

# Rigoletto

**Giuseppe Verdi [1813 – 1901]**

Melodramma in drei Akten

Libretto von Francesco Maria Piave

nach Victor Hugos Schauspiel „Le Roi s’amuse“

Uraufführung am 11. März 1851 im Teatro La Fenice, Venedig



**DEUTSCHE OPER BERLIN**  
100 JAHRE

**Ein Buckliger, der singt! Wird mancher sagen! Und warum nicht? [...] Ich finde es gerade herrlich, diese äußerlich missgebildete und lächerliche, doch innerlich leidenschaftliche und liebevolle Person auftreten zu lassen. Ich habe diesen Stoff gerade wegen seiner Eigenschaften und seiner originellen Züge gewählt; wenn man sie weglässt, kann ich keine Musik mehr dazu machen.**



# Handlung

## Akt I

Ein Fest am Hofe von Mantua. Der Herzog erzählt von einem unbekannten Bürgermädchen, dem er nachstellt. Zugleich macht er jedoch der schönen Gräfin Ceprano den Hof. Als sich deren Ehemann über diesen Annäherungsversuch empört, wird er vom Hofnarren Rigoletto verspottet. Darauf erscheint der Höfling Marullo, der berichtet, dass Rigoletto eine Geliebte habe. Die Höflinge beschließen, sich in der kommenden Nacht an dem Narren zu rächen. Auf dem Höhepunkt des Festes platzt der Graf von Monterone herein, der gegen den Herzog rebelliert hat, und klagt diesen vor aller Augen der Schändung seiner Tochter an. Als Rigoletto auch Monterone verspottet, verflucht der den Herzog und seinen Hofnarren.

Auf dem Heimweg wird Rigoletto von dem Auftragsmörder Sparafucile angesprochen, der ihm seine Dienste anbietet. Rigoletto lehnt ab, gerät jedoch ins Grübeln: Der Fluch Monterones macht ihm Angst und führt ihm die Erbärmlichkeit seiner Lage als Spaßmacher eines gewissenlosen Despoten vor Augen.

Tatsächlich ist das Mädchen, das der Höfling Marullo für Rigolettos Geliebte gehalten hat, dessen Tochter Gilda. Rigoletto hält sie aus Furcht vor den Nachstellungen des Herzogs versteckt und lässt sie auch über ihre Herkunft im Ungewissen. Als er an diesem Abend nach Haus kommt, verweigert er Gilda nochmals alle Auskünfte über ihre Familie und schärft der Dienerin Giovanna ein, seine Tochter nicht aus den Augen zu lassen. Kaum ist Rigoletto fort, nähert sich jedoch schon der Herzog – das unbekannte Bürgermädchen, von dem er beim Fest erzählt hatte, ist keine andere als Gilda. Der Herzog besticht Giovanna und erhält so Zutritt zu Gilda, bei der er sich als armer Student ausgibt. Er gewinnt Gildas Herz, muss sie aber allein zurücklassen, als Lärm von der Straße die Rückkehr Rigolettos vermuten lässt. Es handelt sich jedoch um die Höflinge, die kurzerhand beschließen, Gilda zu entführen. Als Rigoletto zurückkommt, gelingt es ihnen sogar, ihn zum Mittun zu überreden, indem sie vorgeben, die Gräfin Ceprano entführen zu wollen. Zu spät bemerkt Rigoletto, dass er getäuscht worden ist.

## Akt II

Am folgenden Morgen im herzoglichen Palast. Der Herzog hat inzwischen von der Entführung Gildas erfahren. Als die Höflinge auftauchen und ihm von der Entführung erzählen, begreift er die Zusammenhänge und eilt zu Gilda, die in einem Zimmer des Palastes gefangen gehalten wird. Kurz darauf erscheint Rigoletto auf der Suche nach seiner Tochter. Nachdem er gemerkt hat, dass Gilda beim Herzog ist, versucht er verzweifelt, sich Zugang zu dessen Gemach zu verschaffen. Stattdessen erscheint die verstörte Gilda, die dem Vater ihre Liebe zum Herzog beichtet. Rigoletto tröstet sie, sinnt aber gleichzeitig auf Rache. Als er und Gilda den Palast verlassen wollen, stoßen sie auf Monterone, der seinen Fluch gegen den Herzog zurücknimmt.

## Akt III

Eine einsame Spelunke in der Umgebung von Mantua, einige Wochen später. Rigoletto will, dass Gilda die Treulosigkeit des Herzogs mit eigenen Augen sieht. Dazu hat er sie zu der Gastwirtschaft Sparafuciles gebracht, in der dieser den Herzog auf Anweisung Rigolettos ermorden soll. Gilda sieht, wie ihr Geliebter der Schwester Sparafuciles, der Prostituierten Maddalena, den Hof macht. Rigoletto befiehlt Gilda, verkleidet nach Verona zu fliehen, doch diese kommt, von der Liebe zum Herzog angetrieben, kurz darauf zurück. In ihrem Versteck hört sie, wie Maddalena ihren Bruder bittet, den Herzog zu verschonen. Sie erreicht, dass Sparafucile ihr eine Zusage macht: Sollte an diesem Abend noch ein Gast zur Herberge kommen, würde dieser an des Herzogs Stelle ermordet werden. Als Gilda das hört, opfert sie sich für ihren Geliebten. Kurz darauf erscheint Rigoletto, der von Sparafucile einen Sack in Empfang nimmt, der angeblich die Leiche des Herzogs enthält. Als er den Sack öffnet, findet er die sterbende Gilda. Rigoletto bricht zusammen.

# Die Melodie ist die musikalische Form der Szene

## Wie Verdi durch Gesang Charaktere erschafft

Wer kennt ihn nicht, den Schlager von der Unbeständigkeit der Weiber aus Verdis RIGOLETTO?! Wenn der Herzog von Mantua zu Beginn des dritten Aktes Maddalena in einem abgelegenen Bordell aufsucht, trällert er bei seinem Eintreten ein Lied, das mit seiner testosterongesteuerten Virilität noch heute als das Markenzeichen eines italienischen Tenors gilt, die Kanzone „La donna è mobile“. Mit ihrem brutalen, fast ordinären Schwung im schnöden  $\frac{3}{8}$ -Takt bringt die bewusst trivial, beim näheren Hinsehen allerdings auf geradezu kunstvolle Weise oberflächlich komponierte Melodie den leichtfertigen und zügellosen Charakter des notorischen Weiberhelden zum Ausdruck. Kein Geringerer als Igor Strawinskij, der Verdi bewunderte und Wagner verabscheute, wollte denn auch in dieser Wunschkonzertnummer „mehr musikalische Substanz und mehr wahre Erfindung als in dem rhetorischen Redeschwall der Tetralogie“ sehen.

Es ist die Melodie, die Charaktere erschafft und die Figur auf die Szene stellt, und dies nicht allein unter vokalen Gesichtspunkten, sondern im Sinne einer umfassenden, auf alle Sinne gerichteten Bühnenwirksamkeit. Wie für seine Vorgänger Rossini, Donizetti und Bellini war auch für Verdi der Ausgangspunkt einer Oper die Stimme. Bei aller Ausdifferenzierung einer immer raffinierteren Harmonik und subtileren Instrumentierung blieb sein Theater bis zum Schluss Gesangstheater. Das wird nicht nur durch den melodischen Reichtum seiner Musik bis hin zur AIDA, sondern auch durch die RIGOLETTO- und TRAVIATA-Skizzen bestätigt, die dokumentieren, dass der Kompositionsprozess stets von der melodischen Erfindung ausging, während die Orchesterbegleitung in der Regel erst nachträglich vor Ort während der Einstudierung der Gesangspartien ausgearbeitet wurde.

Verdis Melodik ist in ihrer verbalen Gestik und Verbildlichung des Textes stets wortbezogen und am Realismus der gesprochenen Sprache orientiert. Wie Donizetti hätte auch er den Gesang als eine „lediglich durch Töne verdeutlichte Deklamation“ definieren können. Als Beweis kann des Herzogs Schlager „La donna è mobile“ dienen, der präzise die dramatische Situation zum Ausdruck bringt. Und er tut dies, indem die Melodie exakt die metrische Form realisiert – in diesem Fall den *quinario*, den Fünfsilbler, der, so Anselm Gerhard, bei Verdi „fast ausnahmslos eine Situation [artikuliert],

die von Frivolität oder jugendlicher Unbekümmertheit gekennzeichnet ist“. Dabei spielt die Musik mit der Möglichkeit, dass die Kadenz am Schluss eines Verses, abweichend vom Regelfall der „*cadenza piana*“ mit dem Hauptakzent auf der vorletzten Silbe [„*qual piume al vento, / muta d'accento*“], auch mit zwei unbetonten Silben [in unserem Fall „*La donna è mobile*“] oder gar auf der Betonung selbst [„*e di pensiero*“] enden kann, sodass also ein fünfsilbiger Vers nur vier oder auch sechs Silben umfasst. Verdi greift zu diesem viersilbigen „*tronco*“ [wörtlich: „abgeschlagen“], wenn er am Schluss jeder Strophe die Zeile „*e di pensiero*“ wiederholt und dabei das Wort „*pensiero*“ um die letzte Silbe verkürzt. Das rundet nicht nur die Strophe ab, sondern gibt dem Schlager des Herzogs erst seine „schlagende“ Wirkung.

Bei der Auseinandersetzung mit der venezianischen Zensur, die den Stoff von Victor Hugos skandalösem Schauspiel „*Le Roi s'amuse*“ grundsätzlich verhindern wollte, war Verdi zwar bereit, das Paris des französischen Königs François I. als nicht zum Wesen des Sujets gehörenden Schauplatz zu opfern, bestand aber mit Nachdruck auf der Beibehaltung der ursprünglichen Charaktere. Der Herzog, so seine Forderung, müsse „unbedingt ein Wüstling“ sein und der bestätigt es Maddalena selbst: „*Si ... un mostro son*“ / „Ja, ich bin ein Ungeheuer!“ – was an einen anderen „mostro“, Mozarts mythischen Don Giovanni, erinnert. Treue ist für den Herzog eine schreckliche Krankheit, über die „Flamme beständiger Liebe“ macht er sich lustig, wie er gleich eingangs als Bruder Leichtfuß in seinem keck dahin hüpfenden Tanzliedchen „*Questa o quella per me pari sono*“ [„Ob diese oder jene, für mich sind sie alle gleich“] bekennt. Seine letzte Eroberung war die Tochter des Grafen von Monterone, gerade ist er in ein Abenteuer mit einem unbekannten Bürgermädchen – es ist Rigolettos Tochter Gilda – verwickelt, will gleichzeitig die Frau eines seiner Höflinge verführen, goutiert zur Abwechslung aber auch mal eine Prostituierte, die als „*bella figlia dell'amore*“, als „schöne Liebes-tochter“ zu Beginn des berühmten Quartetts im schmachttenden Sextaufschwung übertrieben, ja fast schon karikierend angehimelte Maddalena. Liebe ist für den Donnaiolo – so Massimo Mila – „im wesentlichen räuberisch, gewalttätig, egoistisch.“ Davon macht auch die von besessener Hast erfüllte Begegnung mit Gilda keine Ausnahme. Weil die Liebe der beiden auf Betrug beruht, möchte er „*vivacissimo*“ [so die Tempobezeichnung im Schlussteil des Duettts der beiden im 1. Akt] zum Ziel kommen.

Selbstbewusst hat Verdi gegenüber der presidenza des venezianischen Fenice-Theaters, das den RIGOLETTO in Auftrag gegeben hatte, während der Auseinandersetzungen mit der Zensur „klar und deutlich“ erklärt, dass er seine „Noten, seien sie nun schön oder hässlich, niemals aufs Geratewohl niederschreibe“, sondern sich „immer bemühe, ihnen Charakter zu geben“. Das gilt für alle Figuren des RIGOLETTO, selbst für Nebenrollen wie Sparafucile, Maddalena und Monterone. Dramatische Wirkung entsteht primär durch die melodische Zeichnung der Figur – erfundene Wahrheit [wie Verdi es in dem oft zitierten Brief an die Gräfin Maffei benannt hat], die, indem sie das Äußere eines Menschen umreißt, zugleich dessen Inneres aufschließt. Der Herzog allerdings besitzt, trotz der Liebeserklärung für die von den Höflingen entführte Gilda im Cantabile seiner Arie zu Beginn des zweiten Aktes, einer gegenüber Hugo vorgenommenen Milderung seines libertären Charakters, keine komplexen Charakterzüge. Die virile Emotionalität, wie sie sich in seinem Gesang ausspricht, führt darum bei allem Charme stets einen Hauch des Vulgären mit sich. Darum tut er sich auch keinen

Zwang an, wenn er von Sparafucile barsch „tua sorella e del vino“ [„Deine Schwester und Wein“] fordert, was die Zensur schamhaft in „una stanza e del vino“ [„ein Zimmer und Wein“] camouflierte.

Anders Gilda. Wie viele Frauen in Verdis Opernkosmos ist sie ein „Leidenschaftsgeschöpf“ [Paul Bekker], das eine Fiktion liebt. Ihre „Caro nome“-Arie, in der sie dem „geliebten“, in Wirklichkeit aber erlogenen Namen „Gualtier Maldè“, unter dem der Herzog sich inkognito ihr Vertrauen erschlichen hat, mit schwärmerischer Innigkeit

## Koloraturgesang als poetischer Ausdruck der Seele

nachlauscht, deutet in allen Parametern – dem moderaten Tempo, dem Dolcissimo der Tongebung, der kaum je den Piano-Bereich überschreitenden Dynamik – an, wie wenig sie seelisch mit dem Herzog gemein hat. [Ursprünglich hatte Verdi diese Arie für Lina, die ehebrecherische Gattin des protestantischen Sekten-

predigers Stiffelio skizziert, sie für diese fast gleichzeitig mit dem RIGOLETTO entstandene Oper aber als unpassend verworfen.] Auch die emphatischen Verzierungen des Koloraturgesangs, in die Verdi die anfangs mit stockenden Achtel-Pausen durchsetzte und in Halbtonschritten absteigende Melodie mehr und mehr auflöst, bis sie nach einer weitausgesponnen, sich fast über zwei Oktaven erstreckenden Kadenz wieder in den hingehauchten Namen „Gualtier Maldè“ mündet, dienen nicht mehr der hedonistischen Primadonnen-Virtuosität, sondern sind poetischer Ausdruck der Seele – vokale Chiffren von engelsgleicher Keuschheit und Zerbrechlichkeit, mit denen die Musik an Bellinis nachtwandelnde Amina oder an Donizettis dem Wahn verfallende Lucia anknüpft.

Diese Haltung findet sich auch in den Duetten Gildas – etwa in dem von einem klagenden Oboensolo umrahmten Bericht, in dem sie ihrem Vater die Begegnung mit dem Herzog in der Kirche schildert [„Tutte le feste al tempio“], nicht zuletzt in der weit ausschwingenden Melodie, mit der sie sich im Schlussduett zu ihrem Liebesopfer bekennt und für den Herzog um Gnade bittet [„V'ho ingannato! Colpevole fui!“. Von den Versprechungen des leichtsinnigen Schwerenöters wie von der emotionalen Erpressung des Vaters gleichermaßen desillusioniert, geht sie freiwillig in den Tod. Wie so oft für seine verklärenden Transfigurationen – etwa beim Tod Amalias in I MASNADIERI, beim Tod Medoras in IL CORSARO oder beim Tod Posas in DON CARLO – greift Verdi auch hier zur Tonart Des-Dur. [Allerdings stimmt auch der Herzog das Quartett im weichen Des-Dur an und das weckt Misstrauen gegen eine allzu strikte Tonartencharakteristik zumindest noch beim mittleren Verdi.]

Ausschlaggebend für Verdis Entscheidung, Hugos Drama zu vertonen, war aber die Titelfigur, „eine Shakespeare würdige Schöpfung“: „Ein Buckliger, der singt? Warum nicht! [...] Ich finde es geradezu wunderschön, diese Figur darzustellen, äußerlich missgestaltet und lächerlich, doch innerlich leidenschaftlich und voller Liebe.“ Mit psychologischer Tiefenschärfe zeigt die Musik Rigoletto in seiner Soloszene im zweiten Akt als eine zwischen seiner öffentlichen Funktion als Hofnarr und seiner verborgenen Vaterrolle zerrissene Figur. Anders als in den beiden Strophenliedern des Herzogs und in Gildas Arie, die einem einzigen Affekt oder einem gleichbleibenden Gefühl gelten, stellt Verdi hier einen dramatischen Vorgang dar und lotet die Emotionen des Titelhelden in der ganzen Komplexität, ja Widersprüchlichkeit seiner abrupt

wechselnden Stimmungen aus. Zunächst spielt Rigoletto mit gequälter Gleichgültigkeit den trällernden Narren. Als ihm klar wird, dass die geraubte Gilda sich im Zimmer des Herzogs befindet, wirft er sich mit großer Heftigkeit [„Cortigiani, vil razza dannata“, aber vergeblich gegen die vom Chor der Höflinge bewachte Tür, um dann in eine schluchzende Klage [„Ebben, io piango“] auszubrechen, die schließlich in der [übrigens ebenfalls in Des-Dur notierten!] verzweifelter Bitte um Erbarmen [„Miei signori, perdono, pietade“] endet. Der Nachdruck des Singens liegt hier weniger auf einer melodios-belcantesken Tongebung als auf der textgebundenen, engräumig dem realistischen Sprechton sich annähernden Deklamation. Dennoch wäre es falsch, darin einen Gegensatz zum ‚reinen‘ Gesang Gildas oder des Herzogs zu sehen, denn auch dieser steht ganz im Dienst des Ausdrucks der jeweiligen dramatischen Situation.

Noch weiter in dieser Verweigerung des schönen zugunsten eines charakteristischen Ausdrucks, übrigens ganz im Sinne von Victor Hugos in der „Préface de Cromwell“ 1827 niedergelegten Ästhetik des „Charakteristischen“, geht Verdi in Rigolettos Duett mit Sparafucile [„Quel vecchio malediva mi!“] sowie in der seinem Duett mit Gilda vorausgehenden rezitativischen scena [„Pari siamo!“]. Wie ansatzweise schon 1844 in ERNANI, im Monolog Don Carlos zu Beginn des dritten Aktes und verstärkt dann vor allem in der Erstfassung des MACBETH [1847] sprengt Verdi auch im Monolog Rigolettos zugunsten des gestischen, unmittelbar sprechenden Ausdrucks die geschlossene Form. Mit diesem vokalen Deklamieren, das das traditionelle Rezitativ im Dienst einer psychologischen, jeden Stimmungswechsel widerspiegelnden Charakterdarstellung gleichermaßen dramatisiert wie melodisiert, entwickelt Verdi ein über den belcanto hinausgehendes Gesangsideal, das seinerseits dann auch den geschlossenen Nummern eine neue, gesteigerte Ausdrucksintensität zuführt.

Das Duett Rigoletto / Sparafucile, zweier tiefer Stimmen also, bewahrt zwar äußerlich noch die Form der geschlossenen Nummer, nähert sich aber in der unmelodiosen, lakonisch dem Sprechtonfall angenäherten Deklamation dem Prosadialog. Dabei hat

## Der Verdi-Sänger braucht „Feuer, Seele, Kraft und Begeisterung“

das Duett, genau genommen, sogar eine Melodie, aber sie liegt in der für die tiefen Instrumentalregister [Violen, Celli, Kontrabässe, Klarinetten und Fagotte] gesetzten Begleitung – nämlich im Unisono eines solistischen Violoncello und eines solistischen Kontrabasses. Nicht zuletzt diese

fahle Klangfarbe sorgt für die Unheimlichkeit der Begegnung Rigolettos mit dem gedungenen Mörder. Seine Schwester Maddalena wiederum, von Sparafucile als sexueller Lockvogel zur Köderung des Herzogs benutzt, wird im dritten Akt mit plappernd-schnippischem Lachen eingeführt. Verdi gelingt es hier im Quartett, vier Personen in unterschiedlichen Emotionen – Gilda verzweifelt, Maddalena kokett, der Herzog schmachend, Rigoletto illusionslos – allein durch ihren Gesang zu charakterisieren und das Ganze doch in einen einzigen musikalischen Satz zu fassen.

Um diese Vielfalt menschlicher Regungen überzeugend umzusetzen, bedarf es freilich Sänger, die mehr und anderes können als „nur“ zu singen. Deshalb hat Verdi – die technische Beherrschung von Stimme und Deklamation vorausgesetzt – seine Anforderungen an die Interpreten 1872 mit den vier Schlüsselbegriffen „Feuer, Seele, Kraft und Begeisterung“ umschrieben. Aber nicht die Technik, sondern die im Singen

beschworene Imagination, das Inbild der Musik also, ist es, das bewegt und berührt. Als der Sängern gegenüber überkritische Verdi 1877 in einem Brief an seinen Verleger Ricordi die Sopranistin Adelina Patti als eine „Ausnahmeerscheinung“ rühmte, war es die Wirkung eines einzigen Wortes, deren er sich nach vielen Jahren noch erinnerte – Gildas Antwort [„Io l'amo“] auf die Frage des Vaters, ob sie den Herzog nach allem, was sie erleben musste, noch immer liebe –, also ein szenischer Moment, in dem sie sich als große Schauspielerin zeigte: „Es gibt keinen Begriff, der die erhabene Wirkung dieses von ihr ausgesprochenen Wortes auszudrücken vermag.“ Verdis Ziel war die vollkommene Ausgewogenheit zwischen dem Sänger und dem Darsteller: das Aufgehen des Gesangs mit all seinen Qualitäten im Ideal einer umfassenden Bühnendarstellung.

Uwe Schweikert

**Der Stoff ist grandios, gewaltig,  
und er enthält eine Rolle, die  
eine der größten Schöpfungen  
ist, deren sich das Theater aller  
Länder und aller Zeiten rühmt.**

Verdi an Piave, 28. April 1850



Ohlmann.

# Die Orchestrierung von Rigoletto

## René Leibowitz

Einer der größten Vorgänger Verdis auf dem Gebiet der romantischen Oper, Carl Maria von Weber, sprach bereits von jenem „einheitlichen Grundton“ in seinen Werken [insbesondere dem FREISCHÜTZ], den er vor allem durch den angewendeten Orchesterstil zu erlangen suchte. Ich weiß nicht, ob Verdi das Werk und die Denkungsweise Webers bekannt waren, noch – sollte dies der Fall gewesen sein – was seine Ansicht darüber war. Die Frage ist übrigens nicht von großer Bedeutung für unser Thema, aber es scheint mir möglich, eine gewisse Ähnlichkeit in den Bestrebungen dieser beiden Komponisten zu erkennen. Ich glaube in der Tat, dass diese so bedeutende Idee Webers sich auch auf die dramatische und orchestrale „Philosophie“ Verdis beziehen kann, sowohl im allgemeinen wie insbesondere, was die Auffassung des RIGOLETTO anbelangt. Wenn man dieses Werk mit dem FREISCHÜTZ vergleicht, kann man nicht verfehlen, einen sehr symptomatischen Zug zu entdecken, der beiden Werken eigen ist, nämlich die nächtliche Stimmung dieser beiden Opern, oder, besser gesagt, die Bedeutung der nächtlichen Szenen, die sich darin abspielen. [...]

Wir können zunächst feststellen, dass ein großer [wenn nicht der größte] Teil der Handlung sich zu nächtlicher Zeit abspielt: der ganze zweite Teil des ersten Aktes, angefangen vom Duett Rigoletto-Sparafucile, sowie der ganze dritte Akt [wohlbemerkt, sogar die erste Szene des ersten Aktes spielt sich nachts ab, aber hier ist der Ton durch „großartig erleuchtete“ Säle des Palastes gegeben]. Es wurde bereits auf die dunkle Färbung in der Orchestrierung des Vorspiels hingewiesen und insbesondere auf die einer großen Anzahl von darauffolgenden Stellen in der Partitur. Ohne auch nur das Duett Rigoletto-Sparafucile zu erwähnen, das ein Nachtstück par excellence darstellt, kann man die oftmalige Verwendung der Klarinetten in der tiefen Lage und der Fagotte in Verbindung mit den Streichinstrumenten in der tiefen Lage das ganze Werk hindurch feststellen [hierzu ist zu bemerken, daß Weber sich im FREISCHÜTZ ganz analoger Mittel bedient]. Tatsächlich scheint Verdi Klarinetten und Fagotte zu bevorzugen, wann immer er im RIGOLETTO einen Pedal- oder legato-Effekt innerhalb des hervortretenden Ausdrucks der Streichinstrumente erzielen will. Wir finden eine derartige Verwendung ein erstes Mal in der Ballade des Herzogs – obwohl hier mit einer anhaltenden Horn-Note verbunden; wir finden sie wiederum am Beginn des Duetts zwischen Gilda und Rigoletto im ersten Akt, sowie später im selben Duett und noch an vielen anderen Stellen.

Die andere typische Nachtszene, die Gewitterszene am Ende der Oper, bedient sich einer ganzen Anzahl von Mitteln [darunter der mit geschlossenen Lippen singende Männerchor], eines charakteristischer als das andere, um die besondere Atmosphäre der betreffenden Situation des Dramas zu kennzeichnen.

Selbstverständlich erfordern die sich am Tage abspielenden Teile der Handlung eine andere Färbung des Orchesters. Wir haben die Orchestrierung der ersten Szene des ersten Aktes in vielen Einzelheiten analysiert, für die vor allem die Verwendung der Banda und im allgemeinen eine brillante Instrumentierung charakteristisch sind. Wir finden denselben Glanz der Instrumente am Anfang des zweiten Aktes, allein schon in den Streichern, in dem kleinen Vorspiel zum Rezitativ „Ella mi fu rapita!“ und noch mehr in der Orchestrierung zum Auftritt der Höflinge, „Duca, duca!“ und des folgenden Chors „Scorrendo uniti remota via“. Wir haben es hier [insbesondere im letzten Stück] mit einem großartig aufgefassten Tutti zu tun, in dem die erste Trompete eine wichtige Rolle spielt, um dem Klang des Ganzen besondere Helle zu verleihen. Sogar die große Szene und Arie Rigolettos im zweiten Akt sind in dieser sehr hellen Instrumentierung gehalten. Als Beweis brauche ich nur das Rezitativ „Ah, ell'è qui dunque!“ anzuführen, das der eigentlichen Arie vorangeht, die mit einer brillanten Zäsur in den Streichern endet.

Diese so besondere Dialektik zwischen Tag und Nacht, die die Stimmung des Werkes sehr stark charakterisiert, tritt folglich in erster Linie in der Orchestrierung und durch die Orchestrierung hervor. Wir können daher feststellen, dass – abgesehen von neuen und originellen Instrumentierungen, an denen es in der Partitur nicht fehlt – das Genie Verdis diese musikalische und dramatische Dimension mit durchaus absoluter Authentizität erfasst und behandelt. Im allgemeinen geht aus dem Gesagten hervor, dass Gilda und Rigoletto die nächtlichen Personen darstellen, während der Herzog eher eine Gestalt des Lichtes ist. Es wäre jedoch verfehlt, hier allzu einfache Gegensätze aufzustellen. Wir haben auf einige glanzvolle Elemente aufmerksam gemacht, die für einige Orchesterstellen in den Partien Rigolettos charakteristisch sind, und dasselbe kann für gewisse Partien Gildas gesagt werden. So wissen wir, welche wichtige Rolle die Flöten in der Arie „Caro nome“ spielen, und man könnte daraus schließen, dass Verdi daran gelegen war – da ja diese Instrumente eher das Helle symbolisieren – eine Art von Zweideutigkeit im Orchester zu schaffen. An Hand von Beispielen dieser Art kann man die Tiefe von Verdis Denkungsweise über die Orchestrierung ermessen: Gilda singt in der Nacht, aber sie ist glücklich und hoffnungsvoll. Nun, Hoffnung und Glück sind Helle, aber diese Helle ist nur innerlich und vorübergehend, denn wir befinden uns in nächtlicher Umgebung, die mit schwärzesten Vorahnungen geladen ist. Diese Zweideutigkeit der Situation vermag Verdi durch eine äußerst feinfühliges Instrumentierung mitzuteilen.

Dieselbe Bemerkung kann meiner Meinung nach für das Lied des Herzogs „La donna è mobile“ gemacht werden. Auf den ersten Blick scheint es, als gäbe es keine einfachere Orchestrierung als die, die wir hier antreffen. Man würde hier wirklich vergeblich irgendwelche originellen Züge suchen. Wenn man sich jedoch genau vor Augen hält, so wird man sogleich feststellen, dass die grundlegende Auffassung der Orchestrierung genau im Ton angepasst und sogar äußerst subtil ist. Wir kennen den brillanten und oft oberflächlichen Charakter des Herzogs, und auch das Lied, das er

singt, ist brillant und ein wenig frivol. Die Szene spielt sich jedoch nachts ab, und diese Nacht wird sich als schicksalsvoll erweisen. Wiederum eine Zweideutigkeit, die Verdi uns wiederum durch die Orchestrierung mitteilt. Wir brauchen nur die wenigen Takte des Vorspiels anzuhören [das meiner Meinung nach immer zu laut gespielt wird, wodurch die besagte Zweideutigkeit verlorengeht]: die Hauptmelodie wird in einer Ausdehnung von vier Oktaven von einer großen Anzahl von Instrumenten exponiert. Piccoloflöte in der höchsten Oktave; Flöte und die höhere Gruppe der ersten geteilten Violinen in der darunterliegenden Oktave; noch weiter unten eine Oboe, eine Klarinette und die untere Gruppe der ersten Violinen; schließlich ganz unten das erste Fagott und die Celli. Schon diese etwas „dicke“ Klangmischung sowie die vier Register rauben der Melodie den Glanz, den sie aufzeigen könnte, wenn sie zum Beispiel nur in der hohen Lage und in reinerem und klarerem Ton zu hören wäre. Dasselbe gilt für die Begleitung, deren Orchestrierung eine gewisse Schwere und Dicke aufweist; so erklingt die Bassstimme im zweiten Fagott, der Tuba und den Kontrabässen, während die Harmonien der mittleren Lage von den vier Hörnern im Unisono mit den zweiten Violinen und Bratschen vorgetragen werden. Das Nachspiel des Stückes im Orchester lässt rasch jeden Glanz der Instrumente erlöschen und endet sanft und dunkel. Die Hauptmelodie – die nach und nach erlischt – wird vom ersten Fagott gespielt; nur die Streicher bringen die Bassstimme und die Akkorde sowie das gemurmelte Motiv der Coda.

Ist es uns gelungen, Kriterien für die Orchestrierung von Opern aufzustellen? Jedenfalls scheint es mir, dass es nunmehr klar sein sollte, worin die eigentliche Funktion dieser Orchestrierung besteht. Wir haben eine Anzahl von rein orchestralen Vorgängen beobachtet, deren Verdi sich bedient, um die Stimmung einer gegebenen dramatischen Situation zu schaffen, oder sogar das Ganze einer Szene, eines Bildes oder eines Aktes zu bestimmen. Es versteht sich von selbst, dass die Schaffung einer solchen Atmosphäre nicht allein von der Kunst der Orchestrierung abhängt, wie meisterhaft immer sie sein mag, sondern dass noch viele andere Faktoren mitspielen. Ich habe selbst oft behauptet, dass das „Geheimnis“ der Opernkunst in erster Linie bei der Komposition der Gesangspartien liegt und dass durch diese die Figuren und Situationen der Handlung zu charakterisieren sind. Wir wissen [und haben oft versucht unter Beweis zu stellen], dass Verdi auf diesem Gebiet einer der unumstrittensten Meister ist, und – schon aus diesem Grunde – erschien es uns wichtig aufzuzeigen, dass er ein ebenso großer Meister auf dem Gebiete der Orchestrierung ist. Das ist aber nicht alles, und hier kommen wir zu der Schlussfolgerung unserer Nachforschungen: es scheint mir unbestreitbar, dass man bei einem Meister wie Verdi die verschiedenen Aspekte und Elemente seiner Inspiration nicht zusammenhanglos betrachten darf. In anderen Worten, sein kompositorischer Erfindungsgeist [auf den wir bereits in anderen Aufsätzen hingewiesen haben] ist ebenso wenig von seinem orchestralen Erfindungsgeist wie von seinem Erfindungsgeist auf dem Gebiete der Vokalkomposition trennbar. Man kann tatsächlich behaupten, dass innerhalb der verschiedenen Kategorien und Dimensionen seiner Denkungsweise absoluter Zusammenhang besteht, und wir möchten dies hier nochmals anhand einiger konkreter Beispiele bestätigen.

Wenn wir die drei Hauptpersonen des hier besprochenen Werkes betrachten, können wir feststellen, dass jede von ihnen durch eine Hauptmelodie gekennzeichnet ist. In chronologischer Reihenfolge sind dies: Gilda – „Caro nome“; der Herzog – „Parmi

veder le lagrime“, Rigoletto – „Cortigiani, vil razza dannata“. Nun weist jedes dieser Stücke offensichtlich einen ganz bestimmten Stil auf sowie einen nicht minder bestimmten orchestralen Stil. Man kann folglich sagen, dass jedes dieser Elemente das andere nach einer Art von Wechselwirkung hin beeinflusst, die das Ganze des musikalischen Ausdrucks ergibt. So bemerken wir in der Arie Gildas eine Begleitung des Genres „Gitarre“ in den Streichern, die denselben Rhythmus hat wie ihr Gesang [durch halbe Seufzer unterbrochene Achtelnoten], und während der angehaltenen Noten in der Gesangspartie ertönt die Solo-Violine. Andererseits, wenn die Singstimme getragener Motive bringt, ist diese Eigenheit durch Akzente der Blasinstrumente hervorgehoben. Ebenso sind Skalen und andere Koloraturen der Stimme im Unisono [oder in Oktaven] von Blasinstrumenten begleitet. Im allgemeinen ist die Registratur recht ausgebreitet, was das „Luftige“ der Vokalkomposition betont.

Die stürmische und wirklich leidenschaftliche Arie des Herzogs hat ebenfalls eine Begleitung Genre Gitarre von den Streichinstrumenten, aber in gedrängterer Form [Triolen]; hierzu kommen häufig die Holzblasinstrumente und sogar Bassmotive in den Streichern. Die Registratur ist im allgemeinen eher eng, um dem stürmischen Charakter der Gesangspartie nicht entgegen zu gehen. Nur der Schluss der Arie lässt in diesem Hinblick eine Erweiterung zu, ebenso wie ein gewisses Brio der Instrumente.

Schließlich weist Rigolettos Arie, die stürmischste von allen, eine Orchestrierung auf, in der die gitarrenartige Begleitung nicht mehr vorhanden ist und die Streichinstrumente richtig „stürmisch“ behandelt werden. Sogar das Flehen Rigolettos am Ende der Arie [wie bereits erwähnt, vom obligato des Englischhorns begleitet] enthält noch eine Erinnerung an diesen stürmischen Anfang in der anderen obligato-Figur, die des Solo-Cellos. Die ganze Arie [mit Ausnahme des kurzen Tutti „bei der Türe“] ist außerordentlich dicht und nicht sehr ausgedehnt in den Lagen, um den bedrückenden Charakter der Gesangspartie zu unterstreichen.

Vielleicht wird man uns vorwerfen, keinen systematischeren Überblick über die Orchestrierung des RIGOLETTO gegeben zu haben, aber ich möchte betonen, dass dies nicht in meiner Absicht lag. Man muss verstehen, dass ein an musikalischen und dramatischen Effekten aller Art so reiches Werk nicht nach einem bestimmten System für die meisten seiner Elemente aufgebaut sein kann; andererseits erweist sich der Erfindungsgeist hier sehr unterschiedlich, je nachdem er diese verschiedenen Elemente behandelt. In diesem Sinne erschien es uns wichtig, dem so konkreten und authentischen Vorgehen eines der größten Opernkomponisten zu folgen, auf einem Gebiet, auf dem bisher kaum Nachforschungen unternommen wurden.



**Verdis theatralische „Geste“ ist keine bloße Haltung, sondern eine unmittelbare und natürliche Tatsache, das Aufsuchen des ursprünglichen und Elementaren im Menschen, in einer ausdrucksvollen Verwirklichung, die auf das Wesentliche beschränkt bleibt. Seine Gestalten nehmen die volle Verantwortlichkeit jenes Menschentypus auf sich, den sie darstellen, manchmal auch mit wunderbarer Unbefangenheit ihren Widersinn; immer sind sie aber als einzigartig und allgemeingültig festgelegt, unabhängig von Ort und Zeit.**



















# Die Inszenierung totaler Einsamkeit

## Jan Bosse im Gespräch mit Jörg Königsdorf

### Jörg Königsdorf

Ungeachtet seines Erfolges hat Verdis *RIGOLETTO* auch Kritik und Spott hervorge-rufen. Bemängelt wurden insbesondere die Unwahrscheinlichkeiten der Handlung. Ist *RIGOLETTO* ein gutes Theaterstück?

### Jan Bosse

*RIGOLETTO* ist ein wunderbares Stück. Die Angriffe stammen ja im Wesentlichen aus einer Zeit, in der Realismus und die Glaubwürdigkeit der Bühnenhandlung als Quali-tätsmaßstab galten. Ich finde gerade die Punkte spannend, an denen das Stück unglaublich konstruiert erscheint – die surreale Verzerrung und die alpträumhafte Wahrnehmung der Welt um die Hauptfigur herum sind für mich große Themen des *RIGOLETTO*. Rigolettos Leben ist ja auch eine Konstruktion aus lauter Widersprüchen, die im Laufe des Stückes allmählich zerfällt.

### Jörg Königsdorf

*RIGOLETTO* ist demnach ein Stück im Sinne E.T.A. Hoffmanns, wo sich oft gar nicht zwischen wahnhaft erlebter und äußerer Realität unterscheiden lässt?

### Jan Bosse

Ja, nur dass die Weichheit der Romantik, die oft ins Surreale gleitet, hier wesentlich härter und in ihren Kontrasten brutaler dargestellt wird. Das liegt natürlich auch am Medium Oper selbst, aber vor allem an Verdi. Das stürzt von der eben noch größten Emotion der Liebesarie unmittelbar ins Verzweifelte, Leise. Das ganze Stück ist voll von diesen grellen Kontrasten, die Verdi im Bewusstsein des größtmöglichen Effekts gegeneinander setzt. Er selbst schrieb ja auch, dass ihn der Stoff des *RIGOLETTO* vor allem deshalb interessiere, weil er so effektvolle Situationen böte.

### Jörg Königsdorf

Inwiefern spielt die Gesellschaft in *RIGOLETTO* überhaupt eine Rolle? Sowohl vor als auch nach *RIGOLETTO* hat Verdi ja immer sehr stark die öffentliche Dimension privaten Handelns in seinen Opern zum Thema gemacht.

**Jan Bosse**

Wir haben es im RIGOLETTO mit einem ehemals machtvollen System zu tun, von dem nur noch Reste übrig geblieben sind. Von der normalen Welt existieren eigentlich nur Rigoletto und Gilda, von der anderen unterweltlichen Seite Sparafucile und Maddalena. Sonst gibt es nur die Menge der Höflinge mit ihrer voyeuristischen Gier und Sucht nach Unterhaltung. Das ist die Gesellschaft, die wir am Anfang des Stückes auf dem Fest des Herzogs erleben, und Rigoletto erfüllt dort die Rolle des zynischen Entertainers. Dass er diese Rolle bewusst bedient und sich immer wieder verstellt, ist ja wichtig. Bei Verdi geht es die ganze Zeit um Masken, um Rollen, die man spielt – und wenn man die Maske abreißt, kommt dahinter aber nicht das wahre Gesicht, sondern nur eine weitere Maske zum Vorschein. Das Stück selbst demaskiert sich erst ganz am Ende: Wenn da nur noch ein Vater mit seiner Tochter übrig bleibt, deren Tod er selbst verschuldet hat, dann sind wir am existenziellen Kern dieser Oper.

**Jörg Königsdorf**

Was auffällt, ist das Fehlen jeglicher gesellschaftlicher Haltesysteme. Es gibt beispielsweise niemanden, an den sich Gilda wenden könnte, kein Volk, nicht einmal einen Beichtvater, wie er in so vielen italienischen Opern auftaucht.

**Jan Bosse**

Die Isolation Gildas ist tatsächlich außergewöhnlich – ich kenne zu dieser gewaltsamen Inszenierung totaler Einsamkeit keine Parallele. Interessant ist aber auch hier wiederum, dass Gilda sich ja in dieser Einsamkeit eingerichtet hat – ebenso wie ihr Vater in seiner Narrenrolle. Es wäre mir zu einfach zu sagen: Das ist Natascha Kampusch in ihrem Keller – obwohl die Parallelen zu Kampusch und Fritzl natürlich da sind. Gilda hat keine Bezugsfigur außer ihrem Vater, weiß nicht einmal ihren Namen. Deshalb ist ihr auch der Name des Herzogs so wichtig, weil er ihr überhaupt erstmal einen Bezugspunkt zum Leben gibt. Denn sie will ja aus ihrer Identitätslosigkeit heraus.

**Jörg Königsdorf**

Ist das auch ein Grund, weshalb ihre Aufpasserin Giovanna und die im dritten Akt auftretende Maddalena bei Ihnen in einer Figur zusammengefasst werden?

**Jan Bosse**

Die Figur bekommt dadurch etwas sehr Zwielfichtiges. Man könnte sie natürlich als Amme darstellen, die in Stücken wie „Romeo und Julia“ die einzige Bezugsfigur der Hauptcharaktere ist, aber dazu hat sie bei Verdi zu wenig dialogisches Material. Da ist keine Vertrautheit möglich: Sie wird nur bezahlt, um auf Gilda aufzupassen, nimmt aber auch das Geld vom Herzog, kaum dass Rigoletto fort ist. Ich finde es konsequent, dass sie sich am Ende den Herzog schnappt – und ihn schließlich sogar rettet, weil er das Bild vom Traumprinzen geweckt hat, das auch in ihr ganz tief drinnen schlummert. Wir machen die Figur der Giovanna durch die Verschmelzung mit Maddalena letztlich auch verantwortlich für ihr Handeln. Für mich ist es ohnehin ein ganz wesentlicher Punkt im RIGOLETTO, dass Verdi und Piave alle Figuren zwingen, die Konsequenzen aus ihrem Handeln zu ziehen und sie nicht aus der Verantwortung lassen. Der Herzog ist der einzige, an dem perfiderweise alles abzugleiten scheint. Am Schluss darf er immer noch im Halbschlaf sein „La donna è mobile“ schmettern und man weiß, dass er morgen so weitermachen wird. Das ist für mich eine bittere Aussage, und ich muss gegen den

Moralisten in mir kämpfen, der den Herzog eigentlich für seine Gewissenlosigkeit bestrafen will.

**Jörg Königsdorf**

Wobei der Schurke die schönste Musik hat ...

**Jan Bosse**

Die schönste, aber auch die banalste. Und das ist genial. Denn die Musik des Herzogs geht zwar unmittelbar ins Ohr, aber seine Arien sind Schlager – und im Grunde sagt er im dritten Akt nichts anderes als schon im ersten bei seiner Ballata „Questa o quella“. Verdi wusste genau, dass diese Schlager ihren Sinn erfüllen und überall auf den Straßen nachgesungen würden. Mir gefällt die Anekdote sehr, dass er „La donna è mobile“ bis zum Tag vor der Premiere geheim hielt, damit das Lied nicht schon vorher stadtbekannt würde. Dass der Tenor offenbar in der Lage war, die Arie an einem Tag zu lernen, spricht ja auch für die eingängige Simplizität der Nummer. Und wenn das nicht wahr ist, dann ist es wenigstens gut erfunden.

**Jörg Königsdorf**

Hat der Herzog auch deshalb so schöne Musik, weil er uns genauso um den Finger wickeln soll wie die Frauen auf der Bühne?

**Jan Bosse**

Sicherlich: Das macht Verdi die ganze Zeit, auch in der schönen Brüchigkeit der leisen Stellen komponiert er Überwältigungsmusik, schreibt ganz auf Wirkung. Und selbstverständlich erobert der Tenor auch das Publikum, so dass man ihm sein Verhalten nicht wirklich übel nehmen kann. Als Regisseur muss ich zeigen, dass da eine Schere aufklafft: dass die zynischste Figur von allen einen dennoch becirct und nicht loslässt.

**Jörg Königsdorf**

Zugunsten des Herzogs ließe sich aber einwenden, dass er auch die Prostituierte Maddalena, die er ja immerhin bezahlt, im Quartett „Bella figlia dell'amore“ sehr lebenswürdig charmiert und ihr eine Liebeserklärung macht.

**Jan Bosse**

Er ist anerkennungssüchtig und sexsüchtig. Das könnte mildernde Umstände vor Gericht geben. Das Fiese bei Verdi und Piave ist dabei, dass er damit Maddalena so in Verwirrung bringt, dass sie versucht, sein Leben zu retten und damit dasselbe tut wie Gilda. Das Verhalten Maddalenas ist für mich auch einer der auffälligsten Punkte, an dem man den enormen Hunger nach Zuwendung und Liebe erkennt, an dem alle Figuren dieses Stückes leiden. Da braucht nur der simpelste Reflex angesprochen zu werden und jemand in der billigsten Verkleidung daherkommen und ihnen etwas versprechen – und schon fallen sie drauf rein.

**Jörg Königsdorf**

Verkleidung ist in dem Stück ohnehin ein wesentliches Thema: Rigoletto, Gilda, Herzog – sie alle verkleiden und verstellen sich dauernd. Und auf seine Weise steht der Herzog in alledem doch ebenso einsam da wie Gilda.



**Jan Bosse**

Natürlich ist der Herzog eine schrecklich einsame Figur. Es gibt zwar laut Libretto eine Herzogin, die jedoch nie auftaucht, aber sonst niemand, zu dem er ein engeres Verhältnis entwickeln kann. Der Herzog gewinnt nur Nähe, indem er sich so verkleidet, dass er dem jeweiligen Wunschbild der Frau entspricht, der er sich annähert. Sein Leben ist eine Rolle, seine Familie ist das Publikum. Er braucht den Applaus, und deshalb finde ich es so wunderbar, wenn er sich nach „Questa o quella“ auch verbeugt und diesen Applaus einkassiert – von uns, dem Publikum und dem Publikum auf der Bühne. Er ist geboren, um Arien zu singen und bestätigt zu werden. Es gibt nur ganz wenige Momente bei ihm, wo man ahnen kann, was da an Angst und Leere hinter diesem Darstellenmüssen steckt.

**Jörg Königsdorf**

Im Vergleich zu den meisten Opern ist RIGOLETTO extrem kurz und zielgerichtet. Kann man da überhaupt noch etwas weglassen, so wie man es bei Schauspielklassikern ja fast immer tut?

**Jan Bosse**

Bei der Vorbereitung stellten wir tatsächlich fest, dass man in diesem Stück eigentlich nichts streichen kann, weil Verdi schon alles gestrichen und die Handlung extrem verdichtet hat. Wie er selbst geschrieben hat, sind alle Noten in diesem Stück notwendig, seien sie schön oder hässlich. Das Faszinierende ist ja das völlige Aufgehen der formalen Erfordernisse der Gattung Oper in Inhalt und Handlung. Selbst die Cabaletta des Herzogs, „Possente amor mi chiama“, die manchmal gestrichen wird, weil sie das stärkste formale Relikt der Belcanto-Oper alten Stils ist, macht in der Logik der Handlung Sinn, weil sich der Herzog hier vor dem Chor wieder in Pose wirft, nachdem er zuerst durch die Entführung Gildas betroffen war.

**Jörg Königsdorf**

Braucht man für das Verständnis des RIGOLETTO eigentlich eine Meta-Ebene, einen Blick aus einer größeren, philosophisch oder religiös unterfütterten Distanz?

**Jan Bosse**

Ich glaube, man würde verzweifeln, wenn man versuchen würde, bei RIGOLETTO noch eine zusätzliche Sinnschicht zu zeigen. Dafür lässt einem das Stück auch schlichtweg keine Zeit. Ich bin ohnehin kein Regisseur, der versucht, sich mit originellen Kommentaren zwischen Handlung und Publikum zu drängen. Für mich ist es eher wichtig, die menschliche Essenz aus dem RIGOLETTO zu ziehen und das Stück, wenngleich auf heutige Weise, so zu erzählen, dass der düstere Horror, aber auch die Glaubwürdigkeit der Figuren da sind. In dem Stück ist der Schluss beispielhaft. Gerade hat man noch über Gilda geweint, dann kommt ein kurzes Schockgewitter – und Schluss. Das Publikum wird in der Stimmung starker emotionaler Berührtheit hinausgeworfen, ohne dass Verdi die Geschichte noch ruhig zu Ende erzählen würde.

**Jörg Königsdorf**

Was ändert sich eigentlich dadurch, dass die Figuren ihre Texte singen, statt sie zu sprechen?

**Jan Bosse**

Es hat ja in der letzten Zeit wiederholt Versuche gegeben, Opernlibretti als Schauspiele aufzuführen. Gezeigt hat sich dabei eigentlich immer, dass ein Libretto in seiner extremen Reduktion für eine Schauspielbühne textlich zu dünn ist. Die Rhythmik und die Metaphernwelt eines Operntextes sind einfach anders. Das Singen schafft Künstlichkeit, aber auch eine Größe, die die Figuren über den Text erhebt. Deshalb ist es auch kein Problem, wenn in der Oper Textpassagen stehen bleiben, die heute im Schauspiel einfach gestrichen werden müssen, weil sie muffig klingen. Wäre RIGOLETTO ein Schauspiel, würde ich beispielsweise die Stelle gegen Ende des ersten Aktes, wenn Rigoletto im Dunkeln den Haustürschlüssel mit dem Wappen Cepranos erfühlt, sofort streichen. In der Oper ist das anders, weil der gesungene Affekt – im konkreten Beispiel eine Mischung aus Sorge, Misstrauen und Erleichterung – hier entscheidender ist als der Text, der ohnehin, zumindest für mich als Deutschen, dadurch verfremdet wird, dass er auf Italienisch gesungen wird.

**Jörg Königsdorf**

Ist RIGOLETTO eine moralische Oper?

**Jan Bosse**

RIGOLETTO ist ein moralisches Stück über Unmoral, oder besser gesagt über die Unmöglichkeit von Moral in einer unmoralischen Gesellschaft. Denn das ist ja das Kernproblem von Rigoletto, der ein richtiges Leben im Falschen versucht und öffentlich das Regime des Herzogs stützt, während er privat versucht, seine Tochter vor den Auswirkungen dieses Regimes zu schützen. Aber auch Gilda handelt für mich nicht moralisch in dem Sinne, dass ich ihr Tun gutheißen könnte. Ihr Entschluss, sich zu opfern, ist aus übergeordneter Perspektive falsch – zumal man weiß, dass dieses Opfer in Bezug auf das künftige Verhalten des Herzogs vergebens ist. Ich hoffe, dass sich der Kopf der Zuschauer bei den Aufführungen trotz der Überwältigungskraft der Musik nicht ausschaltet, sondern dass man bei unserer Inszenierung über die krassen Dilemmata der Figuren ein wenig ins Nachdenken kommt.

**Jörg Königsdorf**

Die vielleicht merkwürdigste Stelle im ganzen Stück ist der Moment im zweiten Akt, wo Gilda aus dem Gemach des Herzogs kommt. Warum geht sie anschließend widerspruchslos mit ihrem Vater heim und bleibt nicht beim Herzog?

**Jan Bosse**

Man weiß ja nicht, was genau im Gemach passiert ist – außer, dass sie ihre Jungfräulichkeit verloren hat. Es wäre natürlich ein Leichtes für jeden Regisseur, hier durch ein paar Liter Blut Eindeutigkeit zu schaffen – aber das erschien mir zu simpel. Ich finde interessant, dass man durch ihren Gesang zwar ahnt, dass seit ihrer Entführung etwas irgendwie Gewalttätiges vorgefallen ist. Aber inwiefern sie unter Schock steht oder ähnlich wie Miranda in Shakespeares „Sturm“ nur mit der Situation überfordert ist, plötzlich einen anderen Mann als ihren Vater zu erleben, das möchte ich bewusst offen lassen. Man sollte in diesem Moment vor allem die totale Überforderung Gildas sehen, plötzlich von Angst, Liebe und Sexualität überwältigt zu werden, aber auch gleichzeitig zu erleben, wie ihr Vater sich vor ihren Entführern demütigt. Ich fand es deshalb

wichtig, dass die voyeuristischen Höflinge sie schon zum großen Zusammenbruch Rigolettos bei „Ebben, piango“ herbeiholen, um zu erleben, wie sie auf diese schockierende Szene reagiert. Aber es ist dennoch verstörend, dass die beiden nach diesem Erlebnis endgültig vom Hof weggehen und wie traumatisiert, fast wie Obdachlose herumgeistern.

**Jörg Königsdorf**

Verdi erwog für RIGOLETTO auch den alternativen Titel „La Maledizione“ – welche Rolle spielt dieser Fluch, den der Graf Monterone ausstößt, für Rigoletto?

**Jan Bosse**

Der Fluch ist der Anfangspunkt, an dem für Rigoletto seine innere und äußere Welt zu verrutschen beginnen. Wir haben da eine Parallelität, die wir im Schauspiel von Shakespeare, etwa von „Othello“ oder „Lear“, kennen: Ich schaue einem Menschen zu, wie sein innerer Kosmos durcheinandergerät, und gleichzeitig geraten die äußere Welt und die Gesellschaft ebenso aus den Fugen.

**Jörg Königsdorf**

„La Maledizione!“ – ist auch Rigolettos Schlussruf. Bedeutet das nicht eigentlich, dass er nichts gelernt hat und alles wieder nur auf das Schicksal schiebt?

**Jan Bosse**

Ich lese das nicht so schicksalhaft, wie es vermutlich bei Victor Hugo mit seiner Lust am romantischen Schauerdrama gemeint war. Das Fatum ist für Rigoletto nicht unausweichlich. Wichtiger ist für mich der Moment, in dem dieser Fluch in Rigolettos Hirn eindringt. Das ist im ersten Akt, wenn er erlebt, wie ein Vater an der Schändung seiner Tochter verzweifelt. Das trifft bei ihm eine ganz tiefliegende Angst, ihm wird bewusst, dass er von den Konsequenzen seiner eigenen Handlungen zur Rechenschaft gezogen werden kann. Deshalb hat dieser Fluch für mich auch weit mehr eine psychologische Bedeutung.

**Jörg Königsdorf**

Sie lassen Ihre Inszenierung in einem Opernhaus, genauer in der Deutschen Oper Berlin, spielen. Das Theater als Ort, an dem Irreales seine eigene Realität gewinnt?

**Jan Bosse**

Der Herzog ist nun einmal der Opernstar per se, sein Palast ist die Bühne seines Lebens und das Opernfest, dem wir beiwohnen, ist das Fest des Herzogs. Und wir gehen in die Oper, um einen schönen Abend zu erleben und von einem großen Drama bewegt zu werden. Ganz wie man in großes Kino geht. Und das macht mir Freude. Dazu brauche ich keine Übertragung in etwas Drittes, ein fremdes, mehr oder weniger plausibles Milieu. RIGOLETTO ist große Oper. Es singt einer die schönste Arie der Welt – und mag sie noch so zynisch und frauenfeindlich sein, applaudiert man doch, weil sie so schön ist. Und das ist doch der Widerspruch von Oper und Leben an sich.



# Der Dichter und der Komponist

Ludwig: Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause. Du wirst mir indessen wohl glauben, dass ich die armseligen Produkte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen, und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, nur um das Auge des müßigen Pöbels zu ergötzen, höchlich verachte. Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale, begeisterte Dichter: denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben; auf seinem Fittich schwingen wir uns über die Kluft, die uns sonst davon trennte, und einheimisch geworden in dem fremden Lande, glauben wir an die Wunder, die als notwendige Folge der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein sichtbarlich geschehen, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der höchsten Wonne erfüllen. Es ist, mit einem Wort, die Zauberkraft der poetischen Wahrheit, welche dem, das Wunderbare darstellenden Dichter zu Gebote stehen muss, denn nur diese kann uns hinreißen, und eine bloß grillenhafte Folge zweckloser Feereien, die, wie in manchen Produkten der Art, oft bloß da sind, um den Pagliasso im Kappenkleide zu necken, wird uns als albern und possenhafte immerkalt und ohne Teilnahme lassen. – Also mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen und so vor unseren Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptet, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen. [...]

Ferdinand: Ja wohl! – Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, dass beides zum Totaleffekt in eins verschmilzt, und das Gemüt des Zuhörers auf eine eigene, wunderbare Weise ergreift.

Ludwig: Das haben selbst unsere Opernfabrikanten dunkel gefühlt. Denn daher sind wohl die sogenannten heroisch-komischen Opern entstanden, in denen oft das Heroische wirklich komisch, das Komische aber nur insofern heroisch ist, als es sich mit wahrem Heroismus über alles wegsetzt, was Geschmack, Anstand und Sitte fordern.

Ferdinand: So wie Du das Bedingnis des Operngedichts feststellst, haben wir in der Tat sehr wenig wahre Opern.

Ludwig: So ist es! – Die mehrsten sogenannten Opern sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel an dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der toten Masse aneinandergereihter Szenen ohne inneren poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte. Oft hat der Komponist ganz unwillkürlich ganz für sich gearbeitet, und das armselige Gedicht läuft nebenher, ohne in die Musik hineinkommen zu können. Die Musik kann dann in gewissem Sinn recht gut sein, das heißt, ohne durch innere Tiefe mit magischer Gewalt den Zuhörer zu ergreifen, ein gewisses Wohlbehagen erregen, wie ein munteres, glänzendes Farbenspiel. Alsdann ist die Oper ein Konzert, das auf dem Theater mit Kostüm und Dekorationen gegeben wird.

Ferdinand: Da Du auf diese Weise nur die, im eigentlichen Sinne romantischen Opern gelten lässt, wie ist es nun mit den musikalischen Tragödien, und dann vollends mit den komischen Opern im modernen Kostüm? Die musst Du ganz verwerfen?

Ludwig: Keinesweges! – In den mehrsten, älteren tragischen Opern, wie sie leider nun nicht mehr gedichtet und komponiert werden, ist es ja auch das wahrhaft Heroische der Handlung, die innere Stärke der Charaktere und der Situationen, die den Zuschauer so gewaltig ergreift. Die geheimnisvolle dunkle Macht, die über Götter und Menschen waltet, schreitet sichtbarlich vor seinen Augen daher, und er hört, wie in seltsamen, ahnungsvollen Tönen die ewigen, unabänderlichen Ratschlüsse des Schicksals, das selbst die Götter beherrscht, verkündet werden.

Aus: E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder, erster Abschnitt*



Eduard Lang  
Kunst. ger.

Fr. Clara Lang

Seder

Heinrich Lang

Verdis künstlerischer Geschmack, sein Gefühl für das Natürliche, für das Einfache, für das Helle, für das Klare hat ihn, stehend in der Tradition der Oper, noch einen neuen Typus des musikalischen Theaters schaffen lassen. Wenn am Schluss des RIGOLETTO, während das Publikum wissend um die Katastrophe vor Grauen geschüttelt ist, die tändelnde, leichtfertige Melodie des „Ach, wie so trügerisch“ gesungen wird, so nimmt die Musik als Bestandteil einer dramatischen Gesamtsituation psychologisch handelnden Anteil. Der Kontrast der leichten melodischen Formel mit der bereits geschehenen Katastrophe ergibt die unheimliche hintergründige Wirkung dieses Schlusses. Von Offenbach bis zum „Dritten Mann“ wird Musik in dieser Form dramatisch angesetzt, und Verdi ist der eigentliche große Meister dieser Art von Musikdramatik, die sich im Gegensatz findet zum musikdramatischen Ideal Wagners, das versucht, den seelischen Gesamtvorgang in Tönen abzumalen und der damit viel mehr Lyriker als Musikdramatiker ist. Wie Verdi mit absolut musikalischen Mitteln, in Formen, die einem streng musikalischen Aufbau unterliegen und in sich völlig geschlossen sind, in die dramatische Aktion wirkt, das ist, glaube ich, ganz modern und zukunftssträchtig.

## Synopsis

### Act I

A festival at the Mantuan court. The Duke tells of an unknown girl, a commoner, whom he is amorously pursuing. At the same time he flirts with the beautiful Countess Ceperano. Her husband expresses his outrage at this, and is mocked by Rigoletto, the court jester. The courtier Marullo appears and discloses that Rigoletto has a mistress. The courtiers decide to take revenge upon the jester during the coming night. At the climax of the festival, Count Monterone bursts upon the scene. He had rebelled against the Duke, and now he accuses him publicly of defiling the honour of his daughter. Rigoletto now also mocks Monterone, who curses both the Duke and his fool.

On his way home Rigoletto is approached by the assassin Sparafucile, who offers him his services. Rigoletto declines, but starts to brood; he is afraid of Monterone's curse, which has shown him the paltriness of his position as court fool to an unscrupulous despot.

The girl whom the courtier Marullo took to be Rigoletto's daughter is in reality his daughter Gilda. Rigoletto, afraid of the Duke's philandering, keeps her hidden and has left her uncertain as to her parentage. When Rigoletto reaches home, he again refuses Gilda all information about her family and importunes the maid Giovanna not to let her out of her sight. Hardly has Rigoletto left however, the Duke appears – the unknown maiden from his story at the festival is none other than Gilda. The Duke bribes Giovanna and gains admittance to Gilda, whom he tells that he is a poor student. He wins Gilda's heart but has to leave her when noise from the street implies Rigoletto's return. It is however the courtiers, who decide without further ado to abduct Gilda. When Rigoletto returns they even manage to persuade him to help them, by pretending that they intend to abduct the Countess Ceperano. Rigoletto realizes too late that he has been deluded.



## Act II

The next morning, in the ducal palace. In the meantime, the Duke has heard of Gilda's abduction. When the courtiers appear and describe the abduction he makes the connection and hurries to Gilda, who is being held concealed in a room in the palace. Rigoletto appears shortly afterwards, seeking his daughter. When he realizes that Gilda is with the Duke he desperately attempts to gain admittance to the Duke's chamber. However, a distraught Gilda appears, who confesses her love for the Duke to her father. Rigoletto comforts her, but simultaneously plans revenge. While he and Gilda are leaving the palace they meet Monterone, who revokes his curse upon the Duke.

## Act III

A lonely tavern in the vicinity of Mantua, a few weeks later. Rigoletto wants Gilda to witness the Duke's unfaithfulness with her own eyes. For this purpose he has brought her to Sparafuciles' inn, in which Sparafuciles shall murder the Duke on Rigoletto's instructions. Gilda sees how her lover makes advances to the prostitute Maddalena, Sparafuciles' sister. Rigoletto orders Gilda to flee disguised to Verona, but she returns, driven by her love for the Duke. From her hiding-place she hears Maddalena pleading with her brother to spare the Duke. She achieves his promise: should another guest arrive at the inn this evening, then this guest will be murdered in the Duke's place. On hearing this, Gilda sacrifices herself for her lover. Rigoletto appears shortly afterwards and receives a sack from Sparafucile, allegedly containing the Duke's corpse. Upon opening the sack, he finds the dying Gilda. Rigoletto collapses.



## **Impressum**

Copyright Stiftung Oper in Berlin  
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrle; Spielzeit 2012/2013; Redaktion: Jörg Königsdorf;  
Gestaltung: Benjamin Rheinwald; Druck: agit-druck GmbH, Berlin

## **Textnachweise**

Der Text von Uwe Schweikert ist ein Originalbeitrag für dieses Heft  
Der [gekürzte] Text von René Leibowitz wurde dem Band „Rigoletto“ aus der Reihe rororo Opernbücher entnommen, Reinbek 1982  
Das Interview mit Jan Bosse ist ein Originalbeitrag für dieses Heft  
Der Text von E.T.A. Hoffmann wurde zitiert nach: E.T.A. Hoffmann, Werke in vier Bänden, Winkler, München 1976  
Die Zitate von Wolfgang Fortner und Goffredo Petrassi entstammen dem Artikel „Europäische Komponisten über Verdi“, Melos 18/1951  
[zit. Nach RIGOLETTO, Programmheft der Oper Köln, 1987]

## **Bildnachweise**

Seite 3: Giuseppe Verdi, ca. 1860, akq-images  
Die Abbildungen von Münchner Künstlerfesten um 1860 auf den Seiten 11, 31, 34–35, 39 entstammen der „Publikation zwischen Biedermeier und Gründerzeit – Deutschland in frühen Photographien 1840–1890“ aus der Sammlung Siegert  
Hrsg. von Ulrich Pohlmann und Dietmar Siegert, erschienen im Schirmer/Mosel Verlag, München  
und sind mit freundlicher Erlaubnis des Münchner Stadtmuseums und des Schirmer/Mosel Verlags abgedruckt.  
Die Fotografien der Inszenierung stammen von Bettina Stöb

## **Giuseppe Verdi**

### **Rigoletto**

Melodramma in drei Akten

Premiere am 21. April 2013 in der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Pablo Heras-Casado; Inszenierung: Jan Bosse; Bühne: Stéphane Laimé; Kostüme: Kathrin Plath; Chöre: William Spaulding; Dramaturgie: Jörg Königsdorf

Herzog von Mantua: Teodor Ilincai; Rigoletto: Andrzej Dobber; Gilda: Lucy Crowe; Sparafucile: Albert Pesendorfer; Maddalena / Giovanna: Clémentine Margaine; Graf von Monterone: Bastiaan Everink; Borsa: Paul Kaufmann; Marullo: Simon Pauly; Graf von Ceprano: Andrew Harris; Gräfin von Ceprano: Kim-Lillian Strebel; Page: Annie Rosen; Gerichtsdiener: Marco Mimica  
Chor, Orchester und Statisterie der Deutschen Oper Berlin