



Pietro Mascagni

Iris

Pietro Mascagni: Iris

Ein Blick ins Archivio Storico Ricordi

Grußwort

In diesem Heft möchten wir Ihnen die Entstehungsgeschichte von Pietro Mascagnis Oper *Iris* erzählen. Der Komponist gelangte im späten 19. Jahrhundert zu einiger Berühmtheit, und der Musikverleger Giulio Ricordi – eine der treibenden Kräfte hinter Mega-Stars wie Giacomo Puccini und dem späten Giuseppe Verdi – bemühte sich, Mascagni seinem illustren Ensemble hinzuzufügen. Als der Vertragsabschluss mit Mascagni endlich glückte, waren dem zwei Jahre komplizierter Verhandlungen vorausgegangen. Die Arbeit hat sich für Ricordi gelohnt: Obwohl die Oper inzwischen selten gespielt wird, kann sie jedoch als großer zeitgenössischer Erfolg angesehen werden. *Iris* blieb Mascagnis einziges Werk für Ricordi. Bis heute liegen die autografe Partitur und viele weitere Originaldokumente im zu Bertelsmann gehörenden Ricordi-Archiv.

Das Archivio Storico Ricordi, das den Aufstieg des Musikverlags Casa Ricordi nahezu lückenlos dokumentiert und uns heute einzigartige Einblicke in die Welt der Oper erlaubt, gilt als die bedeutendste Musiksammlung in privater Hand. Bertelsmann hatte Casa Ricordi 1994 erworben, sich später aber wieder weitgehend von dem Unternehmen getrennt. Das zugehörige Archiv verblieb indes bewusst im Konzern. Der außergewöhnliche Umfang der Sammlung und ihre herausragende Bedeutung für die Geschichte der italienischen Oper waren für uns mehr als Grund genug, die vielen Tausend Partituren, Libretti, Briefe und Fotografien zu sichern und für die Nachwelt zu bewahren. Es ist uns ein besonderes Anliegen, die Dokumente aus dem

Archivio Ricordi in neuer Form zu präsentieren und für alle zugänglich zu machen; sei es im Rahmen von internationalen Ausstellungen, in Form von Publikationen oder per digitaler Erfassung der Exponate. Seit einigen Jahren engagieren wir uns zudem in weiteren kulturhistorischen Bereichen. So hat Bertelsmann die digitale Restaurierung der Stummfilmklassiker „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (Robert Wiene), „Der müde Tod“ (Fritz Lang) und „Der Geiger von Florenz“ (Paul Czinner) maßgeblich gefördert und setzt auch mit seinem international erfolgreichen Stummfilmfestival „UFA Filmnächte“ ein Zeichen für den Erhalt des Filmerbes im digitalen Zeitalter.

Genau wie seinerzeit die Casa Ricordi profitiert ein internationales Medienunternehmen wie Bertelsmann auch heute davon, sich für seine Künstlerinnen und Künstler einzusetzen und sie zu unterstützen, denn ihre Ideen und Kreativität bilden das Herz unserer Wertschöpfung. Sie sind es, die jeden Tag aufs Neue Geschichten erzählen, die informieren, unterhalten und inspirieren. Nicht zuletzt durch sie werden wir die Zukunft der Medien mitgestalten. Parallel werden wir weiter daran arbeiten, die Geschichte der Medien für künftige Generationen zu erhalten und sie möglichst vielen Menschen zugänglich zu machen. In diesem Sinne freue ich mich sehr über Ihr Interesse und wünsche Ihnen viel Spaß bei der Lektüre!

Thomas Rabe
Vorstandsvorsitzender von Bertelsmann

P. MASCAGNI

IRIS

Libretto di
LUIGI ILLICA

CANTO e
PIANOFORTE

G. RICORDI & C.
EDITORI

(Copyright 1898 by G. RICORDI & Co.)

Pietro Mascagni *Iris*

Michael Horst

Am Anfang der Oper *Iris* von Pietro Mascagni steht ein Deal zwischen zwei Musikverlegern. Der eine: Giulio Ricordi, Chef des renommierten Mailänder Verlagshauses, in dem seit den Zeiten von Rossini und Bellini die Crème de la crème der italienischen Opernkomponisten ihr Zuhause hatte. Der andere: Edoardo Sonzogno, Gründer des gleichnamigen Konkurrenzunternehmens vor Ort, das seine Erfolge besonders den jungen französischen Komponisten wie Georges Bizet und Jules Massenet verdankte. Zwischen beiden: Pietro Mascagni, ein aufstrebender Komponist, der zu großen Hoffnungen berechtigt. Denn gerade hat er mit seinem Einakter *Cavalleria rusticana* Sonzognos Opernwettbewerb gewonnen und stürmt in Windeseile die nationalen und internationalen Bühnen, als er – im September 1890 – mit Ricordi einen weiteren Vertrag, über seinen unveröffentlichten Erstling *Guglielmo Ratcliff*, abschließt. Auch wenn der 27-Jährige zuvor noch einmal zwei Novitäten für Sonzogno zu komponieren gedenkt: Mascagni hat damit ein weiteres „Aufführungs-Eisen“ im Feuer. Und mit dem Verlag Ricordi nun auch Macht und Prestige des traditionsreichen Verlagshauses auf seiner Seite.

Das hätte sich der Mann aus Livorno vor fünf Jahren noch nicht träumen lassen. Als Student am Mailänder Konservatorium gescheitert, zieht er mit reisenden Operettenorchestern durch die Lande, schreibt hier ein Arrangement für Orchester und dort ein paar Gesangsstücke, um schließlich das Angebot anzunehmen, im apulischen Cerignola die Leitung eines drittklassigen Orchesters zu

übernehmen. Während sein Ex-Kommilitone Puccini erste Erfolge feiern kann, schreibt Mascagni insgeheim an seinem geliebten *Ratcliff* – nach Heinrich Heines Drama – weiter. Die Wende in seinem Leben bringt die Idee, sich an Sonzognos Wettbewerb zu beteiligen; das Libretto zu *Cavalleria rusticana*, nach einer Novelle des Sizilianers Giovanni Verga, vertont Mascagni in nicht einmal sechs Monaten. Unter 73 eingereichten Opern wird sein Beitrag von der Jury zum Sieger erklärt, und der Publikumserfolg der römischen Uraufführung vom 17. Mai 1890 bestätigt das Urteil. Mit einem Schlag ist Mascagni berühmt.

1 – Titel: *Iris*, 1. Akt.
Kostümentwurf von Adolf Hohenstein für die Welturaufführung, Rom, 1898

2 – Erste Seite des Klavierauszugs mit handschriftlichen Anweisungen zur Bühnenbeleuchtung, 1898



3



4



5

3—Pietro Mascagni,
Fotografie von
Guigoni&Bossi, Mailand

4—Luigi Illica, Fotografie
von Guigoni&Bossi,
Mailand

5—Giulio Ricordi, Fotografie
von Varischi&Artico,
Mailand

6—Brief von Giulio Ricordi
an Pietro Mascagni,
6. März 1896, Mailand

Doch im Herbst 1894—Mascagni hat inzwischen mit *L'amico Fritz* und *I Rantzau* die zwei verabredeten Opern abgeliefert—werden die Verträge modifiziert. Der Komponist unterschreibt nun einen Exklusivvertrag bei Sanzogno, wonach seine vierte Oper *Silvano*, als Doppelpremiere kombiniert mit *Guglielmo Ratcliff*, im Frühjahr 1895 an der Mailänder Scala uraufgeführt werden soll. Ricordi wird für den Verzicht auf *Ratcliff* mit einer neuen Mascagni-Oper für die Karnevalssaison 1896/97 entschädigt, erst danach erhält Sanzogno zwei weiteren Opern—eine delikate Konstruktion, die im Laufe der nächsten Jahre für anhaltende Querelen sorgen wird. Und zur Folge hat, dass *Iris* die einzige Mascagni-Oper für Ricordi bleiben wird...

Vorerst jedoch sieht Giulio Ricordi seinen ehrgeizigen Plan erfüllt, auch Mascagni in sein illustres „Ensemble“ aufnehmen zu können. Geködert hat er den Komponisten mit der Aussicht auf eine Zusammenarbeit mit seinem Hauslibrettisten Luigi Illica. In einem Brief vom 6. März 1896, kurz nach der Uraufführung von Mascagnis jüngstem Opus, dem Einakter *Zanetto*, macht Ricordi dem Komponisten reichlich Komplimente und spricht zugleich bereits die neue Oper an: „Bei anderer Gelegenheit sagte ich Ihnen ja schon, dass ich einen neuen, ausgefallenen Stoff habe, der Ihnen gefallen könnte...“

In einem Brief an Illica vom 23. März, ebenfalls aufbewahrt im Archivio Storico Ricordi in Mailand, hält der Verleger mit seiner Genugtuung über den geglückten Vertragsabschluss nicht hinter dem Berg: „Ein großer Sieg—ich bin überglücklich, weil ich dank

meiner Dickköpfigkeit eine Sache abschließen konnte, an der ich seit zwei Jahren geackert habe—vorwärts Vulkan, Ätna, Phusi-yama...“

Dieser Luigi Illica, aus Castell'Arquato nahe Piacenza stammend, gilt in den 1890er-Jahren als angesehenster Librettist der jüngeren Generation. Er hat schon verschiedensten Opernkomponisten durch seine klug gebauten, szenisch punktgenau gestalteten Textbücher zum Erfolg verholfen: von Alfredo Catalani (*La Wally*, 1892) über Umberto Giordano (*Andrea Chénier*, 1896) bis zu Alberto Franchetti (*Cristoforo Colombo*, 1892). Illicas jüngstes Meisterstück—gemeinsam mit Giuseppe Giacosa—war das Libretto zu Puccinis *La bohème*, das gerade erst, am 1. Februar 1896, seine Uraufführung in Turin erlebt hat. Illica, zuvor bereits als Dramatiker mit zahlreichen Theaterstücken mäßig erfolgreich, besitzt einen untrüglichen Riecher für die Bühne. Der Feinschliff der Verse dagegen ist seine Sache nicht: „Ich werde in jedem Libretto ausschließlich auf die Behandlung der Charaktere Wert legen“, so Illicas freimütige Äußerung gegenüber Puccini, „auf den Schnitt der Szenen, auf die Wahrscheinlichkeit der Dialoge, der Leidenschaften und Situationen.“

Milano, 6 Marzo 1896.

Maestro Pietro Mascagni

Direttore del Liceo Musicale Rossini.

Pesaro

A mezzo del Comm. Guidi l'annuale ora ricevuto
 le mie felicitazioni. Ho letto molti resoconti di giornali,
 e mentre tutti constatano il grandissimo successo del di
 lei lavoro, lodano, esaltano la freschezza e la spontaneità
 delle melodie, del che sono lieto, perché sono la ve-
 ra essenza della musica! — Solo da due giorni posso
 recarmi al mio ufficio, avendo avuto una visita d'inflan-
 za, leggiera, ma non per questo meno incomoda!.....
 e fu vivo il mio dispiacere di non recarmi costì, anche
 perché avrei avuto occasione di parlarle, e decidere un
 po' delle nostre cose.

Ora il trionfo di Fanetto mi pare indichi nel pub-
 blico il desiderio di cose semplici, di affetto, di gentilez-
 za — Pensa sempre a l'istitia? vi è già molto lavoro?
 e se questo non è, non le pare allora più opportuno
 pensare a soggetto di minore impegno, più sempli-
 ce, più facile a darsi?.....

Altra volta già le dissi che io aveva un argomen-
 to nuovo, bizzarro, che mi pareva assai adatto
 a lei — tanto che avendo avuto varie occasioni di
 darlo ad altri, non l'ho mai voluto. Quest'argomento,
 che va però ben ritoccato ancora, è d'Illicia, e mi

ricordo quanto llla mi osservò in proposito — Ma
 dall'unione di due nomi, ebbi già un eccellente
 risultato: ed eccellente ancora più spero averlo per
 un altro libretto — e non possiamo pensare ad un
quid simile?

Avrà llla occasione di venire in breve a Mila-
 no?.... ne parleremo: certo si è che le confermo il
 vivissimo desiderio di vedere incarnato il di
 Lei lavoro, con piena sua soddisfazione, mentre che
 da alcune parole dettami, mi feci ben che a propo-
 sito di l'istitia llla abbia ancora qualche incerte-
 za! — certo è che, se il libretto nel complesso è buono,
 non raggiunge quella chiarezza e quella efficacia
 che risultò dalla descrizione pecunia da lei fatta.

Si darà veramente Fanetto alla Scala?....
 Attendo ansiosamente il regalo d'una di lei
 risposta, e riprendendo tutte le mie felicitazioni,
 distintamente la riverisco.

Devot.^{mo}

Vittorio Giordani

Mitte der 1890er-Jahre befindet sich Illica auf der Suche nach neuen ästhetischen Formen und Inhalten, um die abgenutzten Wege des italienischen Melodramma hinter sich zu lassen. Großes Vorbild ist ihm dabei die französischsprachige Literatur eines Maurice Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*) oder Joris-Karl Huysmans (*A rebours*), deren symbolistische Anmutung er auf das italienische Operntextbuch übertragen möchte. Mit Neid sieht er auf die Nachbarländer, in denen – auch im Gefolge der spektakulären Weltausstellungen – längst der Ferne Osten Einzug auf der Musikbühne gehalten hat: in England mit der umjubelten Operette *The Mikado* (1885) von Gilbert & Sullivan oder in Frankreich mit André Messagers *Madame Chrysanthème* (1893). Auch Illica hat sich bereits einen japanischen Stoff zurechtgelegt – es fehlt nur noch der Komponist, nachdem Alberto Franchetti, durch seinen *Cristoforo Colombo* von 1892 als weitere große Zukunftshoffnung der italienischen Oper gefeiert, Illicas Sujet bereits abgelehnt hat.

Auch Mascagni ist auf der Suche nach einem Stoff, der möglichst weit weg von dem Eifersuchtsdrama der *Cavalleria* und der Idylle des *Amico Fritz* führt und ihm neue kompositorische Möglichkeiten eröffnen soll. Das von Illica und Ricordi vorgeschlagene exotische Sujet findet sofort sein Interesse, auch das skizzierte Libretto Illicas: Bereits im Juni 1896 schreibt er an den Dichter: „Ich bin komplett japanisiert [ingiapponesato], das japanische Mädchen kommt voran: ich habe diese Art von Musik ausgiebig studiert, und ich glaube, ich habe ihren Geist verstanden.“

Wohlgemerkt: Auch Mascagni geht es – anders als etwa Puccini bei seiner *Madama Butterfly* einige Jahre später – nicht um authentische musikalische Motive, Skalen und Rhythmen aus Japan, sondern vor allem um harmonische Abfolgen, die das gewünschte exotische Kolorit suggerieren.

Anfang August ist er bereits intensiv mit der Komposition beschäftigt: „Was die ‚Giapponese‘ betrifft“, schreibt er an Illica, „kann ich Dich beruhigen. Gestern und heute bin ich um 5 Uhr aufgestanden, um zu arbeiten, und jeden Tag sehe ich gute Fortschritte...“ Bald darauf reist der Dichter zu einem persönlichen Treffen nach Pesaro an der Adriaküste (wo Mascagni seit Anfang des Jahres Leiter des Konservatoriums ist), und die gemeinsame Arbeit kommt gut voran, wie einem Brief Illicas an Ricordi zu entnehmen ist: „Gestern hat mir Mascagni große Teile aus dem 1. und 2. Akt vorgespielt... In jedem Fall schafft er etwas wirklich Neues und Schönes.“

Später im Herbst zieht sich Mascagni in die Ruhe seines Häuschens im apulischen Süden zurück, um an den beiden ersten Akten weiter zu komponieren. Wie sehr der Enthusiasmus bei dem Komponisten in einen rauschhaften Zustand übergeht, zeigt ein Brief an Illica vom 27. Oktober: „(...) ich esse nicht, ich schlafe nicht, und wenn ich schlafe oder esse, habe ich immer das Gefühl, allein zu sein, und denke nur an meine musikalischen Einfälle“. Einen noch tieferen Eindruck in sein Seelenleben gibt eine andere Stelle: „(...) manchmal trägt mich die Fantasie förmlich jenseits des menschlichen Geistes; ich weiß nicht, ob so etwas möglich ist, aber



7



8

7 – Iris' fröhliches Häuschen und ihr Garten, Bühnenbildentwurf von Adolf Hohenstein für die Weltaufführung, Rom, 1898

8 – Eine Deponie außerhalb der Stadt, Bühnenbildentwurf von Adolf Hohenstein, 1898

es ist eine Tatsache, dass ich mich wie ein anderer Mensch, dass ich mich nicht mehr sterblich fühle und meine, eine so schöne Musik zu komponieren, wie man sie noch nie gehört hat.“ Diese rauschhaften Zustände dauern nicht ewig, im alltäglichen Leben gehören dagegen Temperamentsausbrüche und Sprunghaftigkeit zu Mascagnis Charakter. Giulio Ricordi bringt es in einem Brief an Illica vom April 1897 voller Witz auf den Punkt: „An Mascagni überrascht mich nichts! Ich halte ihn zwar nicht für böse, ganz im Gegenteil: aber er ist wie eine noch nicht fertige Batterie, bei der man immer mit Stromschlägen, Funken, Knallern und sonstigen verrückten Überraschungen rechnen muss.“

Zu jenem Zeitpunkt ist bereits klar, dass die geplante Oper *Iris* in keinem Fall mehr in der laufenden Saison 1896/97 ihre Uraufführung erleben wird. Großer Streitpunkt bleibt der 3. Akt: Illica beharrt auf seinem Vorschlag, nur eine Art Epilog anzuhängen, da alles Wesentliche gesagt sei; Mascagni dagegen möchte noch einmal die verschiedenen Gefühle – vor allem die der Protagonistin – zum Klingen bringen. Die Diskussion zieht sich über den ganzen Sommer 1897 hin, da Illica noch auf einer anderen „Baustelle“ – Puccinis *Tosca* – in ständige Diskussionen mit dem Komponisten verwickelt ist. Im Oktober 1897 schickt Mascagni aus Livorno eine Reihe von Briefen an den Verleger, die alle ebenfalls im Archivio Ricordi aufbewahrt werden. Sie schwanken zwischen Optimismus und Ratlosigkeit: „*Iris* kommt unter vollen Segeln voran! Ich habe die Theaterszene fertiggestellt, die jetzt ein unvorhergesehenes Gewicht

bekommen hat. Der 1. Akt ist somit fertig, der 2. auch. Aber... was ist mit dem 3. Akt? ... von Illica habe ich keinerlei Nachricht.“ Inzwischen ist wohl auch der Uraufführungstermin in der Karnevalssaison 1897/98 nicht mehr zu halten...

Außerdem ziehen dunkle Wolken am Himmel auf, da der Verleger Sonzogno nachdrücklich auf seine vertraglich verabredete neue Oper pocht. Im Herbst 1896 hatten ihn Mascagni und Illica noch mit der Skizze zu einer „Commedia“ im Stile Rossinis – die spätere Oper *Le Maschere* – beruhigen können, doch inzwischen scheint Sonzogno mit seiner Geduld am Ende. Jener habe ihm, schreibt Mascagni im Oktober 1897 empört an Ricordi, tatsächlich seine monatlichen Tantiemen von 1500 Franken gestrichen, wodurch sein finanzielles Gleichgewicht schwer in Unordnung gekommen sei: „Aber ich werde das wie ein Philosoph ertragen!“ Der Streit geht auch im neuen Jahr weiter; erst im April einigen sich beide Parteien auf eine Verlängerung der Deadline für *Le Maschere* bis Herbst 1898 – eigentlich ein unrealistisches Datum. Zu einer erneuten unvorhergesehenen Verschärfung des Konflikts kommt es durch die Ankündigung Ricordis, dass *Iris* nun tatsächlich zur gleichen Zeit in Rom herauskommen soll. Sonzogno bringt Mascagni wegen Vertragsverletzung vor Gericht, und erst Ende 1898 – nach der *Iris*-Premiere – gibt es endlich eine einvernehmliche Lösung: 1900 als neue Deadline für *Le Maschere*.

Zwischen Art nouveau und Symbolismus: das Libretto zu *Iris*



Vergleicht man das Textbuch zu *Iris* mit anderen zeitgenössischen Opern in Italien, fällt nicht nur der ungewohnte Schauplatz auf. Alles ist auf typisierende Generalisierung – wie in einem japanischen Holzschnitt – ausgerichtet. Illica hat ein imaginiertes Japan vor Augen und keineswegs die Absicht, ein reales japanisches Interieur zu schaffen; nicht zufällig tragen daher die männlichen Hauptpersonen schlicht die Namen der japanischen Städte Kyoto und Osaka, während der Vater nur als „Il Cieco“ (Der Blinde) vorgestellt wird. Allein die Titelfigur erhält den Blumenamen Iris – Inbegriff der floralen Idealisierung von Linie und Form, wie sie im Art nouveau zum Markenzeichen geworden ist. Gleichzeitig zeigt Illicas thematische Vorliebe für den Kontrast von Licht und Dunkel, für Blumen und Vampire, Blut und Tränen eine deutliche

Vermischung von Art nouveau und Symbolismus im Sinne eines Rimbaud oder Mallarmé. Der amerikanische Musikautor Alan Mallach kommt in seiner Mascagni-Biografie von 2002 sogar zu dem Urteil, *Iris* sei „die äußerste Form von Art nouveau auf der Opernbühne, vermutlich die einzige italienische Art-nouveau-Oper überhaupt.“

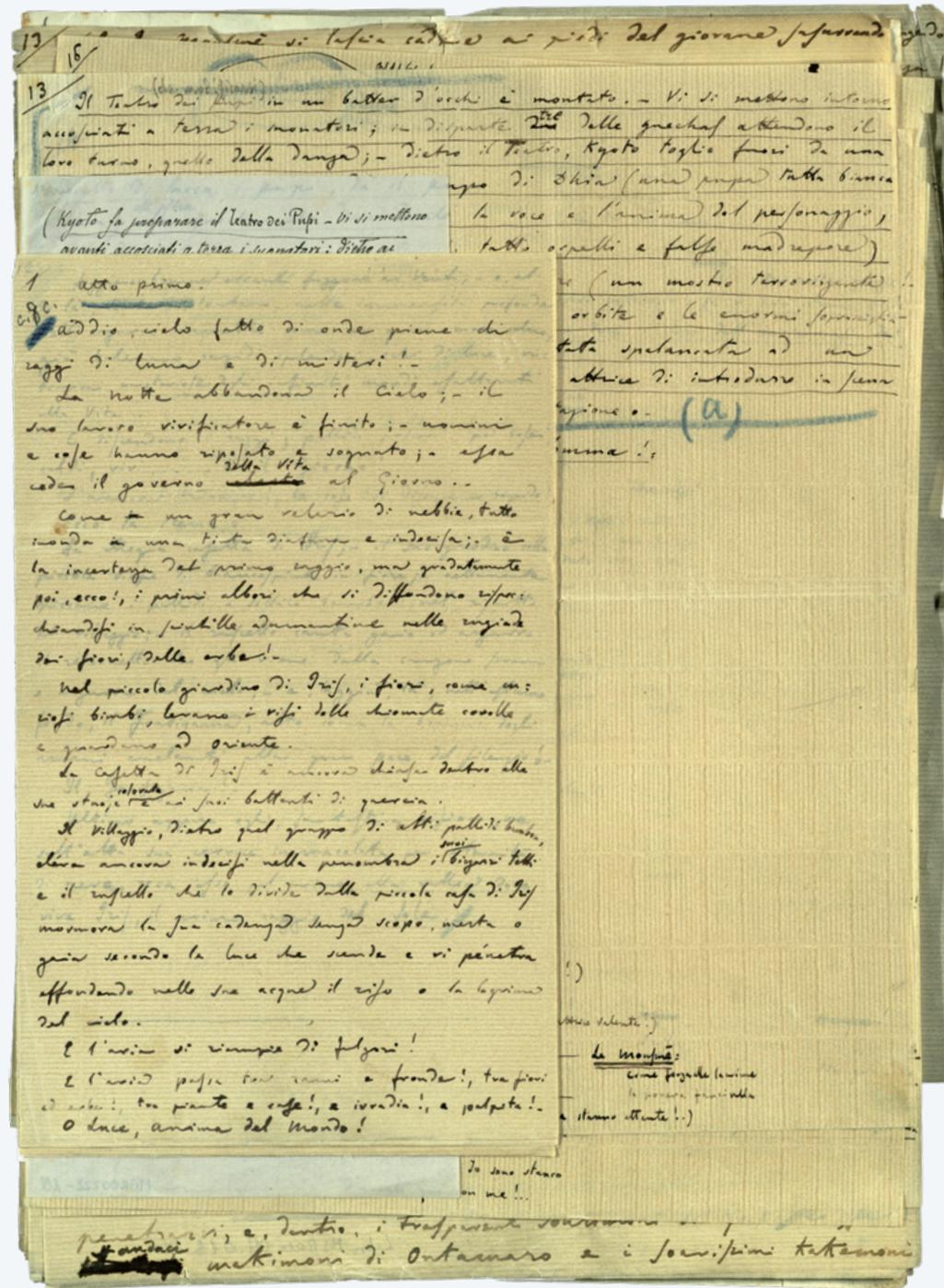
Des weiteren nimmt sich der Librettist die Freiheit, den jeweiligen Akten empathische Szenenbeschreibungen voranzustellen, die – bisweilen durchaus nahe am Kitsch – auf das Kommende einstimmen sollen: „(...) Jetzt steigen die Sonnenstrahlen herab; zuerst schwach, dann rosafarben, warm, lebendig... Das ist der Tag! Die Morgenröte triumphiert!“ Immerhin lässt sich Mascagni durch diese Worte zu einer grandiosen Eröffnungsszene inspirieren, die als „Inno al Sole“ (Hymne an die Sonne)

nicht zufällig zum Inbegriff der Oper *Iris* geworden ist. Aus der instrumentalen Tiefe der Nacht steigt – zuerst mit sonoren Celli, dann mit flirrenden Violinen, zuletzt mit einem markanten Motiv im Horn – die Morgenröte herauf. Der hymnische Text des Chores trägt nicht wenig zum Glanz dieser Szene bei: „Son lo la Vita! Son la Beltà infinita, la Luce e il Calor!“ (Ich bin das Leben! Ich bin die unendliche Schönheit, das Licht und die Wärme!). Und sicher war es eine geniale Idee, mit dieser Hymne an die Sonne – nach der sich immer stärker verdüsternden Handlung – nicht nur einen lichtdurchfluteten Schlusspunkt der Oper zu setzen, sondern auch die innere musikalische Einheit zu unterstreichen.

Ansonsten darf man der Handlung von *Iris* ohne Zweifel reichlich kolportagehafte Züge unterstellen. Letztlich geht es um die gescheiterte Verführung einer jungen Frau, in die sich ein junger, blasierter Mann aus der großen Stadt verliebt hat. Dieser Osaka weiß genau, dass er Iris auf „normale“ Weise kaum erobern wird, deshalb geht er, gemeinsam mit seinem skrupellosen Freund Kyoto, den indirekten Weg, indem er die amouröse Szenerie auf einer Puppenbühne nachstellt – er selbst verkleidet als Ior, Sohn der Sonne. Am Ende wird Iris kurzerhand entführt und aus ihrem kleinen Dorf in das Vergnügungsviertel Yoshiwara von Edo, dem heutigen Tokyo, gebracht. Doch auch hier bleiben alle Verführungskünste, alle Versprechungen von Schmuck und schönen Kleidern, umsonst – Iris will zurück zu ihrem Vater! Entnervt geben schließlich die beiden Männer auf und beschließen, die schöne junge

Frau der Allgemeinheit in einem Fenster zur Schau zu stellen. Dort entdeckt sie der zornentbrannte Vater, der sie mit Schlamm bewirft, worauf sich Iris verzweifelt aus dem Fenster stürzt.

Musikalisch bietet diese kontrastreiche Handlung Mascagnis interessante Möglichkeiten, seine melodische wie klangliche Fantasie auszuprobieren. Nach dem plakativen Eingangschor zeigt die erste Szene der *Iris*, in der sie den traurigen Traum von ihrer gemarterten Puppe schildert („Ho fatto un triste sogno pauroso“) die ganze Bandbreite ihrer (unschuldigen) Gefühle, während der anschließende Chor der Wäscherinnen ein Bild dörflicher Heiterkeit verströmt. Dann nimmt das von Osaka und Kyoto inszenierte Puppenspiel seinen Anfang, für das Mascagni wiederum einen ganz anderen, luftig-komödiantischen Tonfall findet. Dem Disput zwischen der jungen Geisha und ihrem Vater folgt die Serenade des Sonnensohns „Apri la tua finestra! Ior son io che vengo al tuo chiamar, povera Dhia“ (Öffne dein Fenster! Ich bin Ior, der auf deinen Ruf zu dir kommt, arme Dhia) – als Szene in der Szene eigentlich eine Arie „in Anführungsstrichen“, die trotzdem schnell zum Tenor-Hit der Oper avancierte. Danach setzt Illica eine dramaturgische Fermate – mit dem Auftritt von drei tanzenden Geishas, die den Figuren „La Bellezza“, „La Morte“ und „Il Vampiro“ im Walzertakt (!) Ausdruck verleihen. Währenddessen wird Iris entführt, und dem blinden Vater bleibt nur die Verwünschung der Tochter übrig – für die Mascagni dann doch alle bewährten Register des italienischen Melodramma zieht.





11



12

9—*Iris*, Umschlag des Librettos, Illustration von Adolf Hohenstein, 1898

10—Handschriftliches Libretto von Luigi Illica

11—Japanische Marionetten. Requisitenentwurf von Adolf Hohenstein, 1898

12—Puppentheater. Requisitenentwurf von Adolf Hohenstein, 1898

Stimmungsvoll wird der 2. Akt mit dem Gesang von Geishas eingeleitet, doch Kyoto, Herr des Hauses im Vergnügungsviertel, verscheucht sie ungnädig. Osaka erscheint, und beide Männer tauschen genießerisch ihre Fantasien über die schlafende Iris und ihre Schönheit aus: Voller Emphase schildert Osaka, welches Verlangen die Erinnerung an diese Frau in ihm geweckt habe, während Kyoto ihm den praktischen Rat gibt, sie mit Geschenken, mit Blumen und Kleidung („Mi comprendi?“ – Du verstehst mich?) für sich zu gewinnen. Nach ihrer Entführung erwacht Iris in der ihr völlig fremden Umgebung – und wähnt sich bereits im Paradies. In der anschließenden großen Szene, die sich später zum Duett mit Osaka erweitert, beweist Mascagni ebenso großes Gespür in der spannungsvollen Steigerung der Emotionen wie im musikalischen Detail, wobei ausgiebige instrumentale Zwischenspiele das Gesungene zusätzlich ausmalen und vertiefen.

Plötzlich kommt die Erinnerung an das Puppentheater und die Entführung zurück: Iris bricht in Tränen aus, und ihr wird bewusst, dass sie nicht im Paradies sein kann, „weil es, so sagt man, im Paradies keine Tränen gibt“. Diese Iris ist – in ihrer absoluten Naivität – alles andere als eine realistisch gezeichnete Frau. Der große Mascagni-Dirigent Gianandrea Gavazzeni hat die Figur so umrissen: „Sie ist der Widerschein von einer Idee, ein verpupptes Bildnis, eine andeutungsvolle Fata Morgana.“

Das Erscheinen Osakas verwirrt Iris noch mehr: An seiner Stimme erkennt sie ihn als Ior, den Sohn der Sonne, aus der Puppentheaterszene, und seinen immer stärkeren

Schmeicheleien antwortet sie mit verlegenem Lachen – solche Komplimente hat ihr noch nie jemand gemacht! Osaka versucht es nun mit einem radikalen Schwenk, indem er sich als Mensch von Fleisch und Blut offenbart, mit dem Namen „Il Piacere“ (Die Lust). Doch erschreckende Erinnerungen werden mit diesem Wort in Iris wach; ein Bonze erzählte einst im Tempel die Geschichte eines Mädchens, das am blutroten Strand von einer Krake umzingelt wurde und unter gewaltigen Zuckungen starb: „Quella piovra è il Piacere, quella piovra è la Morte“ (Diese Krake ist die Lust, diese Krake ist der Tod!). Symbolistischer lässt sich die Assoziationskette kaum knüpfen!

Damit ist jeder weitere Annäherungsversuch zum Scheitern verurteilt, und Osaka gibt entnervt auf: „È una puppattola!“ (Sie ist ein Püppchen!) Doch Kyoto hat neue Pläne; er will Iris, verführerisch ausstaffiert, vor potentiellen Käufern zur Schau stellen. Als sie zu fliehen versucht, droht er mit dem Vampir, der sie töten würde. Um sie zu beruhigen, schenkt er ihr die Puppe des Ior – gerührt stimmt Iris seine Serenade aus dem Puppenspiel an. Die gaffende Menge stimmt in Jubel über die neue unbekannte Schöne im Fenster ein. Noch einmal taucht Osaka auf und beschwört Iris mit wachsender Verzweiflung: „Dammi l'immenso ciel di tue carezze!“ (Gib mir den unendlichen Himmel deiner Umarmungen!) Doch am Ende des 2. Aktes wiederholt sich quasi die Szenerie des 1. Aktes, wenn Iris von ihrem alten Vater wütend attackiert wird – und sich verzweifelt aus dem Fenster in den Abgrund stürzt.



Ein gesellschaftliches Ereignis von Rang: die *Iris*-Uraufführung in Rom

Die endlich in greifbare Nähe gerückte Uraufführung wird für den 19. November 1898 am Teatro Costanzi in Rom, dem heutigen Teatro dell'Opera, festgesetzt. Doch Mascagni hat schon vorher gegenüber Ricordi deutlich seinen Unmut über die Wahl von Edoardo Masccheroni als Dirigenten der Premiere zum Ausdruck gebracht, und auch während der Proben lässt er nichts unversucht, um Stimmung gegen ihn zu machen – bis Masccheroni entnervt aufgibt und Mascagni selbst das Podium besteigt. Währenddessen läuft die PR-Maschine des Verlags Ricordi auf Hochtouren; es gibt Sonderdrucke und „Gadgets“ mit dem Konterfei des Komponisten zu kaufen. Die gesamte Ausstattung, von der Gestaltung des Klavierauszugs über die Kostüme bis zur Inszenierung – hat selbstverständlich Adolf Hohenstein, der Chefdesigner des Verlags, übernommen. Die Uraufführung selbst – schließlich auf den 22. November verschoben – ist ein gesellschaftlich-kulturelles Ereignis von allererstem Rang. Die Komponistenkollegen Puccini, Franchetti, Sgambati und Boito geben sich ebenso die Ehre wie die Dichturfürsten Giosuè Carducci und Gabriele D'Annunzio, dazu der römische Hochadel, Minister und kirchliche Würdenträger. Um 20.30 Uhr erscheint Königin Margherita in ihrer Loge, der Königsmarsch erklingt – dann entführt der Sonnenaufgang das Publikum ins ferne Japan.

Die beiden ersten Akte finden wärmsten Anklang; nach dem 2. Akt muss Mascagni zehnmal vor den Vorhang treten. Mit der Tristesse des 3. Akts kühlt sich die Atmosphäre jedoch abrupt ab, es wird getuschelt und gehustet, und erst der hymnische Schluss

vermag den Gesamterfolg der Premiere sicherzustellen. Anschließend sind die Meinungen geteilt – im Publikum wie in der Presse. Bemerkenswert ist allemal die gewaltige internationale Resonanz, wie sie kurz darauf im „Pressespiegel“ der *Gazzetta musicale di Milano*, der Musikzeitschrift aus dem Hause Ricordi, veröffentlicht wird. Da findet sich – neben unzähligen Beiträgen aus London und Paris, aus Madrid, Brüssel und Wien – auch die Meinung des Berliner „Börsen-Courier“ vom 30. November 1898: Mascagni sei es gelungen, seine Idee einer neuen Opernform erfolgreich umzusetzen, und er habe damit das römische Publikum erobert, das ihn schon seit langem als „gloria italiana“ feiere.

Anschließend verbreitet sich *Iris* schnell auf den europäischen und US-amerikanischen Bühnen. Zu einer weiteren Zusammenarbeit Mascagnis mit dem Verlag Ricordi kommt es in späteren Jahren nicht mehr, trotz aller Bemühungen von beiden Seiten. 1912 stirbt Giulio Ricordi, und unter seinem Sohn Tito nimmt das Verlagsinteresse an Mascagni-Novitäten deutlich ab. 1919 stirbt auch Illica, der andere Verbündete. Mascagni gelingt es nie mehr, an seine früheren Erfolge anzuknüpfen, weder mit seiner D'Annunzio-Oper *Parisina* (1913) noch mit dem heißblütigen Revolutionsdrama *Il piccolo Marat* (1921). *Iris* dagegen macht dem Verlag Ricordi wie auch dem Komponisten weiter viel Freude, denn es bleibt ein zugkräftiges Werk – mit nahezu 800 Aufführungen, wie der Mascagni-Kenner Fulvio Venturi errechnet hat. Dabei beschränkt sich das Interesse durchaus nicht nur auf das faschistische Italien, wo Mascagni

aus seiner Begeisterung für den Duce Mussolini keinen Hehl macht und dafür großzügig belohnt wird.

Als der Komponist 1927 nach Berlin eingeladen wird, um hier mit dem Orchester der Staatsoper eine größere Zahl von Operntiteln auf Schelllackplatte aufzunehmen, sind selbstverständlich Nummern aus *Iris* dabei, allen voran der „Inno al Sole“. Erst im Abstand der Jahrzehnte scheint auch in der Wissenschaft die Modernität von Mascagnis Musiksprache, wie sie in dieser Oper zum Ausdruck kommt, Anerkennung gefunden zu haben. Alan Mallach fasste es 2002 so zusammen: „Von all den weniger bekannten Opern Mascagnis hat keine eine Wiederbelebung mehr verdient als *Iris*: wegen der bloßen Qualität der Musik und – trotz seiner Schwächen – wegen seiner besonderen, zwingenden Kraft als ein Werk des Musiktheaters.“

Über den Autor:
Michael Horst schreibt als freier Kulturjournalist aus Berlin für Zeitungen, Radio und Fachmagazine. Außerdem publizierte er Opernführer über Puccinis *Tosca* sowie *Turandot* und übersetzte Musikbücher von Riccardo Muti und Riccardo Chailly aus dem Italienischen.

13—Landschaft mit Schwertlilien (*Iris*). Bühnenbildentwurf von Adolf Hohenstein, 1898

14—*Iris*. Autograf der Partitur von Pietro Mascagni

15—Requisitenentwurf von Adolf Hohenstein, 1898

16—Eine Geisha, 1. und 2. Akt. Kostümentwurf von Adolf Hohenstein, 1898

17—Der kostümierte Kyoto, 1. Akt. Kostümentwurf von Adolf Hohenstein, 1898

18—*Iris*, 2. Akt. Kostümentwurf von Adolf Hohenstein, 1898

19—Innenbereich des grünen Hauses (Yoshiwara), Bühnenbildentwurf von Adolf Hohenstein, 1898



15



16





Das Archivio Storico Ricordi – Ein Bertelsmann-Projekt

Im Jahr 1808 gründet Giovanni Ricordi in Mailand einen Musikverlag, der die Kulturgeschichte Italiens und Europas im 19. und 20. Jahrhundert maßgeblich prägen wird: Casa Ricordi, den Verlag, in dem die Werke der „großen fünf“ Komponisten der italienischen Oper – Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi und Puccini – erscheinen. Von Beginn an werden alle Unternehmensdokumente akribisch archiviert. Inzwischen ist das ehemalige Unternehmensarchiv des Ricordi-Verlags, der 1994 von Bertelsmann übernommen wurde, zu einem historischen Archiv geworden: dem Archivio Storico Ricordi, das sich heute in der Biblioteca Nazionale Braidense in Mailand befindet.

Die hier liegenden Originalpartituren von zahlreichen Opern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie viele weitere Kompositionen gehören zu den Highlights der europäischen Musikgeschichte.

2006 veräußerte Bertelsmann sein damaliges Musikrechtegeschäft an Universal. Alle Rechte an der Marke Ricordi sowie das berühmte Verlagsarchiv verblieben jedoch im Besitz von Bertelsmann.

Seit 2011 entwickeln eine Projektgruppe von Bertelsmann und das Ricordi-Team in Mailand ein nachhaltiges Konzept zur Erschließung und langfristigen Sicherung der Archivalien. Sie arbeiten gemeinsam an der kontinuierlichen Restaurierung und Digitalisierung der Bestände. Ziel ist es, das Archivio sowohl national als auch international zu einem „Best-Practice-Case“ im Hinblick auf die Vermittlung kulturhistorischer Archivbestände im digitalen Zeitalter zu entwickeln und die Ressourcen nicht nur der Wissen-

schaft, sondern einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Bertelsmann ist sich der großen Verantwortung bewusst, die der Besitz dieses einzigartigen Kulturgutes mit sich bringt, und pflegt die mit dem Namen Ricordi verbundene Tradition weiter.

Bertelsmann ist ein Medien-, Dienstleistungs- und Bildungsunternehmen, das in rund 50 Ländern der Welt aktiv ist. Zum Konzernverbund gehören die Fernsehgruppe RTL Group, die Buchverlagsgruppe Penguin Random House, der Zeitschriftenverlag Gruner + Jahr, das Musikunternehmen BMG, der Dienstleister Arvato, die Bertelsmann Printing Group, die Bertelsmann Education Group sowie das internationale Fonds-Netzwerk Bertelsmann Investments. Mit 117.000 Mitarbeitern erzielte das Unternehmen im Geschäftsjahr 2018 einen Umsatz von 17,7 Milliarden Euro. Bertelsmann steht für Unternehmergeist und Kreativität. Diese Kombination ermöglicht erstklassige Medienangebote und innovative Servicelösungen, die Kunden in aller Welt begeistern.

Bertelsmann engagiert sich auf vielfältige Weise im kulturellen Bereich, national wie international. Die „Culture@Bertelsmann“-Initiativen umfassen Ausstellungen, Lesungen und Konzerte, das Literaturformat „Das Blaue Sofa“ sowie den Einsatz für den Erhalt des europäischen Kulturerbes. Neben den Aktivitäten für das Archivio Ricordi engagiert sich Bertelsmann als Unternehmen mit langer eigener Filmgeschichte für die Restaurierung, Digitalisierung und Aufführung bedeutsamer Stummfilme.

Impressum

Herausgeber:
Bertelsmann SE & Co. KGaA
Unternehmenskommunikation
Carl-Bertelsmann-Straße 270
33311 Gütersloh

Gestaltung: Stan Hema, Berlin
Druck: medialis Offsetdruck GmbH, Berlin

Copyright: Bertelsmann SE & Co. KGaA, 2020

Bildnachweis:
Alle Bilder © Archivio Storico Ricordi

www.bertelsmann.de
www.bertelsmann.de/kultur
www.archivioricordi.com

Die Bilder- und Briefsammlung
des Ricordi-Archivs ist einsehbar unter
www.digitalarchivioricordi.com

Culture@Bertelsmann

