

Kurzfassung

Regiekonzept zu Pietro Mascagni: „Cavalleria Rusticana“

Das Problem – die Lösung

Wenn man sich mit Cavalleria beschäftigt, ist man eigentlich nur am Stolpern. Zunächst: wozum geht's? Eifersuchtsgeschichte, aha, Mädchen liebt Junge, der liebt aber ne andere, die liebt ihn erst schon, dann aber nicht oder dann doch, am Ende sind die einen tot, die anderen unglücklich, soweit so gut, kennt man ja. Aber dann: Was der Piper uns da so fröhlich als überschaubare Inhaltsangabe präsentiert findet SO überhaupt nicht statt. Vielmehr begegnet man während gut der ganzen ersten Hälfte einer eigenwilligen Folge von Szenen, in denen man von einer Situation in die nächste fällt, Leute kommen und gehen, ohne dass eine eigentliche Handlung oder zumindest eine Form von Aktion – Reaktion stattfindet, und diese erste halbe Stunde verstreicht, ohne dass man erfährt, wozum es denn nun eigentlich geht, oder mal ein Gedanke im Gespräch zu Ende geführt werden würde: Suspense als Dauerzustand. Und wenn dann endlich darüber informiert wird, was denn nun die genauen Zusammenhänge sind, geschieht auch das nur in Erzählform, nicht dramatisch. Aber wer oder was bleibt denn nun genau in der Luft hängen? Die einzige Konstante ist vorerst Santuzza. Sie hat offensichtlich ein schwerwiegendes emotionales Problem und nun begreift man auch: Das ‚Problem‘ ist die Handlung. Der erste Stolperstein erweist sich als spannender Ansporn: Endlich mal keine linear von A über Missverständnis und Intrige nach B verlaufende Handlung, die in C ihr Ende findet, sondern ein Problem-Zustand, der so lang gedreht und gewendet wird, bis er nicht mehr auszuhalten ist und einer den gordischen Knoten durchhaut. Vielleicht gerade weil sich Mascagni so shakespearehaft um die Einheit von Zeit und Ort bemüht erschafft er eine Dramaturgie (wenn man das überhaupt so nennen kann) die einem im 21. Jahrhundert fast vertrauter erscheint als jede Verdi oder Puccini Handlungsober. Man freut sich und beschäftigt sich weiter. Aber der nächste Stolperstein lässt nicht lange auf sich warten: Figuren die keine sind. Es gibt in dieser Oper eigentlich nur zwei Charaktere, Santuzza und Turridu, wenn man möchte kann man Alfio eine gewisse Chance einräumen, aber Lola taucht nur auf um Turridu und Santuzza in ihrem Duett zu stören (suspense again) und Turridu endgültig zum Brindisi Exzess zu bringen und spielt so eigentlich immer nur den Stein des Anstoßes, zugegeben, einen recht farbig bemalten. Und mamma Lucia, die oft Beschwörte, bringt weder der Handlung, noch der Musik, noch den Charakteren eine entscheidende Wendung – genauer gesagt, überhaupt irgendeine Form von Wendung. Man könnte jetzt anführen, sie dient wenigstens als Gesprächspartner, aber selbst da versagt sie, denn die meiste Zeit versteht sie überhaupt nicht, wozum es geht und ist weit davon entfernt echten Trost oder gar Hilfe zu spenden. So konzentriert sich alles auf Santuzza und Turridu, wobei Santuzza einen eindeutigen Sympathievorsprung hat, nicht nur weil sie als erste die Chance bekommt, uns für ihre Sicht der Dinge einzunehmen, sondern weil sie die EINZIGE ist, die überhaupt ihre Sicht der Dinge darlegt. Und schon wieder wächst die Begeisterung über dieses Werk in seiner Zentrierung: EINE Person, EIN Konflikt und dann die grausame aber notwendige Konsequenz. Und dann kommt da der letzte Stolperstein, obwohl man mittlerweile ja ahnt, dass es die Stolpersteine sind, die diese Oper so richtig spannend machen: Dieser aber ist anders, denn der letzte Stolperstein ist die Musik. Und man braucht gar nicht anzufangen, dramaturgische, traditions-geschichtliche oder ästhetische Überlegungen zu bemühen, um diesen Stolperstein zu Gold zu machen, weil einen diese Musik einfach nur auf innerster und emotionalster Ebene wegbläst. Zugegeben: man kann die Musik tränendrüsig und triefkitschig finden, und wer

darüber nicht hinwegkommt wird mit dem Werk, denke ich, keine große Freude haben. Man kann sich ihr aber auch stellen, und genau darin liegt der Stolperstein: Das Problem ist nicht, ob einem diese Art der Musik gefällt oder nicht, sondern dass sie auf einem emotionalen Level einsteigt, der die Finali vieler anderen Opern blass aussehen lässt und schon in den ersten 30 Minuten ohne jede Vorwarnung ein Gebet bringt, bei dem sämtliche Hollywood Cinemascope Passionsfilme schamvoll geduckt nach Hause gehen können und sich im Publikum selbst der, der bisher der Meinung war, dass die Idee und der Glaube an die Auferstehung eine äußerst an den Haaren herbeigezogene Erfindung ist, fragt, ob es nicht doch eine zweites darüber Nachdenken wert wäre, wenn es sich SO anhört.

Nachdem man sich also vom ersten hingerissenen Schock erholt hat begreift man:

Die alles andere überflutende Kraft in dieser Oper kommt aus der Musik (... und: NEIN, das ist durchaus nicht bei jeder Oper so) und nur durch eine ebenso assoziativ emotionale Herangehensweise die in der Bildsprache versucht, eine ähnlich anarchische Kraft zu entwickeln lässt sich eventuell eine musikalisch-szenische Einheit finden, die sich gegenseitig auf Augenhöhe befruchtet.

So ist auch mein Ansatz ein zutiefst emotionaler, der keinen Anspruch auf Logik erhebt und assoziativ, eklektizistisch und surrealistisch vorgeht und daher eher nur mit Mühe in einen erklärenden, zusammenfassenden Regiekonzept-Text gefasst werden kann, was im Folgenden dennoch versucht werden soll.

Das große Gefühl, die große Illusion und die stückweise Demontage

Wenn der Vorhang sich aus dem totalen Black öffnet, langsam Licht aufblendet und die Musik beginnt, taucht aus dem Dunkel der Bühne ein riesiges Kornfeld auf, hinter dem (auf einer Leinwand) langsam die Sonne über nebliger Landschaft aufgeht. In der Mitte des Feldes, eine Frau (wir ahnen es, es ist Santuzza), mit aufgelösten Haaren, einem übergroßen, etwas schäbigen dunklen Herrenmantel über einem weißen Kleid, das auch ein Nachthemd sein könnte, die nackten Füße in klobigen, groben, nicht zugeschnürten Stiefeln, vielleicht auch Gummistiefeln – man kann sich vorstellen sie ist noch in der Dämmerung aus dem Bett gestiegen und hat sich nur irgendwas übergeworfen, um hier her zu kommen, vielleicht sind es auch Turrinus Klamotten und sie kommt gerade von einer unglaublichen Nacht mit ihm... Sie geht mit dem Rücken zum Publikum langsam durch das Feld, streift sanft mit den Händen über die Ähren, gibt sich dem überwältigenden Moment hin. Da bricht die Musik ab: „O Lola ch'ai di latti la cammisa“. Hinten auf der Leinwand Bildausfall, Ameisengekrissel. Irritation, Santuzza kann es nicht begreifen, geht hinter und berührt die Leinwand, versteht die Welt nicht mehr. Dann die Fortsetzung: Wenn die Musik des Preludio wieder einsetzt beginnt hinten auf der Leinwand der Abspann eines Films. Santuzza kann es nicht fassen. Der große Traum ist zu Ende, ohne dass er eigentlich stattgefunden hat, es war nur eine Illusion, das große Gefühl, die große Extase: sie durfte kurz mal ins Paradies schauen, dann wurde die Tür zugeschlagen – umso grausamer, zu WISSEN, was es sein könnte.

Kaum ist das Preludio zu Ende ‚schneidet‘ sich der Chor mit Sensen und Sichel durch die (aus Streifen bestehende) Leinwand, wie eine riesige Mähmaschine erntet er das Feld ab, Santuzza duckt sich in der Mitte, nur ein kleines Restchen Kornfeld, das in dem sie saß, bleibt im Stoppelfeld zurück, die Leinwand hängt sozusagen in Fetzen.

Doch es bleibt nicht bei der bloßen Zerstörung des Bildes: in der Duettsszene, nachdem Santuzza und Turrinu von Lola unterbrochen wurden, beginnt die Bühnentechnik die Leinwand auszubinden und nach und nach die Kornfeld-Bodenpaneele abzubauen, eins nach dem anderen, Santuzza schwimmen sozusagen die Felle weg, IHRE Landschaft wird ihr buchstäblich unter den Füßen weggebaut. Nur ihr letztes heiles Restchen Kornfeld bleibt über. Wenn sie allerdings Turrinus Untergang besiegelt, indem sie ihn an Alfio verrät, reißt dieser

in seinem Racheschwur die letzten Halme heraus und so hat Santuzza selbst die Zerstörung des letzten Bisschens, das ihr noch blieb, herbeigeführt.

Jetzt ist eh alles hin, ein letzter wehmütiger Blick auf die zerknickten Halme, dann winkt Santuzza selbst den Technikern: „Jetzt könnt ihr den letzten Rest auch noch haben.“

Leere Bühne zum Intermezzo. Eine Art Nullpunkt. Santuzza und Turridu treffen sich in der Mitte. Nachdem sie sich im Duett gegenseitig die Messer reingerannt, die Kehlen aufgeschnitten und sich Santuzza in letzter Verzweiflung ihr Herz aus dem Brustkorb gerissen hat um es, blutend und widerlich, Turridu aufzunötigen, der sie natürlich zurückweist, ist jetzt alles gesagt, jeder Schmerz zugefügt, jeder Streit obsolet, das Schicksal besiegelt. Es ist ein Abschied, ein letzter Tanz, ganz schlicht, ganz sanft und unglaublich innig und im Reinen miteinander. Dann geht Santuzza und Turridu bleibt zurück, eine Art Staffelübergabe. Der zweite Teil gehört Turridu und seiner ‚Erlösung‘ aus dem Konflikt: Santuzzas Befreiungsschlag, das Verraten an Alfio, um diese unerträgliche Situation nicht länger leben zu müssen bringt auch für Turridu, gefangen in seiner Verstrickung, nicht in der Lage innerhalb der Gesellschaftsnorm zu leben, aber auch zu keinem Ausweg fähig, die Befreiung, wenn auch im Tod.

Die Gesellschaft

„Cavalleria ist eine *Verismo* Oper!“ ...Einmal abgesehen davon, dass, soweit ich weiß, Mascagni selbst nicht besonders begeistert war, mit Cavalleria als Erschaffer DER *Verismo*-Oper kategorisiert zu werden und ganz allgemein die Diskussion um die Begriffsbestimmung dieser meist schwammig und nur allzu oft recht oberflächlich definierten und verwendeten Bezeichnung durchaus lohnenswert und sehr reizvoll erscheint, an dieser Stelle aber zu weit führen würde, ist meines Erachtens der interessante Aspekt dieser Kategorisierung ja nicht so sehr das Lokalkolorit oder soziologische Background der Protagonisten, sondern die Drastik eines veristischen Werks, die explodierende Emotion, die sich aus dem grausamen Jammertal der Wirklichkeit befreien will und damit die Katastrophe provoziert, die meist in der Tilgung des Ursprungs des Übels besteht, um die allgemeine, strikte Ordnung wieder herzustellen. Dass diese Stoffe dabei meist im sizilianischen bäuerlichen Milieu angesiedelt sind liegt nahe, da derartige erzkonservative Gesellschaften den idealen Teppich bilden, um die Entgrenzungsversuche noch krasser abheben zu können. Der „Realismus“ des *Verismo* - und ich sage ganz bewusst nicht Naturalismus, ist dabei ja nicht in der Darstellung, Kostümwahl oder sonstigem oberflächlichem Dekor begründet, sondern in der Brutalität der dargestellten Realität, die dem Individuum keinen Freiraum lässt. Das bäuerliche Milieu, damals außergewöhnlich als Schauplatz für tragische Handlung und zusätzlicher Garant für Oper fernab von adligem stilisiertem Leid, ist in heutiger Zeit kein gegenwärtig nachvollziehbares Bild mehr und kann höchstens in seinem historischen Gewand verstanden werden. Aber einmal abgesehen davon, dass naturalistische Darstellung nur bewirkt, dass man sich zurücklehnt, die perfekte Ausstattung bewundert, beeindruckt davon, wie es die Opernhäuser schaffen ganze Kirchen und Landschaften in filmsethaft-täuschender Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen und man so die distanzierte Position des genießenden, aber nur peripher involvierten Betrachters beibehält, da man in keinster Weise gefordert ist, gewohnte Denkpfade zu verlassen und den Geist zu öffnen, kann ich persönlich der nach wie vor allseits beliebten realistischen Umkostümierung nichts abgewinnen, die das Ganze in mir ach so viel nähere, Türkisch-deutsch-arabisch-Immigranten was auch immer Problematik Ästhetikverschiebung transportiert, damit ich als heutiger Mensch dann auch begreife, wie nah mir das doch alles ist und dass das jederzeit, auch hier um die Ecke, passieren kann; weil ich mich dabei ertappe mich zu fragen, was denn nun genau der so andere und neue Blickwinkel auf

das Stück ist, wenn die Leute jetzt einfach statt grünen, blaue Klamotten anhaben und ich ansonsten das Gleiche zu sehen bekomme, wie 1870 oder 1965.

Daher: Der Schauplatz des sizilianischen Bauernmilieus ist ein Baustein der Oper, er ist auch eine Art Etikett, eine Aufführungstradition, eine Marke, mit der es umzugehen und zu spielen gilt. Also trägt der Chor NATÜRLICH an Bauerntracht angelehnte Kostüme, die NATÜRLICH im schlichten, demütigen Schwarz gehalten sind, und es reicht dies dann aber auch völlig aus, um eine Assoziationskette im Zuschauer anzustoßen, es bleibt sogar auf diese Weiser der Freiraum, dazu zu addieren was gefällt, viel größer. Dennoch kommt man meines Erachtens nicht umhin, sich über eine Visconti-Filmästhetik doch etwas hinwegzusetzen und dieses Bild noch weiter zu verfremden, nicht zuletzt weil die Musik eine derart eingefahrene, mechanische im ewig gleichen Trott vor sich hin singende Gesellschaft zeichnet: Besonders der Auftritt nach dem Intermezzo, der ja durch das gleiche, immerzu den Ablauf des Lebens bestimmende Kirchengeläut eingeleitet wird wie der erste, veranschaulicht musikalisch die in krassen Gegensatz zum gesungenen Textinhalt stehende mechanisch-müde Emotionslosigkeit der Gesellschaft, die, egal ob sie mäht, in die Kirche geht, oder sich auf den Sex zu Hause freut immer wie gleichgeschaltete Rädchen einer großen Arbeitsmaschine erscheint. Der Chor wirkt daher wie mit seinem Mähgerät verwachsen, wie eine misslungene Kreuzung aus Sensen, Sichel, Krähen, und eben Menschen, alle gehen gebeugt mit leichten Buckeln, in mechanischen, metropolishaften Bewegungen. Der erste Auftritt wirkt wie eine choreographierte riesige Mäh- und Erntemaschine bei der nacheinander Reihe um Reihe durch die Leinwand bricht, die Halme schneidet, häuft, bindet, zusammenstapelt auf riesige Kraxen auflädt und sich dann, wie in absurdem, seelenlosem Tanz um zwei Riesige Heuwagen kreiselnd ab bewegt. [Die Tatsache, dass eigentlich Ostern ist und nicht Erntezeit und dass die Bauern in ihrem Mähgewand in die Kirche und später die Taverne gehen ist hierbei, in dieser ohnehin surrealistisch ablaufenden Inszenierung nicht von Belang.]

Im zweiten Teil räumt der Chor die zum Intermezzo ja leere Bühne wieder voll: Im Gleichschritt wackelnd treten die Chormitglieder, nach Männlein und Weiblein getrennt von rechts und links in Reihen auf, manche tragen Stühle, manche eventuell Tische, in der Mitte trifft man sich zum ‚ausgelassenen Beisammensein‘ in der Taverne und bildet eine Art Wirtshausstableau, stehend, sitzend, vielleicht haben auch manche Korngarben dabei, individuell gruppiert, aber alle starren Blicks.

Nur wenn Turridu in seinem Trinklied komplett ausflippt, enttäuscht über Lolas Kaltschnäuzigkeit und sowieso längst am Abgrund und bereit zu springen, da auch ihm mittlerweile klar ist, dass er nur noch durch Flucht voraus irgendeine Form von Erlösung aus dem Konflikt herbeiführen kann und sich, jeden Rückweg in den Schoß der Gesellschaft für immer verbauend, einen wilden Striptease und anschließenden Tanz hinlegt, nur in diesem Moment regt sich in der Menge ein Anflug von gespannter Aufmerksamkeit: alle starren hungrig und irgendwie gruslig Turridu an, die, die eine Klinge dabei haben beginnen für die nun anstehende ‚Schlachtung‘ des Opferlammes, dass sich freiwillig unters Messer legt, damit die Ordnung wiederhergestellt wird, ihre Sensen und Sichel zu wetzen, am Ende kommen alle leicht nach vorne in Richtung Turridu – das Schlachten wird durch den Auftritt Alfios unterbrochen.

Alfio und Lola treten aus dieser Gesellschaft etwas heraus, aber wie schon weiter oben gesagt, sind Lolas Auftritte viel zu sporadisch und knapp, um daraus wirklich einen eigenständigen, spannenden Charakter zu konstruieren. Sie ist einfach das Objekt der Begierde, der Störfaktor, der Stein des Anstoßes und dabei auch ein Klischee, wobei gerade wichtig ist, dass sie im Grunde auch nichts Besonderes darstellt und das Begehren Turridus reine Projektion bleibt. Sie besitzt eine gewisse Laszivität, die sich im Kostüm äußert, ist aber ansonsten Teil der Gesellschaft – sie kommt ja darin auch bestens zurecht.

Alfio hingegen fällt etwas aus der Gemeinschaft heraus. Erstens durch seinen Beruf, der ihn immer unterwegs, also NICHT anwesender Teil der Gesellschaft sein lässt, und ihm dadurch

auch einen anderen Erfahrungshorizont beschert, auch wenn er als ewiger Warenheranschaffer ständig von einem Ort zum anderen hetzt. In seiner Auftrittsarie erscheint er daher auch wie ein Muli vor den Karren gespannt, mit dem Joch auf den Schultern, verwachsen wie der Rest des Chores, aber in diesem Fall halb Pferd halb Mensch, einen Tross von mit Waren beladenen, oder Wagenräder tragenden Menschen hinter sich her ziehend, die alle mit langen Zügeln an ihm hängen, manche davon ihn mit Peitschen antreibend. Und Zweitens ist er derjenige, der zum Richter bzw. Henker werden muss, um die aus den Fugen geratene Ordnung wieder herzustellen, und er tut dies nach anfänglicher (aber doch relativ geordneter) Rachearie mit kalter, ruhiger Gefasstheit. Es ist notwendig den Störfaktor Turridu zu eliminieren und sobald das geschehen ist schreitet der gesamte Chor in wunderbarem, klaren C-Dur: „Ah!“ - Was schief war, ist nun wieder gerade und es bedarf auch keiner zusätzlichen langen Worte. Der Chor erstarrt im freeze eines erneuten Wirtshaustableaus, als hätten sie sich für ein Genrephoto aufgestellt.

Warum Ostern

Kirche und Religion kommt in dieser Oper in zweierlei Form vor. Zum einen als identitätsstiftende, alltagsorganisierende Institution, die sowohl die moralischen und sozialen Grundregeln, aber vor allem (neben der Natur) den täglichen und jährlichen Ablauf festschreibt und ist als solche zwar gesellschaftsbestimmend, aber thematisch bereits in den Assoziationen zu einer restriktiven sizilianisch-katholischen Bauerngemeinde enthalten, insoweit also für die Inszenierung nicht weiter spannend. Zum anderen aber wird eine abstrakte Idee des christlichen Glaubens, der österliche Auferstehungs- und Erlösungsgedanke, fernab von rein ordnungsstiftender und unhinterfragter Gesellschaftsreglementierung in beeindruckender Art musikalisch im „Regina Coeli“ sozusagen ‚emotional reflektiert‘. Der zeitliche Handlungsrahmen (dass gerade Ostersonntag ist, also der Tag, an dem Christus, der sich für die Menschheit geopfert hat und nach unglaublichem Leid am Kreuz gestorben ist, nun aufersteht und in den Himmel auffährt und so der Menschheit einen Weg bahnt heraus aus dem Jammertal der menschlichen Existenz) ist also ganz bewusst gewählt, und im „Regina Coeli“ drückt sich die, im Extremfall des tiefsten Glaubens ebenso extatische und überschwängliche Glückseligkeit, sozusagen die innigste religiöse Leidenschaft und Erfüllung aus und bildet so den ‚himmlischen‘ Partner zur ‚weltlichen‘ Leidenschaft des Preludio und des Duettts. Die Musik versucht bei beiden Richtungen die engen Grenzen zu verlassen und emotional auszubrechen - mit unglaublicher Sehnsucht. So ist für mich in diesem Gebet auch nicht so sehr die Liturgie des Ostersonntags oder das Osterfest als größte Feierlichkeit des christlichen Kirchenjahres Thema, sondern die Idee des sich Befreiens von allen irdischen Fesseln, des Auffahrens und Einswerdens mit einem erfüllenden Ganzen. Daher befindet sich in dem Moment Santuzza, die Protagonistin der Entgrenzungsversuche in dieser Oper, allein in der Mitte der Bühne, der Chor ist maximal an den Rändern sichtbar und singt sonst aus dem off. Hinten auf der (wieder etwas aufgefahrenen und daher glatt hängenden) Leinwand läuft sobald Santuzza in das Gebet mit einsetzt ein Film, der wie mit einer rückwärtsgerichteten Kamera eine Fahrt zeigt, erst auf einer Landstraße, dann auf größeren Straßen, dann Autobahnen, immer schneller werdend, bis die Kamera abhebt und sich von der Erde entfernt, durch die Wolken, aus dem Orbit, aus der Galaxie, bis zum Schluss der Sturz zurück auf die Erde in die grausame Enge der Realität und das Durchbrennen des Films die Vision beendet. Danach fährt die Leinwand endgültig ab und wird später (im Duett) ausgebunden – die Zeit des emotionalen Abhebens ist nun endgültig beendet.

Mamma Lucia

Wie bereits weiter oben beschrieben ist mamma Lucia im eigentlichen Sinn keine Figur, und die Idee, sie komplett zu streichen kam mir zum ersten Mal beim Hören der erste Szene Santuzza-mamma Lucia, in der geradezu penetrant auffiel, wie mamma Lucia die Musik nie in eine andere Richtung bringt, immer in dem verharret, was Santuzza vorgibt und sie sozusagen ständig hängen oder auflaufen lässt. Sie ist eben keine umarmende, tröstende Mama, an deren großen Busen man sich geborgen schmiegen kann und dann ist irgendwas besser als vorher, und auch später in der Szene mit Turridu begreift sie überhaupt nicht, was gleich passiert und von was Turridu eigentlich spricht. Abgesehen davon ist das Ausgestoßen sein, das in der Luft hängen, sowohl von Santuzza, aber auch von Turridu noch ungleich stärker, wenn es einfach KEINEN wirklichen Gesprächspartner, sondern nur die Illusion davon gibt. Daher ist der Part der mamma Lucia komplett gestrichen, Santuzza spricht ins Leere und erhält keine Antwort, was – bis auf eine kleine Änderung (statt „No!“ singt Santuzza „Ah!“) – erstaunlich reibungslos funktioniert. Nach dem Auftritt von Alfio übernimmt Santuzza Lucias Text und das „Come, Tacete!“ Und „Perchè m’hai fatto segno di tacere“ fällt einfach weg. Santuzza singt die Erklärung der Vorgeschichte allein, auf dem Souffleurkasten sitzend, wie ein Gebet an eine himmlische Mutter, und später als direkte Erklärung ans Publikum. Allerdings gibt es eine Art ‚Bild‘ auf der Bühne, das angesprochen wird in der Hoffnung auf Antwort, das aber niemals reagiert: eine tattrige Alte, das absolute Klischee der alten, senilen, auf den diversen Hausbänken der Welt sitzenden Greisinnen, schon längst jenseits von Gut und Böse, auf einem Stuhl sitzend und unten mit einem ebenso uralten, schlafenden Hund verwachsen, die stets mit ihrem Kopf leicht vor sich hin wackelt, ansonsten aber absolut regungslos und eben reaktionslos bleibt. Sie wird vom Chor herein und heraus getragen. An sie wenden sich Santuzza und Turridu, aber sie bekommen ebensowenig Antwort, wie sie Trost oder Zuwendung bekommen. Sie wird auch im zweiten Teil vom Chor mit herein gebracht und Turridu versucht vergeblich die Illusion noch einmal aufrecht zu erhalten und sich einen mütterlichen Segen zu holen, bevor er dem Tod entgegen geht. So ist auch die Pseudo-Aussicht auf ein Happy End, bei dem Santuzza in Lucias Schoß ein fürsorgliches Zuhause finden würde, von vornherein ausgehebelt. Auch hier fällt der Lucia Text weg und auch Santuzza tritt nicht noch einmal auf – sie hat ja im Intermezzo bereits an Turridu übergeben und ist gegangen, ihr Stück ist längst zu Ende erzählt. So sitzt dann auch, wenn der Chor vor dem Gemurmelt wieder herein kommt und sich zum Tableau aufstellt im Vordergrund die wackelnde Alte, nach wie vor stumm vor sich hinstarrend, seit Beginn nicht verändert, vermeintliche Quelle der Weisheit und Geborgenheit, aber am Ende doch nur seniles Standbild der unabänderlichen und kompromisslosen und schweigenden Härte der Realität.