

The background is a solid black field. Overlaid on this are several large, angular geometric shapes. A prominent gold-colored shape, resembling a wide 'V' or a stylized 'X', originates from the top right and extends towards the bottom left. Within this gold shape, there are two beige-colored triangular areas: one at the top right and another at the bottom right. The overall composition is minimalist and modern.

Rigoletto

GIUSEPPE VERDI

RIGOLETTO

MELODRAMMA IN DREI AKTEN

MUSIK VON Giuseppe Verdi

TEXT VON Francesco Maria Piave

nach dem Melodrama »Le roi s'amuse« von Victor Hugo

URAUFFÜHRUNG 11. März 1851

TEATRO LA FENICE, Venedig

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 5. November 1860

KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUPRODUKTION 2. Juni 2019

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

IN KOOPERATION MIT DER METROPOLITAN OPERA NEW YORK



Triboulet, Holzschnitt von Gustave Doré (1854)
für François Rabelais' »Gargantua und Pantagruel«

INHALT

| | |
|--|----|
| HANDLUNG | 7 |
| DAS STÜCK IST UNMORALISCH? | |
| Vorwort zu »Le roi s'amuse« | |
| von Victor Hugo | 13 |
| FREIHEIT UND GRENZEN DES NARRENTUMS | |
| von Benjamin Wäntig | 27 |
| WIE PANURG BEI TRIBOULLET SICH RAT HOLT | |
| Aus »Gargantua und Pantagruel« | |
| von François Rabelais | 39 |
| EIN BUCKLIGER, DER SINGT | |
| Die Entstehungsgeschichte von »Rigoletto« | |
| von Miriam Rosenthal-English | 45 |
| DEKADENZ UND MACHTMISSBRAUCH | |
| Im Gespräch mit Bartlett Sher | 52 |
| ZEITTADEL | 60 |
| INSZENIERUNGSFOTOS | 65 |
| SYNOPSIS | 85 |
| FREEDOM AND THE LIMITS OF FOOLERY | |
| by Benjamin Wäntig | 89 |

Produktionsteam und Premierenbesetzung 96

Impressum 98

DAS SCHÖNE HAT NUR
 EINE ERSCHEINUNGSFORM,
 DAS HÄSSLICHE HAT
 TAUSEND. DENN DAS SCHÖNE,
 MENSCHLICH GESPROCHEN,
 IST BLOSS DIE FORM, IN
 IHRER EINFACHSTEN BEZIEHUNG,
 ABSOLUTESEN SYMMETRIE
 UND INNIGSTEN HARMONIE
 MIT UNSERER EIGENEN
 BESCHAFFENHEIT BETRACHTET.
 DESHALB LIEFERT ES UNS IMMER
 EIN KOMPLETTES GANZES,
 DAS ABER SO BEGRENZT IST
 WIE WIR. WAS WIR DAS
 HÄSSLICHE NENNEN,
 IST DAGEGEN EIN DETAIL
 EINES FÜR UNS FLÜCHTIGEN
 GROSSEN GANZEN, DAS NICHT
 MIT DEM MENSCHEN, SONDERN
 MIT DER GANZEN SCHÖPFUNG
 IN EINKLANG STEHT. DAHER
 ZEIGT ES UNS IMMERFORT NEUE,
 ABER UNVOLLSTÄNDIGE
 BLICKWINKEL AUF.

Victor Hugo, Vorrede zu »Cromwell«

HANDLUNG

ERSTER AKT

Bei einem seiner rauschenden Feste berichtet der Herzog dem Höfling Borsa von einer schönen, bürgerlichen Unbekannten, auf die er ein Auge geworfen hat. Doch zunächst stürzt er sich ins Festgetümmel und auf die ebenfalls begehrte Gräfin Ceprano. Hofnarr Rigoletto zieht den Grafen Ceprano, ihren Ehemann, mitleidslos damit auf. In der Zwischenzeit berichtet Marullo den anderen Höflingen von seiner Entdeckung, dass Rigoletto eine geheime Liebschaft unterhalte. Um sich den Weg zur Gräfin zu bahnen, empfiehlt Rigoletto dem Herzog, Ceprano einfach hinrichten zu lassen – ein zynischer Vorschlag, den der Herzog mit Humor nimmt, für den allerdings Ceprano und die anderen Höflinge Rigoletto bestrafen wollen. Da stürmt Graf Monterone das Fest und verlangt zürnend Gehör. Doch Rigoletto hat auch für ihn, den als Verräter Verurteilten, der erst begnadigt wurde, nachdem seine Tochter dem Herzog sexuelle Gefälligkeiten erwiesen hatte, nur Spott übrig. Monterone verflucht das schändliche Treiben des Herzogs und dessen Hofnarren, ehe er abgeführt wird.

Nachdenklich über die Verfluchung macht sich Rigoletto auf den Heimweg und trifft dabei auf den Berufsmörder Sparafucile, dessen angebotene Dienste er ausschlägt. Stattdessen betritt er sein Haus, wo ihn seine Tochter Gilda erwartet. Sie weiß nichts von der Tätigkeit ihres Vaters, nicht einmal seinen Namen, und darf, von der Hauswartin Giovanna streng bewacht, außer zum Gottesdienst das Haus nicht verlassen. Nach einem Gespräch darüber, dass sie nach dem Tod der Mutter seine ganze Familie sei, verabschiedet sich Rigoletto wieder. Währenddessen hat der Herzog Giovanna

bestochen und erlangt so Zutritt zum Haus seiner Begehrten. Gilda bleibt mit Gewissensbissen zurück, hat sie doch ihrem Vater verheimlicht, dass sie in der Kirche einen jungen Mann gesehen hat, in den sie sich verliebt hat. Prompt steht der in Gestalt des Herzogs vor ihr, gibt sich als Student namens Gualtier Maldé aus und erklärt ihr seinerseits seine Liebe. Gilda ist überglücklich. Geräusche von draußen drängen »Gualtier Maldé« zum Abschied. Dort bereiten die Höflinge als Streich die Entführung von Gilda vor, die sie für die Geliebte Rigolettos halten. Als dieser selbst hinzustößt, gaukelt Marullo ihm vor, es sei die Gräfin Ceprano, die man entführen wolle. Rigoletto bietet seine Mithilfe an und bemerkt den Schwindel erst, als es zu spät und Gilda fort ist.

ZWEITER AKT

Am nächsten Morgen ist der Herzog tief beunruhigt, denn als er in der letzten Nacht noch einmal zu Gilda zurückkehrte, fand er sie nicht mehr vor. Sein Kummer verfliegt, als ihm die Höflinge berichten, dass sie Gilda in den Palast verschleppt haben. Der Herzog eilt zu ihr. Rigoletto vermutet Gilda ebenfalls hier und sucht sie. Den schadenfrohen Höflingen spielt er zunächst Gleichgültigkeit vor. Doch als sie einen Pagen am Zimmer des Herzogs abweisen, wird ihm klar, dass sich Gilda darin befindet. Verzweifelt fleht er um ihre Freilassung. Schließlich kommt Gilda heraus, wirft sich in die Arme des Vaters und gesteht alles. Als Monterone auf dem Weg zum Kerker vorbeigeführt wird, die Wirkungslosigkeit seines Fluches beklagend, fasst Rigoletto den Entschluss, den Herzog für die Schändung seiner Tochter büßen zu lassen.

DRITTER AKT

Trotz allem liebt Gilda den Herzog noch immer. An der Spelunke, in der Sparafucile haust, will Rigoletto ihr das wahre Gesicht des Geliebten zeigen. Gilda muss mitansehen, wie sich der Herzog mit Sparafuciles Schwester Maddalena vergnügt. Schließlich drängt ihr Vater sie zur Abreise; er will ihr später nachkommen. Rigoletto plant mit Sparafucile die Ermordung des Herzogs: Um Mitternacht will er persönlich die Leiche entgegennehmen und im Fluss versenken. Wegen eines nahenden Unwetters beschließt der Herzog, bei Sparafucile zu übernachten. Gilda kehrt entgegen der Absprache zurück und hört mit an, wie Maddalena ihren Bruder überreden will, das Leben des Herzogs zu verschonen. Sparafucile erklärt sich schließlich bereit, den nächstbesten Fremden anstelle des Herzogs zu töten und Rigoletto in einem Sack zu übergeben – falls denn jemand käme. Gilda beschließt, sich für den Herzog zu opfern. Als Rigoletto wenig später den Leichensack abholt, um seinen Triumph auszukosten, macht ihn der Gesang des Herzogs aus der Ferne stutzig. Im Sack findet er zu seinem Entsetzen die schwer verwundete Gilda, die in seinen Armen stirbt. Rigoletto muss erkennen, dass der Fluch des Monterone nun ihn getroffen hat.

George Grosz »Metropolis«

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle
stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

George Grosz' »Metropolis« (1916–17) spiegelt die Faszination und das Erschrecken am Moloch, am Chaos der Großstadt wider: Fragmentiert, aus dem Maßstab gelöst, die Perspektive gebrochen, in Rot getaucht, wird die Stadt zum überfüllten Explosionsbild mit zerstörerischer Kraft. Dynamik, unmittelbar vor dem Kippen ins Chaos, als bedrohlich leerer, alles in sich schluckender Raum, löst selbst die klassischen Hierarchien von Vorder-, Mittel- und Hintergrund in der Bildebene auf, ebenso wie die ansonsten perspektivisch gebundenen Größenverhältnisse. Theresia Gürtler Berger

Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen in die Seichtigkeit heller Plätze. Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftige Striche der Geschwindigkeit lauter durch die lockere Eile fuhren, verdichteten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen Schwingungen wieder ihren gleichmäßigen Puls. Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen vorstanden, längs dessen schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klare Töne absplitterten und verflogen. [...]

Städte lassen sich an ihrem Gang erkennen wie Menschen. Die Augen öffnend, würde er das gleich an der Art bemerken, wie die Bewegung in den Straßen schwingt, beiweitem früher als er es durch irgendeine bezeichnende Einzelheit herausfände. [...]

Wie alle großen Städte bestand sie aus Unregelmäßigkeit, Wechsel, Vorgleiten, Nichtschritthalten, Zusammenstoßen von Dingen und Angelegenheiten, bodenlosen Punkten der Stille dazwischen, aus Bahnen und Ungebahntem, aus einem großen rhythmischen Schlag und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander, und glich im ganzen einer kochenden Blase, die in einem Gefäß ruht, das aus dem dauerhaften Stoff von Häusern, Gesetzen, Verordnungen und geschichtlichen Überlieferungen besteht. Robert Musil, »Der Mann ohne Eigenschaften« (1930)

DAS STÜCK IST UNMORALISCH?

VORWORT ZU »LE ROI S'AMUSE«

VON Victor Hugo

Das Erscheinen dieses Dramas auf dem Theater hat den Anlass zu einem unerhörten Ministerialfall gebildet. Am Tag nach der ersten Aufführung erhielt der Autor von Monsieur Jouslin de Lassalle, dem Direktor des Théâtre-Français, folgendes Billett, dessen Original er bis heute aufbewahrt:

»Es ist halb elf, und ich erhalte gerade die Anweisung, die Aufführungen von ›Le roi s'amuse‹ auszusetzen. Monsieur Taylor kommuniziert mir diese Anweisung seitens des Ministers.

Diesen 23. November [1832].«

Die erste Regung des Autors war, daran zu zweifeln. Dieser Vorgang war so willkürlich, dass er unglaublich schien. Tatsächlich heißt es in der »Charte-Vérité«: »Die Franzosen haben das Recht auf Publikation ...« Ich mache euch darauf aufmerksam, dass der Text nicht nur bloß vom Recht auf Vervielfältigung (durch Druck) spricht, sondern weitergehend von einem »Recht auf Publikation«. Nun ist das Theater auch nur ein Publikationsmittel wie die Presse, die Gravur oder die Lithographie. Die Freiheit des Theaters ist also implizit der Charta eingeschrieben, zusammen mit der weiteren Gedankenfreiheit. Das Grundgesetz fügt dem hinzu: »Die Zensur wird niemals wieder aufgenom-

men.« Nun spricht dieser Text nicht von der Zeitungs- oder der Buchzensur, sondern von der Zensur im Allgemeinen, sämtliche Zensur, die des Theaters wie die der Schriften. Das Theater dürfte also von jetzt ab niemals mehr legal zensiert werden. Des Weiteren heißt es in der Charta: »Die Beschlagnahme ist abgeschafft.« Nun ist die Unterdrückung eines Theaterstücks nach der Aufführung nicht nur ein monströser Akt von Zensur und Willkür, sondern auch eine veritable Beschlagnahme: Es handelt sich um ein Eigentum, das gewaltsam dem Theater und dem Autor geraubt wird.

Da der Autor so viel Unverfrorenheit und Verücktheit nicht Glauben schenken konnte, lief er zum Theater. Dort wurde es ihm jedoch von allen Seiten bestätigt. Der Minister hatte in der Tat kraft seiner Autorität, seines göttlichen Rechts als Minister, die fragliche Order erteilt. Der Minister musste keine Gründe angeben. Der Minister hatte ihm sein Stück genommen, sein Recht genommen. Es fehlte nur noch, ihn, den Dichter, in die Bastille zu stecken.

Die verdatterte wie bestürzte Comédie-Française wollte noch Schritte beim Minister unternehmen, um die Rücknahme dieser befremdlichen Entscheidung zu erreichen. Aber die Mühe war vergeblich. Der Ministerrat war an dem Tag zusammengekommen. Am 23. handelte es sich nur um eine Anordnung des Ministers; am 24. wurde es eine des Ministeriums. Am 23. wurden Aufführungen des Stücks bloß ausgesetzt; am 24. wurden sie endgültig untersagt. Es wurde dem Theater sogar auferlegt, die furchterregenden vier Wörter von seinen Aushängen zu streichen: »Le roi s'amuse«. Es wurde dem unglücklichen Théâtre-Français des Weiteren auferlegt, sich nicht zu beschweren und darüber kein Wort zu verlieren. Vielleicht wäre es schön, loyal und edel, sich einem solchen Despotismus entgegenzustellen. Aber die Theater wagen es nicht. Die Furcht, ihre Privilegien [Subventionen, Anm. BW] zu verlieren, macht sie zu

Leibeigenen und Untertanen, der Gnade bedürftenden Zins- und Fronpflichtigen, Eunuchen und Mundtoten.

Der Autor blieb bei den Schritten des Theaters ausgeklammert und sollte es auch bleiben. Als Dichter hängt er von keinem Minister ab. Bitten und Gesuche zu stellen, zu denen ihm in seinem Interesse vielleicht geraten wurde, verbietet ihm seine Pflicht als freier Schriftsteller. Um Gnade von einer Macht zu bitten, heißt, sie anzuerkennen. Freiheit und Eigentum sind keine Dinge, für die man antichambriert. Ein Recht behandelt man nicht wie einen Gunstbeweis. Einen solchen beansprucht man vor dem Minister. Das Recht beansprucht man vor dem ganzen Land. Er richtet sich also an das Land. Es gibt zwei Wege, auf denen man Gerechtigkeit erlangt: die öffentliche Meinung und das Gericht. Er wählt beide.

In der öffentlichen Meinung ist der Prozess bereits zu einem Urteil gekommen und gewonnen. An dieser Stelle dankt der Autor herzlichst allen ernsthaften und unabhängigen Personen aus Literatur und Kunst, die ihm bei dieser Gelegenheit viele Beweise ihrer Sympathie und Herzlichkeit entgegengebracht haben. Er zählte im Voraus auf ihre Unterstützung. Er weiß, dass er, da es sich um einen Kampf für die Freiheit des Verstands und der Gedanken handelt, nicht allein ins Gefecht zieht.

Und, am Rande bemerkt, hatte sich die Macht in ziemlich feigem Kalkül eingebildet, in dieser Angelegenheit über einen Helfer bis in die Reihen der Opposition hinein zu verfügen: die aufgeheizte literarische Debatte, die sich schon so lange um den Autor herum erhebt. Man hielt den Hass in Sachen Literatur für noch zäher als in politischen Dingen, weil ersterer sich auf Herzensangelegenheiten, zweiter jedoch nur auf Interessen gründet. Die Macht hat sich jedoch getäuscht. Ihr brutales Handeln hat ehrliche Leute auf allen Gebieten aufgebracht. Der Autor sah Leute, die ihn zuvor noch aufs Heftigste angegriffen hatten, auf

seiner Seite, um Willkür und Unrecht die Stirn zu bieten. Wenn zufällig ein Teil des eingefleischten Hasses fortbestanden hat, bedauern die betreffenden Personen nun die vorübergehende Hilfe, die sie damit der Macht geleistet haben. Jeder ehrenwerte und loyale unter den Gegnern des Autors ist gekommen, ihm die Hand zu reichen, auch auf die Gefahr hin, dass der literarische Streit von Neuem beginnt, sobald der politische Kampf beendet ist. In Frankreich hat, wer auch immer verfolgt wird, keine Feinde mehr außer den Verfolger. Nachdem wir nun dargelegt haben, wie schändlich, unerhört und rechtlich unmöglich der Ministerialbefehl ist, wollen wir uns für einen Moment herablassen, ihn als Fakt zu diskutieren und zu suchen, aus welchen Elementen er sich zusammensetzt. Die erste Frage, die sich stellt – und keiner hätte sie sich nicht schon gestellt –: Was könnte das Motiv für eine solche Maßnahme sein?

Man muss es sagen, denn es ist jetzt und, wenn sich die Zukunft eines Tages um uns kleine Menschen und unsere kleinen Dinge schert, nicht das am wenigsten kuriose Detail dieses kuriosen Ereignisses: Es scheint, dass unsere Zensoren behaupten, moralisch Anstoß zu nehmen an »Le roi s'amuse«; dieses Stück hat den Anstand der Gendarmen empört; die Brigade Léotaud war da und fand es obszön; das Sittenbüro hat sich die Augen zugehalten; Monsieur Vidocq [ehemaliger Chef der Sicherheitspolizei, Anm. BW] ist rot geworden. Am Ende die Losung, die die Zensur an die Polizei weitergab und die man seit einigen Tagen um uns herum stammelt, hier in voller Deutlichkeit: Das Stück ist unmoralisch. – Hoppla, meine Herren und Meister, Ruhe an dieser Stelle.

Sprechen wir uns indessen darüber aus – nicht mit der Polizei, mit der über solche Themen zu reden ich als aufrichtiger Mann mich weigere, sondern mit der kleinen Zahl von respektierten und gewissenhaften Personen, die nach Hörensagen oder vagem Sich Ausmalen der Auffüh-

rung sich haben mitreißen lassen, diese Meinung zu teilen, für deren Widerlegung vielleicht allein schon der Name des angeklagten Dichters ausgereicht hätte. Das Drama wird heute gedruckt. Wenn ihr nicht in der Aufführung wart, so lest. Wenn ihr dabei wart, lest es noch einmal. Erinnert ihr euch, dass diese Aufführung mehr Schlacht als Aufführung war, eine Art Schlacht von Montlhéry (man lasse uns diesen etwas ambitionierten Vergleich durchgehen), wo die Pariser und die Burgunder jeder für sich den Anspruch erhoben haben, »den Sieg eingesackt« zu haben, wie Mathieu [der Chronist Mathieu d'Escouchy, Anm. BW] sagt.

Das Stück ist unmoralisch? Glaubt ihr das? Ist es das von Grund auf? Hier das Grundsätzliche: Triboulet [in der Oper Rigoletto, Anm. BW] ist missgestaltet, Triboulet ist krank, Triboulet ist der Hofnarr; dreifaches Unglück, das ihn böse macht. Triboulet hasst den König, weil dieser der König ist, die hohen Herren, weil sie die hohen Herren sind, die Menschen, weil sie nicht alle einen Buckel haben. Sein einziger Zeitvertreib ist, unentwegt die Hofgesellschaft gegen den König auszuspielen, wobei er den Schwächsten am Stärksten zerschellen lässt. Er verdirbt den König, korrumpiert ihn, macht ihn stumpfsinnig; er drängt ihn zur Tyrannei, zum Unwissen, zum Laster; er lässt ihn auf sämtliche Familien der Edelmänner los und zeigt ihm dabei unablässig die Gattin zum Verführen, die Schwester zum Entführen, die Tochter zum Entehren. Der König ist in Triboulets Händen bloß ein allmächtiger Hampelmann, der all die Existenzen zerbricht, in deren Mitte der Narr ihn spielen lässt. Eines Tages, inmitten eines Festes, als Triboulet den König drängt, Monsieur de Cossé seine Frau [in der Oper Graf und Gräfin Ceprano, Anm. BW] wegzunehmen, dringt Monsieur de Saint-Vallier [in der Oper Monterone, Anm. BW] zum König vor und wirft ihm lautstark die Entehrung von Diane de Poitiers vor. Dieser Vater, dem der König die Tochter genommen hat, wird von Triboulet verspott-

tet und beleidigt. Der Vater erhebt den Arm und verflucht Triboulet. Daraus entwickelt sich das ganze Stück. Der echte Gegenstand ist der Fluch von Monsieur de Saint-Vallier. Hört her, ihr seid im zweiten Akt. Auf wen fällt dieser Fluch zurück? Auf den Hofnarren Triboulet? Nein. Auf den Menschen Triboulet, der Vater ist, ein Herz und eine Tochter hat. Triboulet hat auf der Welt nur diese Tochter; er versteckt sie vor den Augen aller, in einem menschenleeren Viertel, in einem einsamen Haus. Je mehr er in der Stadt die Ansteckung von Ausschweifungen und Laster verbreitet, desto isolierter und eingeschlossener hält er seine Tochter. Er zieht sein Kind in Unschuld, Glauben und Anstand auf. Seine größte Angst ist, dass sie dem Bösen anheimfällt, denn er, der Boshafte, weiß, wie sehr man darunter leidet. Der Fluch des Alten trifft Triboulet beim Einzigen, das er auf der Welt liebt: seine Tochter. Derselbe König, den Triboulet zur Entführung treibt, wird Triboulet die Tochter entführen. Der Narr wird von der Vorsehung genau so getroffen wie Monsieur de Saint-Vallier. Als seine Tochter dann verführt und verloren ist, versucht er dem König eine Falle zu stellen, um sie zu rächen; doch seine Tochter fällt ihr zum Opfer.

Triboulet hat also zwei Schüler, den König und die Tochter – den König, den er auf das Laster abrichtet, und seine Tochter, die er zur Tugend erzieht. Der eine bringt der anderen den Untergang. Er will für den König Madame de Cossé entführen, aber es ist seine Tochter, die entführt wird. Er will den König ermorden, um seine Tochter zu rächen, aber es ist seine Tochter, die er tötet. Die Bestrafung hält nicht auf halbem Weg inne; der Fluch von Dianas Vater wird für Blanchés Vater [aus Blanche wird in der Oper *Gilda*, Anm. BW] Wirklichkeit.

Ohne Zweifel liegt es nicht an uns zu entscheiden, ob das eine dramatische Idee ist, aber ganz sicher ist es eine moralische Idee. Einem der anderen Werke des Autors liegt die Fatalität zugrunde. Bei diesem ist es die Vorhersehung.

Wenn das Werk von der Erfindung her moralisch ist, könnte es dann in der Ausführung unmoralisch sein? Die Frage scheint sich, so gestellt, zu erübrigen, aber schauen wir mal. Vermutlich nichts Unmoralisches im ersten oder zweiten Akt. Ist es die Situation des dritten, die euch schockiert? Lest diesen dritten Akt und sagt uns in aller Ehrlichkeit, ob der daraus resultierende Eindruck nicht zutiefst rein, tugendhaft und aufrichtig ist? Der vierte Akt? Seit wann ist es einem König nicht mehr erlaubt, auf der Bühne eine Herbergsmagd zu hofieren? Das ist weder in der Geschichte noch auf dem Theater etwas Neues. Es gibt Besseres. Die Geschichte erlaubte es uns, euch François I. betrunken in den Spelunken der Rue du Pélican zu zeigen. Einen König in verrufene Orte zu führen, das wäre ebenfalls nichts Neues. Im griechischen Theater, dem klassischen, ist es geschehen; bei Shakespeare, dem Schöpfer des romantischen Theaters, ist es geschehen, na und? Der Autor dieses Dramas hat es nicht getan. Er kennt alles, was man über Saltabadils [in der Oper *Sparafucile*, Anm. BW] Haus geschrieben hat. Aber wieso sollte man ihm etwas in den Mund legen, was er gar nicht gesagt hat? Warum sollte er eine Grenze überschritten haben, die es schon in ähnlichen Fällen gibt und die er gar nicht überschritten hat? Diese so verleumdete Bohémienne Maguelonne [in der Oper *Maddalena*, Anm. BW] ist bestimmt nicht frecher als alle Lisettes und Martons des alten Theaters. Saltabadils Hütte ist ein Gasthaus, eine Taverne, ein Cabaret wie »La Pomme de Pin«, eine suspekthe Herberge, ein gefährlicher Ort von mir aus, aber kein Bordell. Es ist ein dunkler, schrecklicher, entsetzlicher Ort, wenn ihr wollt, aber kein obszöner Ort.

Bleiben noch die Details des Stils. Lest. Der Autor akzeptiert als strenge Sittenrichter über seinen Stil dieselben Personen, die sich über Julias Amme erschrecken, über Ophelias Vater, über Beaumarchais und Regnard, über »L'École des Femmes« und »Amphitryon«, über Dandin

und Sganarelle, über die große Szene aus »Tartuffe«, den »Tartuffe«, dem man seinerzeit auch Unmoral vorgeworfen hat. Nur wo es galt, eindeutig zu sein, glaubte er, es sein zu müssen, auf alle Risiken und Gefahren hin, aber immer mit Ernst und Maß. Er will reine, nicht prüde Kunst.

So ist also das Stück, gegen das das Ministerium so viele Beschuldigungen zu errichten sucht! Diese Unmoral, diese Unzüchtigkeit, hier ist sie offengelegt. Wie gnadenlos! Die Macht hatte ihre verborgenen Gründe, um gegen »Le roi s'amuse« so viele Vorurteile wie möglich anzuhäufen. Sie hätte gern gewollt, dass das Publikum dieses Stück erwürgt hätte, ohne es anzuhören, aufgrund eines eingebildeten Vergehens, so wie Othello Desdemona erwürgt. Honest Iago! Aber da es sich herausstellt, dass Othello Desdemona nicht erwürgt hat, demaskiert sich Iago und besorgt es selbst. Am Tag nach der Aufführung wurde das Stück per Anordnung verboten.

Gewiss, wenn wir uns nochmal herabzulassen geruhen, einen Moment der lächerlichen Fiktion zuzustimmen, dass es in dieser Angelegenheit die Sorge über die öffentliche Moral gewesen sei, die unsere Meister bewegt habe, und dass sie, entrüstet über den Zustand der Zügellosigkeit, in den gewisse Theater seit zwei Jahren [seit der Julirevolution, Anm. BW] verfallen seien, mittels Recht und Gesetz an einem Werk und einem Schriftsteller ein Exempel statuieren wollten, gewiss, dann wäre die Wahl des Werks eigenartig, darüber muss man übereinkommen, die Wahl des Schriftstellers wäre es aber nicht weniger. Denn wer ist der Mensch, den die kurzsichtige Macht auf so merkwürdige Weise angreift? Es ist ein Schriftsteller, dessen Talent von allen angezweifelt werden kann, nicht aber sein Charakter. Er ist ein der Kunst verschriebener Künstler, der niemals Erfolg durch billige Mittel gesucht hat. Er ist ein aufrichtiger und bescheidener Mann, der mehr als einmal den Kampf um Freiheit und gegen Willkür geführt hat. Im

August 1831 schrieb er über seine »Marion de Lorme«: »Der Erfolg von gewolltem Skandal und von politischen Anspielungen lächelt ihm nicht, das bekennt er offen. Solche Erfolge zählen wenig und dauern kurz. Wenn es keine Zensur mehr gibt, ist es schließlich nötig, dass die Autoren selbst sich zensieren: ehrlich, gewissenhaft, ernst. So werden sie die Würde der Kunst hochsetzen. Wenn man alle Freiheiten hat, geziemt es sich, alles Maß zu behalten.«

Nun richtet. Ihr habt auf der einen Seite den Mann und sein Werk, auf der anderen das Ministerium und seine Akten.

George Grosz »Widmung an Oskar Panizza«

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle
stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

In einem großformatigen Ölbild mit dem Titel »Widmung an Oskar Panizza« (1917) fasste George Grosz seine Wut, seinen Hass und seinen Ekel gegen die Gesellschaft zusammen. Er selbst nennt es ein »Höllenbild«, eine »Schnaps-gasse grotesker Tode und Verrückter«, ein »Gewimmel besessener Menschen-tiere«, und er bekräftigt darin seine Überzeugung, »daß die Epoche de-struktiv nach unten segelt.« Auf einer beängstigend steil abfallenden Schräge tummeln sich wilde Fratzen. Alkoholismus, Pest und Syphilis führen diesen Zug nach unten an. Ein zwergenhafter Pfarrer mit Mondgesicht fuchtelte warnend und vergeblich mit seinen Armen und dem Kreuz in der Luft herum. Militärs töten und dreschen mit dem Säbel um sich, die Häuser wanken und scheinen zu brennen. In der Mitte dieses Infernos, dieses Höllensturzes der Welt thront der Sieger Tod auf einem Sarg.

Grosz malt dieses Bild ebenfalls noch ohne ausdrückliche politische Absicht, noch benennt er keine gesellschaftlichen Kräfte als die allein Schuldigen – was später zu seiner Spezialität wird –, noch gilt sein Hass allen dargestellten Figuren in gleichem Maße. Das Bild zeigt einen Weltuntergang, das Ende einer Epoche, einer Zeit, die der Maler abgrundtief hasst. Sprach er nicht selbst von »todeswütigen kleinen Ameisen«, von »besessenen Menschentieren«, die sich selbst zugrunde richten? Grosz selbst scheint diese Untergangs-stimmung zu einem guten Teil auch zu genießen. Liest man seine Briefe aus diesen Jahren, in denen er liebevoll und stolz von Besäufnissen und Orgien erzählt, eingehend seinen Tripper schildert und von einem Taumel in den nächsten jagt, kann man zu keinem anderen Eindruck kommen.

Werner Hofmanns Frage, ob in diesem Bilde nicht auch eine gewisse Lust am Perversen und Abartigen mitspielt, kann man also nur bejahen.

Damit berühren wir einen Charakterzug des George Grosz, der zum Verständnis seines Werkes von Bedeutung ist. Grosz hat ein sehr gespaltenes Verhältnis zur Lust, zum Verbrechen, zu gewalttätiger Unmittelbarkeit, kurz zum Genuss des vitalen Prinzips im Menschen. Er selbst stellte sich gerne als Abenteurer, Indianer, Clown und Verbrecher dar, er selbst ist gern der Held, auch der Outlaw, der Verführer. Sei es in seinen berühmten Rollenspielen, sei es in seinen Bildern. Er nimmt die Freiheit des Gesetz-losen und des Abenteurers gerne für sich in Anspruch. Matthias Eberle

»Meine Kunst war damals eine Art Ventil – ein Ventil, das den angestauten Dampf entweichen ließ.« George Grosz

Alle sind sie hier wieder versammelt, die seelenlosen, menschenverachtenden Vertreter des Militärs, die blasierten, heuchlerischen Geistlichen, die humor-losen, radikalen Patrioten und der vollgefressene Spießher. Aber auch die sozialen Schattenseiten finden sich hier: Die Unterdrückten, Ausgebeuteten und Entrechteten. Grosz zeigt: Herrschen und Klassendenken ist ohne die Masse und ohne jene, die Blutopfer bringen, nicht möglich.

Grosz will provozieren, er will zeigen, wie weit es die Menschen gebracht haben und wie weit entfernt sie in ihrer Habsucht und Gemeinheit von dem göttlichen Ideal sind. Ralph Jentsch



François I. zeigt Marguerite de Navarre, seiner Schwester,
seine Verse auf der Fensterscheibe,
Ölgemälde von Fleury François Richard, 1804

FREIHEIT UND GRENZEN DES NARRENTUMS

TEXT VON Benjamin Wäntig

ZWISCHEN PARIS UND DER LOIRE

Dass die Uraufführung von »Le roi s'amuse« 1832 einen Theaterskandal mit umgehendem Verbot des Stücks nach sich zog, konnte Victor Hugo zumindest aufgrund inhaltlicher Gesichtspunkte kaum vorhersehen. Schließlich hatte nach der Julirevolution von 1830 mit der Inthronisierung des »Bürgerkönigs« Louis-Philippe das Bürgertum den Sieg davongetragen; so sprach wenig dagegen, auch einmal einen König als verderbten Charakter auf einer Theaterbühne zu zeigen – auch und gerade obwohl sich der Ort der Uraufführung, die heutige Comédie française, in Blickweite vom Palais du Louvre, der einstigen, noch von Napoléon bewohnten Königsresidenz, befand. Zudem handelte es sich bei François I., dem Vorbild für Hugos amüsierwütigen Herrscher, um einen weitgehend vergessenen König – wenig Grund für Aufruhr also, sollte man meinen, auch wenn die Rezeption von Hugos Drama anderes zeigt.

Der historische François I. lebte rund 300 Jahre zuvor, von 1494 bis 1547, und bestieg 1515 den französischen Königsthron. Es handelt sich um eine typische Herrscherfigur der Renaissance, in deren Regierungszeit etliche (und größtenteils erfolglose) kriegerische Auseinandersetzungen fielen, aber auch um einen liberalen Kopf. François

erwies sich etwa als Kunstförderer und setzte sich für Künstler wie Leonardo Da Vinci und Benvenuto Cellini ein. Seine Gemäldesammlung bildete den Grundstock für die Bestände des heutigen Louvre. Sportlich soll er gewesen sein, einmal im Zweikampf gar den englischen König Henry VIII. besiegt haben. Ebenso wird über sein gutes Aussehen berichtet. Dass er aber neben seiner Ehefrau und (damals völlig üblichen) zwei Mätressen noch reihenweise weitere Damen verführt haben soll, ist allerdings eher spekulativ. Anlass für dieses Gerücht ist ein Zweizeiler, der in ein Fenster des königlichen Schlafgemachs im Château de Chambord an der Loire eingeritzt wurde – angeblich von François selbst: »Souvent femme varie. / Bien fol est qui s'y fie!« (»Oft sind Frauen schwankend. / Ein Narr ist, wer ihnen vertraut!«) Auch Hugo wurde bei einem Besuch des Schlosses auf diese Zeilen aufmerksam und baute sie unverändert in seinen Dramentext ein – erst als »La donna è mobile« sollten sie jedoch weltbekannt werden.

Verlässlich verbürgt ist dagegen ein Narr namens Triboulet am Hof von François, der mit bürgerlichem Namen Nicholas Ferrial (1479–1538) hieß und schon in Diensten von François' Vorgänger stand. Dieser Triboulet war so berühmt, dass er ins Dritte Buch von François Rabelais' Ritterroman-Parodie »Gargantua und Pantagruel« Eingang fand und seinen Namen sogar seinem Nachfolger vererbte: Triboulet II. wurde sogar von einem Maler aus der Werkstatt der Clouets gezeichnet – eine seltene Ehre für einen leibeigenen Diener. Doch damit nicht genug: Auch der Hochadlige René d'Anjou beschäftigte zwischen etwa 1450 und 1480 einen Narren namens Triboulet, der sich auch als Schauspieler hervortat und kleinere komische Stücke verfasste, von denen sogar fünf überliefert sind. Der Name Triboulet scheint im Frankreich dieser Jahre geradezu zum Synonym der Narrenfigur geworden zu sein.

Die Verbindung des frühesten Triboulets zum Schauspielertum steht für eine Entwicklung des Hofnarrentums: Hatte man sich im Hochmittelalter noch Narren des Typs »bouffon naturel« gehalten – Menschen mit geistiger und/oder körperlicher Behinderung, über deren Gebrechen man sich erheiterte –, bevorzugte man später, zu Beginn der Neuzeit, den »bouffon artificiel«, den Narren, der Dummheit und Tölpelhaftigkeit bloß vorspielte. Dass Victor Hugos Triboulet buckelig erscheint, ist daher wohl eher Hugos romantischer Vorliebe für Außenseiter, körperlich deformierte und seelisch zerrissene Charaktere zuzuschreiben. In dieser Hinsicht steht sein Triboulet in einer Reihe mit Quasimodo aus »Der Glöckner von Notre-Dame«. Ebenso ganz im Reich der Fiktion anzusiedeln ist die Erfindung von Triboulets Tochter Blanche und damit der utopisch-reinen Gegenwelt, die der Narr sich aufzubauen versucht, woran er aber kläglich scheitert: die eigentliche Handlung von »Le roi s'amuse«.

Den Ausgangspunkt des Dramas entwickelte Hugo jedoch aus einer tatsächlichen historischen Begebenheit: 1524 wurde Jean de Poitiers, Sire de Saint-Vallier, als Kollaborateur einer Verschwörung gegen den König des Hochverrats angeklagt und zum Tode verurteilt. Er soll bereits das Schafott bestiegen haben, als ein Bote des Königs schließlich dessen Begnadigung überbrachte. Allzu weit reichte die Gnade nicht: Saint-Vallier verbrachte anschließend den Rest seines Lebens im Kerker. Die Begnadigung soll seine Tochter Diane de Poitiers, eine Hofdame von Königin Claude, beim König erwirkt haben – Gerüchten zufolge im Austausch gegen gewisse Gefälligkeiten. Ob sich das so zugetragen hat oder nicht: Mehr als 50 Jahre vor Sardous »Tosca«-Schauspiel gewann Hugo aus einer ähnlichen Konstellation die Motivation für den die weitere Entwicklung der Handlung bestimmenden Fluch des Saint-Vallier, aus dem in der Oper Monterone wurde.

Noch knapp 20 Jahre nach dem Pariser Skandal erging es Verdi und seinem Librettisten Francesco Maria Piave im turbulenten Italien des Risorgimento nicht viel besser als Hugo: Entgegen Piaves anfänglicher Einschätzung zeigte sich die Zensurbehörde des habsburgisch besetzten (und erst 1848 aufständischen) Venedig angesichts der scheinbar antiroyalen Tendenzen des Stücks ziemlich dünnhäutig und bestand noch kurz vor der Uraufführung 1851 auf Änderungen. Damit stand sie nicht allein da; noch 1859 wetterte der Musikkritiker Abramo Basevi gegen die Dramenvorlage von »Rigoletto«: »Dieses Drama ist unmoralisch, weil es die Tugend in den Schmutz zieht und das Laster verherrlicht. Das Laster wird besonders dort verherrlicht, wo Blanche, verführt und entehrt von François I., statt diesen zu hassen, in gewisser Weise zur Selbstmörderin wird.«

Letzten Endes ließ sich die Zensur weitestgehend mit der Verlegung der Handlung an den Hof eines komplett fiktiven und daher namenlos bleibenden Herzogs von Mantua zufriedenstellen, insbesondere da das dortige Herrschergeschlecht der Gonzaga schon 1708 ausgestorben war. Damit waren die letzten historischen Verortungen aus Hugos Drama reiner Fiktion gewichen; ungeachtet dessen lassen sich im heutigen Mantova die »Originalschauplätze« der Oper wie Rigolettos Haus gegenüber dem Palazzo Ducale oder die Rocca di Sparafucile besichtigen. Trotz der Entschärfungen wurde an vielen italienischen Theatern, die »Rigoletto« in der Folgezeit nachspielten, nochmals rigoros in den Text eingegriffen und etwa der Ort der Handlung noch weiter weg verlegt. So gelangte die Oper unter Titeln wie »Viscardello« (in Boston spielend) oder »Clara di Perth« (in Schottland angesiedelt) auf den Spielplan.

Die weiteren Verharmlosungsversuche zeigen, dass vielen Piaves eigene Änderungen nicht weit genug gegangen sein dürften. Tatsächlich lässt sich in Piaves Libretto eine besondere Art der Dramenadaptation beobachten, die den revolutionären Kern von Hugos Text noch immer durchscheinen lässt. Man könnte fast von einer Vorwegnahme der späteren Literaturoper sprechen, denn ungewöhnlich genau konnte Piave die Struktur des Dramas im Großen wie im Kleinen für sein Libretto übernehmen. Lediglich zwei Szenen sind entfallen: Der Dialog zwischen Blanche und dem König vor der Verführung, eine Szene, die schon in Paris besonderen Anstoß erregt hatte, sowie die Finalszene mit dem Auftritt von Nachbarn und einem Arzt, der Blanches Tod bestätigt.

Die Notwendigkeit, mit der Änderung des Titels – von »Le roi s’amuse« über das zunächst angedachte »La Maledizione« (»Der Fluch«) bis zum finalen, schlichten »Rigoletto« – den Fokus von der anstößigen Figur des Königs/Herzogs weg auf den moralisch ebenfalls nicht unbedenklichen Hofnarren zu lenken, mag Verdis Konzeption jedoch entgegengekommen sein. Indem Rigoletto zur alleinigen Titelfigur avanciert, wird das Werk nach »Nabucco« und »Macbeth« erst die dritte Verdi-Oper, in der nicht Sopran oder Tenor diese Ehre zuteilwird, sondern der ihnen traditionellerweise nachgeordnete Bariton. Außerdem lässt die Wandlung des ursprünglich angedachten Namens Tribolletto zu Rigoletto das französische »rigoler« (lachen) anklingen. Mit dem düster brütenden c-Moll-Vorspiel, in dem Monterones Fluch-Motiv aufscheint, macht Verdi jedoch umgehend klar, wie wenig Platz für Heiterkeit sich in der Oper findet.

Der für die italienische Oper der Zeit unübliche Fokus auf die Baritonpartie korrespondiert mit Verdis ebenso unkonventioneller Behandlung, genauer der Missachtung der »solita forma« – jener durch Rezitative unterbrochenen Arienfolge von langsamer Cavatina und virtuoser Cabaletta. Diese Form, in der Sänger die Bandbreite ihres Könnens unter Beweis stellen konnten, diktierte für gewöhnlich die dramaturgische Anlage vieler, wenn nicht gar der meisten Opernszenen. Die geschmeidigere formale Gestaltung von »Rigoletto« nach den genauen szenischen, nicht nur bloß musikalischen Erfordernissen stellt dagegen die Errungenschaft dar, die Verdis kompositorische Reifephase einleitet.

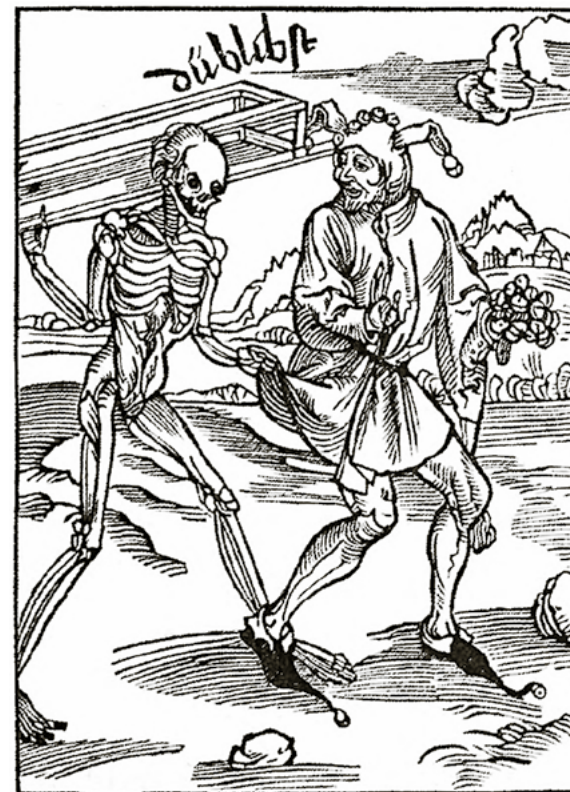
Trotz der noch bestehenden Nummernaufteilung zeigt sich in »Rigoletto« ein deutlicher Hang zur Durchkomposition: Die verschiedenen Nummern des dritten Akts werden mit dem durchgehenden Gewittermotiv zusammengeschweißt, ebenso die Festszene des ersten Akts, in der in größtmöglichem Kontrast recht triviale Banda-Tanzmusik auf die expressiven Ausbrüche von Monterone trifft. Eine so stringent durchgestaltete, dichte Szene verträgt keine langen solistischen Unterbrechungen, weshalb sich der Herzog mit der kurzen Ballata »Questa o quella« begnügen muss. Die einzige konventionelle »solita forma« findet sich zu Beginn des zweiten Akts, wo der Herzog sich um Gilda sorgt (in der Cavatina) und, als er schließlich erfährt, dass sie sich längst im Palast befindet, voller Leidenschaft zu ihr aufbricht (Cabaletta). Trotz der zumindest temporär aufrichtigen Gefühle, die ihm die Musik zugesteht, charakterisiert die Form den Herzog dabei als eine durchschnittliche Figur. Allein seine gesellschaftliche Stellung bedingt sein Verführungspotenzial, nicht das intellektuelle Vermögen eines Casanova oder Don Juan. Auch im Quartett »Bella

figlia dell'amore«, in dem Verdi das Kunststück gelingt, vier verschiedene Affekte gleichzeitig übereinanderzuschichten, ist dem Herzog im Stimmengeflecht zwar die Haupt-, aber damit die simpelste Melodie zugeteilt. Ähnliches trifft auch auf den Gassenhauer »La donna è mobile« zu, dessen Melodie Verdi erfolgreich bis zur Uraufführung geheim zu halten wusste, um nicht ihre eigentliche dramaturgische Funktion zu verraten: Dass ausgerechnet diese Ohrwurm-melodie auf König François' durchaus frauenverachtenden Text am Ende Rigoletto ahnen lässt, dass sich Gilda für den Herzog geopfert hat, gehört zu den zynischsten, erbarmungslosesten Momenten bei Verdi.

Anders als beim Herzog lassen sich Rigolettos Aktionen und Emotionen nicht in ein starres musikalisches Formenschema pressen. Seine Musik ist aber nicht nur strukturell freier und vielfältiger, sie ist auch wandelbar wie eine Maske. Als zum Lachen verdammtter Spaßmacher am Hof beherrscht er den dortigen oberflächlichen, aufgesetzt-fröhlichen Ton perfekt. Ebenso kann er in den Duetten mit seiner Tochter, die als Lichtgestalt auch in klanglicher Hinsicht mit den hohen Klängen der Flöte (»Caro nome«) und Oboe identifiziert wird, ihr lyrisches Melos übernehmen. Trotz aller Versuche gelingt es Rigoletto jedoch nicht, beide (Klang-)Welten voneinander fernzuhalten, auch weil er von ihnen eigentlich ausgeschlossen ist. Ohne Narrenkappe und musikalische Masken erscheint Rigoletto als einsamer Außenseiter: In seiner Musik wird evident, was Verdi als »tinta musicale«, als charakteristische Klangfärbung jeder seiner Opern, bezeichnete. Die dunkle Tönung der »Rigoletto«-Partitur, bedingt durch tiefe Klarinetten, Fagotte, tiefe Streicher und auch das Englischhorn-Solo in Rigolettos Arie »Miei signori, perdono, pietate«, tritt besonders in der Musik der Titelfigur hervor, in seiner tiefen Desillusionierung und in seiner bitteren Verachtung der Gesellschaft. So wird der am Rand der Gesellschaft lebende Berufsmör-

der Sparafucile zu Rigolettos einzigem richtigen Bruder im Geiste, was Rigoletto in seinem Monolog »Pari siamo« auch selbst einräumen muss. Ihr Duett im ersten Akt vereint wie ein Brennpunkt die orchestralen Klangfarben der Titelfigur. Während sich die Singstimmen in trockenem Parlando ergehen, ist alles eigentlich Gesangliche ins Instrumentale verbannt. Ein Solo-Violoncello und -Kontrabass mühen sich zu einer dumpf pochenden Begleitung um eine süße Kantilene, die jedoch aufgrund ihrer tiefen Lage fast groteske Züge erhält.

Trotz des Aufeinanderprallens verschiedener musikalischer Stilhöhen, von Tragischem und Groteskem wirkt die Oper wie aus einem Guss. Tatsächlich gehört »Rigoletto« zu den wenigen Opern, nach deren erster Aufführung Verdi keine Veranlassung sah, auch nur eine Note zu ändern. Man darf mutmaßen, dass folgende Zeilen, die er 1853 schrieb, auch darüber hinaus seine Zustimmung gefunden haben: »Mir scheint, dass der in der Wirkung beste Stoff, den ich bis jetzt in Musik besetzt habe, »Rigoletto« ist. Meine Zufriedenheit darüber ist, nachdem ich »Trovatore« und »Traviata« komponiert habe, nicht geringer geworden.«



Holzschnitte aus der Erstausgabe von Sebastian Brants
»Das Narrenschiff« (1494), Albrecht Dürer zugeschrieben

Beim Narren reicht die Skala von armen Blödsinnigen, die als Prügelknaben herhalten mussten, über unflätige Zotenreißer, üble Verleumder und Schmarotzer am Tisch ihrer Herren bis zu witzigen Köpfen, die mit feinem Verstand, Schlagfertigkeit und komödiantischem Talent in der Maske des Narren die Geißel der Satire schwingen – ohne Netz und immer in Gefahr abzustürzen. Denn die ganze ›Narrenfreiheit‹ war eine Gnade des Herrschers, der Narr von ihm abhängig, wurde von ihm ausgehalten und bezahlt. Nicht selten wird der Spott des Narren über seine Umgebung einem tiefen inneren Bedürfnis entsprochen haben: Der Missgestaltete rächte sich mit seiner scharfen Zunge für den Spott, den er von den Wohlgeschaffenen, im Glücke Lebenden zu erdulden hatte, und durchschaute die Hohlheit ihrer aufgeblasenen Existenz.

Joachim Herz





WIE PANURG BEI TRIBOULLET SICH RAT HOLT

AUS »GARGANTUA UND PANTAGRUEL«,
DRITTES BUCH (1546), VON François Rabelais

Am sechsten Tag drauf kam Pantagruel zur selben Stunde nach Haus, als Triboullet von Blois zu Wasser angelangt war. Panurg verehrte ihm zum Willkomm eine pralle, klappernde Schweinsblase, denn es waren Erbsen darin; ferner einen hölzernen, schön vergoldeten Degen, ein Täschlein von Schildpatt, eine Korbflasch voll Bretanischen Weins und einen Korb voll Äpfel. – Triboullet schnallte den Degen und das Täschlein um, nahm die Schweinsblase in die Hand, aß die Äpfel zum Teil auf und trank den Wein ganz aus. Panurg betrachtete ihn aufmerksam und sprach: »Ich hab' noch keinen Narren gesehn, und sah sie doch schon schockweise, der nicht gern und in langen Zügen getrunken hätte.« Darauf trug er ihm in wohlgesetzten rhetorischen Reden seine Sache vor.

Er war noch nicht zu End damit, da gab ihm Triboullet mit der Faust einen derben Knuff zwischen die Schultern, händigte ihm die Flasche wieder aus, benasenstüberte ihn mit der Schweinsblase und gab weiter keine Antwort von sich, als daß er, stark mit dem Kopfe schlotternd, zu ihm sprach: »Ho, ho, he, Narr wie keiner mehr, dem Pfaff paß auf, tüchtig hinten drauf!« Mit diesen Worten entlief er aus der Gesellschaft, spielte mit seiner Blase und ergötzte sich an dem melodischen Schall der Erbsen. Mehr war nicht aus ihm zu bringen, und als Panurg ihn weiter fragen wollte, zog Triboullet seinen hölzernen Degen und wollt' ihn schlagen.

»Wahrlich«, rief Panurg, »da sind wir schön gefahren! Ein saubrer Bescheid! Ein Narr zwar ist er, das ist nicht zu leugnen; aber noch mehr ein Narr war der, der ihn brachte; und ich der größte, der ich ihm meine Gedanken vertraut hab'.« – »Soll das auf mich gehen?« antwortete Karpalim. – »Ohn uns weiter zu ereifern«, sprach Pantagruel, »lasset uns seine Worte und Gebärden in Betracht ziehn. Darin hab' ich bedeutende Mysterien erkannt und mich befremdet jetzt weniger als ehemals, daß solche Narren bei den Türken als Propheten verehrt werden. Habt Ihr wohl acht gegeben, wie sein Haupt hin und her schlotterte' und wankte, eh' er den Mund zum Reden auftrat? Nach der Lehre der alten Weisen und den Wahrnehmungen der Rechtsgelehrten könnt Ihr ermessen, daß diese Unruhe durch die Inspiration des prophetischen Geistes in ihm erregt wurde, der, wenn er stürmisch in ein kleines und schwächliches Wesen fährt, es dergestalt erschüttert, daß nach ärztlicher Erfahrung die Glieder des menschlichen Leibes ein Zittern befällt, teils wegen des zu schweren Gewichts der ertragenen Last, teils wegen der Schwäche im tragenden Organ und den Kräften des Trägers.

Er schilt Euch Narr. Und was für einen Narrn? »Wie keiner mehr«, daß Ihr Euch noch auf Eure alten Tage ins Joch des Ehstands beugen und schmiegen wollt. Er sagt Euch: »Dem Pfaff paß auf!« Bei meiner Ehre, ein Pfaff wird Euch zum Hahnrei machen. Ich setz' mein Ehre zum Pfand; was Größers hätt' ich nicht, und wenn ich Erb- und unumschränkter alleiniger Herr von ganz Europa, Asien und Afrika wär. Die andern Orakel und Weisungen ernannten Euch nur schlechthin zum Hahnrei, aber besagten noch nicht deutlich, wer Euer Weib zum Ehebruch verleiten und Euch zum Hahnrei machen werde. Hier dieser edle Triboullet lehrt's. Wie! Muß Euer Ehebett durch Pfaffen besudelt und verunkeuscht werden?

Weiter sagt er, Ihr würdet »tüchtig hinten drauf kriegen!« Merkt weiter: wie er Euch mit der Schweinsblase nasenstüberte und einen Fauststoß auf's Rückgrat gab, da deutete er an, daß sie Euch schlagen, nasenstübern, bestehen wird, so wie Ihr selbst die Schweinsblase erst den kleinen Kindern im Dorf gestohlen hattet.«

»Im Gegenteil«, versetzte Panurg. »Nicht daß ich mich schamlos vom Narrengau lossagen wollt': bin da zu Haus, gehör' hinein, ich geb's gern zu. Die ganze Welt ist närrisch. Alles steckt voll Narren. Salomo spricht, der Narren Zahl ist unendlich. Und ein Narr wär ich wie keiner, wenn ich, als Narr,

mich für närrisch nicht halten wollte. – Doch seine übrigen Worte und Gesten sind für mich. Er sagt zu meinem Weib: »Dem Pfaff paß auf!« Das ist aber ein kleiner Dompfaff, an dem sie sich erlustigen wird, wie des Catullus Lesbia an ihrem Spatz; der wird Mucken fangen, mit dem wird sie sich Zeit und Weil so fröhlich vertreiben, wie noch nie.

Dann sagt er: sie wird ländlich und hold sein, sie wird hinten rum was Tüchtiges haben. Wie wohl erkennt doch dieser wahrhaftige Triboullet mein Naturell und meine innersten Passionen! Denn dies beteur' ich Euch: weit lieber hab' ich die muntern Dirnen, die Schäfermaidlein im fliegenden Haar, denen der Steiß nach Heu riecht, als die vornehmsten Damen bei Hof und reichen Schlampen, parfümiert mit Bisam und Moschus. Ein treuer Narr, ein biedrer Narr! Ich bin gut für ihn. Wer Übels von ihm denkt, tut Sünde. Ich vergeb' ihm vom Grund der Seele. Er hat mich nasenstübert: das sind die kleinen Schäkerein, die ich und mein Weiblein treiben werden, wie alle jungen Eheleute tun.«

George Grosz »Nieder mit Liebknecht«

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle
stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

Grosz konfrontierte in dem Aquarell »Nieder mit Liebknecht« (1918) Politik mit pornographischem Blick des deutschen Mannes. Er setzte damit eine politisch-psychologische Analyse der deutschen Gesellschaft in der Weimarer Republik fort, die Oskar Panizza mit der Diagnose der »Röslein-Röslein-Rot-Krankheit« in seiner »psychopatia criminalis« für die wilhelminische Ära begonnen hatte. Die Collage der enthüllenden Ausschnitte von Mordabsichten und Begehren des »ewig-weiblichen« Torsos fertigte der radikale Macho Grosz an. Von seinen Gemälden des Frauenmordes her standen ihm die Bildmuster für die Analyse der Gewalttat zur Verfügung. Ich möchte behaupten, dass Grosz' Zerlegen und Zusammenfügen von »Macht – Sexualität und Gewalt« im Bild weniger zur Ermordung von Rosa Luxemburg beigetragen hat als die Postkarten von Heideröslein-Harmonie ohne Pornographie. Kathrin Hoffmann-Curtius

Stärker als alle anderen Künstler seiner Zeit schaffte es Grosz, die herrschenden Kreise der Weimarer Republik scharf anzugreifen und sie »mit Haß und Hohn« zu überschütten. Das Spießertum und der Massenmensch waren dabei seine größten Angriffspunkte. Als extravaganter Individualist sah er sich von »dummen, häßlichen, brutalen Menschen umgeben [...], die sich dem Diktat von Banalität und Normalität unterwerfen.« Hierin fand er auch die zunehmenden Gewaltausschreitungen und die späteren kriegerischen Handlungen begründet. Es ist »die Gewöhnlichkeit eines kleinbürgerlichen, häßlichen, gemeinen Alltags, dem die [Gewalt-]Tat bloße Kompensation, ein etwas ungewöhnlicher aber keineswegs außergewöhnlicher Ausgleich war.« Matthias Eberle

»Das Bürgertum stellt seine Kultur und seine Kunst höher als das Leben der Arbeiterklasse. Wir begrüßen mit Freude, daß die Kugeln in Galerien und Paläste, in die Meisterbilder der Rubens sausen statt in die Häuser der Armen in den Arbeitervierteln!

Es gibt nur eine Aufgabe: Mit allen Mitteln, mit aller Intelligenz und Konsequenz den Zerfall dieser Ausbeuterkultur zu beschleunigen. Jede Indifferenz ist konterrevolutionär!« George Grosz

EIN BUCKLIGER, DER SINGT

DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VON »RIGOLETTO«

TEXT VON Miriam Rosenthal-English

»... Jetzt ist es Zeit, ernstlich an das Buch der Oper zu denken, die am Tag nach Ostern aufgeführt werden soll. Wenn wir alles ordentlich machen wollen, müsste Cammarano die Skizzen fertig haben und mir die ersten Stücke Ende Oktober übergeben, zu der Zeit, in der diese »Eloisa« [gemeint ist »Luisa Miller«] herauskommen wird; ich werde dann für einige Zeit von Neapel weggehen und möchte mir also Text zum Komponieren mitnehmen. Als Sujet raten Sie Cammarano »Le roi s'amuse« von Victor Hugo an. Ein schönes Stück mit großartigen Situationen – und es gibt darin auch zwei wunderbare Partien für die Frezzolini und für De Bassini ...«

Verdi arbeitete gerade an »Luisa Miller« für das Teatro San Carlo in Neapel, als er in diesem Brief vom 7. September 1849 an den Impresario Vincenzo Flauto das erste Mal die Oper »Rigoletto« erwähnte. Von Anfang an bestand für ihn kein Zweifel, dass dieses Drama mehr als

alle Textvorlagen seiner früheren Opern für die Bühne geeignet war. Darin lag die Besonderheit des Werks, das eine neue Schaffensphase ankündigte.

Ein Brief des Librettisten Salvatore Cammarano verständigte den Komponisten über die prekäre finanzielle Situation des neapolitanischen Theaters. Verdi nahm daher zunächst Abstand von seinem Vorhaben und wandte sich dem Stoff »Stiffelio« zu. Gleichzeitig beschäftigte er sich 1850 mit weiteren Sujets, darunter ernsthafter mit »König Lear« und dem »Sturm« von Shakespeare, mit dem spanischen Drama »Gusmano il Buono« sowie mit »Kean« von Dumas. An Cammarano schickte er sogar eine Prosaskizze mit Szenarium zu »König Lear«. Er kehrte jedoch noch einmal zu »Le roi s'amuse« zurück.

Im März 1850 bot Carlo Marzari, der Intendant des Teatro La Fenice, dem Komponisten einen Vertrag für die Spielzeit 1850/51 an. Nach Verdis Einverständnis wurde Francesco Maria Piave mit der Bearbeitung der französischen Vorlage beauftragt. In einem Brief vom 3. Juni meldete Verdi mögliche Bedenken seitens der österreichischen Zensur an, mit Recht, da das Theaterstück seiner vermeintlichen Unmoral wegen – in Wirklichkeit lagen die Probleme auf der politischen Ebene – sofort nach der Uraufführung 1832 in Paris durch die französische Regierung abgesetzt worden war. Piave schien jedoch darin kein ernsthaftes Hindernis zu sehen. So wurde zunächst nur der Titel in »La Maledizione« (»Der Fluch«) umgewandelt. Verdi verstand wie Hugo den Fluch als zentrales Motiv, der als Hand des Schicksals seine Wirksamkeit erwies. Der Szenenaufbau sollte ganz am Original orientiert sein.

»... Hab keine Hemmungen, weder vor der
Teilung der Szene noch vor dem Sack. Halte
Dich nur strikt ans Französische, und Du

wirst nicht fehlgehen. Was den Titel anbelangt:
Wenn »Le roi s'amuse«, der schön ist, nicht
beibehalten werden kann, dann muss der Titel
zwangsläufig »La Maledizione di Vallier« oder
kürzer gefasst »La Maledizione« lauten. Der
ganze Inhalt liegt in diesem Fluch, der auch
moralisierend wirkt. Ein unglücklicher Vater,
der die seiner Tochter geraubte Ehre beklagt,
von einem Hofnarren verlacht wird, den der
Vater verflucht, und dieser Fluch trifft den
Narren auf fürchterliche Weise – das scheint
mir moralisch und im höchsten Grade erhaben.
Achte darauf, dass Le Vallier (wie im Franzö-
sischen) nur zweimal auftreten und nur wenige
emphatische, prophetische Worte sagen darf.
Ich wiederhole Dir, dass der ganze Vorwurf in
diesem Fluch liegt. Ich habe keine Zeit, Dir
mehr zu sagen. Komm nach Busseto, und wir
werden alles arrangieren. Lege den Stoff auch
der Direktion und der Polizei vor. Beeil Dich,
aber beeil Dich sehr ...«

Verdi hielt sich Ende des Jahres zu Proben seiner neuen Oper »Stiffelio« in Triest auf, als ihn völlig unerwartet die strikte Ablehnung von »La Maledizione« durch die Zensur übermittelt wurde. Er ließ seinen ganzen Ärger in einem Brief an Marzari aus und gab vor allem Piave die Schuld, der in der Genehmigung keine Schwierigkeiten gesehen hatte. Die Komposition war schon so weit fortgeschritten und die Zeit zu knapp, um ein neues Werk in Angriff nehmen zu können, dass Verdi »Stiffelio« als neue Oper für Venedig in Erwägung zog.

Piave und Marzari gaben jedoch nicht auf. Im Einverständnis mit Martello, dem Direktor der öffentlichen

Ordnung, wurde eine korrigierte Fassung mit dem neuen Titel »Il Duca di Vendôme« (»Der Herzog von Vendôme«) angefertigt, die zwar die Billigung der Zensur fand, nicht aber von Verdi. Die dramaturgische Konzeption war unglaubwürdig geworden. Der Fluch hatte seine Wirksamkeit verloren, der Herzog erwies sich als unbedeutende Figur, die von dem ehemaligen Libertin nichts mehr erkennen ließ und Triboletto (bzw. später Rigoletto) besaß nicht mehr die hässliche und bucklige Gestalt – zur besonderen Empörung des Komponisten.

» ... ich habe nur wenig Zeit gehabt, das neue Libretto zu prüfen; ich habe aber genug gesehen, um zu begreifen, dass es ihm, auf diese Weise umgewandelt, an Charakter fehlt, und schließlich, dass die dramatischen Höhepunkte eiskalt geworden sind. Falls es nötig war, die Namen zu ändern, dann hätte man auch den Schauplatz ändern und einen Fürsten, einen Herzog eines anderen Landes daraus machen müssen, zum Beispiel einen »Pier Luigi Farnese« oder einen anderen, oder aber die Handlung in eine Zeit vor Ludwig XI. zurückverlegen, als Frankreich kein geeintes Königreich war, und entweder einen Herzog von Burgund oder von der Normandie etc.etc., auf jeden Fall einen absoluten Herrscher aus ihm machen müssen. – In der V. Szene des 1. Aktes hat der Zorn der Höflinge auf Triboletto keinen Sinn. – Der Fluch des Alten, im Original so schrecklich und erhaben, wird hier lächerlich, weil der Grund, der ihn veranlasst zu verfluchen, nicht mehr jene Bedeutung hat, und weil es nicht mehr der Untertan ist, der so kühn zum König spricht. Welchen Zweck, welchen Sinn

hat das Drama ohne diesen Fluch? Der Herzog wird zu einer nichtssagenden Figur: Der Herzog muss aber unbedingt ein Wüstling sein, ohne das lässt sich Tribolettos Furcht, seine Tochter könne aus ihrem Versteck hervorkommen, nicht rechtfertigen; ohne das ist das Drama unmöglich. Wieso geht der Herzog im letzten Akt allein, ohne Ermunterung, ohne eine amouröse Verabredung, in eine abgelegene Taverne? – Ich verstehe nicht, warum man den Sack gestrichen hat? – Was liegt der Polizei an dem Sack? Fürchtet sie um die Wirkung? Man erlaube mir aber zu sagen: Wieso will sie mehr davon verstehen als ich? Wer ist hier der Maestro? Wer kann sagen, dies wird Wirkung zeigen und jenes nicht? Eine Schwierigkeit dieser Art gab es schon bei dem »Horn« im »Ernani«. Nun, wer hat beim Ertönen jenes Horns gelacht? Lässt man den Sack weg, ist es unwahrscheinlich, dass Triboletto eine halbe Stunde bei dem Leichnam redet, bevor ein Blitz aufleuchtet und ihn als den seiner Tochter enthüllt. Schließlich bemerke ich noch, dass man vermieden hat, Triboletto hässlich und bucklig zu machen!! Aus welchem Grund? Ein Buckliger, der singt! wird mancher sagen! Und warum nicht? ... Wird es Wirkung zeigen? Ich weiß es nicht: Aber wenn ich es nicht weiß, dann – wiederhole ich – weiß es auch derjenige nicht, der diese Wirkung vorgeschlagen hat. Ich finde es gerade herrlich, diese äußerlich missgebildete und lächerliche, doch innerlich leidenschaftliche und liebevolle Person auftreten zu lassen. Ich habe diesen Stoff gerade wegen all dieser Eigenschaften und dieser originellen Züge gewählt; wenn man sie weglässt, kann ich keine Musik dazu schreiben ...«

Soweit Verdi an Carlo Marzari. Schließlich fanden sich Piave und Guglielmo Brenna, der Sekretär des Teatro La Fenice, bei Verdi in Busseto zur Anfertigung einer dritten Textfassung ein, die für die Zensur und den Komponisten akzeptabel sein sollte. Das Protokoll vom 30. Dezember 1850 hält die Hauptpunkte der Umgestaltung fest. Danach wurden Handlungsort und Namen verändert, die Verführungsszene aus dem dritten Akt fiel weg und das Liebesstelldichein des Herzogs in der Schenke erfolgte aufgrund einer fingierten Einladung. Die Schlusszene mit dem Sack blieb dem Ermessen des Komponisten vorbehalten.

Ein Vergleich mit Hugos Drama zeigt, dass der formelle Aufbau fast vollständig übernommen wurde. Nur zwei Szenen wurden gestrichen. Die erste findet in dem Protokoll Erwähnung: Es handelt sich um einen Dialog zwischen dem König und Blanche mit der anschließenden Verführung, die in der Oper nur angedeutet wird. Auch die Schlusszene mit dem Volk und Auftritt eines Arztes fand keine Verwendung.

In dieser Form wurde das Libretto nochmals an die Zensur weitergeleitet. Am 14. Januar 1851 erwähnte Verdi das erste Mal den definitiven Titel der Oper (»questo infernale Rigoletto«). Er bat Piave um einige Textänderungen. Aus der ersten Szene des ersten Aktes beanstandete er die Verse »Das Fest am Hofe ist zu Ende, brechen wir gemeinsam auf, noch vor Tagesanbruch«, da die anschließende Szene noch in derselben Nacht spielen sollte. Im zweiten Akt wünschte er sich für die Arie des Herzogs einige neue Verse. Mittlerweile war der zweite Akt fast vollständig beendet. Nur die Stretta des Duetts Rigoletto/Gilda musste überarbeitet werden. Am 24. Januar erreichte Verdi ein Brief Piaves. Die Zensur forderte nur noch geringfügige Änderungen an den Namen:

»Gute Neuigkeiten! ... Heute habe ich für den ›Rigoletto‹ endlich die Unterschrift des Generaldirektors des Amtes für öffentliche Ordnung erhalten, ohne Änderungen an den Versen. Ich musste nur die Namen Castiglione in Monterone und Cepriano in Ceprano ändern, da es Familien dieses Namens gibt. Auch der Name Gonzaga durfte nicht bleiben, er musste durch Herzog von Mantua ersetzt werden. Das ist für uns ohne Interesse, man weiß ja, wer zu dieser Zeit regierte. Seit fünf Tagen laufe ich von der Regierung zur Polizei, vom Ortskommando zur Intendanz bis zum Teufel. Wenn alles zu Ende ist, werde ich einen großen Sportplatz umrundet haben ...«

Am 26. Februar war das Libretto endlich von der Behörde freigegeben worden.

»TE DEUM LAUDAMUS! GLORIA IN EXCELSIS DEO! ALLELUJA ALLELUJA! Endlich gestern um drei Uhr nachmittags kam unser ›Rigoletto‹ in die Intendanz, gesund und munter, ohne Brüche und Verstümmelungen. Ich glaube noch zu träumen ...«

Die Komposition war bis zum Probenbeginn im Februar so gut wie abgeschlossen. Die Instrumentation nahm Verdi in der Probenzeit vor. Am 11. März 1851 schließlich ging der »Rigoletto« mit Raffaele Mirate als Herzog, Felice Varese als Rigoletto, Teresa Brambilla als Gilda, Feliciano Pons als Sparafucile und Annetta Casalonì als Maddalena in Szene.

DEKADENZ UND MACHT- MISSBRAUCH

REGISSEUR BARTLETT SHER IM GESPRÄCH MIT
DRAMATURG BENJAMIN WÄNTIG

Verdis Oper »Rigoletto« orientiert sich sehr eng an der Schauspielvorlage »Le roi s'amuse« von Victor Hugo. Doch während die Oper zu den meistgespielten Titeln zählt, wird das Drama so gut wie nie aufgeführt. Funktioniert der Stoff besser als Musiktheater?

Aus der Arbeit an Uraufführungen vor allem im Musicalbereich weiß ich, wie schwierig es ist, Texte zu finden, bei denen man das Gefühl hat, die Charaktere sollten sich besser singend als sprechend äußern. Bei Hugo fanden Verdi und Piave außerordentliche Momente vor, um eine lebendige Welt mit einer klaren Klangvorstellung zu schaffen, in der der Gesang die einzige Möglichkeit darstellt, auszudrücken, was geschieht. Hugo war sehr mutig, die gerade überwundene Monarchie und Aristokratie in seinem Dramentext in einem so ambivalenten Licht zu zeichnen. Mitte des 19. Jahrhunderts lagen diese Themen auf der Hand, und so war dieser Text für einen revolutionären Kopf wie Verdi

sehr attraktiv. Er machte die Zensoren in Venedig extrem nervös. Ursprünglich war der König bzw. spätere Herzog noch lüsterner und verletzender durch sein libertinäres Verhalten. Das ist das faszinierende an dem Schauspiel: Es ist eine Momentaufnahme von Reichtum und Macht, von den Freiheiten, die man sich mit ihnen herausnimmt, und deren Einfluss auf die anderen Menschen.

Musikalisch betrachtet ist »Rigoletto« in Verdis Schaffen ein Werk des Übergangs: Die starren musikalischen Formen werden flexibler, lösen sich auf, auch bedingt durch die Nähe des Librettos zur Schauspielvorlage.

Das Stück prägen Einflüsse der Bewegung des Naturalismus aus dem französischen Theater. Das merkt man zum Beispiel im letzten Akt in der Szene in der Taverne, wo die Handlung sehr detailreich, komplex und letztlich naturalistisch ausgearbeitet ist. Auch die Ballszene ganz zu Beginn ist so angelegt; der Herzog springt schnell von einer Unterhaltung zur nächsten. So ist zum Beispiel seine Ballata »Questa o quella« keine herkömmliche Solo-Arie, sondern quasi eine Erweiterung seiner Diskussion mit Borsa. In solchen Szenen beobachten wir deutlich, wie Verdi die strengen Formen der italienischen Oper etwa Rossinis zugunsten eines neuen Musiktheaterkonzepts auflöst.

Naturalistische Regieanweisungen geben ja inszenatorisch viel vor. Hattest du in diesem Fall manchmal das Gefühl, davon eingeengt zu werden?

Eigentlich nicht, denn es gibt zusätzlich viele Subtext-Ebenen unter der Handlungsoberfläche. Es stimmt: Aufgrund der detaillierten Handlung lässt sich das Stück kaum völlig

aufbrechen, wenn man es denn wollte, denn es gibt keine metaphysische, allegorische Seite. In erster Linie geht es Verdi um das spezifische Schicksal dieser Figuren. Herausfordernd sind dabei Verdis hohes Tempo und die Tatsache, dass, wie in der Oper unumgänglich, einige der Szenen gegenüber dem Schauspiel ziemlich zusammengezogen wurden. Es ist in dieser Kürze nicht leicht, die Welt des Stücks mit allen Details der Figurenzeichnungen auf die Bühne zu bringen. Es handelt sich um eine dekadente Welt – ich würde sie als präfaschistisch bezeichnen –, in der die Distanz zwischen Mächtigen und Machtlosen immer weiter wächst. Das führt zu völlig skrupellosem Verhalten wie etwa beim Herzog und zu einer Art moralischer Grauzone, in der sich die Gesellschaft befindet.

Trotz der eindeutig negativen Zeichnung des Herzogs zeigst du bei allen Figuren positive wie negative Charaktereigenschaften auf.

Es wäre leicht, den Herzog ausschließlich als Fiesling zu zeigen. Das würde allerdings Gildas Verhalten, ihre Hingabe zu ihm unplausibel machen. Wenn er ihre Liebe von Anfang an völlig untergraben würde, sähe sie doch töricht aus. Ich sehe im Herzog einen Sexsüchtigen, der sich nicht unter Kontrolle hat, glaube aber, dass er selbst – zumindest für einen Moment – davon überzeugt ist, sie zu lieben. Ein gutes Stück dreht sich nicht um Figuren, von denen eine richtig und die andere falsch handelt, sondern von zweien, die beide glauben, das Recht auf ihrer Seite zu haben. Ich halte es nicht für meine Aufgabe, über die Figuren zu richten, sondern vielmehr zu enthüllen, wer sie sind. Bei Gilda muss klarwerden, dass sie sich am Ende für den Herzog opfert, weil Rigoletto sie bis dato von der Welt ferngehalten hat und sie daher von der Liebe des Herzogs überzeugt ist. Aber das System um sie herum ist falsch und hat ihr nie die Wahrheit gesagt.

Für Rigoletto ist dagegen am Ende klar, dass Gildas Tod dem Fluch geschuldet sei – den Verdi ursprünglich zum Titel der Oper erheben wollte.

Natürlich glauben wir heute in der Mehrheit nicht mehr an Flüche, in »Rigoletto« sehen wir allerdings eine Gesellschaft, für die ein präfreudianisches Verständnis des Kosmos selbstverständlich ist. Zumindest für Rigoletto, weniger für den Herzog, der zwar ebenfalls verflucht wird, diesen aber nicht annimmt und am Ende auch ungeschoren davonkommt.

Wie bist du mit Bühnenbildner Michael Yeargan bei der optischen Umsetzung dieser präfaschistischen Welt auf George Grosz gekommen?

Die Gemälde von George Grosz stehen für die Dekadenz, in der sich Mitteleuropa zwischen den Weltkriegen befand. Uns schwebte keine direkte Übertragung der Handlung in die Zeit der Weimarer Republik vor, sondern ein Anknüpfen an den Geist der Dekadenz, an die Freizügigkeit, aber auch Orientierungslosigkeit dieser Epoche. Heute erleben wir in den USA eine ähnliche Dynamik: Es gibt keine weitgehende gesellschaftliche Übereinkunft über Richtig und Falsch mehr. Genau das symbolisieren die Grosz-Gemälde für mich: Man weiß nicht, wer sich oben und unten oder vorne und hinten befindet und wofür steht. Außerdem bersten diese Bilder förmlich vor emotionaler und triebhafter Kraft. Mit der Vermengung von Tragik und Groteske passt Grosz perfekt zu Verdis Ästhetik. Ein komischer Clown, einer der Schönen und Mächtigen, ein unschuldigtes Mädchen – sie alle zusammen könnten glatt den unheimlichen Straßenszenarien von Grosz entsprungen sein.

George Grosz »Explosion«

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle
stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

Das Gemälde »Explosion« von 1917 stellt eine Ausnahme dar in Grosz' Großstadtdarstellungen. Stark an Ludwig Meidners apokalyptische Großstadtdarstellungen angelehnt, lässt Grosz hier die Stadt wie einen Spiegel in tausend Splitter zerbersten. Während sie in seinen übrigen Gemälden höchstens ins Wanken gerät, wird die Stadt nun vollends zerstört, und zwar durch äußere elementare Kräfte, die seine übliche Ortung zerstörerischer Kräfte im Menschen ersetzen. Die Assoziation zu einer Zerstörung der Stadt durch den Krieg liegt nahe. Die zentrifugal angeordneten Häusersplitter sind in tiefes Rot getaucht, was den Eindruck einer brennenden Stadt evoziert, die den flammend roten Mund aus »Nachtstück« erblassen lässt (rechte obere Ecke). Körperperlen fliegen wild durch die Luft. Soviel ich erkennen kann, sind es meist weibliche Körperteile (linke untere Ecke), die Opfer dieser Explosion sind. Der ganze Bildraum ist kaleidoskopartig in Strahlenbahnen aufgesplittert, die von verschiedenen Seiten die gesamte Struktur durchschneiden – als ein weiterer Akt der Zerstörung. Ein Kopf im Profil, leuchtend grün, wird vom unteren Bildrand angeschnitten – möglicherweise Grosz? Es ist auf jeden Fall schwierig zu erkennen, was hier alles dargestellt ist. Vor allem die beiden unteren Ecken lassen so manches offen. Ein giftig grüner Hund jagt neben einem fliehenden blauen Bein in der rechten unteren Ecke aus dem Bild – analog zum »Fluchtbein« des Mörders in »Der tote Mann«: als typische Grosz'sche Metapher für einen Menschen respektive Verbrecher auf der Flucht! Wichtig ist hier festzustellen, dass Grosz sowohl sein für die nächsten Gemälde charakteristisches Tiefrot anwendet, als auch die verschwommene Kontur in »Nachtstück« und ansatzweise auch in »Die Straße« aufgibt zugunsten einer messerscharfen Linienführung, die er von seinem Zeichenstil in seine Malerei überträgt. Die klar voneinander abgegrenzten Formen rufen eine kristallklare, scharfe Bildstruktur hervor, die die Aggressivität seiner Bilder noch um ein weiteres steigert. Es scheint, als ob die »Luft« von diesen Linien und Formen durchschnitten würde. Fast allen von Grosz' Großstadtdarstellungen gemeinsam ist die Lokalisierung der Motive in der Großstadtnacht, in der die triebhaften Seiten des menschlichen Wesens zum Ausdruck kommen: die nächtliche Großstadt nicht nur als Austragungsort von Konflikten, sondern auch als Ort der Offenbarung menschlicher Nachtseiten, zu denen sich Grosz sein Leben lang hingezogen fühlte. Er benutzt die Nacht als Ausdrucksmittel, sowohl

um eine unheimliche Stimmung zu evozieren, wie auch um die assoziativen Bedeutungen im Zusammenhang mit der Großstadtnacht ins Gedächtnis zu rufen: die Nacht als Ursprung alles Bösen, als Ort von Verbrechen und Leidenschaft, Vitalität und Dekadenz, Tod und Eros. Mirjam Nabholz

In der Nacht vom 14. auf den 15. April 1912 sank bei ruhiger See das größte und modernste Passagierschiff der Welt nach der Kollision mit einem Eisberg. Über tausendfünfhundert Menschen fanden den Tod im kalten Wasser des Nordatlantik. Ein Wunderwerk der Technik, ein Symbol des Fortschritts mit dem herausfordernden Namen »Titanic« zerbrach an der Macht der Elemente. Da man es für unsinkbar gehalten hatte, waren zu wenig Rettungsboote an Bord.

Immer lösten die Prozesse, die in solchen Unternehmungen gipfelten, gegensätzliche Reaktionen aus: Konservatismus auf der einen, Fortschrittsglaube auf der anderen Seite. Die einen feierten den Mut zur Tat, sahen selbst in der Niederlage noch die Aufgabe, das Wagnis erneut zu versuchen. Die anderen versicherten sich des Dauernden oder blickten wehmütig auf die alte Welt zurück und voller Beklemmung auf das Kommende.

Gehen wir noch einmal zurück zum Untergang der Titanic und nehmen wir das Katastrophenbild als eine Vorahnung des Weltkrieges, lassen sich die Haltungen der wichtigsten Künstler etwa folgendermaßen beschreiben. Otto Dix kämpfte während der Katastrophe tapfer als Soldat. Er rettete sich in eines der Boote und befragte die anderen Überlebenden zynisch nach der Kraft, die es ihnen ermöglicht hatte, zusammen mit ihm in diesem Boot zu sitzen. George Grosz meinte, die nächste Katastrophe könnte vermieden werden, würde man die Repräsentanten der alten Ordnung über Bord. Als er entdeckte, dass die Vertreter der neuen Gesellschaft denen der alten glichen, verlor seine Kunst die innere Kraft. Oskar Schlemmer schließlich versuchte, einen unsinkbaren, unzerstörbaren Menschen zu konstruieren. Verschiedene Versuche, das Kriegserlebnis und den Einbruch der modernen, technischen Welt zu verarbeiten. Mathias Eberle

ZEITTAFEL

60

1515

François I., Vorbild für Victor Hugos amüsierwütigen König, gelangt auf den französischen Thron und regiert das Land bis 1547.

1802

Victor-Marie Hugo wird am 26. Februar in Besançon geboren.

1813

Am 9. oder 10. Oktober wird Giuseppe Verdi in Le Roncole bei Parma geboren.

1823

Für seinen ersten Roman »Han d'Islande« erhält Hugo – wie auch für seinen im Vorjahr erschienenen ersten Gedichtband – eine Pension vom französischen König.

1825

Hugo wird zum »Chevalier de la Légion d'Honneur« ernannt.

1827

Victor Hugos erstes Drama »Cromwell« wird zur Geburtsstunde des französischen romantischen Theaters. Das Vorwort wird zu einem Manifest der neuen künstlerischen Ästhetik. Gleichzeitig zeigt sich seine Wandlung vom Royalisten zum oppositionellen Liberalen.

1829

Hugos nächstes Drama, »Marion de Lorme«, wird von Zensur nicht zur Aufführung zugelassen.

1830

Im Zuge der Pariser Julirevolution wird die Zensur abgeschafft. Die Uraufführung von Hugos Drama »Hernani« gerät zu einer lautstarken Auseinandersetzung der Anhänger des klassizistischen und des neuen romantischen Theaters.

1831

Hugo veröffentlicht mit dem Roman »Notre-Dame de Paris« (»Der Glöckner von Notre-Dame«) sein wohl erfolgreichstes Werk.

1832

Am 22. November gelangt in Paris Victor Hugos Drama »Le roi s'amuse« zur tumultuösen Uraufführung und wird auf politischen Druck schon am nächsten Tag abgesetzt.

1842

Mit der Uraufführung von »Nabucco« am 9. März am Mailänder Teatro alla Scala macht Verdi mit einem Schlag auf sich aufmerksam. Zahlreiche Kompositionsaufträge schließen sich an; Verdi wird seine nächsten 16 Lebensjahre, in denen die überwiegende Zahl seiner Opern entsteht, später als »Galeerenjahre« bezeichnen.

1844

Am Königsstädtischen Theater in Berlin gelangt am 21. September mit »Nabucco« zum ersten Mal eine Verdi-Oper auf eine deutsche Bühne. Es handelt sich um das Gastspiel einer italienischen Operngesellschaft, die außerdem als zweite Oper »Il templario« von Otto Nicolai (der das »Nabucco«-Libretto abgelehnt hatte) im Gepäck hat. Mit dem am 4. März am Venezianer Teatro La Fenice uraufgeführten »Ernani« widmet sich Verdi zum ersten Mal einem Stoff von Victor Hugo. Zum ersten Mal arbeitet Verdi dabei mit dem Librettisten Francesco Maria Piave zusammen.

1851

Nach Problemen mit der Zensurbehörde bis Ende Januar erlebt »Rigoletto« am 11. März seine Uraufführung am

61

Teatro La Fenice. In derselben Spielzeit folgen dort noch 27 weitere Vorstellungen. Victor Hugo, inzwischen Unterstützer der Republikaner, wird aus Frankreich verbannt, nachdem er sich gegen den Staatsstreich Louis-Napoléon Bonapartes aufgelehnt hat. Bonaparte krönt sich im Folgejahr zum französischen Kaiser, Hugo lässt sich auf den Kanalinseln nieder.

1853

Mit »Il trovatore« und »La traviata«, die am 19. Januar am Teatro Apollo in Rom bzw. am 6. März am Teatro La Fenice zum ersten Mal in Szene gehen, vollendet Verdi seine mit »Rigoletto« begonnene »trilogia popolare« – die Trias, die Verdis kompositorische Reifezeit einleitet.

1857

»Rigoletto« wird zum ersten Mal in Paris gegeben. Vorausgegangen war ein jahrelanger gerichtlicher Streit mit Victor Hugo, der die Aufführung als Plagiat seines Stücks verhindern wollte. Als Hugo die Oper dann mit eigenen Augen sieht, ist er jedoch beeindruckt. Mit »Il trovatore« (als Gastspiel und auf Italienisch) gelangt die erste Verdi-Oper an die Berliner Hofoper.

1860

Am 5. November erfolgt die Berliner Erstaufführung von »Rigoletto« an der Hofoper durch die italienische Operngesellschaft des Impresarios Eugenio Merelli. Weitere Erstaufführungen italienischer Opern der Truppe in der preußischen Hauptstadt in diesem und im Folgejahr sind Verdis

»La traviata« und »Un ballo in maschera« sowie Rossinis »Matilde di Shabran« und »L'italiana in Algeri«.

1862

Aus dem Exil veröffentlicht Hugo seinen Roman »Les misérables«.

1871

Nach dem Sturz von Napoléon III. kann Hugo nach Paris zurückkehren und auch seine politischen Tätigkeiten wieder aufnehmen.

1882

Erst zum 50. Jahrestag der denkwürdigen Uraufführung findet die zweite Aufführung von »Le roi s'amuse« in Paris statt.

1885

Victor Hugo stirbt in Paris und wird in einem Ehrengrab im Panthéon beigesetzt.

1901

Verdi stirbt am 27. Januar in Mailand.

1903

Nachdem in der Zwischenzeit ausschließlich die späten Verdi-Opern »Aida«, »Otello« und »Falstaff« Eingang ins Repertoire der Berliner Hofoper gefunden haben, erwacht mit der ersten Eigenproduktion von »Il trovatore« (in deutscher Sprache) am 2. Februar langsam das Interesse an den Opern des frühen und mittleren Verdis.

1906

Am 4. Oktober feiert die erste eigene »Rigoletto«-Produktion der Hofoper mit Geraldine Ferrar als Gilda in der Inszenierung von Georg Droyscher Premiere.

1915

Am 8. November folgt die nächste »Rigoletto«-Premiere, bei der es sich um eine komplette Neueinstudierung der bestehenden Produktion unter Dirigent Leo Blech handelt.

1924

Premiere am 20. Juni der »Rigoletto«-Inszenierung von Karl Holy unter der musikalischen Leitung von Erich Kleiber. Heinrich Schlusnus singt Rigoletto, der eine seiner Paradedartien wird, an seiner Seite ist Beniamino Gigli als Herzog zu hören.

1930

An der formal zur Staatsoper gehörenden Kroll-Oper dirigiert Alexander von Zemlinsky am 17. Mai eine »Rigoletto«-Premiere, die der Maler Ewald Dülberg inszeniert und ausgestattet hat. Die Produktion wird zu einer der erfolgreichsten der Kroll-Ära.

1936

Am 17. März dirigiert Robert Heger am Haus Unter den Linden eine von Josef Gielen inszenierte Neuproduktion in der Ausstattung von Leo Pasetti. Als Gilda brilliert Maria Cebotari.

1945

Als zweite Oper nach Kriegsende überhaupt wird am 20. September im Admiralspalast, der Interimsspielstätte der Staatsoper, »Rigoletto« in einer Inszenierung von Wolf Völker unter Leitung von Johannes Schüler gezeigt. Es singen u. a. Peter Anders (Herzog) und Erna Berger (Gilda).

1966

Am 18. Februar folgt die nächste Neuproduktion, inszeniert von Erhard Fischer, geleitet von Heinz Rögner. Sylvia Geszty ist als Gilda zu hören.

1993

Am 15. Juni Premiere der bislang letzten »Rigoletto«-Produktion Unter den Linden: Die musikalische Leitung hat Daniele Gatti inne, Augusto Fernandes inszeniert. Es singen Vincente Ombuena (Herzog), Giancarlo Pasquetti (Rigoletto) und Ruth Ann Swenson (Gilda).























SYNOPSIS

ACT ONE

At one of his lavish parties, the Duke tells the courtier Borsa of a beautiful stranger he has cast his eye upon. But first he dives into the festivities to seek companionship with Countess Ceprano, another object of his desire. Court jester Rigoletto mercilessly mocks Count Ceprano for this. In the meantime, Marullo tells the other courtiers about his discovery that Rigoletto has a secret love. To make his way free for the Countess, Rigoletto suggests that the Duke simply have Ceprano executed, a cynical suggestion that the Duke takes with humor, but Ceprano and the other courtiers demand punishment for Rigoletto. Now Count Monterone crashes the festivities and demands angrily to be heard. But Rigoletto only has ridicule for him, who was convicted of high treason, but only pardoned when his daughter offered the Duke sexual favors. Monterone curses the shameful shenanigans of the duke and his court jester before he is taken away.

Thinking about the curse, Rigoletto makes his way home and on the way meets the hired killer Sparafucile, whose services he declines. Instead, he enters his home where his daughter Gilda awaits him. She knows nothing about her father's work, not even his name, and is only allowed to leave the house to attend mass, closely guarded by the housekeeper. After a conversation with her about her being his entire family after the death of her mother, Rigoletto departs again. In the meantime, the Duke has bribed Giovanna and thus gets access to the home of the woman he so desires. Gilda remains behind with pangs of conscience, since she has kept it secret from her father that she has seen

a young man at church whom she has fallen in love with. In that very moment, he is standing before her in the shape of the Duke, who pretends to be a student named Gualtier Maldé and declares his love for her. Gilda is thrilled. Sounds from outside force “Gualtier Maldé” to leave. There, courtiers are planning to kidnap Gilda, whom they take for Rigoletto’s mistress. When he himself arrives, Marullo pretends that it is the Countess Ceprano they want to abduct. Rigoletto offers his help and only discovers the deception when it is too late and Gilda is already gone.

ACT TWO

The next morning, the Duke is deeply concerned, because when he returned to Gilda last night he was unable to find her. His worries are assuaged when the courtiers report that they have abducted Gilda to the palace. The Duke rushes to meet her. Rigoletto also suspects that Gilda is at the palace and looks for her. He initially pretends indifference in front of the courtiers gloating maliciously. But when a page is denied entry to the Duke’s room, he knows that Gilda is to be found there. In despair, he pleads for her to be released. Finally, Gilda emerges from the room, throws herself into his father’s arms and admits everything. When Monterone is led past on the way to the dungeon, complaining about the ineffectiveness of his curse, Rigoletto makes the decision to force the Duke to pay for the defilement of his daughter.

ACT THREE

Despite everything, Gilda still loves the Duke. At the dive where Sparafucile is holed up, Rigoletto wants to show his daughter the Duke’s real face. Gilda is forced to watch how the Duke has his fun with Sparafucile’s sister Maddalena. Finally, her father insists that she leave town; he will follow later. Rigoletto plans with Sparafucile the murder of the Duke: at midnight, he will personally take the corpse and sink it in the river. Because of an impending storm, the Duke decides to spend the night at Sparafucile’s. Gilda returns, despite their agreed plan, and hears how Maddalena tries to convince her brother to spare the Duke’s life. Sparafucile then declares himself ready to kill the next stranger instead of the Duke and to hand that body to Rigoletto in a sack, if somebody comes. Gilda decides to sacrifice herself for the Duke. When a brief while later Rigoletto picks up the sack with the body to celebrate his triumph, the singing of the Duke from a distance perplexes him. To his horror, he finds the gravely injured Gilda in the sack, she then dies in his arms. Rigoletto is forced to realize that Monterone’s curse has now befallen him.

THE BEAUTIFUL HAS BUT
ONE TYPE, THE UGLY
HAS A THOUSAND. THE FACT
IS THAT THE BEAUTIFUL,
HUMANLY SPEAKING, IS MERELY
FORM CONSIDERED IN ITS
SIMPLEST ASPECT, IN ITS
MOST PERFECT SYMMETRY,
IN ITS MOST ENTIRE HARMONY
WITH OUR MAKE-UP. THUS
THE ENSEMBLE THAT IT OFFERS
US IS ALWAYS COMPLETE,
BUT RESTRICTED LIKE
OURSELVES. WHAT WE CALL
THE UGLY, ON THE CONTRARY,
IS A DETAIL OF A GREAT
WHOLE WHICH ELUDES US,
AND WHICH IS IN HARMONY,
NOT WITH MAN BUT WITH ALL
CREATION. THAT IS WHY IT
CONSTANTLY PRESENTS ITSELF
TO US IN NEW BUT INCOMPLETE
ASPECTS.

Victor Hugo, Preface to "Cromwell"

FREEDOM AND THE LIMITS OF FOOLERY

TEXT BY Benjamin Wäntig

BETWEEN PARIS AND THE LOIRE

That the premiere of "Le roi s'amuse" in 1832 would lead to a theatre scandal followed by the immediate banning of the play was something that Victor Hugo could not have anticipated on the basis of its content. After all, the July Revolution from 1830 had just been won by the bourgeoisie and ended with the coronation of the "Roi Citoyen" Louis-Philippe, so there was little reason not to show a king as a corrupt character on a theatre stage, although the location of the performance, today's Comédie française, was visible from Palais du Louvre, the former royal residence which had been still used by Napoleon. On top of that, the model for Hugo's pleasure-addicted monarch, François I, a largely forgotten king, offered little cause for an uproar. But the reception of Hugo's drama proved different indeed.

The historical figure François I lived around three centuries before, from 1494 to 1547, and ascended to the French throne in 1515. He was a typical ruler of the Renaissance period, during whose reign several (and mostly unsuccessful) military conflicts took place, but also had a liberal mind. François became an avid art patron, favoring artists like Leonardo Da Vinci and Benvenuto Cellini. His collection formed the foundation for today's Louvre. He was reputed to be athletic, and once even won a wrestling

match against the English King Henry VIII. We also have reports of his attractive appearance. But it is highly speculative to claim that he seduced countless women beside his wife and (as was fully standard at the time) his two mistresses. The cause for this rumor can be traced back to the two lines scratched into the windows at the royal chambers at Château de Chambord in the Loire Valley, supposedly by François himself: "Souvent femme varie. / Bien fol est qui s'y fie!" ("Woman is fickle / It takes a fool to trust her.") Hugo will have seen these lines during a visit to the castle and included them unaltered in his drama text, but it only became world-famous as the aria "La donna è mobile."

In contrast, there is reliable evidence that a jester named Triboulet was employed at the court of François who bore the real name Nicholas Ferrial (1479–1538) and was already in the service of François' predecessor. This Triboulet was so famous that he found his way into the Third Book of François Rabelais' parody of a chivalric romance "Gargantua and Pantagruel" and left his name to his successor: Triboulet II, who was even painted by an artist from Clouet's studio, a rare honor for a bondservant. But not just that: the nobleman René d'Anjou also employed a jester between 1450 and 1480 named Triboulet who also excelled as an actor and wrote brief comic plays, five of which are still extant today. The name Triboulet seems to have become a virtual synonym for the figure of the jester during this period.

The link of the earliest Triboulet to acting stands for the development of court jesters at the time. During the high-medieval period, fools of the "bouffon naturel" type were still kept at royal courts, people with mental or physical handicaps whose afflictions were laughed at. But now, with the dawn of the early modern age, the "bouffon artificiel" was preferred, the jester that only pretended stupidity and clumsiness. So the fact that Victor Hugo's Triboulet

has a hunchback can likely be attributed to Hugo's romantic penchant for outsiders, physical deformed and psychologically torn characters. In this light, Triboulet can be seen in a line with Quasimodo, the Hunchback of Notre-Dame. It can also be considered fiction that Triboulet had a daughter named Blanche and part of the utopian-pure alternative world that the fool tries to build up, but miserably fails at: the actual plot of "Le roi s'amuse".

But Hugo did take the starting point for his drama from an actual historical event: in 1524, Jean de Poitiers, Sire de Saint-Vallier, was prosecuted as a collaborator in a plot against the King for high treason and condemned to death. He is said to have already stepped up to the scaffold when a messenger from the king brought his reprieve. But the mercy did not go very far: Saint-Vallier spent the rest of his life in a dungeon. The reprieve was supposed to have been obtained by his daughter Diane de Poitiers, a lady-in-waiting at the court of King Claude—it was rumored in exchange for certain sexual favors. Whether or not that actually took place: more than fifty years before Sardou's "Tosca", Hugo took a similar constellation as his motivation for the curse of Saint-Vallier—in the opera *Monterone*—which determines the course of the plot.

FROM PARIS TO MANTUA

Just twenty years after the Paris scandal, Verdi and his librettist Francesco Maria Piave did not have much more luck in the turbulent Italy of the Risorgimento. Contrary to Piave's original expectations, the censors in Habsburg-ruled Venice (which only rebelled in 1848) proved rather thin-skinned in the face of apparently anti-royal leanings of the work and demanded changes briefly before the premiere in 1851. And they weren't the only ones: as late

as 1859, the music critic Abramo Basevi raged against the drama on which "Rigoletto" was based: "This drama is immoral because it drags virtue into dirt and exalts vice. Vice is especially exalted when Blanche, seduced and defiled by François I, commits suicide, as it were, instead of despising him."

92

Ultimately, the censors were satisfied by transferring the plot to the court of a completely fictitious and thus nameless Duke of Mantua, especially since the ruling house of the Gonzagas had already died out in 1708. In this way, the last historical references from Hugo's drama gave way to pure fiction. All the same, in today's Mantua the "original sites" of the opera like Rigoletto's house opposite the Palazzo Ducale or the Rocca di Sparafucile can be viewed. Despite the alterations made, drastic changes were still made to the text at many Italian opera houses that performed "Rigoletto" in the years to come. The opera was even rendered as "Viscardello" (set in Boston!) or "Clara di Perth" (moved to Scotland!).

These additional attempts to render the opera harmless show that for many Piave's alterations did not go far enough. In fact, Piave's libretto does reveal a dramatic adaptation that lets the revolutionary core of Hugo's text shimmer through. The opera could even be seen as an anticipation of later literary opera, for Piave was able to directly adapt the structure of the drama on a large and small scale for his libretto. Only two scenes are lacking: the dialogue between Blanche and the king before the seduction, a scene that had caused an uproar in Paris, and the last scene with the appearance of the neighbors and a doctor who confirms Blanche's death.

The necessity to move the focus from the controversial figure of the King/Duke in "Le roi s'amuse" by way of the initially intended title "La Maledizione" ("The Curse") to the morally not infallible court jester with the simple title

"Rigoletto" might have served Verdi's own conception. By advancing Rigoletto to the title character, the work is the third Verdi opera after "Nabucco" and "Macbeth" in which not a soprano or tenor plays the lead, but a baritone, usually subordinate to the other voices. And the transformation from the originally intended name Triboletto to Rigoletto lets the French "rigoler" (to laugh) sound out. But with the dark, brooding C-minor overture featuring Monterone's curse motif, Verdi makes it immediately clear how little room there is for joviality in this opera.

93

THE FOOL BETWEEN TWO WORLDS

The focus on the baritone part, unusual for the Italian opera of the period, corresponds to Verdi's otherwise unconventional treatment, such as the disregarding of "solita forma" or multipartite form, whereby a series of arias interrupted by recitatives alternates between slow cavatinas and virtuosic cabalettas. This form, in which the singer could display the full spectrum of their ability, usually dictated the dramaturgic structure of many, if not all opera scenes. The more flexible formal structure of "Rigoletto" based on theatrical, not just musical requirements, represents an achievement that introduces Verdi's compositional mature phase.

Despite the still existing separation into distinct "numbers," "Rigoletto" evinces a clear tendency towards through-composing. The various scenes in the third act are fused together with a repeating motif of a thunderstorm, and in the party scene of the first act quite trivial "banda" dance music contrasts dramatically with Monterone's expressive outbreaks. Such a rigorously designed, dense scene cannot tolerate long solo interruptions, which is why the Duke has to be satisfied with the brief ballata "Questa or quella." The

only conventional “solita forma” can be found at the start of the second act, when the Duke frets over the Gilda’s whereabouts (in the cavatina) and, when he finally discovers that she has long since arrived in the Palace breaks out in full passion for her (cabaletta). Despite the temporarily sincere feelings that the music attributes to him, the form characterizes the Duke as an average character. Only his social position allows him to become a potential seducer, not the intellectual skill of a Casanova or Don Juan. In the quartet “Bella figlia dell’amore,” in which Verdi is able to layer four different affects on top of one another, the Duke is assigned the main melody in the array of voices, but it is also the simplest one. Similar things apply to the infectious “La donna è mobile,” the melody of which Verdi was able to keep secret until the premiere in order to not betray its actual dramaturgical function: it is of all things the catchy melody for King François’ misogynist lines that leads Rigoletto at the end of opera to suspect that Gilda has sacrificed herself for the Duke, one of the most cynical, unforgiving moments in all of Verdi’s operas.

Unlike the Duke, Rigoletto’s actions and emotions cannot be fit into a strict musical formal scheme. His music is not just structurally freer and more various, but also transformable like a mask. As the jester damned to comedy at the court, he has perfect command of the superficial, faux festive tone that dominates there. In duets with his daughter, who is identified as a moral model in sonic terms as well with the high pitches of the flute (“Caro nome”) and the oboe, he is able to take on her lyrical “melos” as well. Despite all attempts, Rigoletto is unable to keep the two (sound) worlds apart—also because he is actually excluded from both.

Without his fool’s cap and musical masks, Rigoletto appears as a lonely outsider. His music shows what Verdi called the opera’s “tinta musicale,” the characteristic timbre of each of his operas. The dark shades of the “Rigo-

letto” score, caused by the use of deep clarinets, bassoon, low strings and the English horn solo in Rigoletto’s aria “Miei signori, perdono, pietate” appears especially in the music of the title character, in his deep disillusionment and in his bitter contempt for society. The professional killer Sparafucile, on the margins of society, becomes Rigoletto’s only kindred spirit, as Rigoletto has to admit in his monologue “Pari siamo.” Their duet in the first act unites the orchestral timbres of the title figure as in a focal point. While the vocal lines are presented in a dry parlando, the actual “cantabile” element is placed in the instrumental lines. A solo cello and contrabass provide a sweet cantilena around a dully throbbing accompaniment—a cantilena that still takes on a grotesque aspect because of its low register.

Despite the collision of various musical styles, from the tragic to the grotesque, the opera appears quite seamless in the end result. In fact, “Rigoletto” is one of the few operas where Verdi did not see the need to change even a note after the first performances. We can assume that the following lines, which he wrote in 1853, continued to find his approval in later years well: “I think that the best subject in terms of impact that I have ever set to music is ‘Rigoletto.’ My satisfaction about it has not lessened after composing ‘Trovatore’ and ‘Traviata.’”

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Andrés Orozco-Estrada
 INSZENIERUNG Bartlett Sher
 BÜHNENBILD Michael Yeargan
 KOSTÜME Catherine Zuber
 LICHT Donald Holder
 EINSTUDIERUNG CHOR Martin Wright
 DRAMATURGIE Benjamin Wäntig

PREMIERENBESETZUNG

HERZOG VON MANTUA Michael Fabiano
 RIGOLETTO Christopher Maltman
 GILDA Nadine Sierra
 SPARAFUCILE Jan Martinik
 MADDALENA Elena Maximova
 GIOVANNA Corinna Scheurle
 MONTERONE Giorgi Mtchedlishvili
 MARULLO Adam Kutny
 BORSA Andrés Moreno García
 GRAF CEPRANO, EIN RICHTSDIENER David Oštrek
 GRÄFIN CEPRANO, EIN PAGE Serena Sáenz

HERREN DES STAATSOPERNCHORES
 STAATSKAPELLE BERLIN

IN KOOPERATION MIT DER
 METROPOLITAN OPERA NEW YORK

OH, SIATE ENTRAMBI
 MALEDETTI!
 SLANCIARE IL CANE
 A LEON MORENTE
 È VILE, O DUCA ...
 E TU, SERPENTE,
 TU CHE D'UN PADRE
 RIDI AL DOLORE,
 SII MALEDETTO!

OH, SEID BEIDE VERFLUCHT!
 EINEN HUND AUF DEN
 STERBENDEN LÖWEN
 ZU HETZEN,
 IST FEIGE, OH HERZOG ...
 UND DU, SCHLANGE,
 DIE DU DEN SCHMERZ
 EINES VATERS VERLACHST,
 SEI VERFLUCHT!

RIGOLETTO
 Fluch des Monterone, 1. Akt

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

98

REDAKTION Benjamin Wöntig
MITARBEIT Janin Janke, Gabriel Crome León
TEXTNACHWEISE

Das Interview mit Bartlett Sher, der Text von Benjamin Wöntig und die Zeittafel sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Der Text von Miriam Rosenthal-English ist ein Originalbeitrag für das Programmbuch »Rigoletto« der Staatsoper Unter den Linden 1993. Das Vorwort zu »Le roi s'amuse« von Victor Hugo übersetzte Benjamin Wöntig aus dem Französischen. Die Übersetzungen ins Englische stammen von Brian Currid. Die weiteren Texte sind entnommen aus:
Theresa Gürtler Berger: StattLand. Entwerfen im Dialog, in: Stadt im Umbruch: ChaosStadt?, hrsg. v. Barbara Zibell und Theresa Gürtler Berger, Zürich 1997. Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, Reinbek bei Hamburg 2014. Matthias Eberle: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer; Stuttgart 1989. Tobias Hoffmann/Ralph Jentsch: George Grosz in Berlin, Bielefeld 2018. Joachim Herz: Die Tragödie eines Narren, in: Walter Felsenstein/Jochim Herz: Musiktheater, Leipzig 1976. François Rabelais: Gargantua und Pantagruel, übers. v. Gottlob Regis, München 1960. Kathrin Hoffmann-Curtius: »Wenn Blicke töten könnten.« Oder: Der Künstler als Lustmörder, in: Blick-Wechsel, hrsg. v. Ines Lindner, Sigrid Schade u. a., Berlin 1989. Mirjam Nabholz: Die Großstadt in Bildern. George Grosz' künstlerischer Stil während des ersten Weltkrieges, Hamburg 2014.

BILDNACHWEISE

S. 3, 24, 33–36: commons.wikimedia.org
S. 8–9: © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid/Scala, Firenze
S. 20–21: © bpk/Staatsgalerie Stuttgart
S. 40–41: Musée du Château, Versailles © Photo Josse/Scala, Firenze.
S. 54–55: © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze.
Fotos von der Klavierhauptprobe am 22. Mai 2019: Brinkhoff/Mögenburg
Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

REDAKTIONSSCHLUSS 23. Mai 2019

GESTALTUNG Herburg Weiland, München
DRUCK Druckerei Conrad GmbH, Berlin



M D C C X L I I I



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN