Rigoletto für Jugendliche

Oper nach Giuseppe Verdi ab 12 Jahren
bearbeitet von Margrit Dürr und Julian Metzger

Spielzeit 2013/14

Materialien

Theater Lübeck

Inhalt

- Besetzung 3
- Die Taschenoper 4
- Schnell ins Stück 5
- Presseberichte 6
- Foto-Love-Story 12
- Aus dem Libretto 13
- Zu der Originaloper »Rigoletto« 18
    - Inhalt der Original-Oper 18
    - Geschichte der Oper Rigoletto 26
- Impressum 46

Rigoletto für Jugendliche

Oper nach Giuseppe Verdi ab 12 Jahren
bearbeitet von Margrit Dürr und Julian Metzger

Musikalische Leitung Carl Augustin
Inszenierung Sascha Mink
Ausstattung Katia Diegmann
Dramaturgie Katrin Ötting

Regieassistenz / Abendspielleitung / Inspizienz Mareike Nebel
Ausstattungsassistenz Caroline Schneider
Korrepetition Makiko Eguchi, Christina Meier
Licht, Ton Maxim-Paul Krüger

Technische Direktion Rainer Stute • Technische Produktionsleitung Kai Paulsmeier • Leiter der Beleuchtung Falk Hampel • Leiter Ton, Video Volker Hahm • Bühne Reinhard Behrens • Requisite Christin Botzenhard, Carla Praetorius • Malersaal • Matthias Schmidt • Theaterplastik Volker Stoob • Tischlerei Bernd Clemens • Schlosserei Ulrich Jungesblut • Tapezierwerkstatt Silvia Ottens • Leiterin der Kostümabteilung Sabine Rietman • Kostümwerkstätten Iris McConnell, Julian Meins • Modistin Susanna Komod Günther • Schuhmachermeister André Freitag • Maske Susan Kutzner

Premiere 09/11/2013 im Jungen Studio
Dauer 1 Stunde 15 Minuten, keine Pause

Rigoletto Titus Witt

Gilda Margrit Dürr

Herzog Christian Michael Newman

Spara Frank Schwemmer

Maddalena Feline Knabe

Violine Cornelia Bach

Violoncello Anna Reichwein

Harfe Irene Aristei

Gitarre Frank Schwemmer / Christian Michael Newman

Die Taschenoper Lübeck ...

... macht große Oper für kleine Menschen ab sechs Jahren und für Jugendliche ab 12 Jahren. Sie bearbeitet bekannte Opern kind- oder jugendgerecht und bringt sie auf die Länge von circa einer Stunde. Die Geschichte wird so erzählt, dass die Handlung problemlos verstanden werden kann. Mit erfahrenen Musikern, schönen Kostümen und mobilem Bühnenbild kommt die Taschenoper überall dorthin, wo Kinder und Jugendliche sind. Sie ist Kooperationspartner des Theater Lübeck, spielt auf renommierten Festivals – wie z. B. dem Schleswig-Holstein-Musik Festival – aber auch in Schulen. Margrit Dürr und Julian Metzger haben 2005 die Taschenoper gegründet, weil sie von Oper begeistert sind und Kindern und Jugendlichen diese Begeisterung mitteilen und sie daran teilhaben lassen wollen. Damit es auch in Zukunft noch Zuschauerinnen und Zuschauer für Oper gibt!

Mehr Informationen unter www.taschenoper-luebeck.de

Die Produktion »Rigoletto für Jugendliche« wird gefördert durch:

- die Michael-Haukohl-Stiftung
- die Possehl-Stiftung
- die Gemeinnützige Sparkassenstiftung zu Lübeck
- die Margot und Jürgen Wessel Stiftung
- die Friedrich Bluhme und Else Jebsen Stiftung
- den Rotary Club Lübeck
- die Hansestadt Lübeck
- die Institutionelle Förderung des Ministeriums für Justiz, Kultur und Europa des Landes Schleswig-Holstein

Das Theater Lübeck wird finanziert vom Land Schleswig-Holstein und der Hansestadt Lübeck.

Die Taschenoper Lübeck und das Theater Lübeck danken für die großzügige Unterstützung!

Schnell ins Stück

Rigoletto sind zwei Dinge in seinem Leben besonders wichtig: Sein politisches Renommee und seine über alles geliebte Tochter Gilda, die er hütet wie seinen Augapfel.

Doch Gilda ist kein kleines Kind mehr und entdeckt zunehmend die Reize des Erwachsenwerdens, beschäftigt sich lieber mit ihrem Computer als ihre Blumen zu gießen und beginnt, ihren strengen und sorgenvollen Vater zu belügen, um sich zumindest ein bisschen Freiheit zu ertrotzen. Und als sie schließlich dem charmanten und attraktiven Amerikaner Herzog begegnet, verliebt sie sich prompt unsterblich in ihn. Doch Herzog, selbst noch auf dem Weg der Selbstfindung, meint es nicht ganz so ernst mit Gilda. Und was haben seine neuen Freunde Spara und dessen Schwester Maddalena im Sinn?

Als Rigoletto schließlich von der Liebe seiner Tochter zu Herzog erfährt, gibt er sich wenig Mühe, seine Abneigung gegen auf Herzog, in dem er seine eigene Vergangenheit erkennt, zu verbergen und schmiedet zusammen mit Herzogs Kumpanen Spara einen verhängnisvollen Plan, um Herzog vor Gilda als Betrüger zu enttarnen. Doch die Intrige gerät außer Kontrolle und schließlich ist sogar Gildas Leben in Gefahr…

Presseberichte:

Lübecker Nachrichten
LN
Lübecker General-Anzeiger
Überparteilich, unabhängig

08. November 2013

Ein heiterer „Rigoletto“

Die Taschenoper Lübeck bereitet Verdis Operndrama für Jugendliche auf.

Lübeck – Giuseppe Verdis Oper „Rigoletto“ ist ein ausgesprochen düsteres Werk. Rigoletto ist ein verkrüppelter Hofnarr, der seine Umwelt mit beißendem Spott überzieht, sein Herzog ist ein übler Hallodri, Rigolettos Tochter wird durch einen Auftagsmörder „aus Versehen“ getötet. Gerade dieses Werk aber setzt die Taschenoper Lübeck in eine Version für Kinder und Jugendliche um.

„Wir haben den Blick vor allem auf die Beziehungen der Menschen in diesem Stück gerichtet“, sagt Sängerin Margrit Dürr, die die neue Fassung von „Rigoletto“ geschrieben hat. „Wir wollen zeigen, wie schwierig eine Vater-Tochter-Beziehung sein kann.“ „Und welche Probleme die erste Liebe mit sich bringen kann“, ergänzt Regisseuir Sascha Mink. Für junge Leute ab zwölf Jahren sei dieser „Rigoletto“ der Taschenoper deshalb ein aus gesprochen gutes Thema.

Fünf Personen sind auf der Bühne, das kleine Instrumentalensemble besteht aus Harfe, Geige, Cello und Gitarren, das Stück dauert gut eine Stunde. „Wir haben fast alle Texte verändert, wie das bei der Taschenoper ja üblich ist“, sagt Margrit Dürr. „Auch den Ablauf haben wir leicht geändert. Durch die neuen Texte verliert das Stück etwas von seiner Düsternis, es wird zeitweise sogar wieder lustig – und das, ohne das Stück zu verraten.“

Diese Eingriffe seien notwendig, um „Rigoletto“ ins Heutige für junge Menschen zu übersetzen, meint Sascha Mink. „Rigoletto hat bei uns keinen Buckel, er ist auch kein Hofnarr. Er ist ein Mann, der in seiner Jugend genau das getrieben hat, was der junge Herzog macht, aber diese Zeit hinter sich gelassen hat. Er ist zum Spießer geworden, der Herzog ist dementsprechend flippig.“ Rigoletto versucht in seiner Eigenschaft als Vater, Absolution von seiner Tochter Gilda für sein Fehlverhalten zu bekommen. „Das ist ein ganz alltäglicher Vorgang“, sagt Mink. „Uns ist wichtig, dass durch die Aufführung der Zuschauer aufgefordert wird, über sich selbst nachzudenken.“

Sascha Mink inszeniert, Margrit Dürr singt die Rolle der Gilda.

Ermöglicht wird die Produktion dieses „Rigoletto“ für Jugendliche durch die Michael-Haukohl-Stiftung, die Possehl-Stiftung, die Gemeinnützige Sparkassenstiftung zu Lübeck, den Rotary Club Lübeck, die Friedrich Bluhme und Else Jebsen Stiftung sowie die Margot und Jürgen Wessel Stiftung.

Für die Taschenoper Lübeck steht im kommenden Jahr ein besonders großer Auftritt ins Haus. Gemeinsam mit den Berliner Philharmonikern wird sie in Berlin eine „Opern-Baustelle“ zu Puccinis „Manon Lescaut“ herausbringen. „Das ist ein Konzept, das wir hier in Lübeck schon erfolgreich an der ‚Vampir‘-Oper umgesetzt haben“, sagt Margrit Dürr. „Dabei stellen wir verschiedene Musikstücke aus dem betreffenden Stück vor, und die Zuschauer arbeiten dann daran. Sie können die Stücke umkomponieren, neue Texte dazu schreiben oder was immer sie wollen damit machen. Am Ende werden diese neuen Stücke dann aufgeführt.“

Dieses Konzept soll, wie die Aufführungen der Taschenoper auch, bei jungen Leuten und Kindern das Interesse an der Oper wecken und die Hemmschwelle senken. „Wir haben damit sehr gute Erfahrungen gemacht – und wir sind sehr froh darüber, dass unser Konzept auch den Berliner Philharmonikern gefällt.“ *Jürgen Feldhoff*

● **Premiere:** morgen, 16 Uhr, Junges Studio des Theaters Lübeck

Hanse Markt
Wochenzeitung für Lübeck

03. - 09. November 2013

Vorhang auf für Rigoletto

Im Theater Lübeck wird eine Verdi-Oper für Jugendliche gezeigt

LÜBECK Gilda wird erwachsen. Sie will selbst über ihre Freizeit entscheiden, sich mit Freundinnen treffen, sich verlieben. Aber da ist ihr Vater, der einfach alles verbietet, was er nicht kontrollieren kann. Nicht aus Herrschsucht, sondern aus Angst um seine Tochter, die er allein großzieht. Das ist der Rahmen, in dem das Theater Lübeck in Zusammenarbeit mit der Taschenoper Lübeck die Geschichte der Oper „Rigoletto" gestellt hat. Ein modernes Stück ist dabei entstanden: „Rigoletto für Jugendliche". Am kommenden Sonnabend hat es Premiere. Wir haben schon mal gelauscht.

Kann das funktionieren, Handlung und Musik einer 162 Jahre alten Oper zu einer modernen Geschichte zu formen? Im Original von Guiseppe Verdi ist Rigoletto ein buckeliger Hofnarr. Für die Lübecker Studio-Bühne hat Sascha Mink einen Politiker daraus gemacht, dessen Wahlplakate rundum an den Wänden hängen und einen spießigen Saubermann präsentieren.

So ist kein Mensch in Wirklichkeit, das sieht jeder auf den ersten Blick. Rigoletto, in Lübeck gespielt und gesungen von Tobias Witt, zeigt zu Hause dann auch ein ganz anderes Gesicht als in der Öffentlichkeit: Da ist er unberechenbar, ständig hin- und hergerissen zwischen liebevoller Zuwendung und polternder Strenge. Umso mehr sucht Gilda Freiräume, beginnt, den Vater zu beschummeln, reißt schließlich zusammen mit einem zwielichtigen Trio aus.

Bringen die Oper „Rigoletto" für junge Zuschauer auf die Bühne: Margrit Dürr (von links), Christian Michael Newman, Frank Schwemmer, Feline Knabe, Titus Witt, Sascha Mink und Carl Augustin LUBOWSKI

Das schlimme Ende scheint nah. „Vielleicht aber auch nicht", orakelt Sascha Mink und verrät schon mal: „Das Ende ist offen." Sterben wie bei Verdi muss Gilda bei ihm nicht. Überhaupt geht es im Rigoletto 2013 deutlich heiterer zu. Frank Schwemm spielt den Zauberer Spara und hat sich dafür verblüffende Kunststücke draufgeschafft. „Der Knaller kommt am Schluss", sagt er und murmelt etwas von „blutig und gefährlich".

Verdis Melodien sind beim „Rigoletto für Jugendliche" natürlich erhalten geblieben. Die Texte allerdings sind neu. Und die Musik kommt nicht von einem großen Orchester, sondern nur von Harfe, Geige, Cello und Gitarre. Ein spannendes Stück für Zuschauer von zwölf Jahren an und unbedingt auch sehens- und hörenswert für Erwachsene, die neugierig auf Oper sind. **KARIN LUBOWSKI**

Premiere ist am Sonnabend, 9. November, 16 Uhr. Weitere Termine: 10. November um 16 Uhr und am 12. November um 9.30 Uhr. Theater Lübeck (Studio), Beckergrube 16. Theaterkasse: 0451/ 399 600

wochen spiegel

09. November 2013

Rigoletto für Jugendliche

Jugendliche gelten allgemein als schwer erreichbar für kulturelle Angebote, besonders für die Oper. Genau dieser Herausforderung stellt sich die Taschenoper Lübeck und verpackt große Opernstücke kindgerecht in 60 Minuten mit „Rigoletto für Jugendliche". » Seite 4

Verdis „Rigoletto" als Oper für den Nachwuchs

LÜBECK. Die Taschenoper Lübeck präsentiert mit „Rigoletto für Jugendliche" ein neues Theaterstück für junge Augen und Ohren. Das Theater Lübeck, sowie zahlreiche Förderer unterstützen dieses Projekt.

Die Premiere *von „Rigoletto für Jugendliche" feiert heute Premiere.* Foto: TS

Jugendliche gelten allgemein als schwer erreichbar für kulturelle Angebote, besonders für die Oper. Genau dieser Herausforderung stellt sich die Taschenoper Lübeck und verpackt große Opernstücke kindgerecht in 60 Minuten. Die Geschichten werden so erzählt, dass Kinder und Jugendliche die Handlungen problemlos verstehen können. Mitmachen nicht ausgeschlossen. Denn interaktive Szenen werden ebenfalls eingebaut, so dass keine Langeweile aufkommt.

Bereits das Pilotprojekt „Der Vampir" wurde 2011 sehr gut besucht und angenommen. Nun feiert Verdis Titelheld Rigoletto am heutigen Sonnabend im Jungen Studio des Theaters Lübeck Premiere. „Dies ist nur möglich, weil wir für die Produktion von Rigoletto eine großzügige, finanzielle Hilfe bekommen haben", erzählt die Gründerin der Taschenoper Margrit Dürr. Unter den Förderern gehören die Michael-Haukohl-Stiftung, die Possehl-Stiftung, die Gemeinnützige Sparkassenstiftung zu Lübeck, die Margot und Jürgen Wessel Stiftung, die Friedrich Bluhme und Else Jebsen-Stiftung, der Rotary Club Lübeck, die Hansestadt Lübeck und das Ministerium für Bildung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein für die Institutionelle Förderung.

„Rigoletto für Jugendliche" wendet sich an die Altersgruppe der Zwölf- bis 16-Jährigen. In dem Stück geht es um den wilden Rigoletto, der seine Tochter Gilda von allem Bösen fernhalten will. Doch Gilda ist ein Teenager und möchte selbstständig sein, abends weggehen und sich verlieben dürfen. Und weil sie weiß, dass ihr Vater das nicht dulden würde, belügt sie ihn. Es entsteht ein großes Lügengebäude, das zur Katastrophe führt – oder ist es nur das Erwachsenwerden? Ein sensibles Thema und ein Angebot für Jugendliche, die eigene Realität in der Welt der Oper zu entdecken. Begleitet wird das Stück von einem kleinen Orchester, bestehend aus Harfe, Geige, Cello und Gitarre. TS

» Weitere Informationen und Aufführungstermine unter www.taschenoper-luebeck.de.

Lübecker Nachrichten
LN
Lübecker General-Anzeiger
Überparteilich, unabhängig

10./11. November 2013

Der schwierige Aufbruch in ein eigenes Leben

Verdi-Premiere auch bei der Taschenoper: „Rigoletto" für Jugendliche hatte Premiere.

Von Cornelia Schoof

Lübeck – In seinem schwarzen Anzug sieht Rigoletto aus wie geleckt. Überall hängen blaue Wahlplakate mit seinem Konterfei und dem Slogan: „Sicher. Sauber. Hand drauf. Rigoletto für unsere Stadt."

„Rigoletto für Jugendliche" hatte gestern Nachmittag im Studio des Lübecker Theaters Premiere. Die Kooperation des Lübecker Theaters und der Taschenoper Lübeck war kindgerechter als Verdis Original und kam gut an. Regisseur Sascha Mink hat Rigoletto (Titus Witt, Bariton) zum Politiker gemacht und damit eine Figur geschaffen, die in der heutigen Zeit besser funktioniert als der verkrüppelte Hofnarr, den Verdi vor Augen hatte. In dieser Inszenierung singt die Hauptrolle ein Mann, der „Leichen im Keller" hat, weil er in seiner Jugend ein Schwerenöter war und diese Zeit gerne vergessen möchte. Permanent wäscht er seine Hände in Unschuld – wofür er sich mit kleinen Tüchlein die Hände desinfiziert. Eifersüchtig versucht er seiner Tochter Gilda (Margrit Dürr, Sopran) einzureden: „Es gibt keine Liebe zwischen Männern und Frauen. Es gibt nur Verrat."

Gildas Zimmer ist ein Käfig, vergittert, aber mit Vorhängen wie bei einem Himmelbett. Vor und in dem Raum, aber auch dahinter auf einer separaten Bühne mitten in den Zuschauern spielt sich die Vater-Tochter-Geschichte ab. Das Ende ist hier gnädiger als im Original. Der Vater verliert seine Tochter zwar – sie verlässt ihn, um ihr eigenes Leben zu führen. Sterben muss sie aber nicht.

Katia Diegmann (Ausstattung) hat ein funktionales Bühnenbild geschaffen, nicht mehr als nötig, aber so viel, dass die Fantasie loslaufen kann. Ihre Kostüme sind vielseitig.

Nicht nur die Inszenierung war überzeugend. Die sängerische und instrumentale Leistung war ebenfalls hoch (musikalische Leitung: Carl Augustin). Stimmgewaltig und technisch gut präsentierten sich alle fünf Solisten. Auch das Trio, das die Opernpartitur unter sich verteilt hatte, spielte ausgewogen: Cornelia Bach (Violine), Anna Reichwein (Cello) und Irene Aristei (Harfe).

Rigoletto (Titus Witt) umgeben von Spara (Frank Schwemmer, oben), Maddalena (Feline Knabe) und dem Herzog (Christian Newman). Foto: Olaf Malzahn (hfr)

Ein Liebeslied ganz für sie allein

Die Taschenoper Lübeck mit „Rigoletto für Jugendliche“

An zwei Tagen nacheinander gab es im Theater an der Beckergrube Verdi-Premieren, erst der „Don Carlo“ im Großen Haus, dann am 9. November der „Rigoletto für Jugendliche“ im Studio. Die zweite Aufführung, die neueste Produktion der Taschenoper Lübeck (TOL) und wieder in Kooperation mit dem Lübecker Theater, wendet sich an Jugendliche im Alter ab 13. Anders als in der Vorlage ist die Titelfigur aber kein Buckliger. Margrit Dürr und Julian Metzger als Bearbeiter haben ihn in einen aalglatten Politiker gewandelt, dessen sichtbarer Makel ein neurotischer Putzzwang ist. Ständig sucht er seine Hände wegen seiner obskuren Vergangenheit als rücksichtsloser Frauenheld zu reinigen. So trägt er auch Charakterzüge des Herzogs von Mantua, dessen Zeichnung als amoralischer, wüster Regent damals die Zensurbehörden auf den Plan brachte. Zensur ist nicht mehr zu befürchten, und so wird der schmierige Politiker zu einem Vater, der seine Tochter Gilda vor den Nachstellungen des Herrn Zog, des Herzogs der Vorlage, beschützen möchte. Der Herzog ist hier aber nur ein leichtlebiger Straßenmusikant, in den sich Gilda verliebt, weil er ihr ein Liebeslied singt. Er verbündet sich zur „Gang“ mit dem dubiosen Geschwisterpaar Maddalena und Sparafucile, bei der TOL kurz Spara. Sie gehören ebenfalls zum Personal der Vorlage, werden aber nicht zu Handlangern einer Mordtat, die die TOL-Adaptation wohlwollend umgeht. Die Mitglieder der „Gang“ verdienen sich als herumstreunende Tagediebe und Gaukler ihren Unterhalt. Feline Knabe und Frank Schwemmer machen aus diesen Rollen eine Menge, sängerisch wie darstellerisch, animieren das Publikum und zeigen überraschende Zaubertricks.

Im Zentrum der Produktion steht der Vater-Tochter-Konflikt, Problem vieler Heranwachsender, die wie Gilda sich nicht mehr gängeln lassen wollen. Sehr einfühlsam gestaltet Margrit Dürr den Entwicklungsspagat zwischen Liebe zum Vater, Gehorsam und Freiheitsdrang. Der Amerikaner Christian Michael Newman ist als Herzog ebenfalls hervorragend, ein richtungsloser Sonnyboy mit frischem Tenor und viel Spielfreude. Die Titelfigur gestaltet Titus Witt, intensiv im Spiel und baritonal wuchtig, wie schon häufig Säule im Ensemble der Taschenoper. Und auch Sascha Mink als Regisseur und Katia Diegmann als Ausstatterin sind wieder dabei, haben ein kurzweiliges, gut durchschaubares Spiel arrangiert, das auf zwei Podesten und im Zuschauerraum abläuft. Ein schiebbares Gerüst mit Vorhängen und Gestängen erlaubt rasche Ortswechsel. Allein die Zauberkunststückchen und interaktiven Mitmachgesänge ziehen sich ein wenig in die Länge, durchtrennen den Handlungsablauf. Man hätte Verdi und seinen Ohrwürmern trauen sollen.

Musikalisch untermalt ein souveränes Trio mit Violine, Violoncello und Harfe (Cornelia Bach, Anna Reichwein und Irene Aristei) das Geschehen. Dank des Könnens erreichte die TOL wieder ein hohes Niveau und fand in der Premiere begeisterten Zuspruch, nicht nur von den Jugendlichen.

Arndt Voß

(Foto: Olaf Malzahn)

Drastisch versucht die Gang (Christian Michael Newman als Herzog, Frank Schwemmer als Spara und Feline Knabe als Maddalena) Rigoletto (Titus Witt) zu überzeugen.

Lübecker Stadtzeitung
Wochenzeitung der Hansestadt LÜBECK
19. November 2013

Gilda mit Laptop

Es ist schon erstaunlich, wie das Team der Taschenoper Lübeck mit immer neuen Ideen Interesse fürs Musiktheater weckt. Nun kommt mit „Rigoletto für Jugendliche" ein Verdi-Reißer im ambulanten Format, der bei der Uraufführung im Studio lebhaften Beifall erntete.

Das Hier und Heute stimmt bei der Bonsai-Handlung des Mädchens Gilda: Es wird vom Vater Rigoletto so sehr behütet und auch laptopmäßig gegängelt, daß es aufmüpft, als der junge Spund Herr Zog und seine Mini-Gang aus Spara und Maddalena sie ins offene Leben locken. Da sich aber Spara mit Zaubertricks auskennt, steht am Ende nicht der Tod, sondern Gildas „Tschüss" zum nervenden Vater...

Wenn es einen Einwand gibt, dann den, daß Rigoletto als zu engstirniger Saubermann gezeichnet wird. Ansonsten zeigt Regisseur Sascha Mink erneut seine Händchen für die Mischung aus jugendfrischer Direktheit, sauber plazierter Komödiantik und unterschwelligem Ernst. Er inspiriert fünf Akteure, die diese Inspiration ans Publikum weitergeben und es ohne Umstände einbeziehen.

Die Aktionisten, Feline Knabe (Maddalena) und Frank Schwemmer (Spara), zeichnen sich auch durch einen präzisen Mezzo und einen klangvollen Baß aus. Den größten Gesangspart hat der die Räume durcheilende Titus Witt (Rigoletto), dessen starker Bariton die Emotionen moduliert. Margrit Dürr (Gilda) setzt sich mit ihrem sicher geführten Sopran glaubhaft in Szene. Christian Michael Newman (Herzog) wartet mit unverdrossenem Spiel und tenoralem Höhenflug auf. Alle bestehen ebenso in den Ensembles.

„Rigoletto für Jugendliche" im Jungen Studio: Margrit Dürr (Gilda) und Titus Witt (Rigoletto). Foto: Olaf Malzahn

Julian Metzger wartet einmal mehr mit einer ganz neuen Arrangement-Facette auf: Wie mit einem Trio aus Violine, Cello und zumal Harfe (super eingespielt: Cornelia Bach, Anna Reichwein und Irene Aristei) melodiöse Verdi-Fülle entstehen kann, erstaunt und begeistert gleichermaßen – und ist auch ein Verdienst des musikalischen Präzeptors Carl Augustin. Am Erfolg beteiligt ist zudem wieder Katia Diegmann mit ihrer ebenso phantasievollen wie praktikablen Ausstattung. Gür

Foto-Love-Story

Aus dem Libretto

1.Szene

...

Herzog/Maddalena/Spara: Hast du kein Zuhause, bist du bei uns richtig!

Gilda: Ich wohne dort hinten.

Herzog: Eine Wohnung ist für mich nur ein Gehäuse: Fröhlich zieh ich von einer zur andern, und im Sommer, im Sommer brauche ich keine. Ich will frei sein, so frei wie ein Vogel, und ich finde mein Nest überall. Eine Wohnung ist nur ein Gehäuse und der Wechsel verschönert das Leben. Heute diese und morgen was andres, ohne Fesseln, froh und ohne Zwang, so leb ich in Freiheit, Freiheit, ja so leb ich und so bin ich frei!

Rigoletto: Wo find ich sie!

Gilda: So frei sein – wie herrlich!

Rigoletto: Meine Tochter!

Herzog: Mit uns kannst du frei sein!

Rigoletto: In schlechter Gesellschaft?

Gilda: Mein Vater!

Rigoletto: Hier sind nur Gammler!

Gilda: Er darf mich hier nicht sehen! (ab)

...

Rigoletto: Wo ist meine Gilda? Doch eines weiß ich: Mit euch Verbrechern würde sie niemals reden!

Spara: Oh schweig, Verdorbner! Ich kenn dich lange, du bist verdorben, im tiefsten Innern schon lang gestorben. Die vielen Sünden, die du verübt hast, verletzen alle, die du noch lieb hast. Kein Mensch kann solche Taten je vergeben, wer will mit einem Ungeheuer leben. Zu spät für Buße, sie hilft dir nimmer,
So bleibst du schuldig, so bleibst du schuldig, immer schuldig.

Rigoletto: Was hör ich, entsetzlich!

Rigoletto nur „entsetzlich“:

Chor: Sie wird dich verachten, sie wird dich verlassen, sie wird ihren Vater für immer dann hassen. Sie wird dich verachten, sie wird dich verlassen, sie wird ihren Vater für immer dann hassen. Der Tochter verschweigen dein trauriges Leben, wie soll sie dem Vater die Sünden vergeben. Du hast es verschuldet, oh hoffe nichts mehr, und wenn sie zu uns kommt, dann trifft`s dich noch mehr, dann trifft`s dich noch mehr, dann trifft`s dich noch mehr. Ja, ja, ja, ja, ja, du hast es verschuldet, oh hoffe nichts mehr, und wenn sie zu uns kommt, dann trifft`s dich noch mehr.

...

2 .Szene

Gilda: Ich hab gelesen!

Rigoletto: Gut, meine Tochter!

Gilda: Ja, mein Vater!

Rigoletto: Ach! Ich sage dir doch täglich, bleib allen andern ferne. Die Welt ist unerträglich, das Unglück quält uns gerne. Plötzlich, entsetzlich, grausam war der Geliebten Tod, deiner Mutter. Geborgen, in meinen Armen sprach sie ihre letzten Worte: Schütze mir Gilda vor allem Bösen. Dieses Versprechen gab ich der Sterbenden

Gilda: Ach, du hast so oft mir schon erzählt, wie sehr meine Mutter dir Armem fehlt. Du hast so oft mir schon erzählt, wie sehr meine Mutter dir Armem fehlt. Vater genug, Vater genug, Vater , ach quäl dich nicht. Das Leben geht weiter, genug, es geht weiter, genug mein Vater, genug mein Vater, das Leben geht weiter, hast dich lang genug gequält.

Rigoletto: Nur du, du bleibst allein, mein einz´ger Halt, nur du bleibst mir Armem, bleibst mir Armem, bleibst mit armem Vater, ach verlass mich nicht, mein einz´ger Halt, verlass, verlass mich nicht!

...

3. Szene

Gilda: Wir tauschen, das ist ein Käfig!

Maddalena: Doch ganz aus Gold!

Gilda: Ich bin gefangen und raus kann ich nur heimlich.

Maddalena: Dann hau doch ab hier. Und nimm das Zeug mit. Wir fang´n gleich an zu packen.

Gilda: Nein, nein, mein Vater braucht mich, er ist ganz alleine.

Maddalena: Er ist sicher sehr reich, da sollte man bleiben.

Maddalena: Wenn das mein Käfig wär, ich würde bleiben,
und ließe niemals mich, und ließe niemals mich, daraus vertreiben.

...

Herzog: Ich ging die Straße lang und plötzlich fühlte ich, hier muss sie sein, und endlich find ich dich. Welch eine Tarnkleidung hat dich so lang versteckt. Ich sah dich niemals hier, doch jetzt bist du entdeckt.
Welches Geheimnis hältst du verborgen, vielleicht musst du ja den ganzen Tag für die da *(zeigt auf die Pflanzen)* sorgen.
Komm und umarme mich, seltenes Wesen, lass uns zusammen Sternschnuppen sehn, lass uns zusammen die Sterne sehn. Umarme mich, umarme mich, ja du, ja du!

Gilda: Ich kann´s nicht glauben, das muss ein Traum sein, du singst ein Liebeslied für mich ganz allein. Ja du, ja du!

...

Gilda: Herzog, Dave Zog! Noch hör ich deine Stimme. Kein Gefängnis kann die Liebe mir verwehren.

(*Gilda versucht sich auf der Gitarre*) Lehn ich mich in deinen Arm wird mir wohlig und ganz warm, schlägt mein Herz wild und beglückt, bin ich jetzt denn ganz verrückt?
Horche nur auf deinen Tritt, komm zurück und nimm mich mit!
Nur mit dir, mit dir allein kann ich glücklich, glücklich sein. Mit dir allein, mit dir allein.

...

5. Szene

Rigoletto: Keiner wird dich je bekommen, nie sollst du betrogen werden! Jeder Schmerz sei von dir genommen, meine Rache wird fürchterlich sein! Blutige Rache, entsetzliche Rache!

Gilda: Oh, verzeih dem Mann, den ich liebe, ich habe ihm schon lange verziehn. Oh verzeihe! Ja, ich hab, ich hab, ich habe ihm schon lang verziehn, verziehn, schon lang verziehn, ich habe ihm schon lang verziehn. O, verzeihe!

Rigoletto: Du dummes Ding hast keine Ahnung, Rache will ich für dich und mich! Ja, Rache will ich, Rache will ich, Rache für dich, für dich, für dich und mich, ja Rache will ich, Rache, Rache für dich und mich!

...

7. Szene

Spara: Den Herzog ermorden?!

Maddalena: Wir müssen ihn retten!

Gilda: Ich seh hier die Hölle!

Spara: Er wird ihn verfolgen!

Maddalena: Was tun?

Spara: Keine Ahnung!

Maddalena: Wenn wir dem Verrückten was anderes geben,

Spara: Du meinst, einen andern dem Wahnsinn´gen geben, ein Fremder soll sterben für unseren Freund?

Maddalena: Das wär eine Lösung, doch wer wird es wagen, bei diesem Gewitter nach draußen zu gehen?

Gilda: Mein Vater, wie furchtbar, ich hab dich belogen und all dieses Grauen ist auch meine Schuld! Für meine Lügen muss ich büßen, für meine Lügen büße ich, ja für meine Lügen büße ich!

Maddalena: Doch wer wird es wagen bei diesem Gewitter, bei diesem Gewitter nach draußen zu gehn? Nein, nein, niemand kommt und rettet ihn!

Spara: Doch wer wird es wagen bei diesem Gewitter, bei diesem Gewitter nach draußen zu gehn? Nein, niemand kommt und rettet ihn! Nein, niemand kommt und rettet ihn!

...

Aus dem Libretto von Margrit Dürr und Julian Metzger

Zu der Originaloper »Rigoletto«

Inhalt der Original-Oper:

Rigoletto
Melodramma in tre atti

Rigoletto
3 Akte (4 Bilder)

Text: Francesco Maria Piave, nach dem Versdrama *Le Roi s'amuse* (1832) von Victor Marie Hugo
Uraufführung: 11. März 1851, Teatro La Fenice, Venedig
Personen: der Herzog von Mantua (T); Rigoletto, sein Hofnarr (Bar); Gilda, dessen Tochter (S); Sparafucile, ein Bravo (B); Maddalena, seine Schwester (A); Giovanna, Gildas Gesellschafterin (Mez); der Graf von Monterone (Bar); Marullo, ein Edelmann (Bar); Matteo Borsa, Höfling (T); der Graf von Ceprano (B); die Gräfin, seine Gemahlin (Mez); ein Gerichtsdiener (T); ein Page der Herzogin (Mez). **Chor:** Herren. **Statisterie:** Damen bei Hof, Pagen, Hellebardiere
Orchester: 2 Fl (2. auch Picc), 2 Ob (2. auch E.H), 2 Klar, 2 Fg, 4 Hr, 2 Trp, 3 Pos, Cimbasso, Pkn, Schl (gr.Tr, Glocke), Streicher; BühnenM auf d. Szene: Banda (nicht spezifiziert), Streicher; hinter d. Szene: gr.Tr
Aufführung: Dauer ca. 2 Std.

Entstehung: In Verdis Liste möglicher Opernstoffe findet sich Hugos *Roi s'amuse* seit der Komposition von *Ernani* (1844). Anfang 1850 kommt ihm das Drama wieder einmal in den Sinn, er studiert es nun gründlich; der Einfall, aus dem spektakulären Schauspiel eine Oper zu machen, versetzt Verdi in größte schöpferische Begeisterung. »A tamburo battente«, auf einen Streich, wird die Partitur entworfen und in ihren entscheidenden musikalischen Akzenten fixiert. Dabei ist es nicht von Belang, ob die Behauptung, Verdi habe sein erstes Meisterwerk in 40 Tagen niedergeschrieben, Dichtung ist oder Wahrheit. Entscheidend ist, daß die erste Idee für die neue Oper im Frühjahr 1850 einen wahren Schaffensrausch auslöst, der erst mit dem Tag der Uraufführung seine Befriedung findet. Wie bei allen seinen Opern zuvor kommt Verdi auch diesmal mit der kompletten Vokalpartitur zur ersten Probe am 19. Febr. 1851 nach Venedig; die In-

strumentation entsteht mit der Ausführung des bis dahin nur Skizzierten während der Proben, das heißt im Zusammenhang mit der Erarbeitung der »Inszenierung«. Die Noten für den »Schlager« des Stücks händigt der gewiefte Theaterpraktiker dem Sänger des Herzogs freilich erst wenige Stunden vor der Premiere aus, um dessen vorzeitiges Bekanntwerden zu verhindern. – Wie in dieser Nebensache ist die gesamte Entstehungsgeschichte von *Rigoletto* von einer bis dahin auch bei Verdi seltenen Sicherheit bei allen künstlerischen Entscheidungen geprägt. Im Gegensatz etwa zu *Macbeth* (1847) oder *Luisa Miller* (1849) und erst recht im Gegensatz zu den praktisch mit *Rigoletto* beginnenden und letztlich vergeblichen Bemühungen um eine zweite Oper nach William Shakespeare, *Re Lear*, ist die Arbeit absolut frei von zweifelnden und kritischen Fragen. Das beginnt mit der spontanen Einsicht in die ganz unmittelbare Operntauglichkeit der literarischen Vorlage. Mit Ausnahme der Arie des Herzogs zu Beginn des II. Akts haben alle »Nummern« des musikalischen Bühnenspiels (sogar das Quartett im III. Akt) eine »wörtliche« Entsprechung bei Hugo. Auch hier (und das ist vielleicht noch bezeichnender) finden sich mit einem Dialog zwischen dem König (= Herzog) und Blanche (= Gilda) vor deren Verführung und mit der lapidaren Bestätigung von Blanches Tod durch einen Arzt nur zwei Szenen bei Hugo ohne eine Parallele bei Verdi. Es gab mithin librettomäßig nichts weiter zu tun, als den Redeschwall in Hugos Schauspiel durch »Opernplakate« zu ersetzen; eine Aufgabe, für die niemand besser geeignet und erfahrener war als Piave. Einen Text ohne allen persönlichen literarischen Ehrgeiz auf seine denkbar knappste theatralische Formel, das heißt auf die von Verdi unerbittlich geforderte »parola scenica« reduzieren konnte niemand so gut wie dieser (wie eine Laudatio von 1874 formulierte) »Meister im Verkürzen und Verkleinern. Er versteht es, das Meer in einem Löffel einzufangen.« Nicht weniger selbstbewußt tritt Verdi in seinem (in der Geschichtsschreibung gelegentlich überbewerteten) Kampf mit der Zensur auf. Natürlich war die österreichische Aufsichtsbehörde hellwach angesichts eines Stücks, das bei seiner ersten und letzten Aufführung 1832 in Paris mit einer handfesten Schlägerei und einem sofortigen Verbot zu Ende gegangen war. Aber der Konflikt wurde weniger durch die routinemäßigen Forderungen der Zensurbeamten brisant als vielmehr durch die allzu große Willfährigkeit des Fenice-Intendanten Carlo Marzari. Zu Forderungen, die die Substanz seiner Absichten nicht tangierten, sagte Verdi sofort ja. Es war ihm nicht wichtig, ob sein zügelloser Herrscher ein historischer König wie angeblich Franz I. bei Hugo war oder ein fiktiver Herzog von Mantua. Auch über den Titel (*Rigoletto* statt *La maledizione*) ließ er mit sich reden. Aber ansonsten durften im Libretto kein Wort und kein für das Theaterspiel konstitutives Motiv geändert werden. Rigoletto hatte häßlich zu sein und gespalten zwischen bizarrem Zynismus und pathetischem Affekt, Gilda mußte in den Sack und aus ihm (wenn auch nur für einen kurzen schönen Augenblick) sozusagen von den Toten auferstehen. Im Gegensatz zu vielen andern Opern, die Verdi nicht losgelassen und zum Teil zu mehreren Neufassungen getrieben haben, gab es im Fall von *Rigoletto* nach der Premiere nichts mehr zu tun, nichts zu streichen, zu korrigieren oder hinzuzufügen. Die Bitte eines Sängerehemanns um eine zusätzliche Arie für Gilda wird mit Entschiedenheit abgewiesen; »Noten und Verse lassen sich immer schreiben, aber sie bleiben ohne Wirkung (das heißt ohne Sinn!), wenn der richtige Platz für sie fehlt.«

Handlung: In Mantua und Umgebung, 16. Jahrhundert.

I. Akt, 1. Bild, prächtiger Saal im herzoglichen Palast: Während eines rauschenden Balls berichtet der Herzog von Mantua dem Höfling Borsa von seinen Eroberungsversuchen bei einem ihm unbekannten Bürgermädchen, das in einem abgelegenen Winkel der Stadt wohnt und dort jede Nacht von einem geheimnisvollen Fremden besucht wird. Er will mit diesem Abenteuer nun endlich zum Ziel kommen. Im Augenblick faszinieren ihn allerdings erst einmal die Damen, die sein Fest schmücken, denn wenn er von einer Schönheit zur nächsten flattern kann, ist der Herzog so recht in seinem Element. Bei einem Menuett macht er der Gräfin Ceprano in Gegenwart ihres Gatten ungeniert den Hof. Der eifersüchtige Graf muß sich neben der Unverfrorenheit des Herzogs auch noch den Spott des Hofnarren Rigoletto gefallen lassen. Unterdessen amüsiert Kavalier Marullo die Höflinge mit einer Neuigkeit. Der häßliche und bucklige Rigoletto hat, so glaubt wenigstens Marullo, ein Liebchen. Als Rigoletto dem Herzog zynisch rät, Ceprano entweder ins Gefängnis werfen oder sogar hinrichten zu lassen, um sich in aller Ruhe mit dessen schöner Frau vergnügen zu können, beschließen die empörten Höflinge, dem frechen Narren eine Lehre zu erteilen. Auf dem Höhepunkt des Fests stört Graf Monterone das muntere Treiben mit wütenden Anklagen. Aber Rigolettos Spott macht auch vor ihm nicht halt. Sich erst vom Herzog (der den Rebellen zum Tod verurteilen ließ) begnadigen lassen und dann Rechenschaft fordern für die Schändung der Tochter? Im höchsten Zorn verflucht Monterone den Herzog, aber auch die Schlange, die sich in dessen Namen dazu hergibt, einen weinenden Vater zu verlachen. 2. Bild, das verlassene Ende einer Sackgasse, links ein einfaches Haus mit Hof, rechts Garten und Palast des Grafen Ceprano: Im Dunkel der Nacht begegnet der vom Ball heimkehrende Rigoletto dem Berufsmörder Sparafucile. Rigoletto erkennt in dem Bravo ein Spiegelbild seiner Existenz. Seine eigene Waffe ist eine scharfe Zunge, Sparafuciles Werkzeug der Dolch, sie beide sind Außenseiter. Rigoletto steht noch ganz unter dem Eindruck von Monterones Fluch und beklagt sein Leben als Hofnarr des Herzogs. Doch jetzt, zu Haus, verwandelt er sich in einen liebenden Vater, der nur die eine Sorge kennt, seine Tochter Gilda vor allen Gefahren zu bewahren. Sie darf nur in die Kirche gehen, sonst nirgendwohin; Beruf und Namen des Vaters soll sie nie erfahren, auch nicht, wer ihre Mutter

war. Eine schöne Frau schenkte einst dem Krüppel Liebe und starb, das muß Gilda genügen. Der argwöhnische Rigoletto läßt sich von Gildas Hausdame Giovanna noch einmal alle Vorsichtsmaßregeln zum Schutz der Tochter bestätigen. Als er glaubt, Schritte zu hören, geht er selbst noch einmal auf die Gasse. Kaum ist er dort, schlüpft der als Student verkleidete Herzog durch die Tür, bringt Giovanna mit einem Geldbeutel zum Schweigen und verbirgt sich hinter einem Baum. Verblüfft entdeckt der Herzog in seinem Versteck, daß das Ziel seines neuesten Abenteuers die Tochter seines Hofnarren ist. Nachdem Rigoletto sich von ihr verabschiedet hat, plagen Gilda Gewissensbisse, daß sie dem Vater nichts von dem jungen Mann erzählt hat, der ihr seit geraumer Zeit ständig in die Kirche folgt. Insgeheim gesteht sie sich, daß sie ihn liebt. Gerade will das Wort Liebe über ihre Lippen kommen, da springt ihr Verehrer hinter dem Baum hervor, vollendet das Geständnis und macht Gilda eine stürmische Liebeserklärung. Glücklich glaubt Gilda der Verwirklichung ihrer Jungmädchenträume zu begegnen. Unterdessen versammeln sich auf der Gasse die Höflinge. Da Gilda glaubt, die Stimme des Vaters zu erkennen, trennen sich Gilda und ihr angeblich armer Student Gualtier Maldé mit einem hastigen »Addio«. Während Gilda dem geliebten Namen nachträumt, bewundern die Höflinge die Anmut des schönen Mädchens, das sie für Rigolettos Geliebte halten und das sie, um sich an dem Zynismus des Narren zu rächen, entführen wollen. Da erscheint, nach wie vor erfüllt von Ängsten, noch einmal Rigoletto und erkennt Marullo. Der macht ihm jedoch weis, es ginge um eine Entführung der Gräfin Ceprano. Sofort ist der Hofnarr bereit, bei diesem Streich mitzumachen, und hilft so, durch eine Maske blind und taub gemacht, mit beim Raub der eigenen Tochter. Als er die Wahrheit begreift, sind die Höflinge mit ihrem Opfer schon weit. Verzweifelt erinnert sich Rigoletto an Monterones Fluch.

II. Akt. Salon im Palast des Herzogs: Am nächsten Morgen bewegen den Herzog Ungeduld und Zorn. In der Nacht ist er noch einmal zu Rigolettos Haus zurückgekehrt, fand dort aber nur die Spuren einer Entführung. Nun bangt er um das Ziel seines Abenteuers. Der Unmut verwandelt sich freilich rasch in Jubel, als er von dem Streich der Höflinge erfährt. Der Herzog versteht, wo er das Ziel seiner Wünsche finden kann. Zu den Höflingen tritt Rigoletto. Scheinbar scherzend versucht der Narr, etwas über das Schicksal seiner Tochter zu erfahren. Aber die Höflinge tun voller Schadenfreude so, als wüßten sie von nichts. Erst als sie einen Pagen der Herzogin aufgeregt daran hindern, das Zimmer des Herzogs zu betreten, wird Rigoletto schlagartig klar, wo sich sein Kind befindet. Mit wütenden Anklagen und verzweifelten Bitten fordert er von den Höflingen statt der vermeintlichen Geliebten die Tochter zurück. Vergeblich versucht er in das Zimmer des Herzogs einzudringen, bis schließlich Gilda aus der Tür und in seine Arme stürzt. Nur dem Vater will sie gestehen, was sich ereignet hat. Mit furchtbarem, zwingendem Zorn weist Rigoletto die Höflinge aus dem Saal und erfährt nun von Gilda, daß der einzig reine Altar seines Lebens zerstört ist. Er schmiedet finstere Rachepläne. Monterone, der wieder in den Kerker geführt wird und vor dem Bild des Herzogs die Vergeblichkeit seines Racherufs beklagt, gibt ihm das Signal zum Aufstand. Ohne auf die widerstrebende Gilda zu hören, schwört Rigoletto, Monterones Wunsch nach Vergeltung zu erfüllen.

III. Akt, das Ufer des Mincio, links das Innere eines heruntergekommenen Landgasthauses, rechts der über ein Wehr dahinströmende Fluß: Es ist einige Zeit vergangen. Rigoletto führt Gilda an das Haus Sparafuciles in der Nähe von Mantua. Gilda kann den Herzog nicht vergessen, Rigoletto aber will ihr das wahre Wesen ihres Liebhabers vorführen. Von draußen beobachten Vater und Tochter, wie der Herzog mit einem übermütigen und frechen Liedchen über den Flattersinn der Weiberherzen das Gasthaus Sparafuciles betritt, sich Wein bringen läßt und beginnt, mit Maddalena, der lustigen Schwester des Bravos, zu flirten. Bestürzt sieht Gilda, daß der Herzog für die leichtlebige Maddalena ebenso rasch entflammt ist wie einst für sie. Gilda kann ihren Schmerz kaum ertragen, Rigoletto jedoch glaubt die Stunde der Rache nah. Schließlich schickt er Gilda fort. Sie soll in Männerkleidern nach Verona reisen und ihn dort erwarten.

Rigoletto: Antonina Neschdanowa als Gilda. – Im lyrischen wie im Koloraturfach gleichermaßen versiert, glänzte die russische Sopranistin besonders in solchen Partien, deren stimmliches Profil beide Bereiche umfaßte, wie Verdis Gilda, mit der sie 1912 in Paris an der Opéra einen ihrer wenigen Auslandsauftritte hatte.

Während ein Unwetter aufzieht, gibt Rigoletto Sparafucile endgültig den Auftrag, seinen Gast zu töten. Die Hälfte des Mordgelds bezahlt er gleich, den Rest wird Sparafucile nach vollbrachter Tat erhalten. Um Mitternacht will Rigoletto das Opfer in Empfang nehmen und eigenhändig in den Fluß werfen. Das Unwetter und aufkommende Müdigkeit bestimmen den Herzog, die Nacht in Sparafuciles Gasthaus zu verbringen. Mit seinem Lieblingsgedanken an die Frauen, die ihr Herz nach dem Wind drehen, auf den Lippen steigt er in die Stube im oberen Stock und geht zu Bett. Als Sparafucile Maddalena befiehlt, dem schlafenden Gast den Degen wegzunehmen, kehrt draußen entgegen dem Auftrag des Vaters Gilda zurück. Heimlich belauscht sie ein Gespräch zwischen dem Bravo und seiner Schwester. Maddalena gefällt der übermütige Apoll, der da in ihrem Haus schläft, und sie versucht, dem Bruder das Mordgeschäft auszureden. Der Vorschlag, statt des vorgesehenen Opfers einfach den buckligen Auftraggeber umzubringen, lehnt Sparafucile jedoch empört ab. Nur wenn vor Mitternacht noch ein Fremder Einlaß in die Herberge begehren sollte, könnte es eine Lösung geben. Die Möglichkeit, für den untreuen Liebhaber zu sterben, ist für Gilda eine verlockende Vorstellung. Auch die Sorge um den Vater kann sie letztlich nicht davon abhalten, im Namen ihrer Liebe in den Tod zu gehen. Energisch klopft sie an die Tür und begehrt Obdach für die Nacht. Der pünktlich zurückkehrende Rigoletto fühlt sich am Ziel. Kaum ist der letzte Schlag der Uhr, die Mitternacht verkündet, verklungen, pocht er in aufgeregter Begeisterung an Sparafuciles Tür. Der Bravo übergibt ihm sein in einen Sack gepacktes Opfer und erhält dafür die zweite Hälfte des Lohns. Der Jubel Rigolettos kennt keine Grenzen. Die ganze Welt wünscht er sich zum Zeugen seines Triumphs. Doch der Freudenausbruch wird furchtbar gestört. Gerade als Rigoletto den gestraften Missetäter zum Fluß schleifen und zum Zeichen seines Siegs in die Fluten stürzen will, trällert in der Ferne eine ihm nur zu bekannte Stimme das vergnügte Liedchen über den Wankelmut der Frauen. Zu Tode erschrocken reißt Rigoletto den Sack auf und erkennt in einem Blitz des abziehenden Gewitters sein Kind. Ein neues Wetterleuchten zeigt ihm die noch einmal zum Leben erweckte Gilda in himmlischer Entrückung. Sie gesteht ihm, daß sie um ihrer Liebe willen gestorben sei; an der Seite der Mutter wolle sie für den Vater beten. Verzweifelt versucht Rigoletto das schöne Bild zu halten, ohne das für ihn kein Leben ist, aber Gilda stirbt. Mit einer letzten Erinnerung an den Fluch Monterones bricht Rigoletto vernichtet zusammen.

Kommentar: Um die Bedeutung und den Rang von *Rigoletto* zu begreifen, muß man vergleichsweise weit ausholen und sich erst einmal der eigentlichen Quellen dieser Oper bewußt werden. Denn wichtiger noch als Hugos Drama sind die Vokabeln und Metaphern, für die diese literarische Vorlage sozusagen nur als Transportmittel fungiert. Unbestritten: Hugo und sein Theater beleben die Oper und die Ideale des Risorgimento mit der Atmosphäre und dem Geist der gegen Konvention und Establishment revoltierenden Jugend Frankreichs um 1830. Eugène Delacroix' berühmtes Gemälde zum Aufstand vom 28. Juli 1830 *La Liberté guidant le peuple* scheint so etwas wie eine bildgewordene Überschrift für die gesamte Bewegung um Hugo. »Volk« und »Freiheit« sind Schlüsselwörter all ihrer Manifeste. Auf eine »Literatur des Hofs« sollte eine »Literatur des Volks« folgen, der gelehrte Anspruch der Tragödie den neuen Interessen eines Volksdramas weichen: Forderungen, die nirgendwo konkreter eingelöst werden als in Verdis »trilogia popolare« und damit auch in seinem *Rigoletto*. Ebenso unbestritten entwirft Hugo mit *Le Roi s'amuse* das fertige Szenario für die dem Schauspiel nachkomponierte Oper. Daß Verdi selbst Hugo für den entscheidenden Mitautor seines *Rigoletto* hielt, hat er in einem Brief vom Febr. 1855 an seinen Neapolitaner Freund Cesare De Sanctis, wie unbewußt auch immer, zwischen den Zeilen jedoch unmißverständlich zu erkennen gegeben: »Sie wissen, daß man mich seit zwölf Jahren anklagt, die schlechtesten Libretti, die je geschrieben wurden und noch werden, in Musik zu setzen. Aber ich glaube (daran erkennen Sie meine Unwissenheit), daß *Rigoletto* eins der schönsten Libretti ist, bis auf die Verse, die darin enthalten sind.« Die gar nicht so schlechten und vor allem absolut werkgerechten Verse schrieb Piave, für den großen Rest der dramaturgischen Struktur und des theatralischen Aufbaus, natürlich auch für den Inhalt, hatte jedoch bereits Hugo gesorgt. – Wenn so auch die Bedeutung von Hugo als heimlicher Animateur der Verdi-Oper insgesamt und insbesondere von *Rigoletto* schwerlich zu überschätzen ist, hat er doch dem italienischen Theatermann entscheidende Metaphern seines Werks nur vermittelt. Denn Hugos wichtigste Fundgrube für sein Spiel vom »König, der sich amüsiert«, war eben nicht die Geschichte, sondern das Volkstheater seiner eigenen Zeit und hier vor allem die grelle Welt des französischen »mélodrame«. Dies bemerkenswerte, heute gänzlich vergessene Genre hatte in den Jahrzehnten nach der Französischen Revolution eine große Blütezeit erlebt. Ein Dekret von 1791, das in und für Paris die totale Theaterfreiheit proklamierte, gab ihm überhaupt erst echte Möglichkeiten zur Entfaltung. Was bis dahin fast ausschließlich auf Rummelplätzen als Pantomime gelebt hatte, eroberte sich jetzt auch die traditionellen Bühnen, vornehmlich natürlich den Boulevard, und das mit den vom Kirmesmilieu mitgebrachten Requisiten. Das Wesen des französischen Melodrams läßt sich zu zwei Maximen zusammenfassen. Dem Kasperletheater gleich, ist ihm erstens die Geste wichtiger als das Wort, macht es das Wie einer in Kostüm und Dekoration denkbar spektakulären Aktion immer zu seiner eigentlichen Hauptsache. Zweitens findet es mit einer sonst wieder nur Kindertheater und Märchen eigenen Naivität stets zu einem guten Schluß, verkehrt es am langen Ende auf wunderbare Weise Grausamkeit in Güte, Übermut in Einsicht, Gewaltherrschaft in Gerechtigkeit, derb-drastischen Bühnenrealismus in ein (Traum-)Bild von Frieden, Harmonie und Glück. Neben dem »Wunder« eines guten Endes war einer

der beliebtesten Effekte im französischen Melodram die »reconnaissance«, das plötzliche und überraschende Sichwiederfinden und Sicherkennen von Freunden, Geliebten, Geschwistern oder auch von Vater und Tochter, sein häufigster, wenn nicht sogar sein eigentlicher Gegenstand die »persécution«, die furchterregende Verfolgung (und schließlich Errettung) der Unschuld, von Armen, Ausgestoßenen und Außenseitern. Das Publikum des nachrevolutionären Volkstheaters in Frankreich darf und soll vor Schrecken erschauern, wenn es von den Verbrechen hört, mit denen die Mächtigen ihre unschuldigen Opfer bedrohen, es darf und soll mit diesen Opfern bangen oder auch sich freuen, wenn die Unterdrückten mutig aufbegehren oder der wie durch ein Wunder erreichte glückliche Ausgang winkt. Es fällt nicht schwer, im Theater des französischen »mélodrame« Schlüsselszenen von Verdis *Rigoletto* (und seiner Vorlage bei Hugo) wiederzuerkennen. Im Schlußbild von *Coelina ou L'Enfant du mystère* (1800) von René Charles Guilbert de Pixérécourt, dem unbestrittenen Meister im volkstümlichen Genre, wird im »lieto finale« der vernichtete Bösewicht von der Brücke über einen Sturzbach in das schäumende Wasser gestürzt. In Pixérécourts *Valentine ou La Séduction* (1821) attackiert der Krüppel Alfred den reichen Verführer seiner Tochter. In der Comédie-vaudeville *Le Bouffon du prince* (1831) von Anne Honoré Joseph Duveyrier und Saintine sind *Le Roi s'amuse* und *Rigoletto* sogar noch genauer vorformuliert. *Le Bouffon* spielt in Ferrara und hat zwei Hauptfiguren: den Herzog und seinen Narren Bambetto. Der Herzog ist ein blasierter junger Fürst, den allenfalls ein Narr davon abhalten kann, vor Langeweile zu sterben. (Auch Hugo dachte bei den Plänen zu seinem *Roi s'amuse* zunächst weniger an einen »König, der sich amüsiert«, als vielmehr an einen, »qui s'ennuie«, der sich langweilt.) Diesem passiven Herzog steht Bambetto als ein engagierter und aktiver Reformer gegenüber, »ein recht schlecht gebauter Denker grotesken Gehabens«, der mit seiner Nichte Paola in einer ärmlichen Hütte wohnt. Um ihren sich langweilenden Herrn mit einem hübschen Liebchen zu zerstreuen, schleichen die Günstlinge des Herzogs zu Bambettos Hütte und entführen Paola. Während Bambetto ganz mit seinen Reformplänen für das Herzogtum Ferrara beschäftigt ist, wird Paola in den Palast gebracht und erkennt in dem Fürsten den Mann, der sich ihr bereits unter einem andern Namen als Verehrer genähert hat. – Der weite Weg zurück zu den Quellen ist für das Verständnis von *Rigoletto* weitaus mehr als bloße Stoffgeschichte. Denn erst ihre Wurzeln erklären die Dimensionen der Oper. In den Werken vor *Rigoletto* erarbeitet sich Verdi sein musikalisches und theatralisches Handwerk, aber erst die bizarren Bilder und grotesken Zeichen aus der spektakulären Welt des französischen »mélodrame« setzen die gewonnene Meisterschaft frei. Nicht zufällig sind die Auseinandersetzungen mit Shakespeare und Friedrich von Schiller Marksteine in Verdis Lehr- und Gesellenjahren, die Meisterschaft aber erfüllt sich nach *Rigoletto* weitgehend mit Stücken von Hugos spanischen Schülern Antonio García Gutiérrez (*El trovador*, 1836, *Simón Bocanegra*, 1843) und Herzog von Rivas (*Don Alvaro o La fuerza del sino*, 1835). Man kann deshalb auch den mit *Rigoletto* erreichten Operntyp als das Resultat einer einzigartigen Symbiose zwischen dem nachrevolutionären Volkstheater Frankreichs und dem Elan des italienischen Risorgimento definieren. Nur im Beieinander von beidem sind deshalb auch die Schlüssel seiner Wesensart zu entdecken. – In *Rigoletto* gibt es eine Stelle, die Wucht und Spannkraft des berühmten Hebräerchors aus *Nabucodonosor* (1842) scheinbar unverändert aufgreift. Als Gilda im Duett des I. Akts den Vater nach seinen Freunden, seiner Familie, seiner Heimat fragt, antwortet Rigoletto mit einer machtvollen Expression durchaus in der Manier des »Va, pensiero, sull'ali dorate«. »Con effusione«, »mit höchstem Gefühlsausdruck«, spannt er einen pathetischen Bogen: »Culto, famiglia, la patria / il mio universo è in te!« Nur ist nun die vormals kollektive Emotion der übersteigerte Ausdruck eines einzelnen. Es geht nicht mehr um die Affirmation eines aktuellen politischen Volkswillens, sondern um die spektakulär übertriebene Geste eines Vaters, der sich anmaßt, die Ideale von Religion, Familie und Vaterland für seine privaten Wünsche und Hoffnungen zu beanspruchen und damit egoistisch zu mißbrauchen. Die Kantilene ist damit nicht mehr wie in den früheren Choropern »bloße« Nationalhymne, sie trägt vielmehr ein enormes kritisches Potential in sich, ist zugleich Spiegel von subjektiv aufrichtigem Gefühl und objektiv individuellem Fehlverhalten. In der Cabaletta, die den II. Akt beschließt, zwingt Rigoletto Gilda brutal und rücksichtslos in Text und Melodie seines Racheschwurs. Erst recht agiert der aktive Spießgeselle des Herzogs im III. Akt (»Oh come in vero qui grande mi sento!«) als selbsternannter Rächer der Welt in terroristisch-maßloser Selbstüberschätzung: ebenso schrille wie kritische und im höchsten Maß politische Aspekte in *Rigoletto*. – *Rigoletto* ist Verdis erste vollgültige politische Oper. Der »homo politicus« Verdi offenbart sich nämlich weniger in der Feier der Ideale des Risorgimento (die natürlich auch seine waren) als vielmehr in der Auseinandersetzung mit den Kräften, die die Verwirklichung dieser Ideale verhindern. Dem Ideal steht bei Verdi aber zunehmend Skepsis gegenüber, der utopische Traum von einer besseren Welt wird zumal in *Rigoletto* immer wieder durchkreuzt durch Schärfe und Witz. Vergrößern und Verkleinern sind in solchen Zusammenhängen die wichtigsten dramaturgischen Mittel. Die Protagonisten erscheinen in machtvollen Kantilenen übergroß, der Chor der Höflinge ist dagegen zur bloßen Folie reduziert. In kleinen Notenwerten flattern die Geschöpfe des Herzogs von einem Vergnügen zum nächsten. Gerade das leichte und leichtfertige und eben auch »kleine« Hinweghüpfen über alle Pausen entlarvt dabei die Frivolität der Hofgesellschaft, ihren Übermut und ihre Brutalität: Gedankenlos und keck, kurzatmig und gebieterisch überspringen die Höflinge alle Widerstände, die ihnen im Weg sind, und werden in der Karikatur zur Metapher einer mit-

leidlosen Gesellschaft, die nichts anderes kann als zerstören. Im extrem irrealen Theaterbild steckt mithin ein scharf konturiertes Abbild von Wirklichkeit: eine generelle Formel für den versteckten (bissigen und witzigen) Realismus von *Rigoletto*. Das gilt für nichts grandioser als für die vielgeschmähte Schlußszene mit der sicher kühnsten und spektakulärsten »reconnaissance« der Theaterliteratur. Ein angesichts der Unbedingtheit von Gildas Liebesanspruch nachgerade zynisches Allerweltsliedchen über den Wankelmut der Frauen, das wie schon das Singen der Höflinge leicht und locker über alle Pausen hinwegtanzt, wird zum grellen Signal für das Scheitern von Rigolettos maßlosem Racheplan. Im »Wunder« einer »Auferstehung von den Toten« mutiert das fröhliche Ende des französischen Melodrams für den Zauber eines schönen Augenblicks zu einer quasireligiösen »reconnaissance«, das heißt zu einer metaphysischen Erscheinung und Erkenntnis. Nach dem Elan des aufbegehrenden Vaters und dem grellen Zynismus des vermeintlichen Siegers feiert die tote Gilda die Utopie der Versöhnung. Das ist der Parameter, mit dem Verdi die Vokabeln des nachrevolutionären Volkstheaters aus Frankreich hineinträgt in das Reich seiner Kunst. – »Hm-ta-ta« und Kantilene, schrilles Brio und übergroßes Pathos, Kasperle, Kino und Kirche scheinen in der bunten Theaterwelt von *Rigoletto* durchaus die geeigneten und konträren Stichworte. Die Basis ist ein ebenso volkstümliches wie naives Theaterspiel, der eigentliche Gegenstand das tragische Schicksal eines großen, unbedingt liebenden Bürgermädchens. Und wie bei Verdi immer, braucht auch hier die eine Ebene die andere. Die naive Welt des grotesken Spiels ist eine notwendige Voraussetzung für dessen humane Qualität. Wie das vergnügte »hm-ta-ta« mit dem Elan oder der Poesie der Melodie, sind auch das Triviale und das Erhabene unlöslich miteinander verbunden. Erst und nur das groteske Arrangement mit dem Sack setzt Rigolettos Pathos im illusionären Triumph frei. Erst und nur dies Pathos und sein ungeheurer Kontrast zu den realen Verhältnissen im Sack geben dem übermütigen Schlager des vordergründigen Siegers seine grell-witzige, zynische Schärfe. Erst und nur der »Verpackungsfehler« (Arthur Honegger) in ebender Sackgeschichte ermöglicht das »Wunder« einer quasireligiösen »reconnaissance«. Nur in der spektakulären Zauberwelt reiner Theaterformen können notfalls auch Tote singen, und nur als irreale und spektakuläre Botschaft post mortem gelingt die durch jedwede Wirklichkeit nicht mehr zu beschädigende Bestätigung des Guten und Schönen als utopisches Wunschbild des Lebens. Tatsächlich verkennt, wer die trivialen Ebenen bei Verdi als Entgleisung bedauert oder gar als »Leierkastenmusik« (Hans Pfitzner) abtut, deren dramaturgischen Zweck. Ohne »hm-ta-ta« gibt es keine Kantilene, ohne grelle Gesten und Effekte kein Wunder, ohne Witz keine Hoffnung, ohne Skepsis keine Utopie, ohne den Herzog und seine Höflinge nicht den großen, unbedingten und unteilbaren Liebesanspruch des Bürgermädchens Gilda.

Wirkung: Nach dem Triumph der Premiere beeilten sich alle renommierten Opernhäuser, das »Ereignis von Venedig« dem eigenen Publikum zu präsentieren. Mit *Rigoletto* wird Verdi mithin zum unbestrittenen Souverän der italienischen Oper, zum Repräsentanten des Genres in der ganzen Welt. Das kann freilich

Rigoletto, 1. Akt, 2. Bild: Vera Little als Giovanna, Dano Raffanti als Herzog, Barbara Hendricks als Gilda; Regie und Bühnenbild: Hans Neuenfels, Kostüme: Dirk von Bodisco; Deutsche Oper, Berlin 1986. – Die auf wenige Chiffren reduzierte Bühne visualisiert im Bild einer Insel Gildas Abgeschlossenheit.

nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Anerkennung von Beginn an ein sozusagen mitleidiges Lächeln beigemischt war. Auch wer die Qualität der Partitur nicht in Frage stellte, mokierte sich doch über den vermeintlichen »Blödsinn« von Stoff und Libretto. Insbesondere die von Richard Wagner Faszinierten witterten in Verdis »hm-ta-ta« Operettenunrat. Nicht zuletzt in Italien selbst rebellierte die junge Generation der Mailänder »Scapigliatura« (unter ihr befand sich auch der junge Arrigo Boito) gegen die im Vergleich zu ihrem eigenen Ziel einer »musica dell'avvenire« allzu simplen und volkstümlichen Muster von Verdis Opernkunst. »Bei Werken wie *Rigoletto* [...] ist der Haupteindruck [... das] Bedauern über das musikalische Talent, das an dergleichen ekelhafte Geschichten hinausgeworfen ist«: Mit diesem Verdikt von 1919 faßte Hermann Kretzschmar durchaus eine generelle Haltung in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammen, die auch noch für viele Jahrzehnte des 20. gültig bleiben sollte. Igor Strawinsky erhob mit seiner polemischen Attacke, er erkenne in »La donna e mobile« »mehr musikalische Substanz und mehr wahre Erfindung [...] als in dem rhetorischen Redeschwall der ›Tetralogie‹«, als einer der ersten Einspruch gegen solche bis dahin fast selbstverständliche Wertungen. Fast ein halbes Jahrhundert später diagnostizierte Luigi Dallapiccola in einem gescheiten Essay die ästhetische Notwendigkeit der grotesken Übertreibungen im Libretto von *Rigoletto* und erkannte in deren Popularität einen seltenen Glücksfall der Kunst: »In einem ist die Epoche des ›melodramma‹ in der Geschichte der italienischen Musik ohne Beispiel: Weder vorher noch nachher fanden Komponist und Volk zu einer auch nur annähernd tiefen und entschiedenen Einheit.« Es hat mehr als 100 Jahre gedauert, bis es möglich wurde, hinter den spektakulären Theaterbildern den scharfen Realismus von Verdis vielleicht politischster Oper zu erkennen. Dient hier nicht ein Kompromißler einem von ihm selbst für falsch gehaltenen und verhaßten System und hofft nur insgeheim auf einen alternativen Lebensentwurf, dessen Garant er sozusagen bei sich zu Haus im Schrank versteckt? Und antwortet nicht dieser Zukurzgekommene auf die brutale Zerstörung seiner heimlichen Hoffnung mit einem ebenso einsamen wie maßlosen, in jedem Fall fundamentalistischen Terror, der jedweden Kontakt zu irgendeiner Gesellschaft, jeden Bezug zur Wirklichkeit längst verloren hat? Walter Felsensteins bohrender Psychologismus vermochte diese Tiefenschichten des Stücks auf der Ebene eines realistischen Musiktheaters beklemmend erfahrbar zu machen, wie seine Inszenierung in Hamburg 1962 als Summe einer lebenslangen Auseinandersetzung mit dem Werk überzeugend dartat (Dirigent: János Kulka; Rigoletto: Vladimir Ruždjak, Herzog: Arturo Sergi, Gilda: Mattiwilda Dobbs). Mit andern ästhetischen Mitteln ist das moderne Regietheater in der jüngeren Aufführungsgeschichte von *Rigoletto* solchen Inhalten auf der Spur. Und hier macht der Ansatz dieses Regietheaters mehr als anderswo Sinn, denn in dem Maß, in dem Verdi seine eigentlichen Gegenstände hinter irrealen Metaphern versteckt, lohnt es, diese Metaphern zu entschlüsseln. Hans Neuenfels' Deutung 1986 an der Deutschen Oper Berlin (Dirigent: Silvio Varviso; Ingvar Wixell, Dano Raffanti, Barbara Hendricks) war dafür ein eindrucksvolles Beispiel. – Dem Bei- und Gegeneinander von »hm-ta-ta« und Kantilene, Spiel und Humanität, Witz und Hoffnung, Skepsis und Utopie in der Musik haben sich Dirigenten freilich bislang kaum gestellt. Die wichtigsten Voraussetzungen für die drei Protagonistenpartien sind seit der Uraufführung mehr oder weniger offenkundig. Raffaele Mirate, der erste Herzog von Mantua, war ein Paradetenor der spätneapolitanischen Schule, absolut glanzvoll und zugleich intelligent genug, im Grunde mit einem einzigen Lied melancholisch einer vergangenen Epoche nachzusinnen. Teresina Brambilla, die erste Gilda, verkörperte als eine der ersten den »soprano spinto« der Verdi-Oper, eines zugleich äußerst empfindsamen und dennoch dramatisch bewegten Soprans, der sich weder in bloßer Virtuosität erschöpft noch allein in Emotionen schwelgt, sondern in der Kombination von Koloratur und Affekt glasklar in die Zukunft stößt. Felice Varesi, der mit Verdis Aufstieg berühmt gewordene Bariton, konnte wie kein anderer das Ideal »seines« Komponisten umsetzen, ständig zwischen Sprechgesang und Melodie, Parlando und Arioso zu wechseln. Natürlich sind nach der Premiere unzählige Interpreten der drei Hauptpartien von *Rigoletto* gefolgt, aber in den mehr als 30 Plattenaufnahmen, die seit 1912 entstanden und auf ihre Weise den Erfolg des Stücks dokumentieren, entdeckt man mehr von den Akzentverschiebungen in der Kunst des italienischen Operngesangs als Ansätze für eine inhaltliche Bewältigung von Verdis grandioser Oper. Alle großen Tenöre zwischen Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Luciano Pavarotti und Plácido Domingo haben den Herzog gesungen, allerdings wohl niemand so überzeugend wie Jussi Björling (1957; Dirigent: Jonel Perlea; Rigoletto: Robert Merrill, Gilda: Roberta Peters). Den Soprano spinto der Gilda hat zumindest auf der instrumentalen Seite der Medaille wohl keine genialer getroffen als Maria Callas (1955; Tullio Serafin; Herzog: Giuseppe Di Stefano, Rigoletto: Tito Gobbi), der zwischen Witz und Pathos, Parlando und Kantilene, Zynismus und Liebe gespaltenen Titelfigur kam bislang niemand näher als Merrill (1963; George Solti; Alfredo Kraus, Anna Moffo). Aber sie alle haben eindrucksvolle Konkurrenten. Der einzige Dirigent jedoch, der die *Rigoletto*-Musik so ernst genommen hat, wie sie ernst genommen werden muß, ist nach wie vor Arturo Toscanini. 1929 sorgte er mit einem Gastspiel der Mailänder Scala in Berlin unter anderm mit einer glanzvollen *Rigoletto*-Aufführung (Städtische Oper: Carlo Galeffi, Giacomo Lauri-Volpi, Toti Dal Monte) für eine »Epoche« im Berliner Musikleben *(Berliner Tageblatt)* und setzte dem präfaschistischen Verdikt Kretzschmars ein Plädoyer für Verdis Humanität entgegen, das »einen höheren Begriff von der älteren italienischen Oper [...] so wie einen höchsten von ita-

lienischer Opernkultur im allgemeinen« (Bruno Walter) vermittelte. 1944 führte Toscanini in Madison Square Garden New York den III. Akt konzertant auf (Leonard Warren, Jan Peerce, Zinka Milanov), der in einer heftigen Collage von grellen Theatereffekten und metaphysischen Visionen die Maßstäbe setzt, an denen sich bis heute jede musikalische *Rigoletto*-Interpretation messen lassen muß.

Autograph: Vlg.-Arch. Ricordi Mailand. **Ausgaben:** Part, krit. Ausg.: Le Opere di Giuseppe Verdi, Serie I, Bd. 17, hrsg. M. Chusid, Univ. of Chicago Press, Chicago, London / Ricordi 1983; Part: Ricordi [um 1895], Nr. 98189; Ricordi 1914, Nachdr. 1976, Nr. 156; Broude, NY [um 1950], Nr. 139; Kl.A: Bureau Central de Musique, Paris [um 1853], Nr. 1345; Kl.A, ital./dt.: Cranz, Hbg. [um 1855], später: Peters 1932, 1960, Nr. 2185; Kl.A, dt.: Cranz, Lpz. [um 1875], Nr. 24439, später: Peters, Nr. 1491; Kl.A, ital./engl. Übers. v. J. Oxenford: Boosey, London [um 1875]; Kl.A v. P. Hiller, ital./dt.: Ricordi [um 1895], Nr. 108973; Kl.A, frz. Übers. v. F. Duprez: Escudier, Paris, Nr. 1761, später: Grus, Paris [um 1900], Nr. 5681; Kl.A, engl. Übers. v. N. MacFarren: Schirmer 1902; Kl.A, ital./engl. Übers. v. J. Machlis: Ricordi 1959; Kl.A, dt. Übers. v. W. Felsenstein, H. Seeger: Peters 1963, Nr. 9000; Textb.: NY 1859; Mailand, Barion 1920; Ricordi 1944, 1954; Textb., frz. v. E. Duprez: Paris, Lévy 1859, 1894; Textb., ital./engl.: NY [um 1875]; NY, Rullman [um 1925]; Textb., ital./engl. v. M. Maggioni: London, Miles [um 1875]; Textb., dt. v. H. Mendel: Bln., Mode [um 1875], [um 1910] (Mode's Opern-Text-Bibl. 4.); Textb., dt.: Bln. 1878; Textb., dt. v. J. C. Grünbaum: Wien, Künast [um 1890]; Textb., engl.: London [um 1927] (BBC Opera Librettos); Textb., engl. v. S. Norton, H. Carpenter: Norman, Univ. of Oklahoma Press 1936; Textb., engl. v. E. J. Dent: NY, Allen, Towne & Heath [um 1948]; Textb., dt.: Stuttgart, Reclam 1956; Textb., ital./dt. v. J. C. Grünbaum: Peters 1981, Nr. 10020; Textb. auch in: Tutti i libretti di Verdi, hrsg. L. Baldacci, Mailand 1975, ²1978, S. 245–267. **Aufführungsmaterial:** Ricordi

Literatur: G. Roncaglia, L'abbozzo del ›Rigoletto‹ di V., in: RMI 48:1946, S. 112–129; C. Gallico, Ricognizione di ›Rigoletto‹, in: NRMI 3:1969, S. 855–901; P. Petrobelli, V. e il ›Don Giovanni‹. Osservazioni sulla scena iniziale del ›Rigoletto‹, in: Atti del 1° congresso internazionale di studi verdiani, Parma 1969, S. 232–246; M. Lavagetto, Un caso di censura: il ›Rigoletto‹, Mailand 1979; C. Osborne, Rigoletto. A Guide to the Opera, London 1979; Giuseppe Verdi. ›Rigoletto‹, London, NY 1982 (Opera Guide Series, 15.); Giuseppe Verdi. ›Rigoletto‹. Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. A. Csampai, D. Holland, Reinbek 1982 (rororo, 7487.); ›Rigoletto‹ di Giuseppe Verdi, hrsg. M. Conati, Mailand 1983 (Oscar Musica, 7.), Nachdr.: Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale, Venedig 1992; C. Danuser, Studien zu den Skizzen von V.s ›Rigoletto‹, Diss. Bern 1985; S. Döhring, »Le roi s'amuse« – ›Rigoletto‹. Vom drame zum melodramma, in: Oper als Text. Romanistische Beitr. zur L-Forschung, hrsg. A. Gier, Heidelberg 1986, S. 239–247; W. Osthoff, V.s musikalische Vorstellung in der Szene III,4 des ›Rigoletto‹, in: Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima del ›Rigoletto‹ in ed. critica, Parma 1987, S. 57–73; L'Avant-scène, Opéra, Nr. 112/113, Paris 1988; U. Günther, ›Rigoletto‹ à Paris, in: L'opera tra Venezia e Parigi, hrsg. M. T. Muraro, Florenz 1988, S. 269–314; M. Chusid, The Tonality of ›Rigoletto‹, in: Analyzing Opera. V. and Wagner, hrsg. C. Abbate, R. Parker, Berkeley 1989, S. 241–261; weitere Lit. s. S. 386

Leo Karl Gerhartz

Geschichte der Oper Rigoletto:

Geschichte der Oper *Rigoletto*

Mit 37 Jahren, also im Jahre 1850, war Giuseppe Verdi ein in ganz Italien berühmter, beliebter – ja, geliebter Komponist. Dutzende von Melodien aus seinen bisher aufgeführten 15 Opern lebten im Volksmund, darunter besonder *Va pensiero sull'ali dorate*[1], der Chor der hebräischen Sklaven aus dem frühen *Nabucco*. Diese Oper hatte acht Jahre vorher den Weg in die Theater der Halbinsel und in die Herzen ihrer Bewohner gefunden. Auf den internationalen Opernbühnen aber – und hier standen Paris, Wien, London im Vordergrund – war sie von einer führenden Position noch recht weit entfernt. Ja, eine unleugbare Geringschätzung, sogar Abneigung vieler Kritiker, ließ es sehr zweifelhaft erscheinen, ob *Nabucco* und andere frühe Werke Verdis jemals einen Welterfolg haben würden. Die Beherrscher des damaligen Weltrepertoires der Oper hießen Rossini, Bellini, Donizetti, Cherubini, Spontini, Auber, Boieldieu, Adam, Halévy und Meyerbeer, zu denen noch manche »Eintagsfliegen« kamen – Komponisten, die mit einem Werk starken Beifall und überraschende Verbreitung fanden, aber ebenso schnell wieder in die Vergessenheit versanken, wie sie aufgestiegen waren.

Gioacchino Rossini hatte seit 1829, seit *Guillaume Tell* (»Wilhelm Tell«), nichts Neues mehr schreiben wollen, nun lebte er als Grandseigneur in seinem Haus in der Pariser Nobelvorstadt Passy oder bereiste sein »Königreich«, die bedeutenden Musikbühnen Europas. Er war längst zur »Legende« geworden, allenthalben gefeiert und von den Jüngeren glühend beneidet ob seines Ruhms, seines Vermögens, seiner weltmännisch leichten Art und seines Geistes.

Gaetano Donizetti hatte soeben die Augen für immer geschlossen, nach qualvollen Jahren, in denen sein Verstand immer tiefer in die Nacht des Wahnsinns abgeglitten war; doch sein künstlerisches Vermächtnis – *L'elisir d'amore* (»Der Liebestrank«), *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *La fille du régiment* (»Die Regimentstochter«), *La favorita* (»Die Favoritin«), *Don Pasquale* vor allem – lebte auf den Theatern fort.

[1] »Steig Gedanke, auf goldenen Flügeln«

Vincenzo Bellini war seit 15 Jahren tot, jung herausgerissen aus einer meteorhaften Laufbahn, auf dem Père-Lachaise-Friedhof von Paris zur Ruhe gebettet, wo man dann, in seiner unmittelbaren Nähe, seinen Freund Frédéric Chopin beerdigte, fremd und Emigrant in Paris, wie er und so viele, die im Kunstleben der Stadt eine gewichtige Rolle spielten. Mit *Norma*, *La sonnambula* (»Die Nachtwandlerin«), *I Puritani* (»Die Puritaner«) lebte Bellini fort und würde es sicher noch lange tun, sooft eine Primadonna sich im Glanze seiner Melodien sonnen wollte.

Gasparo Spontinis große Zeiten – und er hatte sie wahrlich gehabt! – waren vorbei, doch seine »Vestalin« tat immer noch ihre tiefe Wirkung.

Und Luigi Cherubinis beste Werke waren in einem halben Jahrhundert kaum verblaßt: *Medée* (»Medea«), *Les deux journées* (auf deutschen Bühnen zumeist: »Der Wasserträger«) und manches andere.

Daniel François Esprit Auber war, fast siebzigjährig, verehrte Gestalt des Pariser Musiklebens; seine *Muette de Portici* (»Die Stumme von Portici«) wühlte, nachdem sie 20 Jahre zuvor die Hörer einer Brüsseler Aufführung auf die Barrikaden getrieben und so den Anstoß zur Loslösung Belgiens von den Niederlanden gegeben hatte, immer noch die Gemüter auf, sein *Fra Diavolo* entzückte die Anhänger von Witz und Charme.

François Adrien Boieldieu hatte 1825 mit seiner *Dame blanche* (»Die weiße Dame«) stark eingeschlagen: Die Oper näherte sich ihrer tausendsten Pariser Aufführung! Dazu gesellten sich nicht viel weniger Aufführungen auf den großen und kleinen Theatern der Welt.

Charles Adolphe Adam war populär, jeder Tanzfreund kannte seine Ballette, freute sich an seinem *Postillon de Longjumeau*.

Jacques Fromental Halévy war mit seiner *Juive* (»Die Jüdin«) eines der stärksten Werke der romantischen Oper gelungen.

Nun aber, um die Mitte des Jahrhunderts, wurden sie alle überstrahlt vom neuen Abgott des Publikums der ganzen Welt: Giacomo Meyerbeer. Sein *Robert le diable* (»Robert der Teufel«), seine *Huguénots* (»Die Hugenotten«), sein *Prophète* (»Der Prophet«) hatten einen kaum zu schildernden Siegeszug durch alle Opernländer angetreten.

In Verdis Leben sah es 1850 eigentlich nicht nach Welteroberung aus. Am 8. Dezember 1849 war seine *Luisa Miller* in Neapel zwar mit starkem Beifall aufgenommen worden, aber rund um die Premiere hatte es viel unliebsames Aufsehen gegeben. Verdi war von den Behörden dieses Bourbonenstaates mit Verhaftung bedroht worden, als er mit dem Impresario des Theaters in Streit geraten war. Seine Lage wäre in einem solchen Falle sehr unangenehm gewesen; einmal, weil er als »Antiautoritärer« (wie man ihn heute bezeichnen würde) stets zu scharfen Worten gegen Bürokratie und Beamtentum bereit war, zum andern, weil er die Behörden seines eigenen Landes auf keinen Fall um Schutz angerufen hätte. (Seine heimatliche Lombardei unterstand damals den Österreichern, und Verdis Patriotismus zugunsten eines einigen, freien Italien war weitherum bekannt.) Er war – um wiederum ein moderneres Wort zu verwenden – zumindest ein »geistiger Widerstandskämpfer« gegen jede Form der Fremdherrschaft, sei sie bourbonisch oder habsburgisch. Schließlich hatte er, durch Vertragstreue, wie sie ihn sein ganzes Leben lang auszeichnete, auch in Neapel recht behalten, aber er zeigte wenig Lust, dieser Stadt weitere Werke zu überlassen, obwohl man ihn nach dem eindeutigen Erfolg der – übrigens Schillers *Kabale und Liebe* grausam verstümmelnden – »Luisa Miller« darum bat.

Der Kreis der Theater, denen Verdi Premieren zu überlassen bereit war, verkleinerte sich zusehends. Er verstieß mit seinen hohen künstlerischen Forderungen immer heftiger gegen den Opernalltag Italiens. Er fühlte sich von dem, was er »Schlendrian«, »Mißwirtschaft«, »Routinearbeit«, »mangelnden Idealismus« nennt, immer stärker abgestoßen. Unbestreitbar bleibt die Tatsache, daß, von 1859 an (*Un ballo in maschera*, »Ein Maskenball«, in Rom) bis zur Uraufführung des *Otello* (1887 in Mailand), Verdi, der italienischste aller italienischen Komponisten, keine seiner Uraufführungen einer Bühne seines Vaterlandes anvertraute.

Doch, wo sah es an den Musiktheatern besser aus? In Paris kaum, wo das Günstlingswesen eher noch ausgeprägter, die »Modeströmungen« noch diktatorischer schienen. Deutschland erwachte jetzt erst, mit geringen Ausnahmen, aus provinzieller Enge. Vergeblich blickte Verdi sich nach einem Opernbetrieb um,

der seinen moralischen wie künstlerischen Forderungen genügen könnte. Er ahnte nicht, daß sein größter Zeitgenosse jenseits der Alpen, Richard Wagner, um die gleiche Zeit gleiche Gedanken hegte und sie gerade in seinem Zürcher Asyl zu Papier brachte. Die Welt steckte in einer sozialen Umschichtung, und der Übergang von der aristokratischen zur bürgerlichen Kunst brachte Krisenerscheinungen mit sich, die das neue Publikum erst durch längere Erfahrung, durch eigene Tradition, durch Herausbildung eigener Ideale überwinden konnte.

Knapp ein Jahr nach der *Luisa Miller* – Verdis dritter Schiller-Vertonung nach *Giovanna d'Arco* (*Die Jungfrau von Orléans*) und *I masnadieri* (*Die Räuber*) – erlitt am 16. November 1850 sein *Stiffelio* in Triest ein völliges Fiasko. Er hatte sich überreden lassen, ein ihm wesensfremdes, ihn in vielen Zügen überhaupt nicht berührendes Textbuch zu komponieren. Man konnte es dem Publikum nicht verübeln, daß es diesem Werk der unglaubwürdigen Situationen und der uninteressanten Gestalten keinen Geschmack abgewinnen konnte.

Verdi nahm diese Niederlage, wie alle seines Lebens, ruhig, mit großer Gelassenheit hin. Wie immer analysierte er sie mit jener Objektivität, die er selbst eigenen Werken gegenüber aufbrachte. Er wollte immer nur eines wissen, bei Erfolg bzw. Mißerfolg: *War*, wie er einmal schrieb, *die Oper gut oder schlecht?* Lag die Schuld an ihm, am Publikum, an der Aufführung? Aber während er gewissermaßen zu Gericht saß, waren seine innersten Gedanken längst anderswo: beim nächsten seiner Werke. Lange bevor *Stiffelio* seine unrühmliche Premiere in Triest erlebte, hatten künftige Pläne seinen Geist erfüllt. Vielerlei Gedanken beschäftigten ihn, wollten Gestalt annehmen, wie aus Briefen jener Zeit hervorgeht.

Die Wahl des Themas stellt eine wichtige Vorentscheidung im Schicksal eines Opernwerkes dar. In Richard Wagners Geist – der ja die sehr seltene Fähigkeit besaß, dichterische wie musikalische Meisterwerke gestalten zu können – reiften manche Stoffe in Jahren, ja, Jahrzehnten allmählich vom Keim zur Ausführung heran. Sein italienischer Widerpart Giuseppe Verdi durchforscht unermüdlich die Weltliteratur, um von einem Stoff gepackt, zur musikalischen Verwirklichung gedrängt zu werden. Noch gibt es den Begriff der »Literaturoper« nicht, der im

20. Jahrhundert eine bedeutende Rolle spielen wird: die unveränderte Vertonung eines literarischen Meisterwerks. Damals besteht die erste Aufgabe des Opernschaffens gerade darin, einen Stoff zu finden – gleichgültig, wo –, der auf die Maße einer Oper reduzierbar ist. Ein gesungener Text nimmt vier-, fünfmal soviel Zeit in Anspruch wie ein gesprochener; also muß ein Theaterstück, das Opernlibretto werden soll, sehr intensiv gekürzt werden. Daß dieses Vorgehen sich fast immer zum Nachteil der ursprünglichen Dichtung auswirkt, versteht sich von selbst – daß es eine besondere professionelle Gewandtheit erfordert, ebenfalls. Librettist wurde zum Beruf, zum schwierigen und sehr gesuchten Beruf.

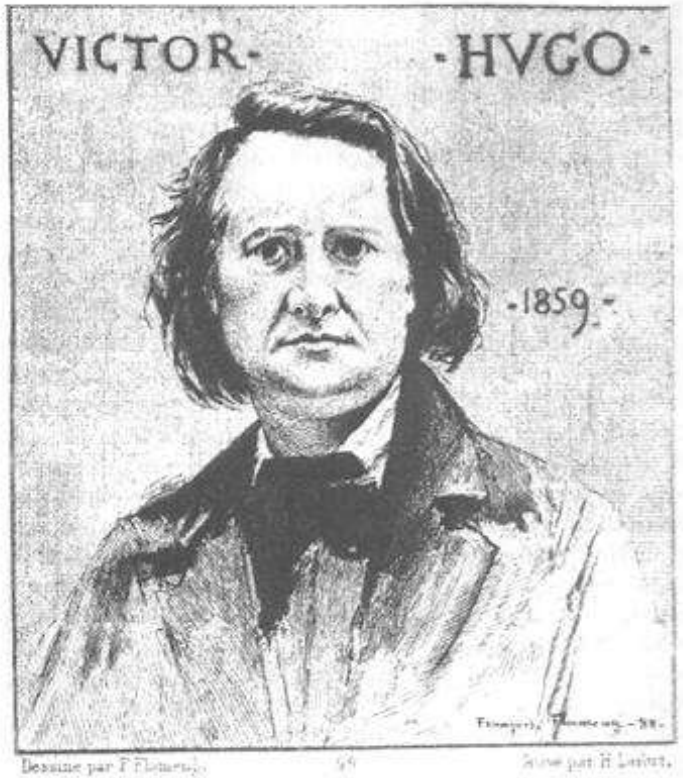
Im Jahre 1850 beschäftigte Verdis Geist eine Fülle von Themen. Allen voran, wie immer, solche von Shakespeare; diesem *Papa* der abendländischen Dramatik (wie er ihn gerne nannte) hätte seine glühende Verehrung gar zu gern Opernstoffe abgerungen. Mit Recht hielt er den einzigen, den er bisher vertont hatte, *Macbeth*, für eine seiner stärksten Opern, deren ganze Größe noch längst nicht richtig erkannt war. Aber alle anderen schienen ihm problematisch: zu viele Schauplätze, zu schwierige Charaktere, zu komplexe Handlungsabläufe, was bei Vertonung zur Unverständlichkeit führen mußte und außerdem vom Librettisten kaum auf vereinfachende, gekürzte Linien zu bringen war, ohne die Dramatik zu schwächen oder zu zerstören. Aus einem Brief, den er am 17. Juli 1850 an seinen Freund, den Shakespeare-Übersetzer Giulio Carcano richtet, geht hervor, daß seine Gedanken um »Hamlet« wie um *König Lear* kreisen: *... doch diese großen Stoffe erfordern einen zu bedeutenden Zeitaufwand ... Wenn der »Lear« schwierig ist, so ist es der »Hamlet« in noch höherem Maße ... ich muß diese Pläne auf einen anderen, günstigeren Zeitpunkt verschieben ...*

Ist dieser Zeitpunkt für *König Lear* doch einmal gekommen? Diese Frage bildet das wohl größte, erregendste Geheimnis jeder Verdi-Biographie. Hat er ein solches Werk einmal begonnen, skizziert oder gar ausgeführt? Wenn ja, wie aus verschiedenen Indizien geschlossen werden kann, dann hat er die vorhandenen Aufzeichnungen oder Notenblätter ausnahmslos vernichtet, vielleicht den Flammen übergeben, wie Franz Werfel es in seinem phantastischen *Roman der Oper* dichterisch schildert.

Andere, wohl leichter auszuführende Pläne kreisen um einen *Kean*, die abenteuerliche Lebensgeschichte des großen englischen Shakespeare-Darstellers; um einen *Gusmano il Bueno*, von dem wir nichts Näheres wissen. Auch *Il trovatore* (»Der Troubadour«), düsteres Drama des Spaniers Antonio García Gutiérrez, ist schon in sein Blickfeld getreten; bald wird es für ihn aktuell werden. Es ist auch denkbar, daß der moderne Gesellschaftsroman *La dame aux camélias* (»Die Kameliendame«) des jüngeren Alexandre Dumas ihn bereits fesselt; zum Opernthema *La Traviata* wird er ihn erst erwählen, als sein Autor ihn zu einem Theaterstück umgewandelt haben wird, um dessen Titelrolle[1] die berühmtesten Schauspielerinnen sich zu reißen beginnen.

Ebenfalls aus Paris stammt das Werk, das für Verdi nun immer entscheidender in den Vordergrund treten wird. Es stammt von Victor Hugo, dem im Augenblick weltweit wohl meistgespielten und vielgelesenen Schriftsteller. Der mag zwar – wie spätere Literaturbetrachtungen behaupten – um 1850 seinen Zenit bereits überschritten haben, nicht mehr »führend« oder »tonangebend« im bunten Spektrum der Pariser Theater und Salons sein, aber sein Ruhm konnte kaum, seine Popularität überhaupt nicht erschüttert werden. Das Versdrama Hugos, das Verdi so mächtig packte wie nur wenige Textvorlagen vor- oder nachher, hieß *Le roi s'amuse*[2] und war 1832 in Paris zum ersten Mal über die Bühne gegangen. Zwei Jahre also nach dem denkwürdigen Skandal, den des gleichen Verfassers *Hernani* am Abend des 25. Februar 1830 hervorgerufen hatte: jener Theaterschlacht, in der das »junge« dem »klassischen, etablierten« Frankreich einen erbitterten, zuletzt siegreichen Kampf geliefert hatte. Über dessen vom Eingreifen prominenter Persönlichkeiten gezeichneten Verlauf ist fast soviel geschrieben worden wie über die wahrlich nicht geringfügigen politischen Ereignisse des gleichen Jahres 1830. Seit damals regierte der eben 28jährige Victor Hugo, gemeinsam mit seinen romantischen Kameraden Alfred de Musset und Alexandre Dumas (Vater), über die Pariser Theater, Verlage, Salons und Gazetten. Diese Herrschaft währte zumindest bis 1843, als Hugo bei der Première seiner »Burggrafen«

1 »Marguerite Gautier« im Schauspiel, »Violetta Valéry« in der Oper
2 »Der König amüsiert sich«



Dessiné par F. Flameng. Gravé par H. Lefort.

A mon jeune et vaillant
Compagnon d'exil
Victor Hugo
Décembre 1859 - Guernesey -

Der französische Dichter Victor Hugo,
Autor des *Le roi s'amuse* (Grundlage des *Rigoletto*)

eine schwere Niederlage erleben mußte. Aber wer wollte sein Gesamtwerk anzweifeln, die Dramen *Cromwell*, *Marie Tudor*, *Ruy Blas*, *Lucrèce Borgia*, *Angelo*, die Romane *Nôtre-Dame de Paris* und *Les misérables*, die Gedichtbände *Les Orientales* und *Les feuilles d'automne*?

Le roi s'amuse behandelt einen revolutionären Stoff, wenn auch nicht im Sinne damaliger Dramen, die Volksaufstände auf die Bühne brachten oder antimonarchische, bald auch antikapitalistische Parolen verkündeten. Und doch war dieser Stoff vom absolutistischen Herrscher, der seine Macht schrankenlos zur Besitznahme aller seiner, ihm gefallenden weiblichen Untertanen ausnützt und der, vom Vater eines seiner Opfer verflucht, fast dem Mordanschlag eines zweiten beleidigten Vaters zum Opfer fällt, ein ungewöhnliches, irgendwie aufrührerisches Thema. Nur fast – denn um 1830 ist die Welt nicht mehr klassisch »in Ordnung«; der Schuld folgt, zumindest in dieser Welt, nicht mehr unbedingt die Strafe. Victor Hugos Gestalten, lebensecht und doch romantisch, waren Verdi schon früher nahegegangen: einen seiner stärksten Erfolge hatte er mit der Vertonung des *Hernani* (»Ernani«) erzielt. Dieses Mal ist seine menschliche Anteilnahme aber vielleicht noch stärker. Denn hinter dem »Libertin«, dem »Wüstling«, der strahlend, sorglos, leichtsinnig im Vordergrund steht, verbirgt sich der wahre Held des Dramas: sein Hofnarr, der aus einem mißachteten, buckligen, unbedeutenden Spaßmacher vom Dienst heranwächst zur überlebensgroßen Rächergestalt. Das war es wohl, was Verdi am tiefsten erschütterte: dieser Außenseiter der Gesellschaft, der seine menschliche, seine tragische Statur zu erweisen hat im Kontrast gegen die sich an der Macht Sonnenden, der seine Liebesfähigkeit beweisen muß entgegen der zynischen Gefühllosigkeit einer Hofwelt, die ihn an ihrem untersten Rande angesiedelt hat.

Bei Victor Hugo führen die Gestalten des Dramas bekannte historische Namen. Denn er will echte, aus dem Leben gegriffene Situationen geißeln. Der Wüstling ist Frankreichs König Franz I., der von 1515 bis 1547 regierte. Sein Hofnarr hieß Triboulet. Die Handlung ist erfunden, um Willkür und Absolutismus anzuprangern, um menschliche Herzlosigkeit bloßzustellen, um zu zeigen, daß in der verachtetsten Kreatur eine übermenschliche Kraft wohnen kann, die sie zu Gedanken und Taten bestimmt, deren sie

niemand für fähig gehalten hat. Hier liegt das Revolutionäre des Stoffes, das Hugo gereizt, Verdi begeistert hat. Ob es ein Mensch ist, der durch tiefsten Schmerz zur großen Tat erwacht, oder eine Volksmenge: Hier werden Kräfte freigelegt, die eine Welt zu erschüttern vermögen – eine kleine, nur wenige Personen betreffende, oder eine große, die Völker und Zeiten umspannt.

Auch Verdi wollte den Absolutismus geißeln, den er stets gehaßt hat. Die Willkür, die Ungerechtigkeit, die Gewalt, die Macht ohne Grenzen – alles, was seinen humanistischen Idealen entgegenstand. Die Verkörperung der Unterdrückten erfolgte in der Gestalt eines Hofnarren der Renaissance, eines menschlichen Typus, den es zu Hugos und Verdis Zeiten längst nicht mehr gab, der aber als Angelpunkt des Dramas glänzend verwendbar war.

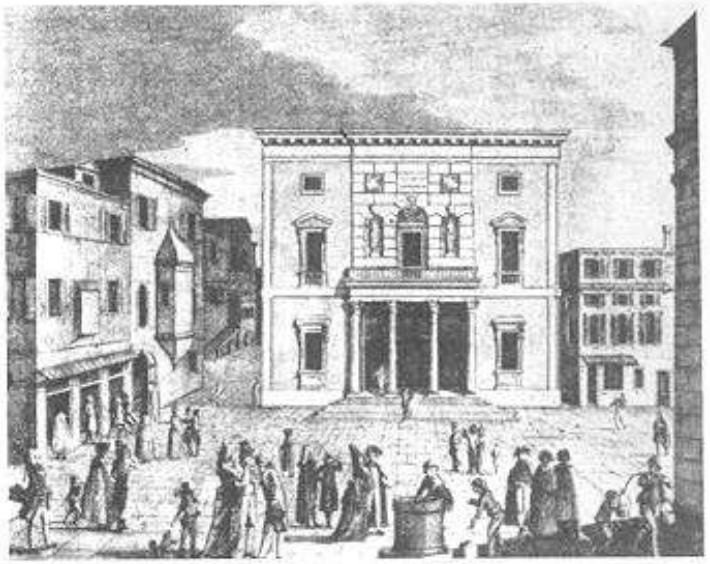
Der »Hofnarr« – wer war das? Wir könnten ihn uns heute kaum in den wenigen Königspalästen vorstellen, die unserer Zeit noch als Sitz herrschender Häuser dienen, und schon gar nicht im Dienste aristokratischer Familien. Aber er spielte während vieler Jahrhunderte der abendländischen Geschichte eine bedeutende, verschieden bewertete Rolle. Wahrscheinlich stammt er aus dem Altertum, von Griechen und Römern. Kaiser Augustus besaß einen Hofnarren. »Besitzen« ist das richtige Wort; denn der Spaßmacher gehört seinem Herrn, wie die Sklaven ihm gehören, die Leibeigenen, die Bauern seiner Ländereien. Und doch hält er den Narren anders, viel besser zumeist, und in den Freiheiten, die dieser sich herausnehmen darf, liegt nicht selten der Wunsch des hohen Herrn, anstelle kriecherischer Höflinge einen geistig gewandten Kritiker um sich zu haben, dessen gesunder Menschenverstand oft wohltuend von der dumpfen Atmosphäre der schablonenhaften Mittelmäßigkeit der Paläste abstach. Die Vollendung der absolutistischen Macht förderte das Narrentum und verband seine geistige Abseitigkeit gern mit körperlichen Abnormitäten. Man muß nur die Gemälde der Hofmaler regierender Häuser Europas im Ausgang des Mittelalters betrachten, um solche Gestalten zu entdecken: Zwerge rücken, wenn sie Witz und Grazie besitzen, zu Hofnarren auf, körperliche Mißbildungen sind kein Hindernis für ihre Karriere – ja, im Gegenteil, Häßlichkeit kann sie den hohen Herrschaften besonders anziehend machen. Denn man sucht mit ihrer Hilfe vor allem den eigenen Glanz: den eleganten Wuchs neben ihrer Zwerghaftigkeit, die

LE DERNIER BOUFFON
SONGEANT
AU DERNIER ROI

Zeichnung von Victor Hugo. Sie stellt den Hofnarren dar, der sich als König fühlt.

ritterliche Gewandtheit neben der Ungeschicklichkeit. Nur im Geistigen muß der »Narr« dem Hof, an dem er angestellt ist, etwas zu bieten haben: Scherze, Bonmots, Lieder, Pointen. Er muß Langeweile überbrücken, deprimierte Stimmungen aufheitern. In nicht wenigen Fällen steigt er zum Vertrauten der Herrschenden auf, näher als Räte und Minister. Shakespeare hat nicht wenige »Narren« in die reiche Personengalerie seiner Stücke eingeordnet, zu seiner Zeit erreicht dieser seltsame Stand vielleicht seinen letzten Höhepunkt.

Triboulet muß ein Narr von Format gewesen sein. Nicht weil Victor Hugo ihn so in den Vordergrund spielt, sondern weil die



Historisches Bild des »Teatro Fenice« in Venedig

Historie berichtet, er habe bereits Ludwig XII. entzückt, und freudig habe ihn dessen Nachfolger Franz I. übernommen. Unter seiner Herrschaft starb er dann; zahllose Anekdoten berichten von ihm und seinen oft geistvollen Scherzen. Noch Ludwig XIV., der »Sonnenkönig«, hatte seinen Hofnarren, Angely mit Namen, aber dann verfällt der merkwürdige »Beruf« schnell. Die Narren- oder Schellenkappe ist trotzdem ein bis heute allgemein bekanntes Symbol. Theater und Karneval haben in erster Linie dazu beigetragen, es lebendig zu erhalten.

Hugo weiß den tragischen Konflikt des »Narrentums« dramatisch ergreifend auszuwerten, den tragischen Kontrast zwischen lächelnder Maske und blutendem Herzen, zwischen Narrentracht und ernstem Sinn. Und Verdi greift diesen Gegensatz nicht anders auf, als dies vierzig Jahre später, also in »modernerer«, psychologisch fortgeschrittener Epoche, sein Landsmann Leoncavallo in seinen *Pagliacci* (»Der Bajazzo«) tun wird, in der veristischen Oper, in der ein Mann im Bajazzokostüm nach

der grausamsten Entdeckung seines Lebens Spiel und Spaß auf der Bühne treiben soll, als wäre nichts geschehen: *Ridi, pagliaccio* … (»Lache, Bajazzo …«). So wird dieser »Canio« ein Nachfahre Triboulets, der bei Verdi hernach »Rigoletto« heißen wird.

1850 trat Venedigs altberühmtes Opernhaus, das Teatro Fenice, an Verdi heran, um bei ihm eine neue Oper für die Frühjahrssaison 1851 zu erbitten. In diesem traditionsreichen, 1792 geschaffenen, aus Bränden und Katastrophen immer wieder neu und schöner erbauten Opernhaus – diesem *Traum aus Blau und Silber*, wie Giovanna Kessler es genannt hat, wenn ich nicht irre – war der Maestro schon zweimal zu Gast gewesen: triumphal am 9. März 1844, als seine erste Hugo-Vertonung, *Ernani*, Stürme der Begeisterung hervorgerufen hatte, und ein wenig kühler am 17. März 1846 beim ersten Erklingen seines *Attila*, dessen schlecht aufgenommene Premiere vor allem einem nicht recht geglückten Textbuch angelastet werden mußte.

Nun fragt der Präsident der Fenice wiederum an. Verdi antwortet am 14. März 1850, dankt für die Einladung, nimmt im Prinzip an, präzisiert – ganz nüchterner Geschäftsmann, wie stets in solchen Fällen – seine Bedingungen in fünf Punkten:

1. die Partitur bleibe sein Eigentum, das Theater erwerbe lediglich das Recht auf die Uraufführung, die während der vorösterlichen Spielzeit des Jahres 1851 stattfinden solle;
2. das Textbuch, das heißt die Honorierung des Librettisten, gehe zu Lasten des Komponisten;
3. Verdi verpflichtet sich, mindestens 20 Tage vor der Premiere in Venedig einzutreffen;
4. es müsse eine vollständige Generalprobe in Bühnenbild und Kostümen stattfinden, wobei es der Direktion des Theaters überlassen werde, Publikum zu laden oder nicht;
5. Verdis Honorar betrage 6 000 Lire österreichischer Währung (dem gesetzlichen Zahlungsmittel des unter österreichischer Herrschaft stehenden Venetiens), deren Hälfte bei seiner Ankunft in Venedig und deren Rest am Tage der Generalprobe zu übergeben seien.

Aus dem Briefwechsel, den Verdi nun fast ein Jahr lang mit dem Präsidenten der Fenice, C.D. Marzari, führen wird, ersteht ein guter Teil der Geschichte des *Rigoletto*. Die Archive des

Theaters weisen über dessen Werdegang insgesamt 16 Schreiben des Maestro auf. Daß mehrere von ihnen ungewöhnlich dramatisch lauten würden, konnte im März 1850 niemand voraussehen.

Zunächst wendet sich Verdi an den Librettisten, der ihm seit Jahren treu, wenn auch mit wechselndem Erfolg dient: an Francesco Maria Piave. Er, der als Buchdrucker begonnen, hatte es jung zum Hausdichter der Fenice gebracht und übte einen nicht zu unterschätzenden Einfluß aus. Aus seiner Feder stammten bereits die Verdi-Opern *Ernani*, *I due Foscari*, *Attila* (in Fortsetzung von Solera), *Macbeth*, *Il Corsaro*, *Stiffelio*, also gelungene und weniger gelungene. Sein unschätzbarer Wert für Verdi lag vor allem in seiner grenzenlosen Verehrung des Maestro. Er war bereit, sich ihm in allen Fragen des Librettos restlos unterzuordnen. *Der Maestro will es so, und das genügt mir*, war sein klar geäußerter Standpunkt. Und Verdi wollte wirklich eine ganze Menge; wer ihm Gleichgültigkeit gegenüber seinen Texten vorwürfe, irrte gewaltig. Stets zeigte er seinen Textdichtern genau, was und warum er es wollte. Nicht selten entwarf er selbst das Szenarium und, innerhalb dessen, eine Reihe von Einzelheiten, Versmaßen, Ensemblegestaltungen, Stimmungsbildern.

Es mag merkwürdig anmuten, daß der so urgesunde, Erde und Natur zutiefst verbundene Verdi gerade mit drei Außenseitergestalten der Gesellschaft nicht nur seinen Weltruhm unwidersprechlich begründete, sondern in ihrer Zeichnung zum Meister der musikalischen Psychologie heranwuchs. Der Hofnarr des mächtigen Herrschers, der sich für Augenblicke mächtiger dünkt als sein Herr und der schließlich an diesem überlebensgroßen Schicksal zugrunde geht, ist die erste dieser Gestalten. Im darauffolgenden *Troubadour* wird die zweite stehen: nicht die des mittelalterlichen Ritters oder seines Gegenspielers bestimmt letzten Endes den Ablauf des Dramas, sie verblassen vor der urmütterlich und dämonisch zugleich gezeichneten Zigeunerin Azucena, auch sie Randfigur der menschlichen Gesellschaft, wie Rigoletto, nicht in sie einzuordnen, vogelfrei und doch liebenswert wie nur irgendeine Verdi-Gestalt. Und die *Traviata* wird die dritte sein, unmittelbar nach dem Narren und der Zigeunerin die Kokette, das käufliche Mädchen, das tiefster Liebe und größter Opfer fähig ist.

Was mag Verdi zu solcher dreifacher Wahl bewogen haben? Diese drei Außenseiter fesseln den Hörer, zwingen ihn zum Miterleben von Ausnahmeschicksalen. Und Verdi verleiht ihnen so viel Tiefe, eine so bezwingende Kraft, wie sie oft historischen Gestalten, allen Anstrengungen der Geschichte zum Trotz, abgeht.

Im Stück Hugos fand Verdi, was er in Briefen so oft als die Triebkraft seiner Opern bezeichnet hat: *Ich brauche ein kurzes Stück mit viel Spannung, viel Bewegung, sehr viel Leidenschaft* ... Das alles bot *Le roi s'amuse* in reichem Maße. Bei einiger Geschicklichkeit des Librettisten mußte ein abwechslungsreiches, stimmungsträchtiges, äußerst dramatisches Textbuch entstehen, das dem *schlimmsten aller Genres* (so Verdi) aus dem Wege gehen könnte: dem langweiligen.

Und Piave machte sich an die Arbeit. Er versichert Verdi, die oft so strenge österreichische Zensurbehörde, der das Teatro Fenice in höchster Instanz unterstand, werde gegen das Schauspiel Hugos in Opernform bestimmt keine Einwände erheben. Piave mußte es wissen, denn als Vertrauensmann der Fenice hatte er oft genug mit dieser Behörde zu tun. Warum auch sollte sie etwas gegen *Le roi s'amuse* haben? Es wurden keine monarchischen Belange berührt, es gab keinerlei Anspielungen auf freiheitliche oder gar demokratische Bestrebungen, keine Revolution, die alteingesessene Institutionen in Gefahr bringen könnte, keine Diskussion über staatsgefährdende Dinge, etwa über Regierungsform oder Sozialzustände, keine politischen Forderungen. Und zudem spielte alles in einem anderen Land, vor langer, langer Zeit.

Im April 1850 sind bereits, nach kurzem Verhandeln über die von Verdi geforderte Honorarsumme, die Bedingungen des Vertrags ins reine gebracht. Glücklicherweise sitzt in der Fenice als leitender Sekretär der gute alte Freund Guglielmo Brenna, und so erreicht der Maestro alles, was er gewünscht hat. Das einzige Zugeständnis, das er macht, ist die Erlaubnis, das Theater dürfe das Werk, wenn der Erfolg es rechtfertige, auch in der darauffolgenden Saison weiterspielen. Und noch Ende April wird der Vertrag unterzeichnet.

Die Arbeit des Textdichters beginnt feste Umrisse anzunehmen. Sie hat der des Komponisten vorauszugehen; denn dieser

muß nicht nur den Szenenablauf vorbereitet finden, sondern sich bereits weitgehend mit der Versform und, wenn möglich, den Worten wichtiger Augenblicke vertraut machen können, bevor er mit der eigentlichen Komposition beginnt. Natürlich skizziert er zumeist schon im voraus Melodien, die ihm zu Thema und Stimmung einfallen, macht sich – oft in Prosa – Anmerkungen, notiert Gedanken. Aber die wirkliche Komposition erfolgt erst, wenn die textliche Grundlage vorhanden ist. Der umgekehrte Fall bleibt stets eine Ausnahme: Das nachherige Textieren einer Melodie, die der Komponist unbedingt so verwerten will, wie sie ihm einfiel, ist selten in der Oper anzutreffen (wenn es auch in der »leichten« Musik, vom Schlager bis zur Operette, die Regel ist).

Die Stellung des Librettisten schwankt zwischen der eines Handlangers, eines unentbehrlichen Helfers und eines echten Mitarbeiters. Meist bleibt er allerdings, zumindest in den ersten beiden Jahrhunderten der Operngeschichte, das erstere: Er steht im Schatten, wird kaum genannt, als Handwerker betrachtet.

Trotzdem gab es stets Ausnahmen: etwa, wenn alle Komponisten der Barockzeit sich um Texte des berühmten Pietro Metastasio bemühten, dessen Name fast schon eine Garantie für den Erfolg der Oper und auf jeden Fall einen Ansporn der musikalischen Phantasie bildete, die sich durch das Pathos seiner Verse beflügelt fühlen mußte. Oder wenn Gluck an seiner im Dramatischen wurzelnden Opernreform einen klugen Geist wie Raniero Calsabigi interessieren konnte; wenn Mozart in seinen schwierigen Wiener Jahren den hochmächtigen Herrn Hofdichter Lorenzo Da Ponte zum Verfasser für drei seiner Opern gewann. Oder wenn, in unserem Jahrhundert, ein großer Dichter und ein illustrer Musiker, Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, sich zielbewußt verbünden, um dem Musiktheater neuartige Impulse zu verleihen.

Verdi war vom Können seiner Librettisten überzeugt. Er hielt sie für Meister ihres Fachs, sonst hätte er sie kaum zu Mitarbeitern erkoren. Und so behandelte er sie auch meistens. Wie der Besteller eines besonders schönen Schmuckstücks dem damit beauftragten Hersteller hier noch eine Verzierung, dort noch eine kleine Formveränderung aufträgt, so äußert auch er seine Wünsche: nach einem bestimmten Versmaß, nach einer genauen

Länge jeder Szene, nach einem wirkungsvolleren Auftritt wichtiger Personen, nach mehr Lyrik, wo er eine Melodie besonders liebevoll auszusingen denkt. An der Vorrangstellung der Musik über den Text kann es für Verdi, den Uritaliener, keinen Zweifel geben. Gluck hatte das Gegenteil gefordert, die Worte als Grundlage bezeichnet, die Musik als deren Unterstreichung, Erhöhung, Ausgestaltung, so wie bei einem Bild die Zeichnung das Fundament sei, die Farbe dem Bestehenden nur noch eine neue Dimension hinzufüge. Aber Gluck war, mochte er auch italienisch und französisch komponieren, doch ein deutscher Musiker. Und zwischen Italien und Deutschland lagen nicht nur die Alpen, sondern – viel unübersteigbarer – die Auffassungen über die Oper. Mozart, ja, der war fast ein Italiener. Er bewies es bereits als Knabe in einem Brief, den er dem Vater schrieb: Bei einer Oper, hieß es da, müsse der Text jederzeit *der gehorsame Diener der Musik* sein. Genau das, was hundert Jahre später auch Verdi empfand, trotz der hohen Ansprüche, die er an ein Libretto stellte. Am 3. Juni 1850 berät Verdi schriftlich mit Piave die Angelegenheit des Titels der neuen Oper: *... Wenn dieser nicht »Le roi s'amuse« heißen kann, was das Schönste wäre, so müßte er unbedingt »La Maledizione di Vallier«*[1] *oder kürzer »La Maledizione«*[2] *lauten. Das beinhaltet das Drama und besitzt sogar moralische Größe ... Allerdings soll Vallier (wie im Französischen) nur zweimal auf der Bühne erschienen und dabei ganz wenige, so pathetische wie prophetische Worte sagen ...*

Die meisten Briefe, die Verdi in diesem Sommer erhält oder absendet, beschäftigen sich nicht oder nur am Rande mit der neuen Oper. Es gibt vordringlichere Fragen: Aufführungen seiner Werke an verschiedenen Theatern, Uraufführung des *Stiffelio* in Triest. Es gibt auch akutere Probleme: Am 12. Juli vernichtet ein entsetzliches Unwetter fast die gesamte Wein- und Obsternte auf Verdis geliebtem Gut Sant' Agata, das er sich langsam zum prächtigen Landsitz ausbaut, in dem er die letzten, glücklichsten Jahrzehnte seines Lebens verbringen wird. Vorläufig wohnt er in Busseto, dem Städtchen seiner Jugend, wo er nun nicht mehr auf

1 »Valliers Fluch«, nach der Person des beleidigten Vaters, der den König und dann dessen Narren verflucht; er wird dann Castiglione, schließlich endgültig Monterone heißen.

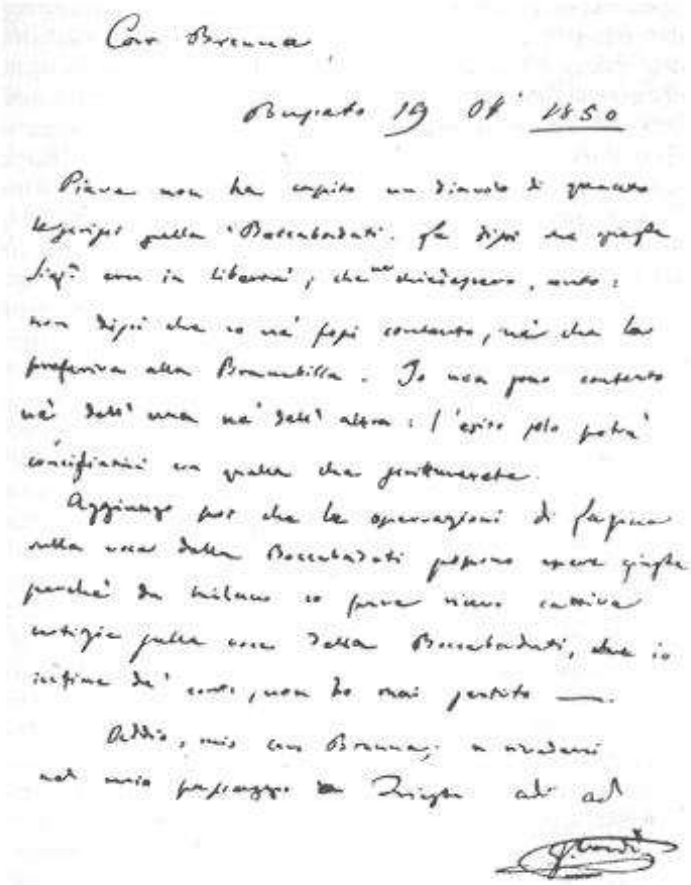
2 »Der Fluch«

die Mildtätigkeit seines einstigen Mäzens Barezzi angewiesen ist, sondern für sich und seine Gefährtin Giuseppina Strepponi den »Palast« gemietet hat.

Alles schien in normalen Bahnen zu laufen. Je weiter er in seinen Studien und Vorarbeiten vorankam, desto stärker fesselte Verdi das Sujet, das er erwählt hatte. Der lasterhafte König lag ihm weniger nah, sein eigener Charakter war zu diametral von dem jenes »Wüstlings« entfernt. Die Gestalt war zudem nicht neu auf der Opernbühne: Kann man nicht die »Don Juan«-Figur – bei Mozart und zahlreichen anderen, die sie vertont hatten – als eine Art Vorläufer dieses lasterhaften, leichtsinnigen Königs ansehen? Natürlich auch »Casanova«, der des öfteren auf dem Theater zum Leben erweckt wurde? Näher ging Verdi der »Fluch des Alten«, jener Verzweiflungsausbruch des eingekerkerten Vaters, der die Rache des Himmels auf das Haupt des Räubers seiner Tochter herabbeschwört und dann auf den zynischen Hofnarren ausdehnt, der seiner mit schneidenden Worten spottet. Und die Erfüllung des Fluchs, die schicksalhaft hereinbricht, ohne aber die Sehnsucht nach Gerechtigkeit zu erfüllen, sondern nur die an mehreren Brandstellen entzündete Tragödie noch tragischer gestaltet. Dieser Fluch ist es, den Verdi in erster Linie komponiert. Glaubte er an Verwünschungen und Flüche, an geheimnisvolle über- oder außerirdische Kräfte, denen im Plan des Universums unter gewissen, unbestimmbaren Voraussetzungen Macht über die Menschen gegeben war?

Verdi müßte kein Italiener sein, besäße er nicht eine »normale« Dosis dessen, was wir »Aberglauben« nennen. Tief ruhen solche Gefühle, zumeist ohne Gedanken zu werden, in der Seele des Mittelmeermenschen. Immerhin dürfte Verdi, wollte man ihn analysieren, zu den eher »nüchternen«, realistischen Lebensbetrachtern gerechnet werden. Es könnte auch auffallen, wie wenig mystische Szenen in seinen Werken zu finden sind, etwa gegenüber den Opern der deutschen Romantik, die sich beinahe in erster Linie auf solche stützen. Was wären Webers *Freischütz*, *Oberon*, Marschners *Hans Heiling*, Wagners *Fliegender Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* (um nur Werke zu nennen, die *Rigolettos* Vorgänger oder Zeitgenossen sind) ohne das Auftauchen mystischer Kräfte, ohne die Existenz von »Zwischenreichen«, die in das menschliche Leben einzugreifen imstande sind?

Bei Verdi ist wenig Derartiges zu finden: Gottes und seiner Heiligen Eingreifen in das Leben des Bauernmädchens »Giovanna d'Arco«, der »Jungfrau von Orléans«; die (von Shakespeare vor-



Brief Verdis vom 19. Oktober 1850 an Guglielmo Brenna, in dem er sich auf den Textdichter des *Rigoletto*, Francesco Maria Piave, bezieht

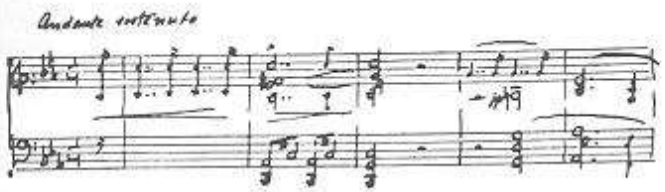
gezeichneten) Hexen in *Macbeth*, die (viel spätere) »Stimme vom Himmel« und die symbolische Erscheinung des toten Kaisers Karl V. in *Don Carlos*, und weniges mehr. Aber an die Bühnenwirksamkeit eines Fluches glaubt Verdi, der Opernkomponist. Und so wird dieser Fluch eines tief gekränkten Vaterherzens für Verdi zum Drehpunkt des Dramas, so will er es benennen, und an das grauenhafte blitzartige Einschlagen dieses Fluchs sollen die letzten Worte der Oper erinnern: *La Maledizione* (»Der Fluch«)!

Die Fenice muß das »Programm« der neuen Oper und wenn möglich bereits den ausgearbeiteten Text der Zensurbehörde vorlegen, so lautet die Vorschrift. Sie mahnt ihren Hausdichter Piave also, ihr beides zu übergeben. Am 5. August 1850 endlich schickt Piave das »Programm«, verspricht, den Text bald folgen zu lassen und setzt hinzu:

> *... Man muß nur noch den Titel der neuen Oper festlegen – den ich vorläufig leer lasse –, und ich bin völlig überzeugt, daß das berühmte Drama von Victor Hugo auf keinerlei Schwierigkeiten stoßen wird. Verdi möchte die Oper »La Maledizione« nennen, aber ich gestehe, daß ich dagegen bin und jeden anderen Namen vorzöge. Aber es ist ja noch genug Zeit, darüber nachzudenken, und wir werden bestimmt schnell einig werden ...*

Doch in den darauffolgenden Tagen scheint Verdi irgendwie in den Besitz beunruhigender Nachrichten gelangt zu sein. Gerade weilt wieder einmal Piave einige Tage bei ihm in Busseto, um in persönlichem Kontakt die endgültige Textfassung zu bereinigen. Und so kommt es zum Brief vom 24. August, mit dessen Überbringung an den Präsidenten der Fenice Verdi seinen Librettisten persönlich betraut:

> *Ich habe Piave selbst veranlaßt, nach Venedig zu reisen, um Ihnen diesen Brief zu geben und alles das mündlich genau zu erklären, was ich schriftlich nur unzulänglich zu tun imstande bin. Der Zweifel, ob »Le roi s'amuse« nicht vielleicht doch von der Zensur verboten werden könnte, versetzt mich in größte Unruhe. Piave hatte mir versichert, daß es bei diesem Thema keinerlei Schwierigkeiten geben könnte, und ich begann, da ich Ihrem Dichter völ-*



Notenskizze Verdis vom Beginn des *Rigoletto*

lig vertraute, mich so gründlich mit dem Stoff zu befassen, daß die musikalische Grundgestalt in meinem Kopf bereits feste Formen angenommen hat. Das bedeutet, daß die schwierigste und wichtigste Arbeit bereits getan ist. Sollte ich nun plötzlich gezwungen werden, mich mit einem anderen Sujet zu befassen, so würde nicht nur die Zeit zu einem neuerlichen Studium nicht mehr ausreichen: ich könnte dann auch keine Oper schreiben, mit der mein Gewissen sich einverstanden erklären würde …

Und da er schon beim Schreiben ist, setzt Verdi noch andere Bedenken hinzu, die ihm gekommen sind:

… Außerdem bin ich vom Können der Sanchioli[1] nicht überzeugt, wie Ihnen Piave bereits mitgeteilt hat. Hätte ich geahnt, daß Sie sie zu verpflichten gedächten, so hätte ich den Vertrag nicht unterschrieben. Es liegt nicht nur in meinem Interesse, sondern auch in dem des Theaters, den Erfolg der Oper nach Möglichkeit zu sichern. Dazu ist es notwendig, daß die Präsidentschaft die beiden aufgetauchten Hindernisse so rasch wie möglich aus dem Wege räumt: die Erlaubnis für »Le roi s'amuse« zu erhalten und eine Sängerin zu finden, die mir zusagt, gleichgültig ob sie berühmt oder unbekannt ist. Sollten Sie diese Schwierigkeiten nicht beseitigen können, so liegt es,

1 Name der Sopranistin, die für die Rolle der »Bianca«, die spätere »Gilda«, ausersehen ist

glaube ich, in unser beider Interesse, den Vertrag zu lösen. Dafür wäre ich dem Vorstand sehr verbunden …

Während in der Bewilligungsfrage längere Zeit hindurch nichts Neues zu verzeichnen scheint, geht der Kampf um die Besetzung der weiblichen Hauptrolle weiter. Viele Namen werden ins Spiel gebracht. So unbedeutend diese Frage uns erscheint, so wichtig ist sie für die Betroffenen. Eine Hauptrolle an der Fenice, in einer neuen Verdi-Oper zu singen, bedeutet Ruhm, bedeutet eine gewichtige Position im bunten Sängerpanorama Italiens. Und so kämpfen alle Kandidatinnen mit sämtlichen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln um die Nominierung. Unbestechlich bleibt nur einer: Verdi. Immer und überall.

Zu Herbstbeginn reist Verdi, wie vorgesehen, nach Bologna, wo sein *Macbeth* einstudiert wird und er auch einer guten Aufführung seiner *Luisa Miller* beiwohnt. Der Erfolg beider Opern ist durchschlagend. Teils mit den Sängern, teils allein, muß er nach jeder von ihnen sechzehnmal vor den Vorhang treten.

Ende Oktober dann geht es nach Triest. Er feilt dort noch am *Stiffelio* und erlebt dessen Untergang. Seine Unruhe bezüglich der neuen Oper steigert sich von Tag zu Tag. An Piave schreibt er:

Ich habe vergebens auf einen Brief des Präsidenten gewartet, der mich über die Bewilligung des »Le roi s'amuse« verständigen sollte. Ich habe keine Zeit verloren und komponiere weiter, aber ich bin unruhig. Gehe doch zum Präsidenten und mach', daß er mir schreibt! Nimm die Angelegenheit nicht mit Deinem gewohnten Gleichmut, die Sache ist ernst, sehr ernst. Lasse Dich auf keinen Fall dazu verleiten, auf Verhandlungen einzugehen, die Veränderungen der Charaktere, der Handlung, des Ablaufs zur Folge haben könnten …

Verdi zählt dann Möglichkeiten für kleinere Änderungen auf, beharrt hingegen auf anderen Einzelheiten. Man sieht, sein Geist befaßt sich in größter Unruhe mit den Forderungen, die die Zensur vielleicht stellen könnte. Er bittet Piave, ihm möglichst schnell zu antworten:

… Das ist eine Sache, die keine weitere Verzögerung mehr verträgt. Wäre ich der Dichter, so würde ich mit

größter, allergrößter Sorgfalt zu Werke gehen, um so mehr Dich eine gewaltige Verantwortung träfe, sollte dieses Drama – was der Teufel nicht wollen kann – verboten werden …

Am 21. November 1850 ergeht der Bescheid, auf den Verdi mit begreiflicher Ungeduld wartet; und wieder einmal hat sein Instinkt ihn Dinge vorausahnen lassen, die andere sich nicht vorstellen wollten oder konnten: *Seine Exzellenz, der Herr Militärgouverneur Ritter von Gorzkowski hat mich mit Erlaß Nr. 731 angewiesen, den verehrlichen Vorstand (der Fenice) wissen zu lassen …*, so schreibt, sicher schwersten Herzens, der Polizeidirektor von Venedig, Martello, der ein aufrichtiger Bewunderer Verdis ist, *er bedauere es aufs tiefste, daß der Dichter Piave und der berühmte Maestro Verdi kein besseres Feld zum Beweis ihrer Fähigkeiten fanden, als diesen Entwurf der »Maledizione«, der von widerlicher Unmoral und obszöner Gewöhnlichkeit strotzt und um dessen Aufführungsbewilligung das Teatro Fenice angesucht hat. Seine Exzellenz sieht sich veranlaßt, eine solche Vorstellung auf das strengste zu verbieten, und möchte, daß ich den Vorstand gleichzeitig darauf aufmerksam mache, sich jedes weiteren Gesuchs in dieser Angelegenheit zu enthalten.*

Verdis Verzweiflung ist begreiflich. In der ersten Gemütsbewegung schreibt er an den Präsidenten der Fenice diesen Brief, der vom 5. Dezember datiert ist:

… Ihr Brief mit dem Dekret, das »La Maledizione« vollständig verbietet, kam so unerwartet, daß ich fast verrückt geworden wäre. In dieser Angelegenheit trifft Piave eine schwere Verantwortung, ja die ganze Schuld! Er versicherte mir stets in allen Briefen, daß er die Bewilligung so gut wie sicher in der Tasche habe. Der größte Teil des Dramas ist bereits komponiert, und ich befaßte mich damit in größter Anspannung, um zur festgesetzten Zeit fertig zu werden. Das Dekret, das alles verbietet, bringt mich zur Verzweiflung, denn es ist jetzt viel zu spät, ein anderes Libretto zu suchen, das ich unmöglich, völlig unmöglich diesen Winter noch vertonen könnte. Es war das dritte Mal, daß ich die Ehre hatte, für Venedig zu komponieren, und der verehrte Herr Präsident weiß, mit welcher Genauigkeit ich stets meine Aufgabe erfüllt habe; er weiß, daß ich seinerzeit in einer fast tödlichen Krankheit das Versprechen gab, »Attila« zu vollenden, und ich habe ihn vollendet. Aber jetzt versichere ich bei meiner Ehre, daß es mir völlig unmöglich wäre, ein neues Libretto zu vertonen …, ob man mich mit Gold überhäuft oder ins Gefängnis wirft, es ist mir unmöglich, jetzt ein anderes Libretto zu vertonen …

Ungewohnt erregte Worte bei Verdi. Sie zeigen seinen Gemütszustand an. Man macht ihm die Erfüllung seines Vertrags unmöglich, und wenn die Schuld auch nicht bei ihm liegt, so drückt ihn doch jede Nichteinhaltung eines gegebenen Wortes oder Versprechens. Es ist bezeichnend, daß er selbst in dieser Erregung seinen Partner, die Fenice, vor zu großem Schaden bewahren will. Er bietet ihr, als Ersatz für die neue Oper, den *Stiffelio* an, den Venedig noch nicht kennt und den stark zu überarbeiten er sich verpflichten will.

Aber in Venedig haben die wenigen Tage, die zwischen dem Dekret und der Antwort Verdis liegen, genügt, die Sachlage zu entschärfen, um wieder einmal zu beweisen, nichts werde »so heiß gegessen wie es gekocht worden« sei. Der Polizeidirektor Martello, der Fenice-Sekretär Brenna und der Textdichter Piave setzten sich zusammen. Zufällig – oder selbstverständlich – waren alle drei bedingungslose Anhänger des Maestro. Der Form war ja, mit dem Dekret und seiner ungewohnten Schärfe, Genüge getan. Der Rapport nach Wien war längst abgeschickt; man konnte leicht beweisen, wie treu man die Interessen Habsburgs im Veneto zu hüten wußte. Nun konnte man, ganz unter sich und ohne die Augen Wiens, darangehen, einen Ausweg zu suchen, der dem Militärgouverneur und – schwieriger, viel schwieriger! – Verdi genehm wäre.

Man kam schnell auf den Kern der Sache: Ein Herrscher durfte kein »libertino«, kein Wüstling sein, und einen Herrscher durfte man nicht verfluchen und noch viel weniger ermorden. Die »Unmoral«, die »Obszönität« des Stückes lag weitgehend oder vielleicht nur darin, daß es sich rund um die Person eines Königs abspielte. War der König durch irgendeine andere Person ersetzt, so erschien der gesamte Text in einem anderen Licht. Wie wäre

es, wenn man an die Stelle des französischen Königs Franz I. einen »Herzog von Vendôme« setzte, den es nie gegeben hatte?

Der neue Plan wird Verdi schonend mitgeteilt, nebenbei werden noch einige weitere Zensureinwände zur Sprache gebracht. Der Maestro tobt immer noch – denn er beruhigt sich nicht so leicht –, aber sein Kopf beginnt, sich mit den neuen Begebenheiten auseinanderzusetzen. Am 14. Dezember antwortet er:

... Ich habe noch recht wenig Zeit gehabt, die neuen Vorschläge zu prüfen, aber ich habe immerhin genug gesehen, um festzustellen, daß die Charaktere verändert wurden, daß das Drama nicht mehr ergreift, daß die stärksten Stellen kalt lassen. Wenn es nötig war, die Namen zu ändern, müßte man auch den Schauplatz ändern, den Herzog oder Fürsten eines anderen Gebiets hinstellen, zum Beispiel einen Prinzen Pier Luigi Farnese oder so jemanden, oder die Handlung in eine Zeit vor Ludwig XI. zurückverlegen, als Frankreich noch kein geeintes Königreich war, oder man müßte einen Herzog von Burgund oder von der Normandie auftreten lassen. – auf jeden Fall aber einen absoluten Herrscher. In der 5. Szene des 1. Akts hat die Wut der Höflinge gegen Triboletto[1] keinen Sinn. Der Fluch des Alten, so furchtbar und großartig im Original, wird hier lächerlich, weil seine Motivierung ihre Bedeutung verloren hat und weil es nun nicht mehr der Untertan ist, der so kühn zu seinem Herrscher spricht. Ohne diesen Fluch aber, – welchen Sinn hat das ganze Drama noch? Der Herzog ist nun zur Figur geworden, die nichts bedeutet: er muß unbedingt ein Wüstling sein, sonst gibt es keinen Grund für die Angst des Triboletto, seine Tochter könnte ihr Versteck verlassen, und somit ist das Stück unmöglich. Wie käme zudem ein solcher Herzog, im letzten Akt, in die entlegene Schenke, allein, ohne Einladung, ohne Verabredung? Ich weiß auch nicht, warum der Sack gestrichen wurde? Was kann die Polizei an diesem Sack stören? Hat man Angst vor der Wirkung? Darf ich etwas fragen: warum will man mehr verstehen als ich? Wer kann da etwas behaupten? Wer sagt, was wirken wird und was nicht? Ähnliche Schwierigkeiten gab es schon mit Ernanis Horn. Nun, und hat vielleicht jemand bei diesem Hornruf gelacht? Wenn es keinen Sack geben soll, dann wird es höchst unwahrscheinlich, daß Triboletto eine halbe Stunde lang zu der Leiche spricht, bevor der Blitz ihm zeigt, daß da seine eigene Tochter liegt. Was hat man vor allem gegen einen Triboletto, der häßlich und lahm ist? Ein Buckliger, der singt? Warum nicht? Wird es Eindruck machen? Das weiß ich nicht. Aber wenn ich es nicht wissen kann, so weiß es noch viel weniger einer von denen, die solche Änderungen vorschlagen! Ich finde es gerade prachtvoll, eine äußerliche verunstaltete und lächerliche Figur auf die Bühne zu bringen, die innerlich voll Leidenschaft und Liebe ist. Gerade um dieser Idee willen habe ich den Stoff gewählt, und wenn man ihm seine Besonderheit nimmt, kann ich keine Musik mehr dazu finden. Sagt man mir, daß meine Musik auch zu dem neuen Stück passen würde, so lautet meine Antwort, daß ich ein solches Geschwätz nicht verstehen kann. Ich muß sehr deutlich aussprechen, daß ich meine Musik, mag sie nun schön sein oder nicht, keineswegs einfach hinschreibe, sondern daß ich mich stets bemühe, sie Charaktere ausdrücken zu helfen. Faßt man alles zusammen: aus einem großartigen und durchaus eigenartigen Werk hat man eine gewöhnliche, kalte Opernhandlung gemacht ...

[1] die italianisierte Form des ursprünglichen Namens »Triboulet«, des historischen Hofnarren König Franz I. Vom »Triboletto« zu »Rigoletto« war nur ein kleiner Schritt, wovon noch die Rede sein wird.

GESCHICHTE DES WERKES

Am 23. Dezember schreibt Präsident Marzari an Verdi über die jüngsten Verhandlungen. Befriedigt kann er ihm berichten:

... die Epoche, in der das Stück spielen soll, bleibt unverändert, ebenso die Charaktere, so wie Sie sie wünschen. Die Figur, die den König Franz ersetzen soll, kann ganz nach Ihrer Wahl ein Pier Luigi Farnese oder vielleicht besser ein Medici oder ein Herzog von Burgund oder der Normandie sein, und er darf als Wüstling und absoluter Herrscher geschildert werden. Der Narr darf bucklig sein, wenn es Ihr Wunsch ist. Auch gegen den Sack

werden keine Einwände mehr erhoben, lediglich wird uns geraten, beim Raub der Tochter des Narren die im Theater üblichen Formen des Anstandes nicht zu überschreiten …

Piave und Brenna reisen nach Busseto; dort wird am 30. Dezember ein »Protokoll« aufgenommen, das neben ihrer beider Unterschriften auch die Verdis trägt. Die Männer ordnen alles, was nun ihrerseits zu tun und der Behörde ein letztes Mal vorzulegen bleibt, in 6 Punkte:

1. Die Handlung wird vom französichen Hof an den eines absolutistischen Herzogs von Burgund oder der Normandie oder an den Hof eines kleinen, absolut regierten italienischen Staates verlegt, am besten vielleicht zu Pier Luigi Farnese, und in eine Zeit, die für das Bühnenbild und die Ausstattung am günstigsten ist.
2. Die ursprünglichen Charaktere des Dramas *Le roi s'amuse* von Victor Hugo werden beibehalten, doch sollen andere Namen für die handelnden Personen, je nach der endgültig gewählten Zeit, gefunden werden.
3. Die Szene, in der Franz sich entschlossen zeigt, den Schlüssel zum Gemach der geraubten Bianca[1] zu benützen, fällt fort. Sie soll durch eine andere ersetzt werden, die den erforderlichen Anstand wahrt, aber das Stück nicht uninteressant macht.
4. Zum Liebesstelldichein in der Schenke der Magellona[2] soll der König oder Herzog nur auf Grund einer fingierten Einladung kommen; die ihm die an die Stelle Tribolettos tretende Figur aushändigt.
5. An der Stelle, an der ein Sack mit der Leiche von Tribolettos Tochter vorkommt, behält Maestro Verdi sich vor, selbst jene Änderungen anzubringen, die notwendig werden könnten.
6. Die hier erwähnten Änderungen erfordern mehr Zeit als ursprünglich angenommen wurde. Maestro Verdi erklärt daher, seine Oper nicht vor dem 28. Februar oder 1. März herausbringen zu können …

1. der ursprüngliche Name der später »Gilda« genannten Figur
2. der ursprüngliche Name der später »Maddalena« genannten Figur

Nun geht alles glatt und äußerst schnell vor sich. Am 29. Januar 1851 erklärt Verdi sich in einem Brief »überglücklich« (*felicissimo*), daß die Behörde nun den so viel hin und her gezerrten *Rigoletto* akzeptiert habe. Denn so heißt die Oper nun. Aus dem historischen »Triboulet« wurde italianisiert »Triboletto«, aus diesem Namen endlich jener, der heute die Oper ziert; die Zahl der Silben blieb die gleiche – da sie schon vielfach rhythmisch so in die Musik verankert war –, und selbst die Vokale wurden völlig gleich übernommen, was klanglich wohl für Verdi nicht unwichtig war. Gelegentlich wurde die Ansicht geäußert, »Rigoletto« wahre noch einen Zusammenhang mit dem französischen Wort »rigolo«, das soviel wie komisch bedeutet, aber diese Annahme scheint wenig für sich zu haben, da jeder Zusammenhang mit Frankreich völlig gelöst erscheint und die Gestalt des Rigoletto nur sehr äußerlich als »rigolo« zu bezeichnen wäre. Es ist ein Phantasiename, aus dem historischen »Triboulet« entwickelt, klangvoll und zum Eigenbegriff geworden.

Verdi setzt in einem frohen Schreiben – dem ersten seit langer Zeit, das man so nennen kann – hinzu, es fehle ihm nur noch das letzte Duett, und auch dieses nur, weil er in letzter Zeit an starken Magenschmerzen gelitten habe, die ihm das Schaffen erschwerten. Im Lichte späterer psychosomatischer Erkenntnisse könnten wir diese Schmerzen als natürliche Folgen der ausgestandenen Aufregungen ansehen. Bald erlangt der Maestro seine vorherige, seine sprichwörtliche Gesundheit wieder. Er wiederholt das in seinen früheren Briefen gemachte Angebot, zwei Tage nach einer vorausgehenden Premiere – einem *Fernando Cortez* von Francesco Malipiero – in Venedig einzutreffen und sofort, noch am gleichen Tag, mit den Proben zu beginnen. Dann benötige er nur noch 5 oder 6 Tage, um die Orchestrierung des gesamten Werkes vorzunehmen, also die »Instrumentation«, die dem Werk die aufführungsfähige Form gibt, in der jedem Instrument seine »Stimme« genau zugeteilt wird.

Die überaus kurze Frist für eine solche Arbeit mag uns heute verwundern. Das Orchestrieren einer Oper galt damals beinahe noch als die Routineaufgabe, die es für das 18. Jahrhundert dar gestellt hatte. Die wichtigsten Hinweise auf die an bestimmten Stellen vorgesehenen Instrumente pflegte der Komponist schon in seine Kompositionsskizze einzutragen, in der sozusagen da

Gerüst der Komposition in einer Art Klavierfassung niedergelegt wird, und aus der manchmal sogar erste Proben mit den Sängern begleitet werden. Danach mußte ein gewissermaßen vorgezeichnetes Schema nur noch ausgefüllt werden: jeder Musiker seinen »Part«, seine »Stimme« erhalten, deren Zusammenwirken das »Klangbild« des Werkes ergab. Ob dies, wie noch zu Haydns und Mozarts Zeiten, eventuell sofort in Einzelstimmen geschah (da der Ablauf so einfach war, daß der Komponist oder Instrumentator ihn im Kopf überblicken konnte) oder ob der Komponist eine »Partitur« herstellte, wie es mit den Fortschritten der Orchestrierung notwendig wurde, änderte nichts am Prinzip. Im 18. Jahrhundert verstand es sich von selbst, daß die Mehrzahl der Melodien eines Werks von den ersten Geigen angestimmt wurde; wollte der Komponist einmal dafür eine Flöte oder eine Oboe verwenden – andere Instrumente kamen dafür ohnedies kaum in Frage –, so genügte natürlich ein Vermerk »Fl« oder »Ob« (in älteren Zeiten »Hob«) in der Skizze, und selbst ein Kopist wußte beim »Ausschreiben« der Stimmen, was er zu tun hatte. Mit dem Anwachsen der Orchester, mit der Vervielfältigung der mit Hilfe verschiedenartiger Instrumentation zu erzielenden Klangfarben gewann die Orchestrierung an Bedeutung; sie wurde von einem Handwerk allmählich zur Kunst. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren die Ansprüche an die Orchester bereits stark gestiegen: zuerst bei den reinen Orchesterwerken, aber bald auch in der Oper. In Verdis Werken läßt dieser Prozeß sich ebenso verfolgen wie in denen Wagners, wenn auch der Fortschritt gerade bei dem deutschen Meister schneller und damit augenfälliger vor sich geht: Der entscheidende Schritt erfolgt zwischen *Rienzi* und *Fliegendem Holländer*; von diesem Werk angefangen, erhält das Orchester eine entscheidende Bedeutung. Bei Verdi gibt es gerade im *Rigoletto* Neuerungen, über die im analytischen Teil dieses Buches nachzulesen ist.

Auf keinen Fall hätte Verdi bei späteren Werken angeboten, die Aufgabe der »Instrumentation« in fünf bis sechs Tagen zu »erledigen«. In seinen Opern der Reifezeit nimmt das Ausarbeiten der Partitur, das genaue Abwägen der Instrumente und Klangfarben einen beträchtlichen Raum ein, und viele wichtige Gedanken werden darauf verwendet. Das bedeutet keineswegs, wie Unverstand es ihm manchmal vorgeworfen hat, daß er dann

»in Wagners Fußstapfen getreten sei«, oder gar, daß für ihn die traditionelle italienische Vorherrschaft der Singstimme über das Orchester gebrochen sei. Nein, das konnte niemals erfolgen. Wohl aber eroberte das Orchester einen wichtigen Platz im dramatischen Ausdruck, in der Charakterisierung von Personen und Szenen.

Nun, eigentlich recht kurz vor der Premiere, war den Personen ihre endgültige Identität gegeben worden. An die Stelle des Königs Franz I. von Frankreich war ein ungenannter Herzog von Mantua getreten. Sein Hofnarr hieß nun Rigoletto, dessen Tochter Gilda. Aus dem Straßenräuber Saltabadill war Sparafucile geworden, aus dessen schöner Schwester Magellona Maddalena. Aus dem verzweifelten Vater, der den Verführer seiner Tochter verflucht und seine Empörung dann auf den ihn zynisch verspottenden Narren ausdehnt, ist über mehrere im Arbeitsprozeß verwendete Namen schließlich ein Graf Monterone geworden. Auch die aus dem Ensemble der Höflinge solistisch hervortretenden Gestalten fanden neue, frei erfundene Namen: Ceprano, Marullo, Borsa.

Wir wundern uns darüber, wie um 1850 das Drama eines weltberühmten Autors verändert werden konnte. Nicht so sehr durch die Umbenennung der Personen, was schließlich eine äußerliche Maßnahme bleibt, wohl aber durch einschneidendere Bearbeitungen, wie sie auf dem Wege vom Schauspiel zur Oper selbstverständlich waren. Heute, im Musiktheater des 20. Jahrhunderts, ist viel von »Literaturoper« die Rede. So bezeichnet man die Komposition eines wertvollen poetischen Stoffes mit geringstmöglichen Änderungen. Das wäre in der Oper des 19. Jahrhunderts undenkbar (von einigen vorgreifenden Ausnahmen wie Dargomyschskij abgesehen), weil eine solche Vertonung Werke von 8 bis 10 Stunden Dauer ergäbe; möglich wird ein solcher Prozeß erst, wenn die »Melodien« früherer Zeiten durch einen raschen deklamatorischen Stil ersetzt werden.

Ein Operntext, wie Verdi ihn sich suchte, war kein sakrosankter, unverletzlicher Vorwurf, sondern lediglich eine dramatische Grundlage für ein zu schaffendes Libretto. In das Original mußten »Ruhepunkte« für Arien eingebaut werden, retardierende Momente für Chöre und Ensembles. Das erwartete ein damaliger Opernkomponist von seinem Librettisten, der in gewissem Sinne

wichtiger wurde als der Dichter, der das Originalwerk verfaßt hatte. Wer selbst heute Partituren oder Klavierauszüge von Verdis Opern aufschlägt, findet zwar immer Solera und Cammarano, Piave und Ghislanzoni genannt, die Textdichter oder Librettisten, nicht aber Shakespeare, Schiller, Alexandre Dumas. In den Noten des *Rigoletto* sucht man den Namen Victor Hugos zumeist vergeblich, und der Titel seines Dramas *Le roi s'amuse* wird nicht genannt, obwohl Verdis Oper ohne dieses nicht denkbar gewesen wäre.

Wer übrigens unter den Mitarbeitern Verdis zuletzt auf einen »Herzog von Mantua« verfiel, ist unklar. Kein Farnese, kein Herzog der Normandie: ein Herzog von Mantua. Das Haus Gonzaga, das diese Herzöge jahrhundertelang gestellt hatte, war 1708 ausgestorben. In Italiens Geschichte, im Kulturgeschehen der Renaissance hatten sie während langer und wichtiger Epochen eine oft führende Rolle innegehabt. Wer über die Gründungs- und Anfangszeiten der Oper liest, stößt an entscheidender Stelle auf den Hof, auf den Palast der Gonzaga zu Mantua. Hier spielte sich die erste wichtige Etappe im Leben des »Vaters der Oper«, Claudio Monteverdi, ab: Hier erklang am 24. Februar 1607, unter der Regierung des Herzogs Vincenzo I. Gonzaga, die Uraufführung des *Orfeo*, des ältesten bis heute lebendigen Werkes des Musiktheaters, das bahnbrechende Opus der Operngeschichte. Staunend lesen wir heute vom Prunk und Glanz dieser Premiere, die dem erst ein Dutzend Jahre vorher »erfundenen« Genre, das illustre Geister der Florentiner Camerata ins Leben gerufen hatten, Durchschlagskraft einflößte und Ausblicke auf Jahrhunderte eröffnete.

Fünf Jahre darauf, 1612 also, war der Schloßherr Vincenzo gestorben, ein echter Renaissancefürst, der für immer mit der Frühgeschichte der Oper verbunden bleibt. Sein Nachfolger aber, Francesco IV. Gonzaga, entließ Monteverdi, wußte anscheinend mit diesem überragenden Genie nichts anzufangen. Trotzdem fühlte Monteverdi sich auch an seiner neuen Wirkungsstätte Venedig dem Palast von Mantua noch weitere 14 Jahre lang lose verbunden. Im Schloß der Gonzagas wurde bei einem verheerenden Brand ein großer und unersetzlicher Teil von Monteverdis Manuskripten vernichtet, wodurch eine nie wieder zu schließende Lücke im Werke dieses Meisters entstand. Was seine

spätere Tätigkeit für Venedig bedeutete, gehört nicht in dieses Buch, in das er nur durch die zufällige Tatsache geriet, einem Herzog von Mantua gedient zu haben.

Denn hier ist nicht von Monteverdi die Rede, sondern von seinem späten Nachfahren Verdi. Und bei diesem wiederum – zufällig – von Venedig. Zwar nicht mehr von der glorreichen Lagunenstadt der Renaissance, von der »Königin der Meere«, der wohl mächtigsten und reichsten und bevölkertsten Stadt des damaligen Europa – die Vorherrschaft zwischen Abendland und Morgenland war längst Geschichte geworden. Kein Doge gebot aus seinem auf die Lagunen blickenden Palast mehr einer weltbefahrenden Flotte, längst gab es keinen Senat mehr, in dem Aristokraten und Plebejer einander wilde Kämpfe lieferten. Aber, Feste gab es immer noch; rauschende Feste voll Farben und Fahnen, Glanz und Jubel. Und voll Musik. Es gab immer noch den Karneval, in dem das Teatro Fenice seine Pforten öffnete und viele der schönsten Stimmen Italiens hier eine begeisterte Menge zur Raserei brachten. Und so rüstete sich die blau-silberne Fenice in den Vorfrühlingswochen des Jahres 1851 zu einer neuen Saison, in deren Mittelpunkt eine noch unbekannte Oper des Maestro Verdi stehen sollte: *Rigoletto*. Der Monat Januar 1851 vergeht für Verdi wie in einem Fieberrausch des Schaffens. Ob *Rigoletto*, wie eine verbreitete Legende zu berichten weiß, tatsächlich in nur 40 Tagen entstand, ist nicht mehr festzustellen. Vielleicht dauerte die endgültige Niederschrift, nach Bereinigung der letzten Änderungen, so lange. Aber daß sein Geist sich schon Monate früher ausgiebig mit dem Werk befaßt hatte, wissen wir aus seinen Briefen. Zudem, was heißt »komponieren«? Hier sei an Mozarts Auffassung erinnert, der dem Vater zur Antwort gab, als dieser ihn an einen bedrohlich nahen Termin zur Ablieferung eines Werkes gemahnte und besorgt äußerte, es wäre doch höchste Zeit, endlich an dessen Komposition zu gehen: *Komponiert ist es längst, ich muß es nur noch niederschreiben!* Während also die meisten Musikschöpfer eben diesen Schöpfungsakt unter »Komponieren« verstehen, der für sie mit der Niederschrift des Werkes Hand in Hand und parallel verläuft, will Mozart nur den ersten Teil damit bezeichnen: das in Kopf und Geist entstehende Werk, von dessen Leben bis dahin noch kein äußeres Zeichen Zeugnis abzu-

legen imstande ist. Dazu muß man allerdings ein Mozartsches Gedächtnis besitzen …

Verdi hatte um die Mitte des Jahres 1850 an dieser Oper zu arbeiten begonnen. Sicherlich hatte er auch Melodien skizziert, Einzelheiten notiert, um sich ihrer im gegebenen Augenblick zu entsinnen. Vieles allerdings lebte wohl nur in seinem Kopf, in seiner Phantasie, in seinem tönenden Gedächtnis, das sicherlich weniger spektakulär als jenes Mozarts war, aber ebenfalls eine Fülle, Überfülle von Musik beherbergen mochte. So angesehen, könnte Rossinis *Barbier von Sevilla* in wenig mehr als 20, Verdis *Rigoletto* in 40 Tagen entstanden sein.

Noch im Januar 1851 feilen Librettist und Komponist an der neuen Oper. Verdi äußert eine Reihe von Wünschen, die zeigen, wie er sich bis in kleine Einzelheiten mit jedem Werk beschäftigt, wie er Situationen, Charaktere, ja, Worte immer wieder durchdenkt, um sie logisch zwingend gestalten zu können. Die Fenice hat, nun in voller Übereinstimmung mit dem Maestro, das Sängerensemble ausgewählt und engagiert. Der sehr namhafte Bariton Felice Varesi soll die Titelrolle darstellen, der Tenor Raffaele Mirate den Herzog von Mantua, die Sopranistin Teresa Brambilla die Gilda; der Bassist Feliciano Pons singt den Sparafucile, die Mezzosopranistin Annetta Casaloni die Maddalena. Mögen auch nicht alle Verdis höchsten Anforderungen entsprechen, so hat die Fenice doch die besten Sänger gefunden, die in jenem Zeitpunkt verfügbar waren. Und übereinstimmend wird ihrer aller Einsatz hervorgehoben werden, der manche von ihnen zur größten Leistung ihres Lebens befähigte. Endlich, am 19. Februar 1851, reist Verdi nach Venedig. Unmittelbar nach der Ankunft beginnt er, mit den Sängern zu arbeiten, die natürlich schon weitgehend mit ihren Rollen vertraut sind. Nur das letzte Duett – zwischen Rigoletto und seiner sterbenden Tochter – bringt er im Reisegepäck mit. Und noch ein Stück, um das der Tenor, in dessen Partie es gehört, ihn nun täglich angeht; aber Verdi behält es lächelnd noch eine gute Weile für sich. Es ist die ungeheuer populär gewordene Arie *La donna è mobile*…, zu deutsch meist: »O, wie so trügerisch…«. Als der Komponist sie schließlich dem Sänger und dem Orchester übergibt, verpflichtet er sie zu tiefstem Stillschweigen allen Außenstehenden gegenüber. Er kennt die Musikalität seines Volkes, weiß um dessen

Der Bariton Felice Varesi, der erste Rigoletto

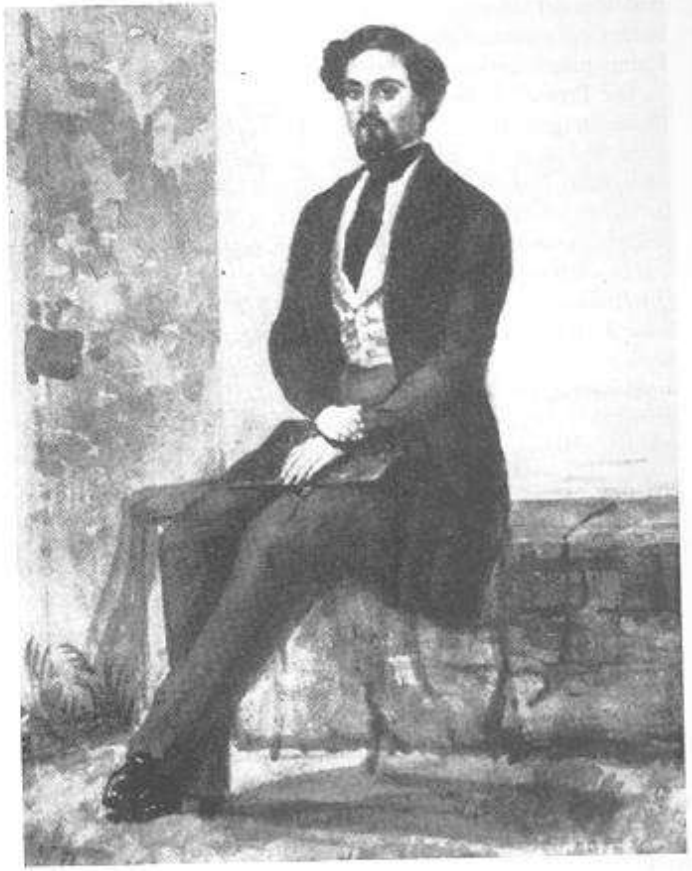
Fähigkeit, sangbare Melodien sofort im Gedächtnis zu behalten. Er fürchtet, die ganze Stadt sänge *La donna è mobile* noch vor der Premiere …

Die Sänger sind mit Feuereifer bei der Sache. Sie spüren, daß sie auserschen sind, ein Meisterstück zum Siege zu führen. Verdi selbst beginnt, diesen Eindruck zu teilen. Es dauert nicht lange,

Die Sopranistin Teresa Brambilla, die erste Gilda

dann nennt er *Rigoletto* einfach *la mia migliore opera*, meine beste Oper.

Das Publikum ist der gleichen Meinung: Am Abend des 11. März 1851 nimmt der Jubel des Publikums kein Ende. Und *Rigoletto* wird noch weitere 21 Male in derselben Spielzeit gegeben. Verdi wartet die Wiederholungen nicht ab. Einige Tage noch



Der Tenor Raffaele Mirate, der erste Herzog von Mantua in der Uraufführung des *Rigoletto*

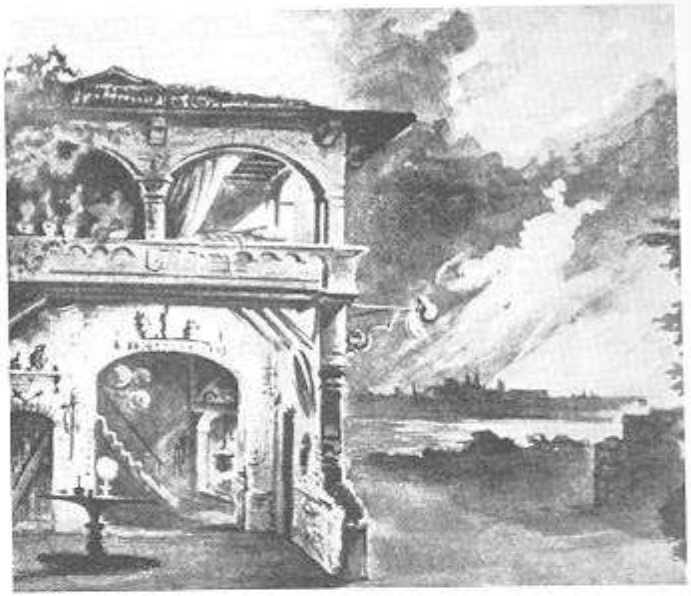
genießt er den Zauber der einzigartigen Stadt, wird überall erkannt und umschwärmt, hört *La donna è mobile* von allen Gondolieren singen. Es freut ihn, aber wie immer mischt sich ein klein wenig Bitterkeit in die Genugtuung: Ist das alles, was sie von seiner Oper, von dem furchtbaren Drama, das sich da vor ihren Augen abgespielt hat, verstanden, zurückbehalten haben?

Bedeutet der stürmische Erfolg nicht vielleicht, wie so oft, einen Irrtum, ein schmerzliches Mißverständnis, weil kaum jemand des Komponisten tiefstes Anliegen verstanden hat?

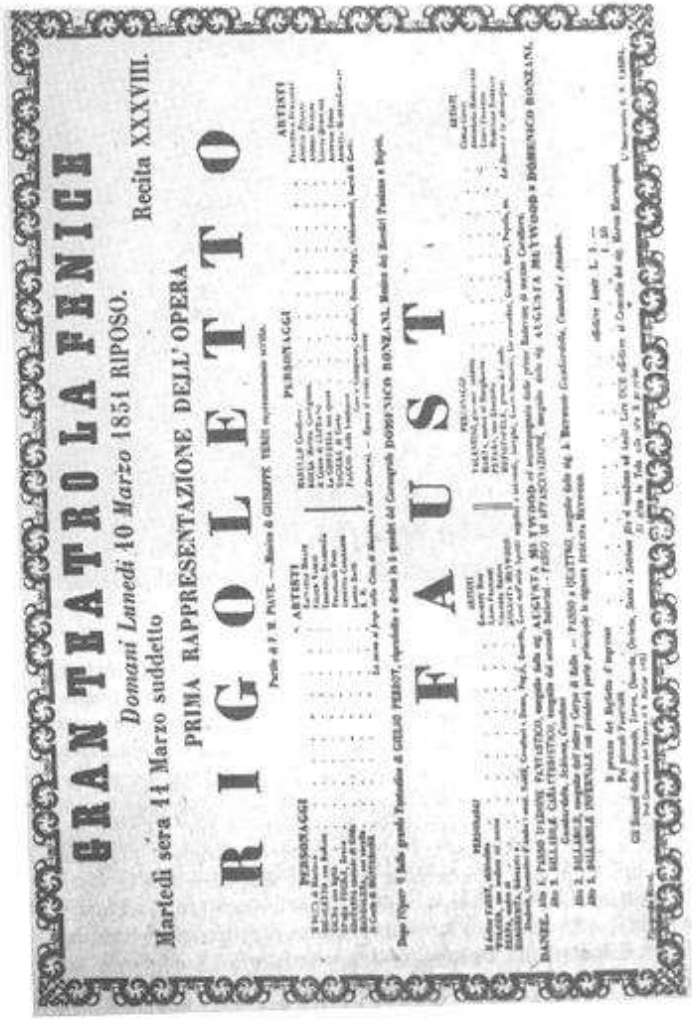
Die Presse? Unbedeutend, gehässig, ahnungslos wie – mit geringfügigen Ausnahmen – immer und überall. Es lohnt sich nicht, sie nachzudrucken. Selbst die Fachzeitungen schreiben Absurdes: *... schwerste Fehler ... absolutes und dauerndes Fehlen der Inspiration ... keine einzige Melodie, kein Takt, den man neuartig nennen könnte. Alles ist längst und oft zu hören gewesen und beweist nicht einmal guten Geschmack ...* (*Italia musicale*). *Die Partitur ist arm an Melodien und weist so gut wie überhaupt keine Ensembles auf. Auf der Suche nach neuen Harmonien ist Verdi in das Fahrwasser der deutschen Schulen eingebogen, und nicht wenige italienische Kritiker meinen, er täte gut daran, zu den Quellen Rossinis und Bellinis zurückzukehren ...* (*Gazette musicale*, Paris). *... kindische, lächerliche Musik, gewöhnlich und extravagant, arm an Einfällen ...* (*Atheneum*, London). *... Auf der Suche nach Einfachheit ist Verdi in den Kitsch verfallen ... seine schwächste, leerste, einfallsloseste Oper. Es wäre Zeit- und Platzverschwendung, auf eine Analyse einzugehen ...* (*Times*, London).

Nichts von alledem konnte den Siegeszug des *Rigoletto* aufhalten. Venedig spielte das Werk in der darauffolgenden Saison noch öfter als in der ersten. Andere Bühnen Italiens griffen unmittelbar danach; mehrere von ihnen hatten, ähnlich wie Venedig, harte Kämpfe mit der Zensur auszufechten, wobei immer wieder Namen verändert und Inhalte verschleiert werden mußten: *Viscardello*, *Clara di Perth*, *Lionello* waren Titel, hinter denen sich *Rigoletto* verbergen mußte. Zähneknirschend erfuhr Verdi von mancher Verstümmelung, ohne etwas dagegen unternehmen zu können. Schon nach einem Jahr wurde *Rigoletto* bereits auf vielen ausländischen Bühnen gespielt: Graz, Budapest, Prag, Lübeck, Stuttgart, Bremen, Hannover, London. Und in weniger als fünf Jahren hatte das Werk buchstäblich die Erde umkreist.

Nur ein Land sperrt sich ihm: Frankreich, das Land Victor Hugos. Denn der Dichter kämpft erbittert jahrelang gegen die Veroperung seines Dramas. Er setzt damit nur die Haltung fort, die er bereits 1844 gegen Verdis *Ernani* (*Hernani* in seinem Original) eingenommen hatte, bei dem er wenigstens die Änderung des Titels der Oper bei französischen Aufführungen erreichte. Er erzielte beide Male Teilerfolge; Internationale Verbote lagen allerdings außerhalb der Reichweite damaliger Gerichte. Und auch dieses Mal schien er eine Aufführung des neuen *Rigoletto* in Paris verhindern zu können. Mehrere Jahre lang blieb Frankreich aus dem Siegeszug dieser Oper rund um die Erde ausgeschlossen. Aber im Jahre 1857 sucht der Impresario des »Italienischen Theaters« in Paris nochmals um die Erlaubnis an, *Rigoletto* spielen zu dürfen. Und die Justizbehörde entscheidet für ihn, gegen Hugo. Der Zwist hat das Interesse noch stärker angefacht, die Premiere bringt dem Komponisten einen überaus herzlichen Erfolg. Der Dichter zeigt sich von seiner großzügigsten Seite: Er



Bühnenbild-Entwurf zum letzten Akt des *Rigoletto*, ausgeführt von Angelo Quaglio für die erste Aufführung dieser Oper in München am 20. April 1854



GRAN TEATRO LA FENICE

Domani Lunedì 10 Marzo 1851 RIPOSO.

Martedì sera 11 Marzo suddetto — Recita XXXVIII.

PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL' OPERA

RIGOLETTO

PERSONAGGI — ARTISTI

FAUST

Der Theaterzettel der Uraufführung des *Rigoletto* im Teatro Fenice zu Venedig, am Dienstag, 11. März 1851. Nach der Oper, wie damals bei jeder Vorstellung üblich, ein Ballett: hier ein *Faust* eines längst vergessenen Komponisten

wohnt der Aufführung bei und söhnt sich mit dem Komponisten, dessen dramatisches Genie er anerkennt, mit einem der hübschesten Sätze aus, die jemals über den Unterschied zwischen gesprochenem und gesungenem Theater gesagt wurden: *Ja, wenn ich vier Personen gleichzeitig sprechen lassen könnte, so wie Ihr Musiker sie singen laßt …* Zu diesem Bonmot hatte ihn wohl das Quartett des letzten Aktes veranlaßt, jenes Meisterstück, dem wenig Gleichartiges und Ebenbürtiges der Opernliteratur an die Seite zu stellen ist.

Rigoletto ist eine echte italienische Oper, aber er ist doch gleichzeitig ein Schritt zum Musikdrama, wie es später in *Don Carlos*, *Aida* und *Otello* zu gewaltigen italienischen Höhepunkten gelangen wird: ein Schicksalsdrama, in dem Romantik und Realismus einander die Waage halten, eine Charakterstudie, die nicht mehr, wie bis dahin fast immer, Situationen vertont, sondern die Entwicklung eines Menschen. Mit *Rigoletto* beginnt im Schaffen Verdis eine neue Ära. Ohne den Belcanto jemals zu verleugnen, erwächst der Musikdramatiker Verdi.

Impressum

Diese Materialien wurden von Katrin Ötting erstellt

- Die Fotos in »Aus dem Libretto« und auf dem Titelblatt: Olaf Malzahn
- Schnell ins Stück schrieb Marco Grünig
- Die Foto-Love-Story ist ein Originalbeitrag für das Programmheft von Katrin Ötting

- Seite 19 bis 26, der »Inhalt der Original-Oper«, aus:
  Dahlhaus, Carl (hrsg.) (1997): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Band 6. München / Zürich: Piper Verlag. S.432-439.

- Seite 27 bis 45 »Geschichte der Oper Rigoletto« aus:
  Pahlen, Kurt (1979): Giuseppe Verdi. Rigoletto. Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag. S. 177-215.

Kontakt:

Theaterpädagogik des Theater Lübeck
Knut Winkmann, Leitung
Katrin Ötting, Theaterpädagogin
Doris Fischer, Konzertpädagogische Angebote
Marco Grünig, FSJ-Kultur

Theater Lübeck gGmbH
Beckergrube 16
23552 Lübeck
Tel.: 0451-7088-115
Fax: 0451-7088-177

www.theaterluebeck.de
theaterpaedagogik@theaterluebeck.de
konzertpaedagogik@theaterluebeck.de