogie über die italienische Renaissance – hatte Ricordi jedoch kaum substanzielles Interesse gezeigt. Drei Jahre lang wartete der Komponist vergeblich darauf, dass sein Verleger den bereits fertiggestellten ersten Teil der Trilogie zur Uraufführung bringen lassen würde. Schließlich versuchte er – auf Anraten von Puccinis Anwalt –, Ricordi zur Ablehnung des *Pagliacci*-Librettos zu bringen, um damit zu Sonzogno wechseln zu können. Das Unterfangen gelang zwar, dennoch geriet Leoncavallo in einen jahrelangen Rechtsstreit mit Ricordi.

Die heute übliche Unterteilung der *Pagliacci* in zwei Akte nahm Sonzogno vor – die ursprünglich einaktige Form, der berühmte Glockenchor, die Verortung der Handlung in ärmlichen Verhältnissen unter der brennenden süditalienischen Sonne zeigen deutliche Parallelen zur *Cavalleria*. Bis heute werden diese beiden Werke so oft als Doppelabend angesetzt, dass dafür die Abkürzung *Cav/Pag* üblich geworden ist: kein schlechter Ausweis von Sonzognos Geschäftstüchtigkeit.

Bei der Uraufführung im Mai 1892 in Mailand lösten die *Pagliacci* nicht dieselbe Sensation aus, mit der die *Cavalleria* zwei Jahre zuvor das europäische Musiktheater überrascht hatte; als sich dann aber der Erfolg einstellte, erwies er sich als anhaltend und bedeutete Leoncavallos lang ersehnten Durchbruch. Die *Pagliacci* sind mehr als die Summe ihrer Teile, deren Vorbilder sich – wie beschrieben – zum Teil recht deutlich nachverfolgen lassen. Eine entscheidende Hinzufügung, die aus dieser Oper heute nicht mehr wegzudenken ist, entstand erst auf Drängen eines Sängers: Der Bariton Victor Maurel, mit dem Leoncavallo in den 1880er Jahren in Paris als Korrepetitor gearbeitet hatte, war von den *Pagliacci* so angetan, dass er sich nicht nur beim Komponisten die Partie des Tonio in der Uraufführung sicherte, sondern den Direktor des Mailänder Teatro del Verme überhaupt erst dazu bewegte, das Stück anzusetzen. Im Gegenzug wünschte er sich eine eigene Arie für seine Partie. Das jedoch fand Leoncavallo im Fortgang des knappen Dramas nicht passend, weshalb er den Prolog schrieb, mit dem Tonio die Oper eröffnet. Die dort formulierte Ankündigung, der Autor sei zuvorderst ein Mensch und schreibe für Menschen, er wolle statt der üblichen falschen Tränen echte Gefühle hervorrufen, weil diese Geschichte auf einem wahren Erlebnis beruhe, wurde bald geradezu als veristisches Manifest gefeiert: Die Abkehr von der vermeintlichen Künstlichkeit der theatralen Darstellung wie auch der dargestellten Ereignisse sollte echten Geschichten mit echten Menschen weichen.

Theater auf dem Theater auf dem Theater

Die Handlung der beiden Akte der *Pagliacci* findet auf zwei Ebenen statt: Die Lebenswirklichkeit der Truppe um Canio im ersten Akt ist eine andere als das Bühnenschauspiel,

das Nedda, Peppe, Tonio und Canio in ihren Commedia dell'arte-Rollen vorführen. Auch musikalisch ist ein deutlicher Unterschied zu hören: In Referenz auf diese alte italienische Stegreiftheatertradition setzt Leoncavallo während der Aufführung der Komödie im zweiten Akt ältere musikalische Wendungen und Formen ein, die sich deutlich hörbar von der übrigen musikalischen Welt absetzen. Mit dem Prolog – der im (Musik-)Theater eigentlich eine lange Tradition hat – fügte Leoncavallo dem Realitätsenspiel seiner *Pagliacci* aber noch eine entscheidende Dimension hinzu. Denn hier wendet sich ein Sänger im Kostüm an das reale Publikum einer Aufführung, durchbricht die vierte Wand und spricht direkt zu den Zuschauer:innen. Zu den Verweisen auf bekannte Theatertraditionen gesellt sich der Verweis auf die Aufführungssituation, in der das Werk überhaupt erst zum (Bühnen-)Leben erweckt wird. Mit dem Einziehen dieser Metaebene sind nun drei verschiedene Schichten von Wirklichkeit präsent: die Realität der jeweiligen Aufführung der *Pagliacci* durch die Publikumsansprache im Prolog sowie innerhalb der Oper das reale Eifersuchtsdrama um Canio, Nedda und Silvio, das im Doppelmord gipfelt, und das gespielte Eifersuchtsdrama zwischen Pagliaccio, Colombina und Arlecchino. In Spiel und Realität der *Pagliacci* wird im Prinzip zweimal dieselbe Geschichte erzählt: Eine Frau betrügt ihren eifersüchtigen Mann, der handgreiflich wird, als er die Affäre entdeckt – nur führen die Ausgestaltung als Tragödie bzw. Komödie zu völlig unterschiedlichen Schlusspunkten. Das tragische und das komödiantische Eifersuchtsdrama überlagern sich in dem Moment, als Colombina in der Komödie ihrem Liebhaber Arlecchino dieselben Worte zum Abschied mitgibt, mit denen Nedda

sich von Silvio verabschiedet hatte. Und ausgerechnet für Canio, der im ersten Akt noch so selbstverständlich sagt, für ihn seien Theater und Leben nicht dasselbe, verschwimmen hier die Grenzen zwischen Realität und Darstellung. Als er, von Eifersucht überwältigt, seiner zunehmend entsetzten Frau entgegenschleudert, er sei nicht (mehr) der Bajazzo, kommentiert das Publikum der Komödie, wie lebensecht seine Künste wirkten. Auch musikalisch bricht an dieser Stelle die Realität wieder ein, was als umso krasserer Gegensatz hörbar wird, da mit Neddas Versuch, Canio wieder in seine Rolle als Bajazzo zurückzuführen, die heiterbeschauliche Musik der Komödie für einen Moment zurückkehrt, in diesem Moment jedoch falsch und übermäßig künstlich klingt. Die Komödie ist unwiederbringlich verloren, die Spielsituation aufgehoben, auch wenn das gebannte Publikum bis zum Schluss nicht ganz begreifen will, dass aus dem Spiel tödlicher Ernst geworden ist.

Unausgesprochene Gesetze

Das Publikum, das in den *Pagliacci* der Komödie beiwohnt, glaubt (zu) lange an die traditionelle Verabredung, dass die Vorgänge, die auf einer Bühne stattfinden, nicht echt sind – zumindest in dem Sinn, dass Theatermesser niemanden ernstlich verletzen, Stürze und Stunts akribisch geprobte Vorgänge und die emotionalen Zustände, die die Darsteller:innen zeigen, nicht ihre eigenen sind, sondern diejenigen ihrer Rolle. (Die bestürzend lange Reihe von Unfällen in Theatern oder auch an Filmsets macht deutlich, was passieren kann, wenn – aus welchen Gründen auch immer – diese Selbstverständlichkeit unterlaufen wird.) Das Publikum wiederum, das einer Vorstellung der *Pagliacci* beiwohnt, hat nicht zuletzt durch den Prolog einen Wissensvorsprung:

Es weiß, dass das Eifersuchtsdrama der Komödie für Canio ein echtes, dass sein Weinen kein Maskenspiel mehr ist. Und letztlich bemisst sich die Frage nach der ‚Echtheit‘ auf der Bühne auch weniger daran, inwieweit die dargestellten Vorgänge realistisch oder nachvollziehbar sind. Echt sind vor allem die emotionalen Reaktionen, die sie dem Publikum entlocken, und schon die ältesten Theatertheorien rücken das Mit-Erleben, das Mit-Leiden ins Zentrum des Theatererlebnisses.

Als eine Theaterfigur mit langer Tradition soll der Clown seinem Publikum vor allem ein Lachen entlocken, wobei ab dem 20. Jahrhundert auch die düsteren Facetten dieser Figur in den Vordergrund rückten (zu den berühmtesten Beispielen gehören Stephen Kings Pennywise oder Batmans Gegenspieler, der Joker). Eine weitere zentrale Funktion ist es, die Wahrheit zu sagen: als Hofnarr die Mächtigen auf die unangenehmen Dinge hinzuweisen, die sich sonst niemand zu sagen traut und als Scherzbold in derben Komödien das auszusprechen, was normalerweise gesellschaftliche Konventionen verbieten. Gerade letztere ziehen einen nicht geringen Teil ihres Humors aus der Erleichterung des Publikums, nicht selbst im Zentrum eines Witzes zu stehen, sondern über jemanden zu lachen, der scheinbar bereitwillig alle Scherze über sich ergehen lässt. Von den Totengräber-Clowns in *Hamlet*, die den Schädel des Hofnarren Yorick ausgraben, führt eine lange Ahnengalerie zu Canio – dem die Bretter, die seine Welt bedeuten, letztlich zum selbstgeschaffenen Gefängnis werden.





FRAGMENTE AUS DEN ANSICHTEN EINES CLOWNS

Heinrich Böll

Alle meine lyrischen Versuche waren gescheitert. Es war mir noch nie gelungen, das Menschliche darzustellen, ohne furchtbaren Kitsch zu produzieren. Am besten gelingt mir die Darstellung alltäglicher Absurditäten: Ich beobachte, addiere diese Beobachtungen, potenziere sie und ziehe aus ihnen die Wurzel, aber mit einem anderen Faktor, als mit dem ich potenziert habe. Der Sinn der Komik liegt darin, den Menschen in abstrakter Form Situationen vorzuführen, die ihrer eigenen Wirklichkeit entnommen sind, nicht einer fremden.

Meistens musste ich auf die Bühne gestoßen werden, und was manche Kritiker „diese nachdenkliche, kritische Heiterkeit“ nannten, „hinter der man das Herz schlagen hört“, war nichts anderes als eine verzweifelte Kälte, mit der ich mich zur Marionette

machte; schlimm übrigens, wenn der Faden riss und ich auf mich selbst zurückfiel. Diese Leute verstehen nichts. Sie wissen zwar alle, dass ein Clown melancholisch sein muss, um ein guter Clown zu sein, aber dass für ihn die Melancholie eine todernste Sache ist, darauf kommen sie nicht. Ich glaube, es gibt niemanden auf der Welt, der einen Clown versteht, nicht einmal ein Clown versteht den andren, da ist immer Neid oder Missgunst im Spiel.

Was ein Clown braucht, ist Ruhe, die Vortäuschung von dem, was andere Leute Feierabend nennen. Aber diese anderen Leute begreifen eben nicht, dass die Vortäuschung von Feierabend für einen Clown darin besteht, seine Arbeit zu vergessen, sie begreifen es nicht, weil sie sich, was für sie wieder vollkommen natürlich ist, erst an *ibrem*

Feierabend mit sogenannter Kunst beschäftigen. Der Feierabend des Nichtkünstlers ist die Arbeitszeit eines Clowns.

Es gibt Augenblicke des Feierabends für einen Clown – dann mag er die Beine ausstrecken und für eine halbe Zigarette lang wissen, was Feierabend ist.

Als ich anfing, mich zu schminken, war mein Gesicht das Gesicht eines Toten. Ich schmierte mir Vaseline übers Gesicht und riss eine halb eingetrocknete Tube weißer Schminke auf, quetschte heraus, was noch drin war, und schminkte mich vollkommen weiß, alles weiß, auch die Brauen über-schminkt; mein Haar sah darüber wie eine Perücke aus, mein ungeschminkter Mund dunkel, fast blau, die Augen hellblau wie ein steinerner Himmel, so leer wie die eines Kardinals, der sich nicht eingesteht, dass er

den Glauben längst verloren hat. Ich hatte nicht einmal Angst vor mir. Mit diesem Gesicht konnte ich Karriere machen.

Ich ging vom Spiegel weg; es gefiel mir zu gut, was ich dort sah, ich dachte keinen Augenblick daran, dass ich es selbst war, den ich sah. Das war kein Clown mehr, ein Toter, der einen Toten spielt.

Ich hätte gern geweint: Die Schminke hinderte mich, sie saß so gut mit den Rissen, mit den Stellen, wo sie anfing abzublättern, die Tränen hätten das alles zerstört. Ich könnte später weinen, nach Feierabend, wenn mir noch danach zumute war. Der professionelle Habitus ist der beste Schutz, auf Leben und Tod zu treffen sind nur Heilige und Amateure. Ich trat vom Spiegel zurück, tiefer in mich hinein und zugleich weiter weg.





TEXTNACHWEISE

Die Handlung, das Interview sowie der Essay *Bretter, die die Welt bedeuten* sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Handlung und den Essay verfasste Theresa Steinacker.

LITERATURNACHWEISE

Die Zitate stammen aus dem Libretto der Oper.

S. 22/23: Heinrich Böll, *Ansichten eines Clowns*, Köln/Berlin 1963

BILDNACHWEISE

Die Szenenfotos entstanden zur Klavierhauptprobe am 16. Oktober 2024.

FOTOS **Tim Müller**

Ruggero Leoncavallo: *Pagliacci*

PREMIERE **25. Oktober 2024**

IMPRESSUM

SPIELZEIT **2024 / 25**

HERAUSGEBERIN **Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH Staatsoper Hannover**

INTENDANTIN **Laura Berman**

INHALT, REDAKTION **Theresa Steinacker**

GESTALTUNG **Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß**

DRUCK **QUBUS media GmbH**

REDAKTIONSSCHLUSS **21.10.2024**

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover
staatsoper-hannover.de



Gesellschaft der
Freunde des
Opernhauses!



gfo-hannover.de

Freunde erleben mehr!

Teilen Sie Ihre Begeisterung für Oper, Ballett und Konzert mit Freunden.

Helfen Sie durch Ihre Beiträge und Spenden mit, besondere Operninszenierungen und Projekte zu ermöglichen.

Fördern Sie unser Jugendprogramm „Tatort Oper“, mit dem wir bereits seit 1984 Schülerinnen und Schüler in die Oper bringen und für das Musiktheater begeistern.

Erhalten Sie Einladungen zu exklusiven Veranstaltungen rund um Oper, Konzert und Ballett. Nehmen Sie teil an Proben und Neuinszenierungen der Staatsoper Hannover. Tauschen Sie sich mit Künstlerinnen und Künstlern sowie Mitarbeitenden der Staatsoper aus.

Wir informieren Sie regelmäßig über unsere Förderprojekte und Veranstaltungen.

Stimmen Sie mit darüber ab, welche Produktion als beste Neuinszenierung der Spielzeit mit dem GFO-Wanderpreis ausgezeichnet wird.

Kunst und Kultur brauchen tatkräftige Förderung.
Werden Sie Mitglied der Gesellschaft der Freunde des Opernhauses!



Zentrum für Zahnmedizin

Dr. Putzer & Partner

Implantate in Perfektion.



Zentrum für Zahnmedizin
Dr. Putzer & Partner

Karl-Wiechert-Allee 1c
30625 Hannover

0511 - 9 56 29 60
info@zentrum-zahnmedizin.de

Ihre Küche und Sie – das perfekte Duett.

Wir finden Ihre Traumküche – bei Küchen ROSENOWSKI.

Küchen Studio in Thönse
Lange Reihe 24
30938 Thönse
T 05139/9941-0
F 05139/9941-99

Küchen Studio in Hannover
Friesenstraße 18
30161 Hannover
T 0511/1625-725
F 0511/1625-727

next125

Barno Ismatullaeva, Viktor Antipenko