

Spielzeit 2021/22

RIGOLETTO

Oper von Giuseppe Verdi



STAATSOPER
HANNOVER

Giuseppe Verdi

Rigoletto

Melodramma in drei Akten

Libretto von Francesco Maria Piave nach dem Schauspiel

»Le roi s'amuse« von Victor Hugo



Musikalische Leitung **Enrique Mazzola**

Regie **Karsten Wiegand**

Bühne **Bärbl Hohmann**

Kostüme **Moritz Junge**

Licht **Susanne Reinhardt**

Dramaturgie **Albrecht Puhlmann**

Chor **Johannes Mikkelsen**

Premiere am 2. April 2006

Die Handlung

Erster Akt

1. Bild ♦ Im Palast des Herzogs

Im Palast des Herzogs von Mantua findet ein rauschendes Fest statt. Der Herzog – ein Frauenheld ohnegleichen – schwärmt dem Höfling Borsa von einem ihm unbekanntem Mädchen vor, dem er in der Kirche begegnet ist. Gleichzeitig umgarnt der Herzog aber die Gräfin Ceprano. Um deren Ehemann aus dem Weg zu schaffen, schlägt der Hofnarr Rigoletto unverhohlen vor, den Grafen Ceprano ins Gefängnis zu werfen oder hinzurichten. Wutentbrannt beschließt dieser, sich mit Hilfe der Höflinge an Rigoletto zu rächen und dessen vermeintliche Geliebte zu entführen.

Da platzt Graf Monterone in das Fest, um die Verführung seiner Tochter durch den Herzog von Mantua anzuklagen. Rigoletto nimmt ihm mit Hilfe seiner üblichen Mittel – Hohn und Spott – jeden Wind aus den Segeln. Monterone verflucht den Herzog von Mantua und Rigoletto. Während sich der Herzog unbeeindruckt zeigt, ist Rigoletto davon zutiefst getroffen.



2. Bild ♦ In einer abgelegenen Sackgasse

Der Gedanke an den Fluch lässt Rigoletto in der Nacht nicht los. Er begegnet Sparafucile, der sich ihm als Berufsmörder anpreist. Rigoletto erkennt in Sparafucile ein Spiegelbild seiner Existenz: Seine Waffe ist eine scharfe Zunge, Sparafuciles Werkzeug der Dolch. Getroffen von dieser Erkenntnis beklagt Rigoletto seine Hässlichkeit, die ihn zum Außenseiter abgestempelt und ihn in den Beruf des Narren gedrängt hat. Nur seine Tochter Gilda kennt ihn unverstellt als liebenden Vater. Ihr gilt Rigolettos ganze Sorge. Um sie vor den Übergriffen des Herzogs von Mantua zu schützen, darf Gilda das Haus nur verlassen, um den Gottesdienst zu besuchen.

Doch der Herzog von Mantua lauert Gilda bereits auf, denn sie ist das Mädchen, das ihm in der Kirche aufgefallen ist. Der Herzog beobachtet Rigolettos Besuch bei Gilda und erkennt verblüfft, dass er sich in die Tochter seines Hofnarren verliebt hat. Als Gilda wieder alleine ist, gesteht sie sich ihre Liebe zu dem Unbekannten aus der Kirche ein. Da überrascht sie der als Student verkleidete Herzog und macht ihr eine feurige Liebeserklärung. Die beiden trennen sich hastig, als sie näher kommende Schritte hören. Dies sind die Höflinge. Sie bereiten die Entführung Gildas vor, die sie noch immer für die Geliebte Rigolettos halten und bewundern ihre Schönheit. Dabei werden sie von Rigoletto überrascht. Geistesgegenwärtig schwindeln die Höflinge ihm vor, die Gräfin Ceprano aus dem gegenüberliegenden Palast entführen zu wollen. Mit verbundenen Augen hilft Rigoletto bei der Entführung seiner eigenen Tochter. Als er die Täuschung entdeckt, ist es zu spät. Entsetzt glaubt sich Rigoletto von dem Fluch des Grafen Monterone getroffen.

Zweiter Akt

3. Bild ♦ Im Palast des Herzogs

Der Herzog von Mantua ist wütend und besorgt über die Entführung Gildas. Doch als er erfährt, dass seine Höflinge hinter dem Streich stecken, läuft er begeistert zu ihr. Auch Rigoletto sucht nach Gilda. Er versucht, die sich unwissend stellenden Höflinge unauffällig auszufragen. Erst die Reaktion der Höflinge auf den Auftritt eines Pagen macht dem Narren klar, dass Gilda sich im Schlafzimmer des Herzogs befindet. Daraufhin stürzt Gilda aus dem Zimmer des Herzogs und vertraut ihrem Vater an, was geschehen ist. Rigoletto tröstet sie. Abermals erscheint Monterone und löst in Rigoletto einen infernalischen Wunsch nach Rache aus.



Dritter Akt

4. Bild ♦ Ein verlassenes Haus am Ufer des Mincio

Rigoletto hat das Angebot Sparafuciles angenommen: In dieser Nacht soll der Herzog getötet werden. Mit Hilfe von Maddalena, der Schwester Sparafuciles, wird der Herzog zum Haus der Geschwister gelockt. Dort lässt Rigoletto Gilda beobachten, wie der Herzog Maddalena verführt. Gilda ist am Boden zerstört. Rigoletto schickt seine Tochter fort. Sie soll als Mann verkleidet nach Verona reiten und dort auf ihren Vater warten. Währenddessen streitet sich Maddalena mit Sparafucile: Da ihr der Herzog gefällt, will sie seinen Tod verhindern. Die Beiden einigen sich darauf, anstelle des Herzogs den ersten umzubringen, der vor Mitternacht das Wirtshaus betritt. Gilda wird Zeugin dieser Vereinbarung. Um den Geliebten zu retten, geht sie selbst in das Wirtshaus.

Als Rigoletto um Mitternacht den Sack mit der Leiche erhält, hört er aus der Ferne den Gesang des Herzogs. Ängstlich öffnet er den Sack und erkennt seine sterbende Tochter.





Was liegt der Polizei an dem Sack?

Giuseppe Verdi an Carlo Marzari¹

Sig. Presidente Marzari

Busseto, 14. Dezember 1850

Um Ihr gesch. Schreiben vom 11. ds. gleich zu beantworten, ich habe nur wenig Zeit gehabt, das neue Libretto² zu prüfen; ich habe aber genug gesehen, um zu begreifen, dass es ihm, auf diese Weise umgewandelt, an Charakter, an Bedeutung fehlt, und schließlich, dass die dramatischen Höhepunkte eiskalt geworden sind.

Falls es nötig war, die Namen zu ändern, dann hätte man auch den Schauplatz ändern und einen Fürsten, einen Herzog eines anderen Landes daraus machen müssen, auf jeden Fall einen absoluten Herrscher. Der Fluch des Alten, im Original so schrecklich und erhaben, wird hier lächerlich, weil der Grund, der ihn veranlasst zu verfluchen, nicht mehr jene Bedeutung hat, und weil es nicht mehr der Untertan ist, der so kühn zum König spricht. Welchen Zweck, welchen Sinn hat das Drama ohne diesen Fluch? Der Herzog wird zu einer nichtssagenden Figur; der Herzog muss aber unbedingt ein Wüstling sein, ohne das lässt sich Tribolettos³ Furcht, seine Tochter könne aus ihrem Versteck hervorkommen, nicht rechtfertigen; ohne das ist das Drama unmöglich. Wieso geht der Herzog im letzten Akt allein, ohne Ermunterung, ohne eine amouröse Verabredung in eine abgelegene Taverne? Ich verstehe nicht, warum man den Sack gestrichen hat? Was liegt der Polizei an dem Sack? Fürchtet sie um die Wirkung? Man erlaube mir aber zu sagen: Wieso will sie mehr davon verstehen als ich? Wer ist hier der Maestro? Wer kann sagen, dies wird Wirkung zeigen und jenes nicht? Eine Schwierigkeit dieser Art gab es schon beim Horn im »Ernani«.⁴ Nun, wer hat beim Ertönen jenes Horns gelacht? Lässt man den Sack weg, ist es unwahrscheinlich, dass Triboletto eine halbe Stunde bei dem Leichnam redet, bevor ein Blitz aufleuchtet und ihn als den seiner Tochter enthüllt. Schließlich bemerke ich noch, dass man vermieden hat, Triboletto hässlich und bucklig zu machen!! Aus welchem Grund? Ein Buckliger, der singt! wird manch einer sagen! Und warum nicht?... Wird es Wirkung zeigen? Ich weiß es nicht; aber wenn ich es nicht weiß, dann – wiederhole ich – weiß es auch derjenige nicht, der diese Änderung vorgeschlagen hat. Ich finde es gerade herrlich, diese äußerlich missgebildete und lächerliche, doch innerlich leidenschaftliche und liebevolle Person auftreten zu lassen. Ich habe diesen Stoff gerade wegen all dieser Eigenschaften und dieser originellen Züge gewählt; wenn man sie weglässt, kann ich keine Musik mehr dazu machen. Wenn man mir sagt, dass die Noten ebenso gut für dieses Drama bleiben können, dann entgegne ich, dass ich diese Äußerungen nicht verstehe, und sage offen, dass ich meine Noten, seien sie schön oder schlecht, nicht per Zufall niederschreibe und dass ich immer danach trachte, ihnen einen Charakter zu geben. Mit einem Wort, aus einem originellen, gewaltigen Drama hat man eine ganz gewöhnliche Sache und kalte Angelegenheit gemacht.

Ich habe die Ehre, mit der größten Hochachtung zu zeichnen als
Ihr ergebener Diener, G. Verdi

¹ Intendant des Uraufführungstheaters, dem »Teatro La Fenice«, in Venedig. ² Neufassung von »La Maledizione« (Der Fluch) aus »Il Duca di Vendôme«. ³ Triboletto wird in der Oper später zu Rigoletto. ⁴ 1844 erregte das Horn in »Ernani« bei der Theaterdirektion in Venedig Anstoß.



Das Erhabene im Grotesken

Zur Aufführung von Verdis »Rigoletto«

Giuseppe Verdi fühlte sich magisch angezogen von Victor Hugos Pariser Skandalstück »Le roi s’amuse« – Der König amüsiert sich. 1832, gleich nach der Premiere verboten, war dieses Stück eine leidenschaftliche Anklage gegen die Unmoral der Aristokratie. Das war auch der Grund des Verbots. Verdi aber wurde vor allem von den plastischen Charakteren und den außerordentlichen theatralischen Situationen Victor Hugos inspiriert. Wie schon beim »Ernani«, fühlte er sich dem französischen Theatermenschen Hugo wahlverwandt. Und er machte zusammen mit seinem Librettisten Piave aus dem Renaissance-Reißer eine italienische Oper: »Rigoletto«, uraufgeführt 1851 am Teatro La Fenice in Venedig, wurde zu seinem ersten Welterfolg. Mit einem buckligen Narren als tragischem Held! »Dass die Oper sich der Lächerlichkeit preiszugeben riskiert, wissen wir seit langem«, schreibt Luigi Dallapiccola in seinem Aufsatz über Giuseppe Verdi, »aber wir wissen auch«, fährt er fort, »dass in der Kunst wie im Leben gerade dieses äußerste Risiko die Feuerprobe für die Sublimität des Stils darstellt. Und genau dies geschieht bei Verdi.« Dallapiccola beschreibt damit das Entscheidende für Verdis Oper »Rigoletto«. Aus scheinbar lächerlichen Zutaten wie einem Narren, einer Jungfrau, einem Libertin und einem »guten« Mörder, umgeben von einer sehr zwielichtigen Spaßgesellschaft, mit den Requisiten Buckel, Sack, Leiter und Messer hat Verdi ein Meisterwerk erschaffen. Mit untrüglichem Gespür für die Tragödie der menschlichen Seele bündelt Verdi seine Erfahrungen, die der bei der Uraufführung 38jährige Komponist bis dahin in siebzehn Opern sammeln konnte. Hier im »Rigoletto« ist alles an seinem richtigen Platz: Jede Koloratur, jede Arie, jede Szene, jeder theatralische Einfall sitzt und verlangt einer Aufführung genauesten Nachvollzug ab. So nimmt unsere Konzeption die dramaturgischen Besonderheiten, die im eigentümlichen Patchwork-Charakter der Oper liegen, ernst.



Was uns vor allem an diesem Stück interessiert, ist der Kontrast, mit dem Verdi die verschiedenen Szenen nebeneinander setzt. Den Komponisten fasziniert mehr dieser Bruch als jede Entwicklung einer Figur. Daraus nährt sich sein Theater. »Rigoletto« ist darin sehr nah am Leben. Wir wollen in der Inszenierung mit dem Raum und den Kostümen erzählen, dass im Menschen selbst die Tragödie stattfindet und dass das, was die Tragödie auslöst und den Figuren zum Verhängnis wird, aus ihnen selber kommt. Wir werden »Rigoletto« also nicht vordergründig gesellschaftskritisch lesen: Hier der Außenseiter, dort die kalte, teilnahmslose Gesellschaft. Das eigentliche Problem Rigolettos ist Rigoletto selbst und nicht, dass er vom Herzog furchtbar gequält wird. Natürlich ist er ein Geschundener, ein vom Leben Beschädigter, ein Opfer. Seine Tragik ist aber, dass er glaubt, er könne sein Leben am Hof, sein Leben als diabolischer Hofnarr vollkommen von seinem Leben als Vater und als Beschützer von Gilda trennen. Deswegen trifft ihn der Fluch Monterones, der als Vater einer geschändeten Tochter zum Doppelgänger Rigolettos wird, tief ins Herz. Der Fluch wird unausweichlich für Rigoletto und sein Handeln.



Wichtig ist uns dabei ein Aspekt, der eigentlich für alle Opern Giuseppe Verdis gilt und anhand der Figur des Herzogs besonders deutlich wird. Ist dieser bei Victor Hugo eindeutig ein amoralischer und in jeglicher Hinsicht zu verurteilender Charakter – verantwortungslos, machtgierig und ohne Skrupel –, so hat Verdi in seiner Oper mit seinem Librettisten Francesco Maria Piave gerade diese Szenen weggelassen, die ihn besonders kritisieren. Verdi schreibt Figuren, die nicht eindeutig böse oder eindeutig gut sind. So denkt man einerseits, wenn man den Herzog sieht und singen hört: »Was ist das für ein verworfener Mensch?«. Und im nächsten Augenblick ist man vom Gegenteil überzeugt und stellt erstaunt fest: »Der Herzog liebt Gilda wirklich«. Das ist die Modernität, das ist die Kraft Verdis, die darin besteht, seine Charaktere nicht moralisch zu beurteilen oder gar zu verurteilen.



Wenn uns die Begriffe »Kontrast« und »Bruch« und »Patchwork« für die theatralische Idee Verdis wichtig erscheinen, so schlägt sich das auch in der szenischen Umsetzung nieder. Die Aufführung nimmt die Anweisung »Mantua um 1600« ernst und zum Ausgangspunkt einer theatralischen Vergegenwärtigung von Verdis genialer Musik.



Jede Szene gewinnt ihre eigene Atmosphäre, in dem jenes Mantua 1600 sowohl im Kostüm als auch im Bühnenbild zitiert wird. Die Architektur soll eindeutig als Machtarchitektur, als Architektur eines höfischen Lebens identifizierbar sein und sich dennoch nur sehr vorläufig formulieren. Der Gesang erhält seinen Raum, in dem er sich als Kantilene oder im dramatischen Duett, in der Anklage oder in dem Ruf nach Rache entfalten kann. Der Fluch Monterones – und die Oper sollte ursprünglich nach diesem Fluch »La Maledizione« heißen – dieser Fluch braucht ebenso einen eigenen Raum, schafft sich durch seine rohe Gewalt und seine archaische Wucht den eigenen Platz. Die Geschichte um diesen Fluch herum als Tragödie Monterones interessiert Verdi und uns nicht, sondern nur der theatralische Augenblick, in dem er geschieht. So soll die Aufführung einerseits ästhetisch überreden und den Geist eines manieristischen Hofes um 1600 evozieren, andererseits aber immer das Kulissenhafte des Verdischen Theaters spürbar werden lassen. Pointiert gesagt bedeutet Machthaben ja auch zu sagen: »Da, wo ich stehe und ich meine Wände aufstelle, ist der Palast.« So verhält sich der Herzog, so baut sich aber auch die Entführung Gildas auf: Sie kommt direkt aus der italienischen Stegreifkomödie in Verdis Oper. Wie überhaupt Hugo und Verdi das Spiel mit den Requisiten und Elementen der Commedia dell' arte lieben – so lange, bis diese in die Tragödie umkippt. Dies gilt auch für die Welt Rigolettos, der ohne Heimat und ohne Identität – namenlos vor seiner Tochter und namenlos bei Hofe – in einem Niemandland wohnt. Nur Gilda, seine Tochter, ist ihm alles, so wie es im Duett der Beiden einmal auf die Frage Gildas heißt: »Patria, parenti, amici voi dunque non avete?« und er darauf antwortet »Patria! ... Parenti! ... Dici? (*con emozione*) Culto, familia, la patria, il mio universo è in te« *



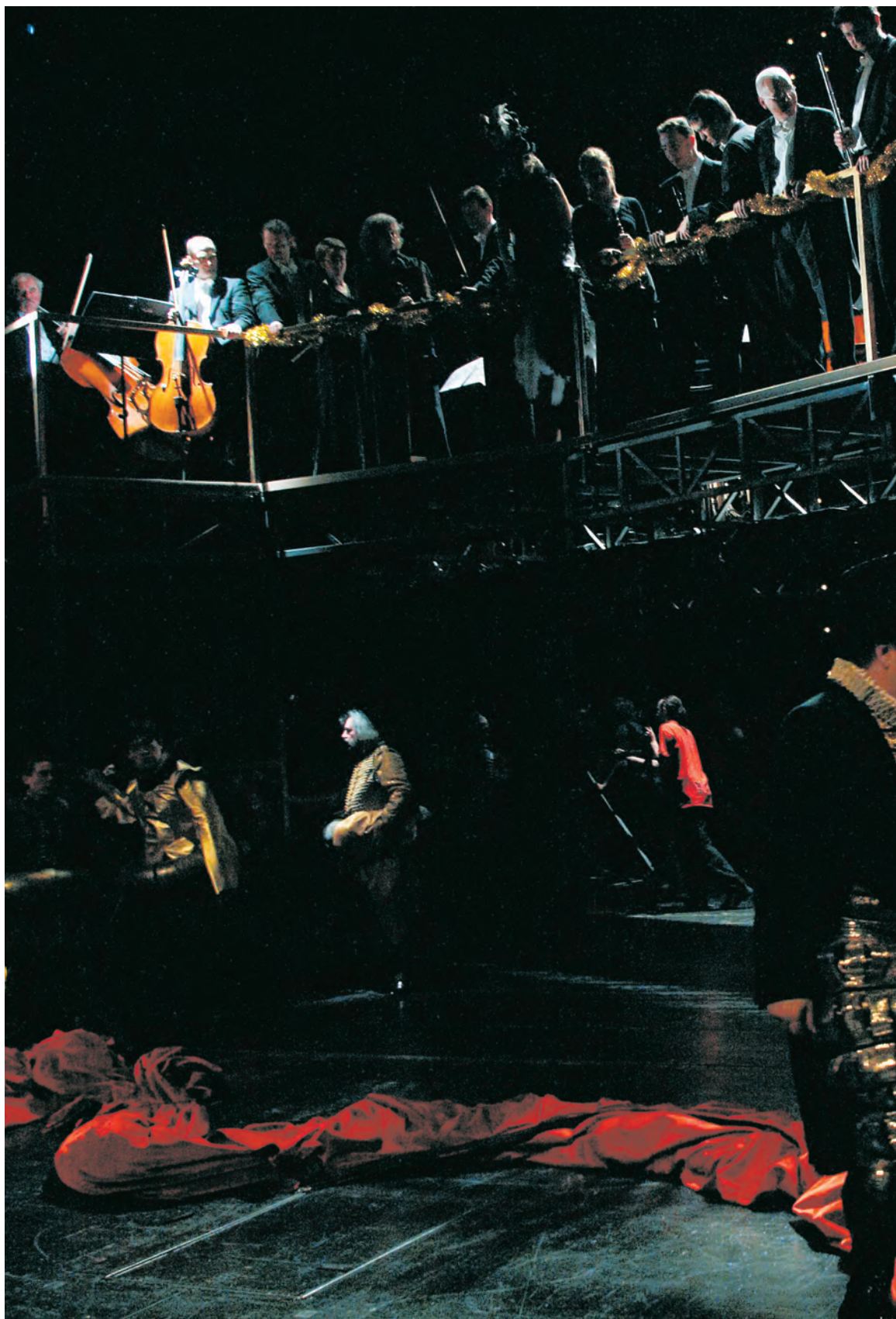
So wie Rigoletto sein geheimes Doppelleben im Buckel auch als Zeichen für sein Ausgestoßensein mit sich herumträgt, so geht es uns darum, das Groteske, Verformte, Kuriose und Seltsame in diesem Theater von Victor Hugo und Giuseppe Verdi zu thematisieren. Es geht in den knappen, aber immer sehr konzisen Chorszenen, die auch

hier Verdi auf der Höhe seiner Meisterschaft zeigen, darum, die Höflinge in ihrer Frivolität, im kafkaesken Sinne als übermütig, brutal, leichtfertig und unverantwortlich zu zeigen. Musikalisch ist Verdi dies unnachahmlich geglückt. Die Aufführung versucht, dies nachvollziehbar zu machen, indem sie gleichzeitig damit eine Gesellschaft im Kontrast zu denen zeigt, die sie zu ihren Opfern macht. Rigoletto, der für seinen beißenden Spott, den er über alle ausgießt, als vollwertiges Mitglied dieser Gesellschaft anerkannt sein möchte, stellt sich als Sündenbock außerhalb derer, zu denen er gehören möchte.



Mit untrüglichem Gespür für die theatralische Situation, zwar auf Druck der Zensur und dennoch wohlbedacht, hat Verdi seine Szenerie am mantovanischen Hof angesiedelt. Dieser Hof, ganz ähnlich wie das Fontainebleau von Franz I., war berühmt für seine Verschwendungssucht, seine Kunstliebhabereien, seine Vorreiterrolle auf jeglichem Gebiet des Vergnügens gegen den Überdruß der Langeweile und hatte seltsame Vorlieben: für verzerrte Perspektiven oder verschobene Proportionen. Bestes Beispiel ist der Palazzo Tè mit seinem Gigantensturz von Giulio Romano. Das alles wusste Verdi und wählte diesen Hof mit Bedacht aus als Spielort seiner Oper. Man wetteiferte um 1600 nicht nur um die besten Künstler und Komponisten, Maler oder Bildhauer – und viele, von Leonardo da Vinci bis zu Monteverdi, haben von diesem Wettbewerb der Höfe untereinander profitiert –, man konkurrierte auch auf einem so seltsamen Gebiet wie dem der Hofnarren miteinander nach dem Motto: Wer hat die seltsamsten »Freaks« an seinem Hof? Das schildert Verdi in seiner Musik, das interessiert uns, zu zeigen. Und noch etwas soll deutlich werden im *Coup de théâtre* des Schlusses: Mit immenser verführerischer Kraft schildert die Musik der sterbenden Gilda die Himmelfahrt einer singenden Seele. Gilda selbst gibt sich der Verführungskraft des Opfers hin, und wir, als Zuschauer dieser musikalischen Himmelfahrt, fühlen uns selbst für einen Moment hingezogen zur verlockenden Leichtigkeit, das Sein zu lassen. Verdi erlaubt uns am Schluss seiner Oper einen flüchtigen Blick auf das, was wir sein könnten ohne das Gewicht der Welt: Den Blick auf ein ideales, schuldloses Ich. Mit Gilda erhaschen wir diesen flüchtigen Blick auf eine unmögliche Welt, in der man alles, was man besitzt, freiwillig fortgibt und doch dabei nichts verliert. Das ist Verdis eigentliches visionäres Projekt. Sein politisches Theater der Opern vor »Rigoletto« verwandelt sich so in ein Moment der Utopie, das fortan seine Opern bestimmen wird. Es ist die Utopie, mittels des Gesangs einer schlechten Wirklichkeit zu widerstehen. Fortan wird es diese Momente im Tod Traviatas, in Azucenas Heimatsehnsucht, im Liebestod von Aida und Radames, den *Addios Riccardos* im »Maskenball« oder Don Carlos' Flucht ins Jenseitige geben. Die sterbende Gilda verscheucht das Trugbild Rigolettos, für das zu töten er bereit war. Nur im sublimen Moment, den Verdi uns im »Nachspann« seiner Oper schenkt, hebt sich dieser Vorhang des Trugbilds, dass ein richtiges Leben im falschen möglich sei, um verlockend den Traum einer Gemeinschaft von Leben und Tod, Diesseits und Jenseits heraufzubeschwören. Eine kohärente Welt, in der endlich alles zusammenpasst – mit den letzten Noten ist dieser Moment wieder verschwunden.

Albrecht Puhlmann
Karsten Wiegand







Verdi und die Romantik

Christine Villinger im Gespräch mit dem Dirigenten Enrique Mazzola

Verdis »Rigoletto« ist die erste Oper seiner Trias der sogenannten »populären« Opern, zu denen in der Folge auch die hier in Hannover bereits gezeigten Werke »La Traviata« und »Der Troubadour« zu zählen sind. Was unterscheidet seine früheren Opern so deutlich von dem »Rigoletto«?

Verdis Opern der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts zeigen einen deutlichen Zusammenhang mit den politischen Ereignissen in Italien in dieser Zeit. Italien bestand damals aus lauter einzelnen Königreichen und Stadtstaaten. Ab den 30er Jahren wurde zunehmend die Forderung nach einer Einigung Italiens als demokratische Republik laut, die durch das Volk erkämpft werden und an dessen Ende ein freies Italien in einem Europa der Völker entstehen sollte. Die Hoffnung der Italiener auf eine geeinte Nation ruhte auf dem König Vittorio Emanuele, der sich an die Spitze der Einigungsbewegung gesetzt hatte, und man konnte immer wieder auf den Ausspruch »Viva Verdi« stoßen, was wie eine Huldigung für Giuseppe Verdi klingt, aber in Wirklichkeit eine Abkürzung für Vittorio Emanuele Re d'Italia (Viktor Emanuel, König von Italien) war. Verdi reagierte in seinen Opern auf die politischen Ereignisse. So ist der beliebte Gefangenenchor »Va, pensiero« (»Flieg, Gedanke«) im »Nabucco« zur Hymne des Risorgimento geworden. Aber auch in vielen anderen Werken wie dem »Ernani« oder »La Battaglia di Legnano« spielte das politische Sujet eine bewusst große Rolle. Es waren also die Stoffe, die Handlungen, die eine romantische und damit verbunden auch revolutionäre Stimmung erzeugten. Die Orchestersprache Verdis ist davon aber noch nicht durchdrungen.

Was passiert dann im »Rigoletto«?

Verdi scheint bei der Lektüre von Victor Hugos »Le Roi s'amuse« ziemlich blitzartig verstanden zu haben, dass er es hier mit einem Stoff zu tun hatte, bei dem er seine bisherigen Erfahrungen einbringen, hier aber nun weitaus stärker als zuvor mit genuin musikalischen Mitteln Personen, Zustände und Situationen charakterisieren konnte. Das, was sich also zuvor im Text und in der Handlung ereignete, manchmal auch nur in einer Regieanweisung, wird jetzt von Verdi in die Partitur verlegt.

Können Sie diese bemerkenswerte Entwicklung an einem Beispiel verdeutlichen?

Das lässt sich hervorragend an dem Sturm, der »Tempesta« des dritten Aktes zeigen. Natürlich existierte das Motiv des Sturms auch schon vor Verdi, es war sogar ein fast ständig wiederkehrender Topos, der entweder am Anfang oder am Ende einer Oper die bedrohliche Zuspitzung einer Situation darstellte. In der italienischen Oper wurde der Sturm oder das Gewitter bis dahin in einer einzigen, abgeschlossenen Nummer dargestellt. Denken Sie zum Beispiel an Rossinis Gewittermusik im »Barbier von Sevilla« vor dem Finale im 2. Akt. In der früheren Fassung der Oper von Mozarts Zeitgenossen Giovanni Paisiello ist dies sogar noch deutlicher zu hören. Verdi hingegen komponiert nicht mehr eine in sich abgeschlossene Nummer, sondern der Sturm füllt eine ganze lange Szene. Vielleicht ist es nicht einmal ein Zufall, dass es sich hierbei ausgerechnet um die 13. Szene – die Unglückszahl schlechthin – des dritten Aktes handelt.

Was ist das Besondere an diesem Sturm im dritten Akt?

Zunächst nutzt Verdi dafür typische Instrumente. Die große Trommel beispielsweise, die jedoch nicht im Orchester platziert ist, sondern hinter der Bühne, so als käme der Sturm von weit weg erst allmählich näher. Und dann benützt Verdi auch die Donnermaschine, die mit Steinen gefüllt war und ein ganz naturalistisches Geräusch des Donnerrollens ermöglichte. Die Theater damals waren schon vor jeder modernen Ton-technik sehr erfinderisch! Aber das wirklich Bemerkenswerte und Neue in der Partitur Verdis ist der Einsatz des Chores. Den lässt er mit geschlossenem Mund vokalisierend und geheimnisvoll-leise eine in Halbtonschritten aufwärts und wieder abwärts gleitende Linie singen, was sich so anhört, als pfeife der Wind durch eine Tür – das klingt unglaublich realistisch.

The image shows a page of a musical score for the storm scene in Act 3 of Rigoletto. The score is arranged in five systems. The first system is for the Edizione (Edition) and includes the lyrics '(s'ode il tuono) (thunder is heard)' and 'Tuo-na! Thunder!'. The second system is for the Sparfucile (Thunderbolt) and includes the instruction 'entrando' (entering). The third system is for the Tenori (Tenors) and includes the instruction 'Coro entro le quinte vocalizzando a bocca chiusa Chorus in the wings, humming'. The fourth system is for the Bassi (Basses). The fifth system is for the Piano and includes dynamic markings 'ppp' and 'pppp'. The score is written in G major and 2/4 time.

Wirklich aufregend ist das aus zweierlei Gründen. Zum einen, dass dieser Effekt auf der Bühne wirklich neu war, nämlich die Stimme quasi als Instrument einzusetzen. Ich dirigiere kurz nach der Premiere vom »Rigoletto« auch Debussys »Nocturnes«. Da finden Sie diesen Effekt wieder – aber das ist ziemlich genau fünfzig Jahre nach Verdi und selbst dann noch eine ungeheuerere Neuheit gewesen! Zum anderen aber macht Verdi damit eine ganz wesentliche Aussage. Der Sturm ist nicht mehr nur ein äußeres Naturphänomen, sondern ist von Menschen gemacht, spielt sich also vielleicht überhaupt nur im Kopf der Figuren ab, es kommt aus ihnen heraus. Sie sind also selbst die Ursache ihrer eigenen Probleme.

Der romantische Verdi – wie äußert er sich noch im »Rigoletto«?

Es gab einen weiteren Topos in der italienischen Oper, der sich zwar ebenfalls schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte, aber in der Romantik eine viel stärkere Bedeutung bekommt. Ich meine das Nächtliche, die Dunkelheit, verbunden auch mit der Situation des Einschlafens und des Traumes. Sie müssen bedenken, dass fast die ganze Oper »Rigoletto« in den dunklen oder zumindest dunkleren Stunden des Tages spielt. Zu Beginn des dritten Actes heißt es ganz deutlich »È notte« (Es ist Nacht). Und in diesem Akt gibt es auch die Szene, wo der Herzog langsam einschläft. Dabei singt er noch einmal Bruchstücke seiner Arie »La donna è mobile«, aber eben nur noch in immer kürzer werdenden Teilen, bei denen er auch immer langsamer wird. Das ist von Verdi tatsächlich so notiert. Ergänzt werden die Phrasen, die dem Herzog vor

Müdigkeit nicht mehr über die Lippen kommen, von der Klarinette. Man kann das Einnicken, das Vergessen, die sich ergebende Stille also plastisch nachvollziehen.

Ist dies nur bei dem Herzog zu spüren oder auch im Orchester?

Nein, Verdi nutzt gerade die Farbpalette des Orchesters in herausragender Weise zur Schilderung. Wir nennen das im Italienischen die »tinta musicale«, die musikalische Farbe. Für die unheimliche Stimmung zum Beispiel in dem Duett zwischen Rigoletto und Sparafucile »Quel vecchio maledivami« im ersten Akt wählt er die tiefen Register der Holzbläser, Klarinetten und Fagotte sowie die Bratschen. Das ergibt eine sehr mysteriöse, fahle Farbe. Und wenn dann Kontrabass und Violoncello solistisch die etwas beschwingtere Melodie ebenfalls im tiefen Register intonieren, klingt das seltsam leer und durch die gezupften Kontrabass-Akkorde hart, pochend, fast wie leichte Paukenschläge. Die Begegnung mit dem Mörder und mit ihm dem Tod hat Verdi hier im wahrsten Sinne des Wortes »erschreckend« charakterisiert.

Gibt es eine Verbindung zwischen dem Motiv der Nacht und dem Tod im »Rigoletto«?

Ja, sogar sehr explizit. Verdi wählt dafür wieder ein musikalisches Modell, das der Zuhörer seiner Zeit ganz sicher kannte, und auch heute lässt es sich noch sehr gut nachvollziehen. Denn der Tod kommt ja gleich im ersten Akt in der Person von Monterone auf die Bühne. Er ist gewissermaßen ein »lebender Toter«, er weiß, er wird sterben. Schon darin ist er beispielsweise dem Komtur aus Mozarts »Don Giovanni« nicht unähnlich. Beiden gemeinsam ist auch, dass sie Bässe sind und ähnlich wie die tiefen Register der Orchesterinstrumente immer etwas Unheimliches verkörpern. Und wie Mozarts Komtur, der »steinerner Gast«, singt Monterone bei dem Fest des Herzogs ein Motiv, das durch repetierte Noten und einen punktierten Rhythmus gekennzeichnet ist.

Dieses »Fluchmotiv« nimmt Rigoletto in der anschließenden Szene, zu Beginn der Begegnung mit dem Mörder Sparafucile, wieder auf und selbst bei Gilda im dritten Akt erklingt es wieder, wenn sie endgültig beschließt, ihren Geliebten zu retten. Für den Hörer ist klar, dass ihr Ende damit schon besiegelt ist.

Sie sagen, dass das Motiv des Monterone ja auch in Mozarts »Don Giovanni« vorkommt. Das ist allerdings ein dramma giocoso, vielleicht keine gänzlich komische, aber durchaus eine buffoneske Oper. Gibt es das komische Element auch in Verdis »Rigoletto« und wenn ja, wozu dient es dann?

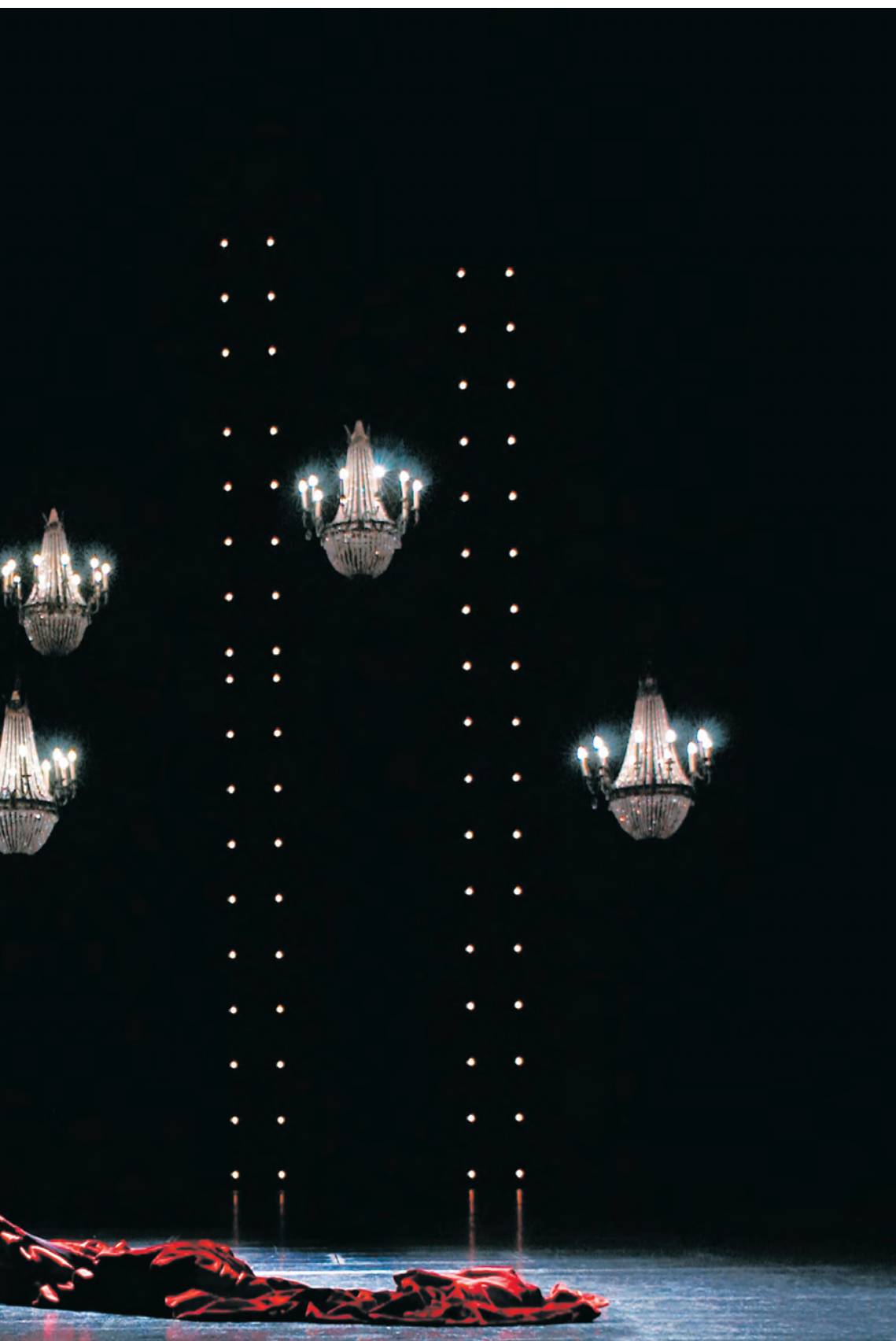
Verdi hat keinesfalls erst im »Falstaff« seine durchaus komische Ader gezeigt. Das kommt hier im »Rigoletto« schon vor. Bis zum Auftritt von Monterone ist das ganz deutlich hörbar. Erst der Hohn Rigolettos, dann das Lachen der Höflinge, ihr Spott über den buckligen Narr und seine vermeintliche Geliebte, das ist echte komische Oper. Dargestellt in kurzen, punktierten, leichten, schnellen und kurzen Phrasen. Das klingt unglaublich echt. Und für das Tänzerisch-Beschwingte, das heitere Elemente steht Verdi ja auch. Schließlich ist die Auftrittsarie des Herzogs »Questa o quella« nahezu genauso bekannt wie der »Brindisi« aus der nur wenig später komponierten »Traviata«. Aber, wie auch dort oder später noch in »Un ballo in maschera«, ahnen wir, dass diese Lockerheit aufgesetzt ist, dass es ein Tanz auf dem Vulkan ist und das bittere Ende bald folgen wird. Das heitere Element wird also als Folie eingesetzt, vor der der Tod nur noch grausiger erscheinen muss. Und Monterone lässt ja auch wirklich nicht lange auf sich warten.

Wir haben viel über die romantische Farbgebung im »Rigoletto« gesprochen. Bekannt ist die Oper ja aber gerade für eine Reihe von Arien wie »La donna è mobile«, die wir als typischen Verdi identifizieren. Oder lässt sich auch der Gesang im »Rigoletto« als Merkmal des Romantischen erklären?

Sicherlich nicht in jeder Hinsicht, aber für mich ist wichtig, dass Verdi im »Rigoletto« an ein Vorbild anknüpft, und das ist Vincenzo Bellini, die Inkarnation italienischer Romantik. Verdi hat den Belcanto-Stil Bellinis in Italien natürlich sehr gut gekannt, denn Opern wie »I Capuleti e i Montecchi«, »La Sonnambula« und »Norma« wurden häufig gespielt. Verdi hat viel davon gelernt. Das zeigt sich insbesondere in der zweiten Arie des Herzogs »Parmi veder le lagrime« zu Beginn des zweiten Aktes. Sie ist ein typisches Beispiel für Belcanto: eine ganz einfache Begleitformel, die zunächst nur die Streicher spielen und über der sich dann der langgezogene, ausdrucksstarke, aber schlichte melodische Bogen entwickelt. Erst allmählich kommen die Holzbläser, Oboen, Flöten, Klarinetten hinzu. Mit diesem puren, schönen Gesang drückt Verdi aus, dass der Herzog hier tatsächlich – zumindest für diesen Moment – ganz wahrhaftig liebt. Wenn Verdi sich in dieser Arie also der Tradition bedient, dann zur näheren Charakterisierung, in diesem Fall des Herzogs. Und diese Mehrschichtigkeit, die zeigt, dass Verdi echte Menschen und treffende, plastische Situationen darstellen wollte, das ist es, was an Verdi bis heute fasziniert.



















Micaela von Marcard

Unter der Schellenkappe ein Mensch

Monterone: »E tu, serpente, tu che d'un padre ridi al dolore, sii maledetto«

Rigoletto: (*da sé, colpito*) (»Che sento! Orrore!«)*

Fürchterlich hallt der Fluch des Monterone durch die von ausgelassener Lebenslust erfüllten Renaissance-Säle des Herzogs von Mantua. Der Racheschwur legt sich wie ein böses Omen über die unbeschwerte Gesellschaft, die nach dem Motto lebt, ihre Langeweile um jeden Preis zu vertreiben.

Monterone verflucht die durch und durch amoralische Haltung Rigolettos, der sich auf sadistische Weise daran delectiert, junge, unschuldige Mädchen an den Herzog für kurze Vergnügungen zu verschachern. Für den Verfluchten signifiziert der Bann jedoch viel mehr: das Trauma seines Lebens. Der Hofnarr wird in den Abgrund seiner Existenz geworfen, den er nur mithilfe von Verdrängung überbrücken konnte. Die Vorsehung scheint nur stillgestanden zu haben, Monterone löst den Schicksalsmechanismus aus: nun kann das Fatum seinen Gang gehen. Doch es tritt nicht etwa von außen an den Protagonisten heran. Das Drama spielt sich vielmehr in der Seele Rigolettos ab. Auf ihr lastet das Los aller Hofnarren durch die Jahrhunderte.



Eine geheimnisvolle Aura von irdischer Hinfälligkeit und Vergänglichkeit umgab sie schon immer, die Narren, auch als sie noch Narren im wahrsten Sinne des Worte, also Irre waren. Die Antike glaubte die Wahn-Sinnigen von göttlicher Eingebung erhellt, Verrückte besäßen die Gabe der Weissagung und seien fähig, die Zukunft zu lesen.

In den Saturnalien feiern sie die Verkehrung aller Werte, deren menschliches Symbol der Insapiens ist. Bis tief ins Mittelalter lebt in den Narrenfesten dieser antike Brauch alljährlich wieder. Für eine gewisse Zeit steht die Welt Kopf, das Unterste verkehrt sich zu Oberst und umgekehrt. Der Niedrigste steigt zum Höchsten, dieser stürzt. Die Über tretung wird Ritual – und gewährleistet so die Ordnung.

Die Pest hält Einzug in die mittelalterliche Gesellschaft und hebt sie aus den Angeln. Das Irrationale – die unbeherrschbare Krankheit – ergreift Besitz von den Körpern und überwindet sie. Als alle Zeichen auf Weltuntergang stehen, triumphiert der Narr als Sinnbild des Todes. Sebastian Brant treibt das Gleichnis ins Extrem: die ganze Welt ein Tollhaus, jeder Mensch ein Narr. Die Gestalt mit der Schellenkappe manifestiert sich in den Köpfen der Menschen und aus dem Erscheinungsbild des Seins ist sie nicht mehr wegzudenken. Als die Verherrungen der Pest schon Alltag sind, und die Seuche schließlich verschwindet, hat der Narr überlebt, doch sein Betätigungsfeld verlagert sich von der Straße an den Hof. Er ist zum Typus mutiert und gehört der menschlichen Menagerie der Fürsten an. In Gesellschaft von Zwergen und Verkrüppelten fristet der Irre sein Dasein als Kuriosität. Lachen will der Hofstaat über die Abnormen und so die Urangst und das Unbehagen vor dem Fremden, Anderen, Unbegreiflichen überwinden. Je drolliger der Körper, je grotesker die Gestalt und absurder die Darbietungen, umso größer die Chance, Karriere zu machen und bei Hofe in aller Herren Länder zu Ansehen zu kommen. Eine Ironie der Geschichte, aber die Höfe werden zum sozialen

Auffangbecken für die aus der Gesellschaft Ausgestoßenen. Italien, Frankreich, Deutschland, Spanien – kurz ganz Europa wetteifert mit der Amüsiergüte ihrer Narren. Der Bedarf wird so groß, dass sich unter die *natürlichen* Schwachsinnigen die *künstlichen* mischen, die unter ihrer Kappe mit den klingelnden Eselsohren ein ganz gesundes Hirn bargehen. Die Konkurrenz wächst mit den Ansprüchen an die Fähigkeiten der Hofnarren. Und so trägt schon bald der vermeintlich Wahnsinnige die Statussymbole und das Gewand des tatsächlichen.



Von Herrschern Erwählte müssen eine schwere Schule durchlaufen. Der legendenumwobene Triboulet, das historische Vorbild von Victor Hugos gleichnamiger Gestalt aus dem Theaterstück »Le roi s’amuse«, der sich dann wiederum in Verdis Opern-Rigoletto verwandelte, zeichnete sich offensichtlich von Geburt nicht gerade durch besondere Geistesgaben aus, als er, etwa 1447, an den Hof Ludwig XII. kam. Nicht umsonst hat er daher den Namen »schwankendes Gehirn«, wie Triboulet übersetzt heißt, erhalten. Er soll laut Bonaventure des Périers sogar ein besonders »armer Dummkopf« gewesen sein, dessen einziger Vorzug darin bestand, dass er einen Katzensprung von Schloss Bois entfernt, also quasi unter den Augen Ludwig XII., lebte. Der schwächliche Junge gelangt dennoch in den Hofstaat des Franzosenkönigs und wird unter die harte Kuratel des Lehrers Michel Le Vernoy gestellt, der ein »schönes Stück Arbeit« hat, um den schwerfälligen Geist seines Schülers in Bewegung zu bringen. Narren, die reüssieren wollen, müssen in vielen Disziplinen bewandert sein. Die Zeiten, in denen es genügte, ein tumber Tor zu sein, sind längst vorbei. Der weise Narr steht hoch im Kurs. Formulierte Erasmus in seinem Buch »Lob der Torheit« doch das Paradox mit Hintersinn, dass, da alle Menschen Narren sind, einzig der Narr vernünftig sein kann. Dem trägt die Erziehung zum Beruf nun Rechnung. Der Irrsinn erhebt sich aus einem Schicksalszustand zum Berufsstand. Einen reichen Schatz von Anekdoten, Versen, Fabeln und ähnlichem mehr musste der Aspirant auf das Amt zum Besten erlernen und vor allem die Kunst schlagfertiger Improvisation beherrschen. Wortspiele, Lieder, Rätsel auf Personen, wie auch auf politische Situationen galt es, aus dem Handgreif zu erfinden. Eine harte Profession, denn der Narr »musste sich darin üben, jederzeit im passenden Moment das treffende Wort oder eine Wendung zu finden, musste lernen, Sarkasmen geistreich anzubringen, Ehrerbietung und Respektlosigkeit richtig zu dosieren und sich böseartig zu geben, ohne je aufzuhören, witzig zu sein. Wahrhaftig, eine anstrengende Aufgabe! Da er außerdem Abwechslung in die Vergnügungen des Herrn bringen musste, trat der Narr bei Gelegenheit auch als Tänzer oder Sänger auf, spielte die Drehleier oder den Dudelsack, trainierte seinen Körper, indem er ihn der harten Disziplin der Akrobaten unterwarf, tausenderlei Verrenkungen übte und auf den Händen herumspazierte. Alleine vor dem Spiegel studierte er sein Gesicht und knetete es wie eine weiche Masse, um die grotesksten Grimassen zu schneiden. Er arbeitete an seiner Stimme, um den Tonfall seines Gebieters oder eines Höflings, den er verspotten wollte, nachzuahmen und um Tierlaute und Geräusche aller Art hervorzubringen. Man könnte ihn mit einem Clown vergleichen, da nur der Zirkus und das Kabarett eine derartige Beherrschung aller Mittel verlangen – aber mit einem Clown, der niemals die Manege verlässt und verpflichtet ist, gleichsam auf Befehl das schwierigste Publikum, das man sich vorstellen kann, zum Lachen zu bringen, nämlich den König und seinen Hofstaat«, charakterisiert Maurice Lever als die schwere Aufgabe. Gerade die absurden Anstreng-

ungen, die ein Erwachsener machen muss, seinem Körper die Leichtfüßigkeit eines Athleten abzutrotzen, reizen offensichtlich sadistische Renaissanceherrscher. Sie institutionalisieren im Hofnarr den körperlichen (oder geistigen) Defekt, fordern aber gleichzeitig seine Überwindung – als Steigerung des Unterhaltungswertes.

Triboulet scheint sich die Rolle des Narren auf das Vollkommenste angeeignet zu haben. Er avanciert zum Meister seines Fachs und zum Liebling seines zweiten Herrn, des imposanten Königs Franz I., der nach dem Tod Ludwig XII. Zepter und Krone erbt. Triboulet wird zum kongenialen Satiriker, der sich als »Herrscher über alle, die er verspottet« versteht. Scheint er einst tatsächlich ein Unschuldslamm gewesen, gelingt es ihm nun, auf der Höhe seiner Kunst angelangt, unter der Maske der Naivität jede Wahrheit ungestraft auszusprechen. Er nutzt die Narrenfreiheit auf denkbar glücklichste Weise, gibt politische Ratschläge, nimmt an Sitzungen des königlichen Rats teil und lenkt in der chiffrierten Sprache des Idioten alle Entscheidungen.



»Den Narren zu spielen, und das geschickt, erfordert ein'gen Witz: Die Launen derer, über die er scherzt, die Zeiten und Personen muss er kennen, und wie der Falk auf jede Feder schießen, die ihm vors Auge kommt. Das ist ein Handwerk, so voll Arbeit als des Weisen Kunst, denn Torheit, weislich angebracht, ist Witz, doch wozu ist des Weisen Torheit nützlich?«, umschreibt der größte Kenner dieses Typus, William Shakespeare in seinem Stück »Was ihr wollt« den schweren Beruf, der ein Drahtseilakt vor dem Abgrund der Ungnade ist und: das ganze Leben fordert. Ob Triboulet, Gonnella oder wie die mehr oder weniger berühmten Hofnarren durch die Zeiten alle heißen, bis zu Rigoletto, sie alle legen bei Eintritt in die Dienste eines Fürsten ihre Identität ab. Setzen sie den Fuß über die Schwelle eines Schlosses, so liegt in diesem Schritt der Bruch mit ihrer Vergangenheit und die Negation der eigenen Geschichte. Sie legen Hemd und Hose ab, um in das Gewand ihres neuen Standes eingekleidet zu werden und nie wieder Zivil anzuziehen. Ihr Name wird ihnen geraubt, sie erhalten statt seiner einen neuen, der sie sofort als das, was sie nun sind kenntlich macht, Gonnella, Triboulet, kurz der Hofnarr: ein Schauspieler des Lebens. Die Verleugnung des Selbst geht bis zum Äußersten. Eine der letzten literarischen und musikalischen Hofnarren, Hugos und Verdis Triboulet/Rigoletto zieht sogar seine Tochter in seine Geschichtslosigkeit mit hinein. Er vergeht sich an ihr, indem er ihr sein Schicksal auferlegt und ihr keine eigene Identität zugesteht. Gilda: »Was bedrückt Euch so sehr? Sagt es dieser armen Tochter... Wenn Ihr ein Geheimnis habt ... ihr sei es eröffnet... Damit sie ihre Familie kennt.« Rigoletto: »Du hast keine...« Gilda: »Wie ist euer Name?« Rigoletto: »Warum ist das wichtig für dich?« Gilda: »Wenn ihr mir nicht von Euch erzählen wollt...« Rigoletto unterbricht sie, doch sie lässt diese Abfuhr nicht auf sich beruhen und beginnt nur wenige Takte später erneut zu fragen. Gilda: »Sagt mir euren Namen, den Schmerz, der Euch so traurig macht...« Rigoletto: »Warum mich beim Namen nennen? Es ist unnützlich!...«



Die Narr kommt aus dem Nichts, ist nichts und personifiziert die Wesenslosigkeit. Er ist zudem der Vertreter heilloser Unordnung. Der König entstammt jahrtausendalten Dynastien, steht auf der hierarchisch obersten Stufe und ist das absolute Maß aller Dinge und die Krönung der Schöpfung. Der Krone auf dem Schädel des Herrschers

entspricht die Eselsohrenkappe des Narren, das königliche Gewand wird durch das eselsgraue seines Antagonisten konterkariert; verbirgt der erstere unter seinem Kopfputz eine wallende Haartracht, glänzt unter dem des zweiten eine Glatze. Als Zeichen unumschränkter irdischer Macht gilt der Reichsapfel, dem in der Hand des Toren eine gläserne Kugel als Symbol der Nichtigkeit aller Existenz gegenübersteht. Schließlich ist das Szepter des Regenten mit der marotte konfrontiert: Diese kleine Stabpuppe verweist den Narren immer wieder auf seine menschliche Beschränktheit, denn es blickt ihn das eigene, getreu nachgebildete Antlitz an. Die marotte ist dem Überheblichen unerbittliche Warnung: Sollte er einmal aus der Rolle fallen, verweist ihn das eigene Spiegelbild an Sein und Lebensstellung. Die Pracht jedoch vergeht und die Anwesenheit des Narren mahnt an die Vergänglichkeit alles Diesseitigen. Was bleibt ist das Skelett. Peu à peu avanciert das Sinnbild dieses tödlichen Wissens, der Tor, zu einem Kündler tieferer, hinter oberflächlichem Tand verborgener Wahrheiten. »Jeder wahre Clown taucht aus einem anderen Universum auf, sein Auftritt muss glaubhaft machen, dass er die Grenzen des Realen überschreitet und selbst in der heitersten Ausgelassenheit soll er wie ein Spuk erscheinen«, beschreibt Jean Starobinski.



Die Verkleidung geht weiter, als nur oberflächlich auf der Bühne des Lebens den ewigen Spaßmacher zu mimen, sie geht bis ins tiefste Innere, bis in die Verleugnung des Selbst. Rigolettos Persönlichkeit muss rudimentär bleiben, da von ihm nur eine Seite des Charakters gefragt ist. Rigoletto: (schaut Sparafucile nach) »Wir sind gleich! Ich habe die Zunge und er den Dolch: Ich bin der Mann, der lacht und er, der auslöscht! Jener Greis verfluchte mich! Oh, Menschen! Oh, Natur! Elend und gottlos habt ihr mich gemacht! Oh, schrecklich, ein Krüppel zu sein! Oh, schrecklich, ein Narr zu sein! Nichts anderes müssen, nichts anderes können als lachen! Das Erbe jedes Menschen ist mir versagt: Das Weinen! Dieser mein Herr, jung, fröhlich, so mächtig und schön, im Schlummer sagt er mir: Bring mich zum Lachen, Narr! Ich muss mich zwingen und es tun! Oh, Verdammnis! Ich hasse euch, spöttische Hofschranzen! Wieviel Freude habe ich, wenn ich euch beiße! Wenn ich ein Schurke bin, so ist's nur eure Schuld. Aber hier werde ich ein anderer Mensch! Jener Greis verfluchte mich! Warum ängstigt mich dieser Gedanke immerfort? Wird Unglück mich treffen? Ah, nein, es ist Torheit!« Der Überdrüssige hat innerlich den romantischen Schritt zur Individualisierung vollzogen, die ihm seine Stellung und die Gesellschaft, der er dient, nicht zugestehen will. Er akzeptiert sein Schicksal nicht bis in die letzte Konsequenz und will dem Leben des Scheins entfliehen. Das ist seine Tragödie. Rigoletto versucht sich seine Schellenkappe vom Kopf zu reißen und zu einem Ich außerhalb seiner höfischen Funktion zu finden. Er wagt, was vor ihm kein Narr gewagt: Er leugnet seine Berufung und nennt, unerhört dies, eine Tochter sein eigen. In Zivil geht er zu ihr und vergisst, dass man sein Los nicht an den Kleiderhaken hängen kann. Die Verleugnung seiner Existenz geht sogar soweit, dass er dem einzigen Menschen, der ihm anvertraut, seiner Gilda, weder sein Geschick noch seinen Beruf preisgibt. Doch der Buckel bleibt. Das Drama entwickelt sich aus diesem Zwiespalt.

Durch den Fluch des Monterone bricht diese Schizophrenie auf. Rigoletto steht vor den Trümmern seiner Lebenslüge. Der Hass und die Menschenverachtung, mit der er sich vor sich selbst und der Aburteilung durch die anderen gerettet hat, schlägt auf ihn

zurück; Die Flucht aus der Wesenlosigkeit in die Privatheit rächt sich. Rigoletto traut sich in die Domäne des Herzogs: er liebt. Dafür muss er büßen, indem er die, die er liebt, an ihn verliert. Die seit Jahrhunderten vorbestimmten Rollen von Narr/Herrscher erfüllen sich aufs neue. Triboulet: »Wie viel bezahlt der König Euch für mein gestohlenes Gut? Er hat den Streich bezahlt, nicht wahr? (*sich die Haare ausraufend*) Ha! ich! Der nichts besitzt, als sie! – O wenn ich wollte – Gewiss. – Sie ist jung und schön! Er würde sie mir bezahlen. (*Sie alle ansehend*) Wähnt Euer König, er könne etwas für mich tun? Kann er mit einem hohen Namen meinen Namen bedecken? Kann er schön und wohlgebaut mich machen, wie die anderen? Hölle! Hölle! Er nahm mir alles.« Jetzt erst, da nun persönlich betroffen, wagt der Bestohlene den Gedanken an einen Mord. Statt schon zuvor radikal die Rebellion zu betreiben, um eine Gesellschaft, die ihn in die Erniedrigung zwingt, zu vernichten, hat er sich ins Private zurückgezogen. Er braucht eine persönliche Motivation, um dem Herzog und durch ihn dem Staatssystem nach dem Leben zu trachten.



Die Geschichte von Rigoletto und seiner Tochter ist ein Drama der zerrütteten Identitäten. Der Narr ist der Herrscher des Nichts, aus dem er kommt. Rigoletto gibt folglich seiner Tochter nur sein eigenes Existenzvakuum weiter. So kann sie an seiner Seite zu keiner Identität finden, und Rigoletto verweigert sie ihr auch. Während der Hofnarr immer noch den Widerpart des Herrschers und mehr noch das Spiegelbild des ihn erschaffenden, geschundenen Künstlers verkörpert, ist Gilda in den Händen ihres Vaters weniger als nichts. Alles Leben verbietet er ihr. Als dieses jedoch in seiner verführerischsten und unwiderstehlichsten Form, in Gestalt des Herzogs, sie überfällt, verliert sie sich in ihm. In dieser Liebe kann das junge Mädchen nicht zu sich finden. Im Verhältnis zum Herzog entdeckt sie zwar ihre Weiblichkeit, doch auch das Verhängnis, das sich mit ihr verbindet. Erst als Gildas Geliebter sie vor ihren Augen am wahrsten aller Plätze, in einem Bordell mit einer Hure hintergeht, lernt sie die Menschen mit ihren niedrigen Trieben und ihren Lügen kennen. Mit ungeheurer Brutalität bricht die Welt in ihre irrealen Existenz ein. Hier empfindet die Betrogene zum ersten Mal ihr Selbst. Sie legt ihre weiblichen Kleider ab und gelangt so zu einer höheren Identität, die ihr die freie Entscheidung lässt.

Dies ist immer noch nur im männlichen Gewand möglich. Gilda geht verkleidet in den Tod, und doch war sie noch nie zuvor mehr sie selbst als in diesem Gang. Und: Verdi vermag wie kein anderer die Herztöne dieser Persönlichkeitsentwicklung, die erst im Tod ihre Erfüllung findet, in Musik zu setzen. Schon immer schwang der Herrscher das Schicksalsszepter über seine Narren. Gilda fungiert als menschliches Werkzeug des Herzogs von Mantua. Durch sie und ihren Tod wird der aus seiner Bestimmung ausgescherte Hofnarr an den ihm gemäßen Platz zurückverwiesen – in die Leere eines Lebens ohne Gefühl. Das Recht zu weinen steht ihm auch jetzt nicht zu, nur die Erinnerung an den Fluch unter der Fratze des Lachens. Die Vorbestimmung des Hofnarren, seit Jahrhunderten nicht durchbrochen, fordert ihren Tribut: Er bleibt einzig der Herrscher über das Nichts, sein Erbe ist der Tod.

* Monterone: »Und du, Schlange, die du über den Schmerz eines Vaters lachst, sei verflucht.«
Rigoletto: (*für sich, getroffen*) («Was höre ich! Schrecken!«)





Karl-Heinz Ott

Victor Hugo, Verdi und das Theater der Grausamkeit

Im November 1848 schreibt Verdi in einem Brief an den Librettisten Cammarano, er wünsche sich künftig Stoffe »in der Art Shakespeares«, bei denen »das Komische mit dem Schrecklichen« zusammenfalle. Verdi beabsichtigt, den »Hamlet«, »King Lear« und »The tempest« zu vertonen. Mit der Adaption von »Macbeth« hat er bereits gezeigt, dass ihm das Blutrünstige nicht fremd ist. Dennoch wirkt sein Ruf nach dem Buffonesken und Horriblen ein wenig verwunderlich. Schließlich gilt Verdi nicht zu unrecht als musikalischer Volkstribun, als moralische Instanz, als künstlerischer Präzeptor des Risorgimento. Warum will er plötzlich dem Makabren und Fratzenhaften zum ariosen Ausdruck verhelfen? Bislang bevorzugte er Geschichten mit sozialen Themen, historische Stoffe, in denen Gut und Böse, Herr und Knecht mühelos auseinander zu halten waren. Der Gefangenenchor aus »Nabucco« darf als berühmtestes Beispiel für Verdis Fähigkeit gelten, von der Opernbühne herab politische Predigten zu halten und mit schlichten, ergreifenden Gesängen humanistische Botschaften zu verkündigen.

Verdis bereits drei Mal erfolgter Rückgriff auf Dramen jenes deutschen Dichters, der die Bühne als moralische Anstalt begreift, wirkt bei einem Komponisten, der die Ideale der Trikolore verwirklicht wissen will, plausibler als der Ruf nach Schreckensszenen. Wer im Namen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit ein politisches Credo anzupreisen hat, darf sich eher in Schillers als in Shakespeares Welt aufgehoben fühlen. In den Aufklärungsdramen des einen wird mit trefflichen Argumenten über Macht und Mündigkeit disputiert; in den blutigen Königs- und Narrenspielen des anderen wird der fatale Kreislauf des Schreckens vorgeführt.



Doch der politische Komponist Verdi meint es ernst mit seinem Ruf nach dem Lächerlichen und Schrecklichen. Am 28. April 1850 verkündet er seinem Librettisten Piave, endlich einen Stoff gefunden zu haben, »der – wenn ihn die Polizei genehmigen sollte – eine der schönsten Schöpfungen des modernen Theaters würde... Er ist grandios, gewaltig, und enthält eine Rolle, die eine der größten Schöpfungen ist, deren sich das Theater aller Länder und aller Zeiten rühmt.«

In einem Brief vom 8. Mai 1850 schwärmt er: »Oh, »Le roi s'amuse« ist das größte Sujet und vielleicht sogar das größte Drama der Moderne. Triboulet ist eine Schöpfung, die Shakespeares würdig ist!!« In einem Stück von Victor Hugo hat er also seinen neuen Shakespeare, die krude Mischung aus Buffonerie und Grusel entdeckt.

1832 wurde das Schauspiel »Der König amüsiert sich« am Tag nach der Pariser Uraufführung von der Zensur verboten, weil es die amourösen Eskapaden des französischen Renaissanceherrschers François I. auf der Bühne präsentierte.

Doch nicht nur die staatliche, sondern auch die literarische Kritik hat das Werk als degoutant verworfen. Die Rezensenten vermochten hinter der frivolen und brutalen Geschichte keinen tieferen Sinn zu entdecken und warfen dem Autor vor, ein billiges Shakespeare-Imitat, ein bizarres Spektakel, eine effekthascherische sex & crime-story vorgelegt zu haben, der jede ethische Nutzenanwendung fehle. Die Quintessenz dieser Kritik resümierte noch zwanzig Jahre nach der Uraufführung Karl Rosenzweig in sei-

ner 1853 erschienenen »Ästhetik des Hässlichen«, in der er moniert, Victor Hugo habe das Gewalttätige nicht um einer übergeordneten Gerechtigkeit, sondern um einer »unverantwortlichen Brutalität« willen dargestellt. In den Augen von Rosenkranz gehorcht diese Art von Literatur einzig und allein dem Grundsatz: »le laid c'est le bon« – das Hässliche ist das Schöne!



Im Jahre 1827 veröffentlichte Victor Hugo ein Vorwort zu seinem Drama »Cromwell«, das weder nach Inhalt noch nach Umfang eine bloße Einführung in dieses spezielle Stück, sondern ein umfassendes literaturkritisches Bekenntnis, ein poetologisches Manifest, eine kunsttheoretische Kampfschrift ist. Ins Zentrum dieser ästhetischen Konfession rückt er die Kategorien des Erhabenen und Grotesken – »le sublime et le grotesque« –, die in seinen Augen als fundamentale Ausdrucksformen einer zeitgemäßen, das heißt: nach-klassischen, nicht mehr schönen Kunst zu gelten haben. Während etwa Schiller alles, was Ekel erregt, lediglich in homöopathischer Dosierung in der Kunst aufgehoben wissen will, rückt Victor Hugo es ins Zentrum. Er postuliert: »Wenn der Poet zwischen den Dingen wählen muss, so soll er sich nicht für das Schöne, sondern für das Charakteristische entscheiden!« – denn: »le beau n'a qu'un type, le laid en a mille« – das Schöne kennt nur eine einzige Gestalt, das Scheußliche weist tausende auf.

Victor Hugo knüpft an einen Begriff des Erhabenen an, der in den philosophischen Reflexionen des Longinus, Edmund Burkes und Kants als eine übermächtige Erfahrung diagnostiziert wird, die in ihrer Anziehung schrecklich, in ihrem Schrecken ergreifend wirkt. Doch während den genannten Philosophen die außermenschliche Natur als deren Quelle gilt, findet Victor Hugo sie in den leibhaftig und seelisch entstellten Menschen selbst. Als Beispiel führt er Shakespeares missgestalteten, klumpfüßigen, ebenso animalischen wie geistesgegenwärtigdurchtriebenen Richard III. an, und er fügt ihm in seinen eigenen Werken Quasimodo und Triboulet/Rigoletto hinzu. Es ließe sich auch jenes – von Mary Shelley im Jahre 1818 in die Welt gesetzte – monströse Geschöpf des Doktor Frankenstein dazu zählen, das deshalb zum Mörder wird, weil es unter Menschen vergeblich Anschluss sucht. Bekanntlich hat die romantische Literatur ein Übermaß an leiblich und seelisch entstellten Figuren anzubieten, an Masken und Grimassen, an Automatenmenschen und Spukgestalten. Nicht zufällig lautet eine berühmt gewordene, 1840 erstmals erschienene Geschichtensammlung jenes Edgar Allan Poe, der die Faszination des Grauens in dutzenden von Erzählungen durchbuchstabiert: »Tales of the Grotesque and Arabesque«



Victor Hugos programmatische Schrift bringt ein gewandeltes Kunst- und Weltverständnis auf den Begriff. Im Grunde muss dieses »Vorwort« als Fortschreibung einer Debatte gelesen werden, die in der Academie Française bereits am Ende des 17. Jahrhunderts begann und als »Querelle des Anciens et des Modernes« in die Literaturgeschichte einging, und die im deutschsprachigen Raum während des 18. Jahrhunderts zwischen Vertretern einer klassischen Regelpoetik und Fürsprechern einer allseits offenen Dramaturgie ausgetragen wurde, der Shakespeares Stücke als Vorbild dienten. Auf der einen Seite traten Gottsched und Winckelmann im Namen des Schönen als Anwälte

einer zeitlosklassischen Kunstform auf; auf der anderen opponierten Lessing, Herder und Goethe gegen jede Festschreibung einer geschichtslos-normativen Ästhetik. In dem 1797 erschienenen Aufsatz »Über das Studium der griechischen Poesie« behauptete schließlich Friedrich Schlegel, die neuzeitliche Kunst sei dabei, das Schöne im Namen des Interessanten in den Hintergrund zu drängen.

Man könnte diese Debatte um einen sich verändernden Kunstbegriff als innerästhetische Diskussion abtun, bei der es um die Willkür von Geschmacksurteilen geht, beriefen sich nicht alle Beteiligten entschieden auf den Wandel der geschichtlichen Wirklichkeit. Victor Hugo erklärt: »Die Poesie unserer Zeit ist das Drama; der Gegenstand des Dramas ist die Wirklichkeit; die Wirklichkeit ergibt sich aus der ganz natürlichen Verknüpfung zweier Grundformen, des Erhabenen und des Grotesken, die sich im Drama kreuzen wie sie sich im Leben und in der Schöpfung kreuzen.« Genau genommen macht er damit weniger eine Aussage über die Kunst als über die Natur und Realität. Während seine moralischen Beteuerungen im Zusammenhang der Zensurmaßnahmen gegen »Le roi s'amuse« nur bedingt plausibel wirken, lassen sich seine ästhetischen Optionen unschwer als Reaktion auf die Psychopathologie des Alltagslebens begreifen.



Bezeichnenderweise siedelt Victor Hugo die meisten seiner Romane und Dramen im ausgehenden Mittelalter, an der Schwelle zur Neuzeit an: »Le roi s'amuse« lässt er in Paris 152... , »Hernani« im Spanien des Jahres 1519, »Ruy Blas« im Spanien der untergehenden Monarchie, »Notre-Dame de Paris« am Ende des 15. Jahrhunderts spielen. Immer sind es ungewisse Übergangsverhältnisse, Zeiten allgemeiner Unruhe, der Auflösung althergebrachter Normen, sozialer Verbindlichkeiten, politischer Hierarchien, einst verbindlicher Weltbilder. In einer geschichtsphilosophischen Abhandlung, die er »Notre-Dame de Paris« als eigenes Kapitel eingefügt hat, diagnostiziert er im Bild des ästhetischen Zerfalls die Erosion des sozialen Lebens. Eine seiner Figuren lässt er über das Ende der gotischen Kathedralen sinnieren, über den Sturz des theokratischen Weltbildes, das in der Monumentalität der Kirchen seinen künstlerischen Ausdruck gefunden und den Menschen Halt und Orientierung gegeben hat. »Seit dem sechzehnten Jahrhundert«, heißt es in der dem Roman eingewobenen Reflexion, »wird die Krankheit der Architektur sichtbar...: Sie wird griechisch und römisch, wahrhaft modern, pseudo-antik. Und diese Dekadenz nennt man Renaissance... Es ist eine untergehende Sonne, die wir für eine Morgenröte halten.« Victor Hugo zeichnet die allgemeine Auflösung als Zerstörung einer schützenden Einheit, das Entstehen künstlerischer Vielfalt als geschmackloses Nebeneinander des Inhomogenen, die Freiheit als einen zwielfichtigen Zustand, der nicht ohne Desorientierung denkbar ist. Die Zersplitterung eines einst organischen Ganzen – Victor Hugo spricht von einem Reich, dessen Glieder auseinandergerissen werden: »un empire qui se demembre« – erscheint den einen als aufkommendes Glück, den anderen als Unheil. Die Inthronisation der Individualität wird in jedem Fall mit dem Zerfall des Sozialen erkaufte.

Im Vorwort zu »Ruy Blas« charakterisiert er die Zeiten des Unter- und Übergangs folgendermaßen: »Das Gesetz zerfällt in Trümmer, die politische Einheit zerbröckelt..., die Krankheit des Staates zeigt sich bereits in den Köpfen..., man denkt an nichts anderes als nur an sich selbst, jeder verschafft sich seine kleinen individuellen Vorteile in einem Winkel des großen öffentlichen Unglücks, ohne Erbarmen mit dem eigenen Land

zu haben. Man ist Höfling, man ist Minister, man ist lasterhaft, man reüssiert. Die öffentliche Ordnung, die Ämter, die Stellen, das Geld – man greift und giert nach allem und plündert, was man braucht«. Diese Sätze würden auch als Einführung in den »Rigoletto« taugen. Eine lapidare Sentenz von Heiner Müller könnte dabei als Zusammenfassung dienen; sie lautet: »Die erste Gestalt des Neuen ist der Schrecken«.

Mit Blick auf Baudelaire, der sich als Lyriker ausdrücklich dem ästhetischen Programm Victor Hugos verpflichtet gefühlt hat, bemerkte Walter Benjamin einmal, diese Literatur gründe auf einer Erfahrung, der »das Schockerlebnis zur Norm geworden« sei. An die schönen Träume von der dialektischen Aufhebung der Gegensätze und Widersprüche vermag auch jener Victor Hugo, der sich als Sozialist verstand, nicht mehr glauben. Nicht die Abwehr des Schönen bildet das Movens seiner ästhetischen Theorie, sondern das bestimmte Gefühl, in der Menschennatur und im sozialen Leben herrsche eine prästabilisierte Disharmonie.

Die Formulierung einer positiven Utopie hatte bereits Züge einer lächerlich-grotesken Sonntagspredigt angenommen. Dass die schönen Reden vom Humanen und von der Menschheit vor allem mit »pomphaften Etiketten« aufwarten und als »phantastische Phrasen« gelten dürfen, hat bereits damals kein geringerer als Karl Marx betont.

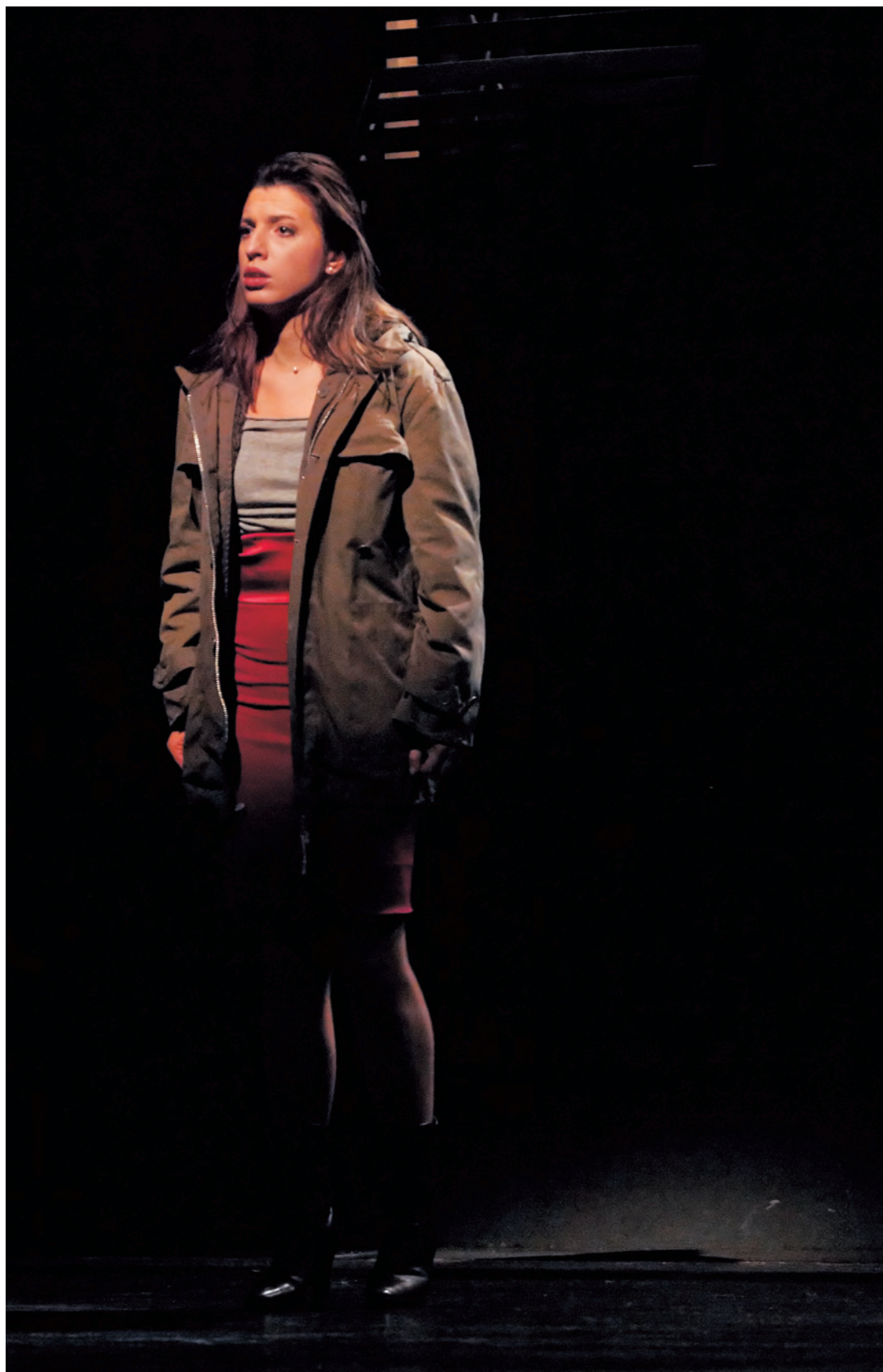
Das mag auch Verdi, nachdem er der Opernbühne immer wieder volkstümliche Barrikadengesänge geschenkt hatte, gespürt haben. Er war Theatermensch genug, um zu wissen, dass erbauliche Geschichten, in denen Gut und Böse leicht erkennbar sind, auf Dauer fade wirken; und er glaubte nicht, dass die Politik die Abgründe der menschlichen Natur beseitigen kann.



Verdi hat seine politische Zielrichtung nie aufgegeben: Die spätere Vertonung von Schillers »Don Carlos« mag dafür als Exempel dienen. Doch mit »Rigoletto« zeigt er, dass er auch in jenem ideologisch unverbindlicheren »Theater der Grausamkeit« zuhause ist, das von Shakespeare über Victor Hugo schließlich zu Antonin Artaud führen wird. Am Wege liegen sowohl die zu Grimassen verformten Gestalten eines Goya und Daumier als auch diejenigen eines Otto Dix und Georges Grosz. Allen gemeinsam ist, dass sie das Fratzenhafte darstellen, ohne sozial therapeutische Remedien anzubieten.



Ungefähr zeitgleich mit Victor Hugos »Triboulet/Rigoletto« entstand auch jene Jammerfigur »Woyzeck«, deren Autor Georg Büchner aufgrund politischer Aktivitäten in Deutschland zu den Verfolgten zählte. Bezeichnenderweise schreibt er am 31. Januar 1835 an seine Eltern: »Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich, dass ich es nicht besser machen will als der liebe Gott, der die Welt gewiss nicht gemacht hat, wie sie sein soll.«





Zeittafel Rigoletto

◆ 1810

18. Mai Francesco Maria Piave wird auf der Insel Murano bei Venedig geboren.

◆ 1813

9. oder 10. Oktober Giuseppe Verdi kommt als einziger Sohn des Schankwirtes Carlo Verdi und seiner Frau Luigia in Le Roncole bei Bussetto zur Welt.

◆ 1832

5. bis 23. Juni »Le Roi s’amuse«, Victor Hugos neunte dramatische Arbeit, entsteht in achtzehn Tagen.

22. November »Le Roi s’amuse« gelangt an der Pariser Comédie Française, von Tumulten begleitet, zur Uraufführung.

23. November Auf persönliche Anordnung des französischen Innenministers werden weitere Aufführungen von Hugos Drama untersagt.

24. November Das Ministerium verfügt offiziell das endgültige Verbot des Stückes.

30. November Im Vorwort zur Erstausgabe des Textbuches von »Le Roi s’amuse« protestiert Hugo empört gegen den ministeriellen Erlass, jedoch ohne Erfolg. Das Stück bleibt in Frankreich genau fünfzig Jahre lang verboten.

◆ 1850

Im Frühjahr schlägt Verdi Hugos Drama zunächst dem Dichter Salvatore Cammarano als Opernprojekt für das Teatro San Carlo in Neapel vor. Da Neapel sich aber in finanziellen Schwierigkeiten befindet, findet eine Zusammenarbeit nicht statt.

9. März Carlo Mazari, der Intendant des venezianischen Teatro La Fenice, beauftragt Verdi mit einem neuen Werk (»Rigoletto«).

14. März Verdi nimmt den Auftrag an und konzipiert die gesamte Partitur des »Rigoletto« *a tamburo battente* – auf einen Streich...

28. April In einem Brief an Francesco Maria Piave, dem Hausdichter am Teatro La Fenice, spricht Verdi erstmals von Hugos »Le Roi s’amuse« und von »Triboulet« als »eine der größten Schöpfungen, derer sich das Theater aller Länder und aller Zeiten rühmen kann.« Verdi unterzeichnet den von dem Intendanten Marzari vorbereiteten Vertrag mit dem Teatro la Fenice und schlägt als Stoff Victor Hugos »Le Roi s’amuse« vor.

5. August Piave legt Marzari das »Programm« der Oper, die zunächst »La Maledizione« (Der Fluch) heißen soll, zur Begutachtung vor.

10. August Die Leitung des Teatro La Fenice hat keine Einwände gegen das Sujet.

22. Oktober Piave schickt Verdi die letzten Verse der »Maledizione«- Dichtung zur Vertonung.

22. Oktober Verdi erhält Paves vollständigen Text zu »La Maledizione«

11. November Marzari leitet das fertige Libretto an die unter österreichischer Aufsicht stehende venezianische Zensurbehörde weiter.

17. November Verdi sendet das Libretto zu »La Maledizione« an das Teatro La Fenice nach Venedig.

20. November Verdi reist von Triest nach Busseto und versucht bei einem Zwischenhalt in Venedig, die Zustimmung der Zensur für »La Malediziona« einzuholen. Sie wird ihm verweigert, was den Beginn einer langen Auseinandersetzung bedeutet.

1. Dezember Marzari teilt Verdi schriftlich mit, dass die Zensur das Sujet »trotz aller Bemühungen der Intendanz strikt abgelehnt« habe, und »dass nur, wenn man den König Frankreichs durch einen zeitgenössischen Lehnsherr ersetzte und wenn man einige Ausschweifungen beseitigte, das Drama wieder vorgeschlagen werden kann«. Im Laufe des Dezembers fertigt Piave von sich aus eine stark umgearbeitete neue Textfassung des Stückes an, die er unter dem neuen Titel »Il duca di Vendôme« an Marzari schickt. Dieser ist mit den Änderungen einverstanden und leitet den Text am 11. Dezember an Verdi weiter, der jedoch Paves Eingriffen nicht zustimmt.

9. Dezember Piave deponiert »Il duca di Vendôme«, die redigierte Fassung von »La Malediziona«, im venezianischen Zensurbüro.

20. Dezember Zustimmung der Zensur zu »Il duca di Vendôme«.

30. Dezember In Verdis Haus in Busseto treffen sich Verdi, Piave und Guglielmo Brenna, der Sekretär des Intendanten Marzari, um die strittigen Fragen zu klären. Sie unterzeichnen eine schriftliche Vereinbarung über die endgültige Gestalt des Textbuches. Der vom Stoff begeisterte Verdi vertont das Libretto in ungewöhnlich kurzer Zeit.

◆ 1851

14. Januar In einem Brief an Piave erwähnt Verdi zum ersten Mal den endgültigen Titel der Oper: »Rigoletto«.

26. Januar Nach wochenlanger Ungewissheit und einer Reihe von Detailänderungen genehmigt die Zensur die Aufführung der Oper.

19. Februar Verdi trifft zum Probenbeginn der noch nicht ganz zu Ende komponierten Oper in Venedig ein.

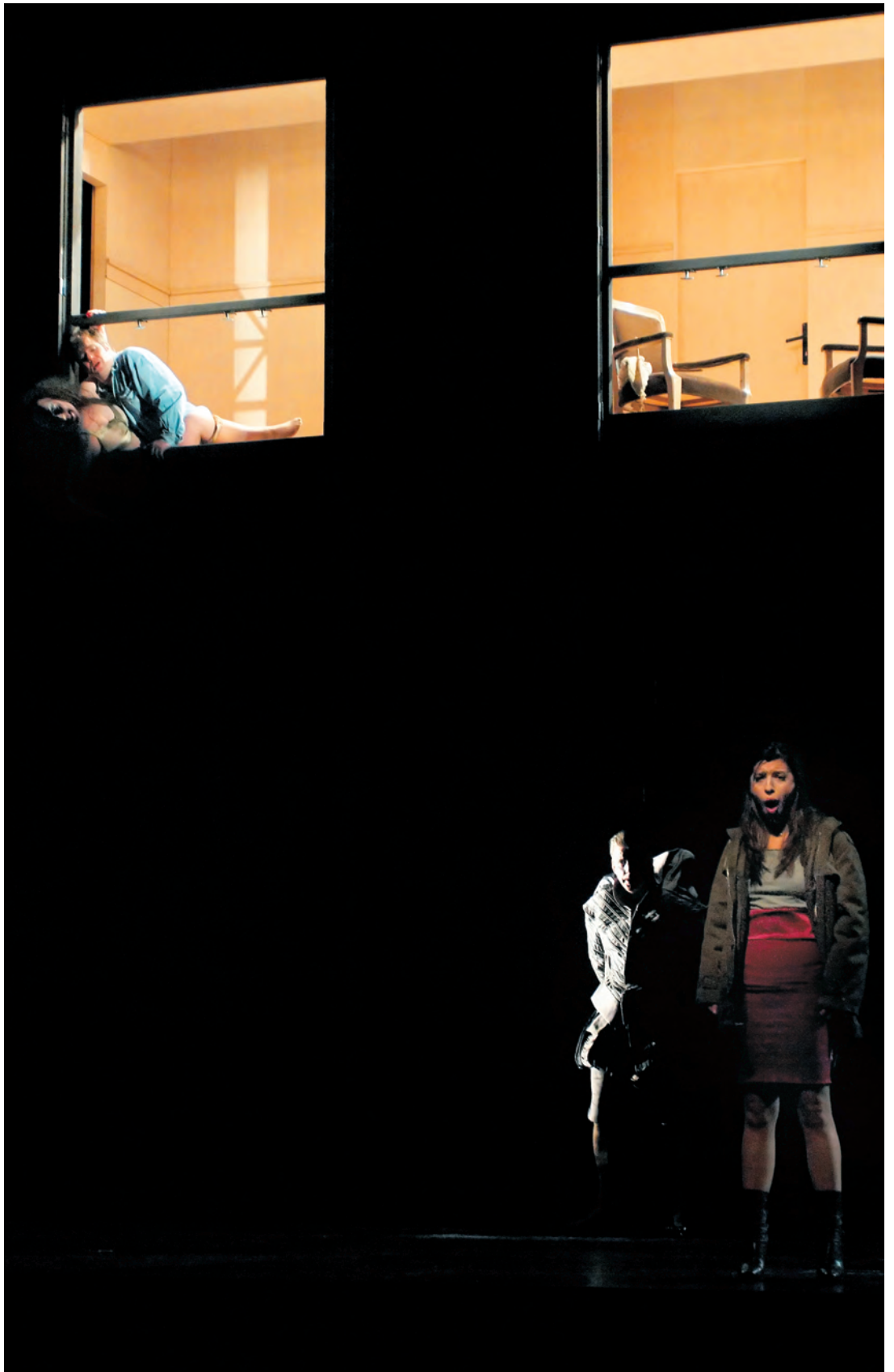
11. März Die Uraufführung des »Rigoletto« im Teatro La Fenice zu Venedig unter der Leitung des Komponisten wird zum triumphalen Erfolg. In derselben Spielzeit finden in Venedig noch dreizehn »Rigoletto«-Vorstellungen statt. Im selben Jahr wird der »Rigoletto« in Bergamo, Treviso, Rom, Triest und Verona zum ersten Mal aufgeführt.

◆ 1852

Erstaufführungen des »Rigoletto« folgen in Turin, Florenz, Wien, Padua, Venedig, Corfu, Genua, Bologna und Parma, alle auf italienisch. Am 18. Dezember wird die Oper in Budapest zum ersten Mal in ungarisch gegeben.

◆ 1853/54

»Rigoletto« wird in weiteren Städten zum ersten Mal aufgeführt, so u.a. an der Mailänder Scala, in Stuttgart, Prag, St. Petersburg, Oporto, London, Granada, Warschau, Madrid, Athen, Braunschweig, Olmütz, Tiflis, Lissabon, Konstantinopel, Bukarest, München, Odessa, San Francisco und Alexandria.



◆ **1855–1857**

Erste Aufführungen der Oper unter anderem in New York, Neapel, Boston, Buenos Aires, Havanna, Montevideo, Hamburg, Gibraltar, Edinburgh, Palma de Mallorca, Rio de Janeiro, Moskau, Mexiko, Paris (19. Januar 1857), New Orleans, Port-au-Prince, Schwerin und Bombay.

◆ **1876**

5. März Francesco Maria Piave stirbt in Mailand.

◆ **1885**

2. Januar Im neueröffneten Metropolitan Opera House in New York dirigiert Walter Damrosch eine vielbeachtete »Rigoletto«-Premiere in deutscher Sprache.

◆ **1901**

21. Januar Giuseppe Verdi erleidet in seinem Zimmer im Grand Hôtel Mailand einen Schlaganfall und erlangt das Bewusstsein nicht wieder. Er stirbt am 27. Januar.



Textnachweise Die Texte von Karl-Heinz Ott »Victor Hugo, Verdi und das Theater der Grausamkeit« (redaktioneller Titel) und Micaela von Marcard »Unter der Schellenkappe ein Mensch« werden mit freundlicher Genehmigung der Autoren abgedruckt und sind leicht gekürzt · Giuseppe Verdi, Briefe, hg. von Werner Otto, Berlin 1983 · Die Zeittafel zu Verdis »Rigoletto« wurde von Jeannette Grupe bearbeitet · Alle weiteren Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Aufführungsfotos Thilo Nass

Seite 8	Ole Jørgen Kristiansen (Rigoletto), Sarah Hinz (Gilda als kleines Mädchen)
Seite 12/13	Bühnenorchester, Ensemble
Seite 14 (oben)	Philipp Meierhöfer (Graf Ceperano), Herrenchor (Höflinge), Thomas Ruud (Herzog von Mantua)
Seite 14 (unten)	Herrenchor (Höflinge), Thomas Ruud (Herzog von Mantua)
Seite 19	Bühnenorchester, Hans-Peter Scheidegger (Graf Monterone), Thomas Ruud (Herzog von Mantua)
Seite 20/21	Hans-Peter Scheidegger (Graf Monterone)
Seite 22 (oben)	Ole Jørgen Kristiansen (Rigoletto)
Seite 22 (unten)	Ole Jørgen Kristiansen (Rigoletto), Sarah Hinz (Gilda als kleines Mädchen)
Seite 23 (oben)	Ole Jørgen Kristiansen (Rigoletto), Sarah Hinz (Gilda als kleines Mädchen), Ina Kancheva (Gilda)
Seite 23 (unten)	Sarah Hinz (Gilda als kleines Mädchen)
Seite 24 (oben)	Ina Kancheva (Gilda), Thomas Ruud (Herzog von Mantua)
Seite 24 (unten)	Ina Kancheva (Gilda)
Seite 25 (oben)	Ina Kancheva (Gilda)
Seite 25 (unten)	Ina Kancheva (Gilda), Herrenchor (Höflinge)
Seite 26 (oben)	Thomas Ruud (Herzog von Mantua), Herrenchor (Höflinge)
Seite 26 (unten)	Tae-Hyun Kim (Marullo), Ole Jørgen Kristiansen (Rigoletto), Hans Kittelmann (Matteo Borsa), Herrenchor (Höflinge)
Seite 27	Ina Kancheva (Gilda)
Seite 33	Ina Kancheva (Gilda), Ole Jørgen Kristiansen (Rigoletto)
Seite 34	Ina Kancheva (Gilda)
Seite 39	Ina Kancheva (Gilda)
Seite 40	Hilke Andersen (Maddalena), Thomas Ruud (Herzog von Mantua)
Seite 43	Hilke Andersen (Maddalena), Thomas Ruud (Herzog von Mantua), Ole Jørgen Kristiansen (Rigoletto), Ina Kancheva (Gilda)

Impressum Herausgegeben von der Staatsoper Hannover, Spielzeit 2005/06 · Intendant: Albrecht Puhmann
Redaktion: Albrecht Puhmann · Mitarbeit: Jeannette Grupe, Pavel B. Jiracek
Gestaltung: Heinrich Kreyenberg · Druck: Steppat Druck





next₁₂₅



KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

Design trifft Funktion

Studio 1:

Lange Reihe 24
30938 Thönse
0 51 39 / 99 41-0

Studio 2:

Friesenstraße 18
30161 Hannover
05 11 / 1 625 725

