

A large, stylized yellow hand with fingers spread, appearing to hold the title text.

Il trittico – Das Triptychon

**Il tabarro
Suor Angelica
Gianni Schicchi**

OPERNZYKLUS
von Giacomo Puccini

A blue rectangular sign with the word 'APPLAUS' in white capital letters, surrounded by a border of small, glowing white lights.

APPLAUS



Il trittico – Das Triptychon

Opernzyklus von **Giacomo Puccini**

Il tabarro

Libretto von Giuseppe Adami

Suor Angelica

Gianni Schicchi

Libretti von Giovacchino Forzano

Uraufführung 14.12.1918

Metropolitan Opera, New York City

Europäische Erstaufführung 11.1.1919

Teatro Costanzi, Rom

Premiere **18.5.2024**

Großes Haus

Aufführungsdauer

ca. 3 Stunden 40 Minuten

mit 2 Pausen zwischen den Werken (15 und 25 Minuten)

Aufführungsrechte

© Casa Ricordi Srl., Milano, vertreten durch

G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin

Alik Abdukayumov



IL TABARRO

Besetzung

Michele **Alik Abdukayumov / Oleksandr Pushniak**

Luigi **Gabriele Mangione**

Tinca **Jörn Eichler**

Talpa **Edgars Ošleja**

Giorgetta **Camila Ribero-Souza**

La Frugola **Anna-Maria Dur**

Un venditore di canzonette **Taejun Sun**

Due amanti **Pia Jauernig / Gabriel Pereira**

Voce di soprano **Natalie Image**

Voce di tenore **Taejun Sun**

Opernchor des DNT Weimar

Staatskapelle Weimar

Statisterie des DNT Weimar

Die aktuelle Abendbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen.

Handlung

Mehr als nur ein Arbeitstag geht am Ufer der Seine in Paris dem Ende entgegen. Der Schiffer Michele beobachtet seine Arbeiter und antwortet nur knapp auf Sticheleien seiner jungen Frau Giorgetta. Sie weist einen Annäherungsversuch Michele ab. Sie spendiert Wein an die Arbeiter. Man trinkt, beklagt die Mühsal, ein Leierkasten spielt, man tanzt mit Giorgetta. Mit ihr tanzt auch Luigi. Michele beendet die Pause und bespricht mit seiner Frau seine Pläne für die kommenden Tage. Nimmt er auch Luigi wieder an Bord? Ein Liederverkäufer wirbt für seine Waren. Die Lumpensammlerin Frugola sucht ihren Mann Talpa unter den Arbeitern. Es entspinnt sich ein Gespräch über Gegenwart, Vergangenheit und Zukunftswünsche. Luigi empört sich über die Lebensumstände.

Es ist Feierabend. Giorgetta und Luigi sind allein. Bevor er geht, verabreden beide ein heiß ersehntes Treffen in dieser Nacht. Eine Streichholzflamme soll ihr Zeichen sein. Michele und Giorgetta sprechen über ihre Zukunft und ihre Vergangenheit, als das gemeinsame Kind noch lebte. Sie verstehen einander nicht. Giorgetta zieht sich zurück. Michele bleibt allein und wittert eifersüchtig Verrat. In der Dunkelheit entzündet er seine Pfeife. Michele stellt Luigi und zwingt diesen mit vorgehaltenem Messer, die Liaison mit Giorgetta zu bekennen. Giorgetta eilt herbei und findet unter Micheles Mantel den Leib des toten Geliebten.

SUOR ANGELICA

Besetzung

Suor Angelica **Heike Porstein / Camila Ribero-Souza**

La zia Principessa **Anna-Maria Dur**

La Badessa **Sayaka Shigeshima**

La Suora Zelatrice **Sarah Mehnert**

La Maestra delle novizie **Tatjana Winn**

Suor Genovieffa **Ylva Stenberg**

Suor Osmina **Silvia Schneider**

Suor Dolcina **Franziska Löber**

La Suora Infermiera **Anne Weinkauff**

Le cercatrici **Katrin Niemann / Annegret Schodlok**

La novizia **Pia Jauernig**

Le converse **Karine Minasyan / Janis Gutiérrez**

Opernchor des DNT Weimar

Staatskapelle Weimar

Statisterie des DNT Weimar

Die aktuelle Abendbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen.

Handlung

Unter dem Regiment der Äbtissin und der strengen Schwester Eiferin geht in einem Kloster das hierarchisch organisierte Leben der Nonnen seinen unaufgeregten Gang zwischen Gebet und Arbeit. Am Gespräch der Nonnen über ihre sehnlichsten Wünsche beteiligt sich die heilkräuterkundige Schwester Angelica nicht. Es wird spekuliert über Angelicas Vergangenheit, ein uneheliches Kind und ihr Leben im Kloster als Strafe für die befleckte Familienehre.

Besuch von außerhalb erscheint. Angelicas Tante, die alte Fürstin, bringt Nachricht von der künftigen Heirat der jüngeren Schwester Angelicas. Per Unterschrift soll Angelica ihren Besitzstand abtreten. Angelica willigt ein und fragt ihre Tante eindringlich nach ihrem Kind, das Angelica vor Jahren zurücklassen musste. Kühl berichtet die Fürstin vom Tod des Kindes. Zutiefst erschüttert, bereitet Angelica des Nachts einen Gifttrank, den sie trinkt. Zu spät wird ihr die Sünde dieser Tat bewusst. Sie bittet die Mutter Gottes um Gnade; himmlische Erscheinungen offenbaren sich der Sterbenden.

GIANNI SCHICCHI

Besetzung

Gianni Schicchi **Uwe Schenker-Primus**

Lauretta **Ylva Stenberg**

Zita **Anna-Maria Dur**

Rinuccio **Taejun Sun**

Gherardo **Jörn Eichler**

Nella **Natalie Image**

Gherardino **Oleksandr Pushniak Jr.* / David Schöning***

Betto di Signa **Lukasz Konieczny / Andreas Koch**

Simone **Edgars Ošleja**

Marco **Yuriy Hadzetskyy**

La Ciesca **Sarah Mehnert**

Maestro Spinelloccio **Nathaniel Kondrat**

Ser Amantio di Nicolao **Oliver Luhn**

Pinellino **Vahé Hakhverdian**

Guccio **Frank Uhlemann**

Der tote Buoso Donati **Andreas Behrens****

***Mitglied der schola cantorum**

Staatskapelle Weimar

****Statisterie des DNT Weimar**

Die aktuelle Abendbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen.

Handlung

Buoso Donati ist tot. In diesen Kreisen ist die Trauer der Hinterbliebenen sehr begrenzt. Wo ist das Testament? Man sucht und Rinuccio findet. Und er hat Glück! Rinuccio erbittet von seiner alten Tante Zita die Erlaubnis zur Heirat mit Lauretta, der Tochter Gianni Schicchis – der gilt in der Familie Donati als Abschaum der Gesellschaft. Zita stimmt zu, Rinuccio rückt das Testament heraus. Großes Entsetzen: Der alte Donati hat sein gesamtes Vermögen der Kirche vermacht! Jetzt ist guter Rat teuer. Nur Gianni Schicchi, das unfeine Schlitzohr niederen Standes, kann jetzt noch helfen. Lauretta überredet ihren stolzen Vater, über seinen Schatten zu springen. Gianni Schicchi entwirft eine List: Für den Notar wird er den alten Buoso Donati spielen und ein neues Testament diktieren. Verkleidet als sterbender Donati und unter Zeugen begünstigt Schicchi die Verwandten, vor allem aber sich selbst und damit Rinuccio und Lauretta. Unter Androhung von Gewalt und Verbannung aus Florenz jagt Gianni Schicchi die Meute aus seinem neuen Haus. Rinuccio und Lauretta sinken einander verliebt in die Arme.

Musikalische Leitung **Dominik Beykirch**
Vorstellungsdirigate **Andreas Wolf**
Regie **Dirk Schmeding**
Bühne **Ralf Käselau**
Kostüme **Julia Rösler**
Dramaturgie **Simon Berger**
Choreinstudierung **Jens Petereit**
Maske **Jasmin Beckemeier / Yvonne Hüttmann**
Licht **Andreas Heptner**
Musikalische Studienleitung **Dirk Sobe**
Korrepitition **Yuka Beppu, André Kassel,
Willim Shaw, Dirk Sobe, Emanuel Winter**
Sprachcoach **Filippo Celuzza**
Regieassistent und Abendspielleitung **Raif Jasarovski /
Margaret Ravalde**
Bühnenbildassistent **Elena Dörnemann**
Kostümassistent **Isabell Marx / Sara Drasdo**
Leitung der Statisterie **Gunnar König**
Technische Einrichtung **Christian Gomez**
Ton **Harms Achtergarde / Uwe Kohlhaas**
Requisite **Diana Hischke / Kathrin Haak**
Inspizienz **Frieder Aurich**
Soufflage **Peter Umstadt**
Übertitelinspizienz **Konstantin Schmidt /
Maximilian Peter / Annika Kempf**
Hospitant der musikalischen Leitung **Swann van Rechem**
Ausstattungshospitant **Isa Müller-Grote**

Technische Direktion **Mike Jezirowski**

Herstellung der Dekorationen in den theatereigenen Werkstätten.

Leitung der Werkstätten **Paul Ludwig** | Konstrukteure **Ralph Stephan, Alexander Bach** | Leitung des Malsaals **Karoline Freitag** | Leitung der Kascheurabteilung **Rainer Zöllner** | Leitung der Dekorationsabteilung **Tobias Wais** | Leitung der Tischlerei **Thomas Schulze** | Leitung der Schlosserei **Tino Peters** | Leitung der Kostümanfertigung **Heike Börner**
Gewandmeisterinnen **Claudia Brockhaus, Rafaela Wenzel, Maren Steinebel**

Textnachweise

Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft und stammen von Simon Berger. Der Artikel »Diesseits der Paradiese« ist Lars Dreiuicker gewidmet.

Impressum

Herausgeber und Verlag: Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar GmbH – Staatstheater Thüringen | Theaterplatz 2, 99423 Weimar
Generalintendant: Hasko Weber | Geschäftsführung: Hasko Weber, Sabine Rühl
Vorsitzender des Aufsichtsrates: Prof. Dr. Benjamin-Immanuel Hoff
Redaktion: Simon Berger | Fotos: Candy Welz
Konzeption: grafikdesignerinnen/Griesbach & Tresckow
Gestaltung: Steffi Giebson
Druck: Buch- und Kunstdruckerei Keßler Weimar
Stand: Weimar, 10.5.2024 / Änderungen vorbehalten!

www.nationaltheater-weimar.de

Karten 03643/755 334



Druckprodukt mit finanziellem
Klimabeitrag
ClimatePartner.com/12169-2405-1001

Gabriele Mangione
Camila Ribero-Souza



SIMON BERGER

Diesseits der Paradiese **Über Hintergrund, Entstehung** **und Wirkung von »Il trittico«**

Giacomo Puccini dachte und komponierte immer für sein Publikum. Auch und gerade für Menschen, die nicht das Glück der Geburt in materiell besser gestellte Kreise hatten und das Privileg einer guten Bildung genießen konnten. Und Puccinis Publikum dankte dem Komponisten dessen Solidarität mit ungebrochener Begeisterung und Liebe zu seinen Werken. Auch wenn, oder vielleicht gerade weil die überwiegende Mehrheit der Künstler-Kollegen und die akademische Musikkritik damals wie heute dem italienischen Tonsetzer häufig mit offener Verachtung begegneten. Gewiss, auch andere Komponisten mit großen, berühmten Namen arbeiteten für ihr Publikum und sympathisierten mit diesem. Ja, es ist wohl so, dass ohne diese grundsätzliche Zugewandtheit in Richtung der Zuschauergemeinde das Theater zum Scheitern verurteilt ist oder bestenfalls zur Randerscheinung verkommt. Denn das Theater wendet sich per definitionem an die Gesamtheit der Gesellschaft. Und es war genau diese grundlegende Verabredung zwischen



Taejun Sun

Theatermachern und Publikum, die während Puccinis Lebens- und Schaffenszeit brüchig wurde. Die Künstler und das Publikum gerieten – ohne das selbst zu wollen – in eine grundstürzende Krise ihrer Gemeinsamkeit, die ihrerseits das Zeichen einer umfassenderen gesellschaftlichen Krise war. Und in Anbetracht dieser Lage verdient Puccinis Verbundenheit mit dem Publikum, ernst genommen und nicht auf allzu bequeme Weise der Trivialekultur zugeschlagen zu werden.

Kommerz und Kunst

Was war geschehen? Eine scheinbare Nebensächlichkeit vom Abend der Uraufführung des »Trittico« mag die Situation beleuchten, nämlich der Besetzungszettel der Metropolitan Opera in New York. An diesem Theater wurden die drei Einakter »Il tabarro« (»Der Mantel«) »Suor Angelica« und »Gianni Schicchi« am 14. Dezember des Jahres 1918 erstmals aufgeführt – in der Vorweihnachtszeit. Auf dem Zettel findet sich am oberen Rand eine Werbeillustration des Zigarettenherstellers Pall Mall, in der Mitte die Angaben zu Stücken, Partien und ausführenden Künstlern und darunter steht eine ausformulierte Werbeanzeige der Firma Ovington's. Dieses Unternehmen unterhielt bis in die 1950er-Jahre an der Fifth Avenue ein Geschäft für Haushaltswaren,

vorzugsweise Porzellan für den gehobenen Massenkonsum, und warb:

Jetzt, da Friede eingekehrt ist, lassen Sie dies das schönste Weihnachtsfest werden, das Ihre Familie je erlebte! Die Last der vergangenen vier Jahre ist von Ihnen genommen und Sie können sich mehr gönnen, als Sie geplant hatten. Sie können mehr Menschen mit etwas erfreuen und ein paar Menschen mit etwas Besonderem. Für einen jeden finden Sie hier Geschenke zu Preisen, die niedriger sind, als Sie erwarten.

Mit dem Hinweis auf jenen Werbeblock soll hier keinesfalls angespielt werden auf Puccinis Tod. Der passionierte Zigarettenraucher starb im Jahre 1924 in Brüssel, wo er wegen einer Kehlkopfkrebs-Erkrankung in Behandlung war. Vielmehr wirft diese Erinnerung ein Licht auf die Schwierigkeiten und Zeitumstände der Arbeit dieses Komponisten. Einerseits war Giacomo Puccini, geboren 1858 im toskanischen Lucca als Spross einer Komponisten- und Organistendynastie, der Erbe und das Produkt einer bestimmten Kultur- und Theatertradition – in die er sich auch bewusst stellte. Eine Tradition, die hohe Erwartungen stellte an Virtuosität, Autonomie und Authentizität der künstlerischen Äußerung, als ein



Dokument der Einzigartigkeit und Erfindungsgabe des Künstlers. Andererseits aber lebte und arbeitete Puccini unter den Bedingungen rasanter Entfaltung der warenproduzierenden Moderne. Und diese formte mit gewaltigen ökonomischen Kräften die Gesellschaften in aller Welt in technischer, politischer und kultureller Hinsicht tiefgreifend um. Dieser Umbruch hat das Werk des italienischen Komponisten, wie überhaupt die Werke aller ernsthaften Künstler jener Epoche, deutlich geprägt. Es handelte sich um die Metamorphose der bürgerlichen Welt in das Zeitalter des industrialisierten Massenkonsums.

Auch der Titel des Triptychons – »Il trittico« – verdankt sich dieser bald universellen Geschäftswelt. Wegen seines sakralen Bezugs und der Herkunft aus der Malerei stand Puccini diesem Titel bis zum Schluss ablehnend gegenüber. Aber Tito Ricordi – Chef des Mailänder Verlagshauses Ricordi – verkaufte, seit ihrer europäischen Erstaufführung am 11. Januar 1919 am Teatro Costanzi in Rom, die drei Stücke unter diesem übergreifenden Namen »Il trittico«. Das lag in der Macht des Verlegers, der seinerseits mit dem ebenfalls in Mailand beheimateten Verlagshaus Sonzogno in Konkurrenz stand und einen griffigen Markennamen für Puccinis drei Einakter benötigte.

Natalie Image
Lukasz Konieczny



Zeiten des Aufruhrs

In der Geschichte der Oper ist »Il trittico« ein Sonderfall. Nirgends sonst fand sich bis dahin eine solche Sammlung dreier gleichberechtigter Werke, die, außer der Musik ihres Schöpfers, keine innere Verbindung aufweisen und doch als ein Theaterabend gedacht sind. Die Konsum-Einladung der erwähnten Werbeanzeige spricht die Zeitumstände lapidar aus: Als »Il trittico« erstmals gespielt wurde, war die Welt, aus der die Werke und ihr Schöpfer stammten, buchstäblich nicht mehr vorhanden.

Man vergegenwärtige die Entwicklung: Im Jahrzehnt vor Puccinis Geburt gebrauchte der deutsche Dichter Joseph von Eichendorff erstmals das Wort »europamüde« bei der Beschreibung einer langweiligen Eisenbahnfahrt. In Puccinis Geburtsjahr 1858 wurde das zweite Telegrafenkabel quer durch den atlantischen Ozean verlegt. Puccini war drei Jahre alt, als die Risorgimento-Bewegung die Gründung des Königreichs Italien als modernen Nationalstaat durchsetzte. Erstmals fanden Wahlen statt – zu welchen ob der großen Zahl von Analphabeten (und einer Mindesteinkommensgrenze) nur zwei Prozent der Bevölkerung zugelassen waren. Als Puccini fünf Jahre alt war, herrschte in den USA Bürgerkrieg; Abraham Lincoln proklamierte die

Befreiung der Sklaven. Puccini war sieben, da wurde in München »Tristan und Isolde« uraufgeführt und Werner von Siemens beschäftigte sich mit dem dynamoelektrischen Prinzip als Grundlage späterer Elektrotechnik; zwei Jahre später publizierte Karl Marx »Das Kapital I«. Puccini war zwölf Jahre alt, als der verbliebene Kirchenstaat erobert wurde. Dieses Ereignis wirkte bis weit ins 20. Jahrhundert. Denn es handelte sich um die politische Entmachtung des Vatikans durch eine ganz überwiegend katholische Bevölkerung. Die an der Annexion Beteiligten wurden vom Papst exkommuniziert. Die Hauptstadt wurde von Florenz nach Rom verlegt. In Paris wurde das Deutsche Reich gegründet, da war Puccini 13 Jahre alt und in Italien waren 61 % der Männer und 76 % der Frauen Analphabeten. Im Alter von 15 Jahren spielte Puccini Orgel und begann zu komponieren. Er war 16, als Arnold Schönberg geboren wurde. Als Achtzehnjähriger wanderte er von Lucca nach Pisa, um eine Aufführung von Verdis »Aida« zu hören, welche ihn dazu inspirierte, Opernkomponist zu werden. Mit 22 Jahren trat Puccini ins Mailänder Konservatorium ein, und als er 24 Jahre alt war, starb in Venedig Richard Wagner (1813–1883).

Wagner war das zweite große Ereignis, das auf die junge Komponistengeneration wirkte, neben Wagners

Anna-Maria Dur



künstlerischem »Antipoden« Giuseppe Verdi (1813–1901). Puccini ließ sich beeinflussen von Wagners Theaterrevolution, der Konzeption des Musikdramas als Fluss dramatischer Handlung und Klanggewebe. Prompt warf man ihm deutschen »sinfonismo« vor. Doch wie Wagner suchte auch Puccini nach einer Antwort auf die Frage, was es heißt, Musiktheater für die veränderte Moderne zu schaffen.

Was bisher geschah

Diese Frage stellte Puccini vor dem Hintergrund der italienischen Operngeschichte. Noch immer spürbar waren die Einflüsse Gioacchino Rossinis (»La cenerentola«, 1817), Gaetano Donizettis (»Don Pasquale«, 1843) und Vincenzo Bellinis (»I Capuleti e i Montecchi«, 1830); also Frühromantik, Belcanto und Komödie, die Opere buffe des neuen Bürgertums im Gegensatz zu den Heldengeschichten der »adeligen« Opere serie. Deutlich näher noch stand Verdis Monumentalbau zumeist tragischer Melodrammi mit revolutionärer Ausformulierung der musikdramatischen Handlung, geschaffen angesichts des Risorgimento. Und Puccinis Generation, zu der Zeitgenossen wie Ruggero Leoncavallo (»Pagliacci«, 1892) und Pietro Mascagni (»Cavalleria rusticana«, 1890) zählen, war konfrontiert mit später Hochindustrialisierung,

mit Arbeits- und Klassenkampf und heftigem Streit um die Staatsform.

Angesichts dieser Lage führten die Intellektuellen eine breite Diskussion über Sinn, Zweck, Nutzen und Gestalt einer modernen (italienischen, also explizit nationalen) Kunst und Kultur. In Frankreich kreiste man um Naturalismus (ungeschönte Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit) und Realismus (idealistische Formung einer Sozialutopie). Dieser Streit schwappte nach Italien in die Auseinandersetzung um das Opernschaffen. Er betraf die Frage nach dem Verhältnis von Kunstwerk und außer-künstlerischer Wirklichkeit. Mit dem Schlagwort *Verismo* (it. *vero* = wahr) – und seinem Bedeutungsfeld wirklichkeitsgetreu, echt, naturgemäß, glaubwürdig usw. – ist die neue Ästhetik nur sehr knapp angedeutet.

Die übergeordnete Frage war: Woraus würde der modernen Gesellschaft ein soziales Band gewoben werden, wenn die alten Identifikationen mit Königreichen und ihren Herren entfielen? Man destillierte eine Kultur, die als verbindende Elemente der Nation die weit hergeholte Vorstellung gemeinsamer Herkunft, die Religion, die gemeinsame Sprache und die traditionellen Sitten und Gebräuche der einfachen (Land-)Bevölkerung betrachtete. Auf diesen skizzierten Aufbruch in die Moderne lieferte Puccini mit

Ylva Stenberg
Taejun Sun



»Il trittico« eine äußerst verdichtete Antwort, an der er fast zwei Jahrzehnte gearbeitet hatte.

Der Lärm der Welt

»Ich bestehe auf den drei Farben«, hatte der Komponist an den Librettisten Luigi Illica geschrieben. Puccinis Wunsch war es, drei grundsätzlich verschiedene Stücke mit Breitenwirkung zu verfassen: eine Tragödie, ein lyrisches Melodram und eine Komödie. Binnen einer Woche erstellte Giuseppe Adami (1878–1946) aus dem Schauspiel »La Houppelande« (frz. für einen mittelalterlichen Übermantel, ähnlich einer Richter-Robe) des französischen Schriftstellers Didier Gold das Libretto für »Il tabarro«. Das Stück erinnert an Groschenliteratur und Kolportage-Romane. Puccini selbst nannte die Vorlage ein Werk aus dem Théâtre du Grand Guignol, dem stilbildenden Pariser Grusel- und Schocker-Theater. Dieses hatte von 1897 bis 1962 ein eigenes Genre geprägt, mit erheblichem Einfluss auf das spätere Horror-Kino.

Die erste Kurzoper dokumentiert am deutlichsten die neue, veristische Opernkunst. Die alte Ständeordnung war beseitigt und neue Gesellschaft trat auf: einfaches Volk, Figuren der Massengesellschaft, Arbeitermilieu. Kannte die traditionelle Oper tragische Liebeskonflikte mit staatswohlgefährdendem Charakter, so waren diese



Sarah Mehnert
Damen des Opernchors

nun bedeutungslos geworden. Der Entmachtung des Adels in der industrialisierten Moderne entsprach auf der Bühne die Verwandlung des Liebeskonfliktes in tendenziell sentimentale Liebestragödien über Ehre, Eifersucht und Rache. »Il tabarro« schließt an die Dreiecksgeschichten der italienischen Operntradition an; doch schildert das Stück die eifersüchtige Ermordung eines Nebenbuhlers durch einen betrogenen Ehemann. Ein Kleinunternehmer schlägt einen Tagelöhner tot. Die Gegenwart des Künstlers, Elend, Gewalt, unedle Wirklichkeit, drängte auf die Opernbühne. Stilhöhen wurden geräumt, man sprach Umgangssprache, Rotwelsch und Slang. Bislang opernfremde Klänge waren zu hören: Autohupen, Glocken, Sirenen, Leierkästen, Pistolenschüsse, Schreie und Gelächter.

Einbruch der Wirklichkeit

Alle drei Werke sind durchkomponierte Musiktheaterstücke in der Tradition Verdis und Wagners. Ihre musikalische Gestalt ist unmittelbar verknüpft mit der szenischen Handlung. Diese ist allerdings außerordentlich reduziert auf eine Abfolge von Gesprächen mit Auf- und Abgängen von Figuren an immer demselben Schauplatz. Die ersten zwei Stücke bestehen aus zwei Teilen. Zunächst entwickelt Puccini den Ort, die Figuren und ihre

Gabriele Mangione



Situation. Mit wenigen markanten Motiven erklingen Welten, die zugleich äußere Wirklichkeit und Seelenzustände der Figuren spürbar werden lassen. Deutlich zu hören gleich zu Beginn von »Il tabarro«. Ein wiegendes Streichermotiv, das fünf Mal wiederholt wird, gemahnt, über scheinbar endlos dahinperlenden Achtel-Figuren gezupfter Kontrabass-Saiten, an den Fluss in der französischen Hauptstadt. Die Melancholie dieser Klänge rührt von der harmonischen Instabilität mit Moll-Tendenzen. Das Fluss-Motiv bewirkt so den Eindruck zwar träge doch unaufhaltsam vergehender Zeit. Unter diesem Thema tragen sich die Ereignisse der Stückhandlung zu. Die Figuren sind an einem Unort in Paris, einem Ort des Übergangs dazu gezwungen, den großen Fragen ihrer vermeintlich einfachen Leben ins Angesicht zu blicken. Die dialogischen Passagen belässt Puccini nahe am Konversationston. Der wird bestimmt von deklamierendem Gespräch ohne melodische Auffälligkeiten und steht mit dem Hintergrund des Fluss-Motivs in Beziehung. So verbindet der Komponist die Gruppe zwischen Stadt und Kahn mit dem Gewässer.

Deutlich gesanglich werden die Melodien und Ensembles – Puccini komponiert »Musik in der Musik« – etwa beim Trinklied der Arbeiter, in der Sequenz des Liederverkäufers oder in den stark rhythmusbetonten

Passagen der mechanisch-puppenhaften Lumpensammlerin Frugola. Der Komponist porträtiert seine Figuren durch individuelle Ausdrucksweisen, für die er auch reibungsvolle, dissonante Klänge verwendet. Das Personal wird beiläufig aus der Naturwüchsigkeit des Alltagslebens herausgeschält: Man redet dies und das. Und erst später stellt sich heraus, auf welche Konfliktpotenziale die knappen Wortwechsel verweisen. Jede Menge Unausgesprochenes steht zwischen den Protagonisten, die sich auf der Flucht vor ihrer Wirklichkeit und Geschichte befinden. Ausgerechnet der Opernkomponist entwirft eine Welt, in der die Figuren ihre Emotionen zunächst nicht äußern. Ähnlich den Werken Anton Tschechows oder Henrik Ibsens gestaltete Puccini mit »Il tabarro« das Phänomen sprachloser Entfremdung zwischen den modernen Menschen. Darauf deutet auch die mehrdeutige Metapher des »Mantels«, dem einzigen Werk ohne Figurennamen im Titel.

Der jeweils zweite Teil präsentiert Arien, Duette und Chor. Hier ist der Ort der katastrophalen Zuspitzung, der Gänsehauteffekte und Magengrubenklöße im typischen Puccini-Sound aus parallel geführten Stimmen in weiten Melodiebögen mit aufwärtsgeführten Sekundschritten, die in ihrem Fortgang über Zäsuren im Orchester geleitet werden, über Brüche ohne Begleitung, über Reihungen



Taejun Sun
Uwe Schenker-Primus

von Quartsextakkorden, um schließlich übergangslos in weitgespannte Räume vorzustößen, über gegenläufige Rhythmik, hinweg über Streicherschraffuren, umspielt von Holzbläserlinien, ergänzt von Melodie-Anspielungen in Piccolo-Verzierungen, mit Triangel-Tupfern und bereichert von aufblühenden Harfen, aufdröhnenden Blechbläserklängen, die sich gemeinsam mit Streichern, Holzbläsern und Schlagwerkgrundierung zu jenem wohlproportionierten und wohldosierten Klangrausch aus Akkordlawinen steigern, den so nur Puccini entfaltet hat.

Beispielhaft etwa bei Luigi in »Il tabarro«, einer der sängerisch anspruchsvollsten Tenor-Partien im Werk Puccinis. In der Figur bricht sich der Zorn über ihre Lebensverhältnisse als verzweifelter Arioso »Hai ben ragione« Bahn. Luigis monolithische Anklage der Sinnlosigkeit seiner Arbeiterexistenz verleiht seinem Sehnen nach dem Etwas, dem Mehr, dem Lebensglück emotional nachvollziehbare Zwangsläufigkeit. Und so auch seiner Liaison mit Giorgetta, die er für sich will, besitzen will. Im Tonfall romantischer Melodik bricht er mit ihr aus. Sie sehnt sich nach Lebendigkeit und einem als lebenswert beschworenen, doch wohl nostalgisch verklärten Leben in der Pariser Vorstadt Belleville.

Camila Ribero-Souza
Alik Abdukayumov



In starkem Gegensatz zum schwermütigen Sozialrealismus des »Tabarro« stehen die sphärischen, leuchtenden Klänge in »Suor Angelica«. Auch hier werden die thematischen Stationen – Mutterliebe, Verzweiflung, Tod, Erlösung – aus nur wenigen Kern-Motiven gebildet. Die dramaturgische Herausforderung für die Regie und die Sängerin der Titelpartie besteht darin, der Entscheidung Angelicas – sie beschließt zu sterben – Plausibilität zu verleihen. Puccini hat das Problem gesehen: Um Mitgefühl zu entwickeln, muss dem Publikum die Erfahrung der Erschütterung Angelicas bewusst werden können. Und so hat er vor dem Entschluss der Angelica ein ausgreifendes Zwischenspiel verfasst – Angelicas Gedankengang muss gespielt werden.

Das allgemeine Klangbild des Stückes wird geprägt von der Besetzung mit ausschließlich Frauenstimmen, einer Seltenheit in der Opernliteratur. Wobei die Stimmen der Klostersgemeinde zwischen Sopran und Mezzosopran, lyrischen und dramatischen Partien, solistischen Passagen und kleinen Ensembles abwechslungsreich kontrastiert werden. Die Partie der Fürstin ist die einzige größere dramatische Mezzosopran-Partie bei Puccini und bildet den stärksten Gegensatz zur Klangwelt des Klosters und der Nonnen. Ihr Einbruch von außen wird begleitet von Hörnern und tiefen Streichern. Der Komponist, der sein

Kontrastdenken stets auf Szene und Orchesterapparat ausdehnt, hat für die Gestaltung der Klosterwelt mit geradezu kammermusikalischen Verfeinerungen gearbeitet. Es dominieren solistisches Spiel, helle Klangfarben in Bläsern und Streichern, hohe Linien der Blechbläser, gezupfte Saiten der tieftönigen Instrumente, weiterhin Harfen, Glockenspiel, Triangel und Celesta.

Von allen drei Werken wartet »Gianni Schicchi« schließlich mit beeindruckender kompositorischer Dichte auf. Mehr als die Hälfte der Musik des »Schicchi« ist aus einem wiegenden Kernmotiv mit versetzter Betonung entwickelt. Aus dieser Kernzelle der Partitur formt der Komponist melodische Bögen und temporeiche Tutti-Passagen. Eine Musik, die nicht nur auf die körperliche Fantasie in der Klangwahrnehmung des Publikums gerichtet ist, sondern auch vom Ensemble ganz körperlich zu spielen ist. Die mit etlichen Figuren besetzte Komödie hat Puccini dazu inspiriert, seine Klangsprache an die Grenzen der traditionellen Harmonik zu führen. Etwa in den Ensembles der Familie, die von deutlich dissonanten Akkorden begleitet werden und die Verlogenheit dieser Erbschleicher-Brigade unterstreichen.

Anders als für »Il tabarro« existierten für »Suor Angelica« und »Gianni Schicchi« keine Theatervorlagen. Die zwei Libretti sind im Großen und Ganzen Erfindungen

Edgars Ošleja
Natalie Image
Jörn Eichler
Taejun Sun
Anna-Maria Dur
Yuriy Hadzetsky
Sarah Mehnert
Lukasz Konieczny



Giovacchino Forzanos (1883–1970). Dessen Karriere als Operntexter, Drehbuchautor, Dramatiker und Regisseur ihn bis zur persönlichen, politischen und künstlerischen Freundschaft mit Benito Mussolini und dem Faschismus führte. Der junge Autor bezog die Inspiration für »Suor Angelica« höchstwahrscheinlich von Umberto Giordanos »Mese mariano« (1910). In diesem einaktigen »Marienmonat« wird einer Mutter der plötzliche Tod ihres Kindes in der Obhut eines Ordens verheimlicht.

Für »Gianni Schicchi« stützte sich Forzano auf einen anonymen Kommentar zu Dante Alighieris »Divina Commedia«. Die Episode kommt bei Dante in nur wenigen Versen des »Inferno« vor: Schicchi hatte behauptet, der verstorbene Buoso Donati zu sein, ein Testament diktiert und sich fremdes Vermögen angeeignet. Forzano und Puccini schufen – das ist die genialische Pointe – aus diesem, bei Dante eindeutig negativ bewerteten Identitätsdiebstahl die Grundsituation einer Komödie.

Auf die Gegenwart des »Tabarro« folgt Vergangenheit: »Suor Angelica« spielt Ende des 17. und »Gianni Schicchi« um die Wende zum 14. Jahrhundert. Beide Werke reagieren auf das eklatante Thema des italienischen Katholizismus. Die schwarzhumorige Komödie um Gianni Schicchi gleichwohl sarkastisch verdiesseitigt. Das Stück bezieht sich in seinen Figuren auf die

Heike Porstein
Anna-Maria Dur



italienische Tradition des Stehgreif- und Maskentheaters der Renaissance, der Commedia dell'arte. Rückgreifend auf diese Volkstheatertradition führten Puccini und Forzano die spätmittelalterliche Erfindung Dantes ins 20. Jahrhundert und erhoben den Schelmen so zum nationalen Theaterhelden. Wie auf dem Jahrmarktstheater durchbricht Gianni Schicchi am Schluss den Schein des Spiels und der Maskerade und wendet sich sprechend, nicht singend, mit einer Schluss-Sentenz an das Publikum: Wer eine Freude hatte, möge applaudieren.

Alle drei Stücke sind Beiträge zur modernen Lebenswirklichkeit. Auf die Schilderung der Not der Leute folgen Fragen nach Erlösung und (jenseitiger) Verbundenheit. Das Theater wird an die Grenzen der Darstellungsfähigkeit geführt. Es soll ein religiöses Wunder gespielt werden, schlechthin das Urbild des Geschenks, einer Gabe ohne Tausch: die göttliche Gnade. Und schließlich ist in der Komödie der Gegenstand des Gelächters die (italienische) Familie im Streit um den Inhalt der bürgerlichen Gesellschaft: das Privateigentum; im Modus der Erbschaft. Die ganz materiellen Aspekte des Geldes und Besitzes sind konstitutiv für die innere Logik der drei Szenarien, die das Verhältnis von Wirklichkeit und Schein thematisieren: als Flucht, Traum, Idyll und Lüge in »Il tabarro«, als notwendiger Glaube in »Suor Angelica« und als Intrige im Namen der Liebe in »Gianni Schicchi«.

Ausbruch des Scheins

Die oben benannte Krise der Kunst (und des Publikums) am Ende des 19. Jahrhunderts war eine Erscheinung des Auseinanderdriftens der Gesellschaften, verursacht von Technifizierung und Durchsetzung der Warenwirtschaft. Das bisherige Kunst- und Musikverständnis zerfloss in mannigfachen künstlerischen Positionen, deren radikalste mit Arnold Schönberg die traditionelle Dur-Moll-Tonalität aufhob, zugunsten freien, atonalen Komponierens. Während Puccini ab 1900 über »Il trittico« nachdachte, schuf Claude Debussy »Pelléas et Mélisande« (1902), Richard Strauss brachte »Salome« (1905) und »Elektra« (1909) zur Uraufführung, Arnold Schönberg komponierte das zweite Streichquartett (1907/08) und »Pierrot Lunaire« (1912), Igor Strawinski schuf »Der Feuervogel« (1910) und Alban Berg begann die Arbeit an »Wozzeck« (1915–21). Unter den avantgardistischen Erben der bürgerlichen Hochkultur gehörte Ablehnung Puccinis bald zum guten Ton. Zu den Verächtern zählten Richard Strauss, Benjamin Britten, Luigi Nono, Luciano Berio und Pierre Boulez: »Um die Wahrheit zu sagen, ich denke über Puccini überhaupt nichts! Und ich möchte mich weder unter die Anhänger noch unter die Gegner begeben, sondern unter die nicht Vorhandenen«. Aber es war Arnold Schönberg, der sich als



Freund der Opern Puccinis bekannte, er nannte ihn »Sachkönner«. Puccini war 1924 – im Jahr seines Todes – eigens zu einer Aufführung von »Pierrot Lunaire« angereist und äußerte: »Wer sagt uns, dass Schönberg nicht ein Ausgangspunkt für ein fernes zukünftiges Ziel ist?« Zur New Yorker Uraufführung von »Il trittico« vor etwas mehr als einem Jahrhundert war Puccini verhindert. Und zwar durch jenen imperialen Krieg, in welchem die Herrschenden gestützt auf nationale Überlegenheitsvorstellungen sowohl 30 Millionen tote oder verwundete Soldaten aus der einfachen Bevölkerung produziert, als auch »die Welt von gestern« (Stefan Zweig) zerrieben hatten. Eine Welt, in der an dem einen Ort noch nationale Kultur erörtert wurde, während andernorts schon die Décadence ausgerufen ward. Dieser Welt entstammt auch das Werk Puccinis.

Die eingangs zitierte Werbeanzeige nahm das Ende der Kriegsgräuel als bizarres Argument für den Erwerb von Massenwaren und pries diese mit dem Schein des Besonderen an. Gegen die Verwandlung selbst der Menschen in Marktbeziehungen und Waren hat die Kunstkritik des 20. Jahrhunderts verlangt, das Kunstwerk solle nicht Ware sein, sondern vom Jenseits der Warenförmigkeit und Vermarktung künden. Für derlei idealistische Forderungen hat sich Puccini nicht interessiert,

sondern für Unterhaltung des Publikums. Als paradoxer Komponist der großen Gefühle im alltäglichen Leben komponierte er kurzweiliges Theater und mochte sich nicht vom Melodie-Bedürfnis seiner Zuhörerschaft trennen. Und so wurde gegen ihn der Vorwurf erhoben, er habe mit seinen Werken Konsumgüter geschaffen. Als Theaterpraktiker hätte er vielleicht entgegnet: Wer einem anderen Menschen zum Weihnachtsfest eine Freude bereiten und etwas Einmaliges schenken möchte, der solle nicht Untertassen kaufen, sondern Theaterkarten. Es mag elitäre Kreise geben, die in repräsentatives Naserümpfen verfallen, aber über Erfolg, Bedeutung und Belang der Musik Puccinis für das Leben entscheidet das Publikum.

