

Kurzfassung

Regiekonzept zu Ruggiero Leoncavallo: „Pagliacci“

Thematische Schwerpunkte der Inszenierung und die daraus resultierende Fassung

Die spannendsten Themen der Oper „Pagliacci“ sind meines Erachtens einerseits das in der zentralen „Vesti la giubba“-Arie thematisierte trotz Seelenqual Funktionieren müssen: man ist eingebunden in ein, nur zum Teil selbstgewähltes, oder vielleicht auch komplett aufgezwungenes System und hat darin seinen Zweck zu erfüllen, und zwar ohne Rücksicht auf emotionale Probleme oder Schwächen, entweder man schafft es, das Tempo mit zu laufen, oder man strauchelt und fällt. Andererseits – und damit zusammenhängend – das Verschwimmen von Realitäten, formal ja bereits enthalten durch die Struktur des „Spiel im Spiels“, aber auch inhaltlich angelegt durch die Entwicklung Bajazzos, der aufgrund seiner emotionalen Überbelastung die Realität des Stück im Stücks am Ende nicht mehr von seiner eigenen Realität trennt.

Um diese beiden Themen noch eindringlicher beleuchten zu können, entstand die Idee, die Oper in folgender Fassung zu spielen:

- II. Akt, 1. Szene bis incl. „La commedia è finita!“ (,Nachspiel‘ gestrichen)
- Beginn Oper (Prolog) bis exklusive „Si può?“ (also ,Ouvertüre‘ bis zum Auftritt des Prologs)
- I. Akt 1. Szene
Ab hier Stück fortlaufend (Glockenchor und die vorhergehenden Takte (nach „Ma poi... ricordatevi! A ventitrè ore!“) gestrichen) bis zum Ende.
- Prolog ab „Si può?“ bis Ende Prolog.

Auf diese Weise erlebt man die „commedia“, den Teil, in dem sich die Problematik der Oper verdichtet und zuspitzt, nicht nur als dramatischen Höhepunkt und tragischen Endpunkt, damit aber ja sozusagen auch „nur“ als verhängnisvollen ‚Unfall‘ und Einzelfall, sondern vielmehr als immer wiederkehrenden Albtraum, dem kein Ende zu setzen ist, weil das Ende, also der Mord an Nedda/Colombina, bereits im Stück vorgesehen ist und somit keine klare Entscheidung mehr getroffen werden kann, auf welcher Ebene der Realität man sich befindet: Die commedia, also das Stück das dargeboten wird, integriert in dieser Fassung den Mord, er gehört als schauerliches Ende dazu. Gleichzeitig entsteht durch das zweifach (eigentlich dreifach, darauf wird später noch einzugehen sein) Spielen der commedia-Situation im Zuschauer eventuell ebenfalls das Gefühl des „schon wieder!“ und spiegelt so direkt die emotionale Beklemmung der Protagonisten ins Publikum.

Daneben ist „Pagliacci“ nicht zuletzt auch eine Oper über die Thematik des Clowns: Der, über den man lacht, und zwar nicht nur weil er selbst Späße macht, sondern weil er unzulänglich und grotesk ist: Er hat Kleidung die nicht passt, ist ungelenkt, was er anfasst misslingt ihm und sozusagen als Flucht voraus reißt er Grimassen und lässt sich auslachen. Die krassste Form der Befriedigung dieser Form des Humors, der Sensationsgier und auch des Gruseligrauen-Spaßes eines Publikums ist die Freakshow. Geschockt und inspiriert durch den Film „Freaks“ (1932) von Tod Browning entstand die Idee, die commedia-Truppe als Gruppe von fahrenden ‚Freaks‘ darzustellen, die versuchen, sich durch eine künstlerische Stilisierung ihrer Behinderung, ihres „speziell“ Seins, eine Existenzgrundlage zu schaffen.

Ein wichtiger Punkt dabei ist, dass die Inszenierung nicht versucht, das Stück in irgendeiner bestimmten Zeit zu verorten, noch konkrete politische Aussagen zu treffen oder Verhältnisse anzuprangern. Die gewählten Bilder stehen für Zustände und emotionale Ausgangssituationen, dies ist kein Pamphlet zur Besserung der Situation behinderter Menschen. Es geht vielmehr um die Problematik des ausgestellt Seins und sich Ausstellens, dem jeder Künstler unterworfen ist, um das ‚anders‘ Sein und das darunter Leiden und gleichzeitig aber Vermarkten und um das gefangen Sein in den eigenen Grenzen und das Scheitern am eigenen Schicksal. Die körperlichen Deformierungen der Protagonisten erzeugen dabei im Betrachter ein Gefühl des Unbehagens: Der voyeuristische Trieb einer jeden Form des Betrachtens, der ja im Theater seine moralisch unbedenkliche Befriedigung findet, wird unmittelbar spürbar, allerdings nicht, um den Zuschauer zu verurteilen, sondern um das Thema des ‚sich Prostituiierens‘ der Protagonisten zu verdeutlichen.

Das tragikomische Moment des Clowns soll in dieser Darstellung immer wieder anklingen, dargestellt durch zwischendurch anklingende Lächerlichkeit der Figuren in ihrem verzweifelten Versuchen, die in ihrem grotesk Sein zum Lachen sind, auch wenn einem dieses Lachen sofort im Halse stecken bleibt.

Thema: Prolog

Eingerahmt wird diese Fassung von zwei Prologen, die keine sind. Zu Beginn bringt ein Ton-techniker (Statist) ein Mikrofon auf die Vorbühne, schließt es an und spricht hinein: „Test, Test – eins, zwei, drei... (*leise, mehr gesummt als gesungen*) si può, si può... (*lauter, aber ziemlich falsch*) lo sono il Prologo! (*räuspern, dann lässig*)... nee, bin ich natürlich nicht, aber... (*Pause, Blick in die Kulisse*), ähm, so wie's aussieht ist der... noch in der Maske... ähm...vielleicht, hm, fangt ihr halt einfach schon mal an.“ Und geht ab. (Nimmt das Mikro mit.) Der zweite Prolog – am Ende des Stücks – ist das Klischee des Bajazzo Prologs, seltsamer Weise ja immer wieder im Bajazzo-Kostüm dargestellt, obwohl ja eigentlich Tonio den Prolog singt... perfekt geschminkt (er war ja lang genug in der Maske) mit dem typischen zu weiten weißen Umhang mit schwarzen Puscheln und Halskrause und dem dazugehörigen spitzen Hut – idealer Weise von einem eher älteren Sänger gesungen, dessen Stimme schon etwas ausgeschlagen ist. (Jedenfalls auf keinen Fall ein Mitwirkender des vorangegangenen Stücks!) Die Absurdität eines Prologs, der zu spät kommt und erst am Ende des Abends auftritt, dazu eine bisherige Aufführungsästhetik bzw. ein Klischeebild zitiert und zugleich einen Beginn ans Ende der Inszenierung setzt, die sich ja mit dem Thema Endlosschleife beschäftigt, erschien mir witzig und greift das Clownthema noch einmal auf.

Die Ästhetik des Bühnenbilds

Die Bühne stellt eine Art kesselförmige, schwarze metallene Arena dar in deren Mitte, oder Manege, sich der Zirkus- bzw. Schaustellerwagen der commedia-Truppe befindet.

Die Ästhetik des Wagens, wie auch die Ästhetik der Kostüme, legt keinen Wert auf historische Genauigkeit oder klare thematische Einordnung sondern soll vielmehr Assoziationsketten eröffnen und Deutungsspielraum offen lassen. Möchte man psychorealistisch argumentieren könnte man sagen, die Truppe hat Versatzteile zusammengesammelt und sich daraus ihre Theaterästhetik geschaffen – alles ist abgenutzt und zum Teil auch nur geflickt oder einfach kaputt und soll auch im Laufe der Vorstellung immer weiter verschleißen.

In der hinteren Mitte des Kessels befindet sich zwar ein Spalt, der aber für den Schaustellerwagen viel zu schmal ist – ein Entkommen der Truppe mitsamt ihrem Theater aus dem Kes-

sel ist also nicht möglich, dennoch wird die Illusion eines Auswegs dadurch aufrechterhalten. Die Form des Kessels mit nach oben hin steil ansteigenden Wänden soll die Beklemmung der Truppe in der Arena verdeutlichen, die Schießscharten artigen Öffnungen durch die der Chor die Ränge des Kessels betritt sind mit roten Samtvorhängen verhängt und glotzen, selbst wenn das Chor-Publikum nicht da ist, wie rote Augen hinunter auf das Geschehen. Die Vorhänge ermöglichen sowohl konkrete aktive, als auch langsame unmerkliche Chorauftritte. Vom oberen Rang führen Leitern nach unten auf den ersten Rang, vom unteren Rang aus kann man über die Kesselschräge in die Manege hinunterrutschen: so kann der Chor (und zusätzliche Statisterie) lawinenartig in den Kessel und in die Arena hinunter einströmen, was vor allem bei dem (in dieser Fassung) zweiten Chorauftritt von Bedeutung ist. Der Wagen der commedia-Truppe ist vorne aufklappbar und dient der Truppe als fahrende Bühne.

Chor (und Statisterie): *Das Publikum*

Der Chor in einer Oper ist nach heutiger Ästhetik eine seltsame Sache. Er steht ja meist für die Gesellschaft, bildet also so den Gegenpol zu den Protagonisten, also Individuen. Zusätzlich stellt er aber diese Gesellschaft in absurder, gleichgeschalteter Form dar: Alle sagen/singen das Gleiche, singen sogar meist ein und das Selbe mehrmals und man ist dadurch – und aufgrund der häufigen Thematik des Scheiterns der Protagonisten – stets verleitet, daraus eine, zu eigenständigem Denken nicht fähige Masse zu imaginieren, die stets einen deutlichen erhobenen Zeigefinger der Gesellschaftskritik über sich schweben hat. Nun ist dies aber zum einen den meisten Opern bereits eingeschriebene Intension, da die tragischen Stoffe wiegesagt fast immer das Scheitern des Einzelnen an den Normen der Gesellschaft zum Thema haben und, da die Sympathie bereits an die Protagonisten verteilt ist, meist für die Gesellschaft nur die Kritik übrig bleibt. Zum anderen muss natürlich notwendiger Weise in einer Oper, die das sich ausstellen und begaffen Lassen und unter anderem daran zu Grunde Gehen zum Thema hat, notwendiger Weise der Gaffer zum Buhmann werden. So also auch hier. Wichtig ist mir aber dabei, nicht in die ‚publikumsbeschimpfungshafte‘ Ästhetik gesellschaftskritischer Regisseure der letzten Jahrzehnte zu verfallen, nach dem Motto:“ Schaut wie sie die Freaks begaffen und ihr gafft ja auch also seid ihr genauso voyeuristisch“, sondern vielmehr den Chor eben als abstraktes Phänomen ‚Publikum‘, als pervertierte Form des Zuschauers, den ja jeder Künstler braucht, darzustellen.

Aus diesem Grund wurde auch im Bühnenbild darauf verzichtet, den Zuschauerraum sozusagen auf der Bühne fortzusetzen; die Kesselarena gewährt dem realen Publikum Einblick, aber macht es nicht automatisch zu einem Teil des Bühnenraumes.

Um die Ästhetik dieses Publikums-Querschnitts möglichst weit zu fächern trägt der Chor Abendgarderobe jeglicher Epochen und Stilrichtungen. Er stellt eben keine bestimmte Gesellschaft dar (einmal abgesehen von einer bestimmten Gesellschaftsschicht mit Geld, die ins Theater geht und sich das auch leisten kann), sondern einfach ‚das Publikum‘. Die (in dieser Fassung) vier Auftritte des Chores beginnen mit dem ‚pittoresken‘ ersten Auftritt (II. Akt, Szene1): Hier wird die naturalistische Inszenierungsästhetik der Mitte des letzten Jahrhunderts (die die Chormasse in lauter einzelne, liebevollst ausgearbeitete Gruppierungen aufspaltet und so ein Met-Publikum begeisterndes Wuselbild à la Bohème Beginn II. Akt schafft) zitiert, was durchaus beabsichtigt zu der falschen Vermutung, eine eher traditionelle Inszenierung vor sich zu haben, verleiten soll, eine Vermutung, die dann bereits bei „perché tardar“, wenn die aufgekrazte Masse beginnt mit Popcorn zu werfen, ihre ersten Zweifel bekommt und im Verlauf des Stücks immer weiter gebrochen werden soll: Zunächst ist das

Chor-Publikum eine, vielleicht etwas ordinäre, pöbelnde aber dennoch relativ realistische Menge, dann am Ende der commedia, während des Prologs (die Protagonisten verbeugen sich), bricht der Applaus plötzlich ab und das Publikum „verschwindet“ auf eigentümliche, surreale Weise rückwärts langsam durch die Vorhänge. Im nächsten Auftritt (I. Akt, Szene 1) strömt, wälzt sich und krabbelt die Masse wie eine Horde Ratten aus allen Löchern und fällt wie Heuschrecken über die Protagonisten in der Arena her (daher auch zusätzliche Statisterie notwendig, um die Arena gerammelt voll zu kriegen), bis der Rattenfänger (Oboe sul palco, nicht sichtbar) alle wie hypnotisiert ab wackeln lässt. Der nächste Auftritt ist ein stummer Auftritt während des langen Nedda/Tonio/Silvio Komplexes. Nach und nach kommen (möglichst unmerklich) immer mehr Zuschauer auf die Ränge, in den Bewegungen reduziert, stumme, seltsame Glotzer, die für den Betrachter die Realitätsebene des Moments (eigentlich wird ja gerade kein Stück gespielt) in Frage stellen, gleichzeitig Bajazzos Unvermögen, die Realitäten noch klar voneinander abgrenzen zu können illustrieren und die Thematik des immer und überall beobachtet und ausgestellt Seins (Tonio beobachtet ja auch Nedda und Silvio) und interpretiert Werdens unterstreichen: Je mehr Betrachter in dieser Szene hinzu kommen, desto öfter ‚kopiert‘ sich das Nedda-Silvio Paar, sodass am Ende 10 Silvios und 10 Neddas auf der Bühne sind.

(Auf die Bajazzo Arie „Vesti la giubba“, während der der Chor eine weitere Realitätsebene initiiert, wird später noch zu kommen sein.)

Und schließlich der letzte Chorauftritt, der eine pervertierte Wiederholung des Ersten darstellt, indem die Bewegungen skurril überzeichnet sind und alle Chormitglieder und Statisten ‚Glotzbrillen‘ tragen: eine Brille aus zwei weiße Halbkugeln, die nur ein kleines schwarzes Loch in der Mitte haben. Zusätzlich haben alle übergroß geschminkte Münder wie Froschmäuler. Die Entwicklung des Chores illustriert so die immer weiter fortschreitende Überforderung Bajazzos mit der ewig wiederkehrenden gleichen Vorstellungssituation und seinen wachsenden Ekel vor der Fremdbestimmung des sich darstellen und beglotzen lassen Müsens.

Bajazzo (Canio) und die Figuren der ‚commedia‘

Wie bereits geschildert setzt sich die fahrende Truppe aus auf verschiedene Weise Behinderter, oder zumindest nicht der Norm Entsprechenden zusammen (ausgenommen Silvio).

Bajazzo/Canio ist „die singende Kugel“, ein unglaublich fetter Tenor, berühmt für seine schöne Stimme.

Nedda/Colombina ist „die lebende Puppe“, deren Körper von diversen Schienen und Korsetten zusammengehalten wird.

Peppe/Harlekin ist „der armlose Geiger“, eine Art Contergan-Opfer der als Kunststück mit dem Fuß die Geige zupft und dazu singt.

Tonio/Taddeo, der einzige der tatsächlich als Krüppel betitelt wird ist körperlich unversehrt aber ein Säufer und ein Wrack, der den Buckel und das entstellte Gesicht nur als Maske trägt; das eigentlich Deformierte an ihm ist sein Charakter.

Silvio, nicht eigentlich Teil der Truppe aber doch zu ihr gehörig, ist eine Art Bühnenarbeiter, technischer Helfer, Handwerker, was auch immer, der gleichzeitig in der commedia (wie sie in dieser Fassung definiert wird, also inklusive dem Mord-Ende) den Part des Überraschungsmoments, des Liebhabers der aus dem Publikum hinzueilt, übernimmt.

Die Inszenierung konzentriert sich auf die Problematik Bajazzos, die Ereignisse werden also, wenn man so will, aus seinem Blickwinkel dargestellt (hiervon ist allein Neddas Arie und die nachfolgende Szene Nedda/Tonio auszunehmen), wobei zu betonen ist, dass kein psychologischer Realismus und keine logisch ablaufende Handlung erzählt werden soll, sondern es

vielmehr Anliegen der Inszenierung ist, Realitätsebenen immer wieder zu brechen so dass am Ende nicht mehr zu definieren ist, was zu welcher Ebene gehört, bzw. was fiktiv ist und was nicht. Die besondere Aufgabe aber auch der besondere Reiz liegt dabei darin, die sich wiederholenden Szenen in verschiedenen Graden gegeneinander abzustufen.

Auch die Darstellung der Ambivalenz der Bajazzo Figur - einerseits der Fette, Lächerliche in seinem viel zu kleinen Frack, bei dem der Bauch vorne herausquillt und andererseits der bewunderte Sänger, der das Publikum (im Stück) tatsächlich begeistert - ist eine wichtige, schwierige aber spannende Herausforderung der Inszenierung.

Im ersten Durchlauf der commedia ist ein relativ konservativer Inszenierungsstil intendiert. Die Personenregie der Truppe bewegt sich in einem Mix aus slapstick, commedia dell'arte, Bauerntheater und vor allem auch Anklängen an Tenorparodien, wie beispielsweise fast vorne an der Rampe penetrant nur nach vorne zu singen, obwohl man eigentlich gerade mit Nedda spricht, die sich hinten im Wagen befindet oder auch den typischen Tenor-Arm-Gesten. Auch hier, wie schon im Eklektizismus der Kostümästhetik bedient sich sozusagen die Truppe sämtlicher Versatzstücke und Stilrichtungen, die ihnen günstig erscheint. Zusätzlich verwenden die Mitglieder die commedia als Rahmenhandlung, um ihre jeweils speziellen Kunststücke vorzuführen: Nedda spielt die lebende Puppe, Tonio den buckligen Blöden, Canio singt seine Arien und Harlekin zupft Geige mit seinem Fuß und singt dazu. Trotzdem ist aber auch hier schon wichtig, die Erschöpfung Canios darzustellen (wir stellen uns vor, dass das ja schon das wer weiß wievielte Mal ist, dass die commedia gespielt wird): der Satz Neddas „a sta notte e per sempre tua sarò“, sozusagen der cue Canios, der ihn zwingt sich aufzuraffen und aufzutreten wird zu seiner Pawlowschen Glocke. So reagiert er dann auch, nachdem er in der Nedda/Silvio Szene noch während des „Tutto scordiam“ hinzugekommen ist und verwirrt und wie in Trance durch die vervielfältigten Nedda-Silvio Paare taumelt, wieder auf Neddas Satz, also wäre es sein Auftrittscue und beginnt, das Stück zu spielen. Seine Realität und die commedia Realität verschmelzen. Kaum wird er von Harlekin notdürftig aus seiner Wahnvorstellung gezogen wird er schon wieder damit konfrontiert, dass die Aufführung, das erneute Erleben des erniedrigt Werdens und Mordens, unmittelbar bevor steht. Aus dieser Situation heraus singt er seine „Vesti la giubba“ Arie. Doch kaum ist er mit seinem Arientext am Ende bricht das in diesem Moment ja anwesende (wenn auch bisher von den Protagonisten nicht wahrgenommene) Chorpublikum die Realitätsebene und fällt im Stile eines hungerissenen italienischen Publikums noch in das Nachspiel mit lautem Applaus, Bravo- und da capo! - Rufen ein. Bajazzo erschrickt, ist verwirrt, taumelt zum Inspizientenpult und holt sich ein Handtuch und eine Wasserflasche. Er beruhigt das Chorpublikum, bittet den Dirigenten noch einmal zu beginnen und singt die Arie und die Rezitativsätze davor (ab „Recitar“) noch einmal. Ist die Farbe im ersten Durchlauf zwar ehrlich, aber dennoch dramatisch/pathetisch, so kommt jetzt eine tatsächliche Erschöpfung und eine zusätzliche Schlichtheit und Unmittelbarkeit hinzu, da der Sänger nun auch als er selbst, natürlich mit Gefühl, aber ohne jeglichen Figur-Kitsch singt, tatsächlich fix und fertig ist (er wird sowieso schwitzen in seinem wattierten Kostüm) und mit seinem Handtuch und der Wasserflasche etwas absolut Privates bekommt. Hinter ihm schließt sich der Vorhang und er bleibt erschöpft davor sitzen/liegen während des Intermezzos. Wenn er sich dann wieder aufrafft, den Vorhang sozusagen ‚aufschiebt‘ und den Theaterraum wieder betritt, wird eine Art Brücke zwischen den Realitätsebenen geschlagen: Hinten bereitet die Truppe die erneute Aufführung vor, es sind aber auch ‚echte‘ Bühnenarbeiter auf der Szene, die beispielsweise Stühle, die der Chor hereingebracht hat,zurückräumt, oder neue Requisiten bringt. Eventuell spricht auch Bajazzo mit einem Bühnenmeister, oder gibt seine Wasserflasche und sein Handtuch einer Garderobiere. Dann geht alles auf Anfangsposition und der II. Akt beginnt erneut, im Ablauf wie der erste, allerdings merkt man deutlich, das Bajazzo nicht mehr kann: Er schafft seine Gänge nicht mehr, wirkt verwirrt und erschöpft und gegen Ende dann psychotisch: Der Mord an Nedda ist diesmal noch etwas extremer ausgestaltet, dennoch soll trotz allem nicht eindeutig erkennbar sein, ob es nur eine

krassere Variante der Darbietung ist, oder tatsächlich kein Spiel mehr. Diesmal wird der II. Akt bis zum Ende gespielt und der Vorhang fällt, die Pathetik wird aber sofort durch das verspätete Auftreten des Prologs wieder gebrochen. Kurz vor „Un nido...“ öffnet sich der Vorhang wieder und man sieht im schon etwas abgebauten Bühnenbild zwei Rettungssanitäter Nedda beatmen, Silvios Leiche ist abgedeckt, Canio sitzt entgeistert rum. Nedda wird abtransportiert. Die Bühne wird weiter abgebaut, kurz darauf kommt Nedda auf die Bühne zurück, weil sie irgendetwas vergessen hat, klopft Canio im Vorbeigehen anerkennend auf die Schulter, deckt Silvio auf (was ist? Kommst Du?) und der beschwert sich bei Canio, dass ihm die Rippen wehtun, weil Canio immer so fest zusticht. Canio wehrt ab – „Du, ich muss mich echt auf was anderes konzentrieren, außerdem bin ich fix und fertig!“. Dann singt der Prolog das auffordernde „Incominciate!“ und alle schauen entgeistert vor. Der Prolog macht eine übertriebene Verbeugung und der Vorhang fällt.