Moral

Rigoletto

Melodramma von Giuseppe Verdi
Text von Francesco Maria Piave nach dem Drama
„Le roi s'amuse" von Victor Hugo

Stimmen Farbe geben

Zum Gespräch über „Rigoletto“ trafen sich Annika Gerhards (Gilda), Grga Peroš (Rigoletto) und Michael Ha (Herzog von Mantua) mit Dramaturg Christian Förnzler bei einem Gießener Italiener. Bei Bruschetta, Espresso und Pistazieneis sprachen sie über die Herausforderungen bei der Erarbeitung der bekanntesten Opernpartien im italienischen Repertoire und darüber, was für sie die Besonderheiten ihrer Figuren und der Gießener Neuinszenierung ausmachen.

CHRISTIAN FÖRNZLER Bei „Rigoletto“ haben wir es mit einer der bekanntesten Repertoireopern überhaupt zu tun. Die Canzone des Herzogs „La donna è mobile“ kennen selbst Menschen, die noch nie in der Oper waren. Für dich, Annika, und dich, Grga, sind es Rollendebüts. Wie geht ihr drei bei der Erarbeitung solcher Partien vor? Blendet man aus, was andere bisher sängerisch interpretiert haben?

GRGA PEROŠ Ein Stück zu erarbeiten, welches jede und jeder kennt, ist natürlich besonders schwierig. Man muss ein gewisses Level erreichen, um auf der Bühne überzeugen zu können. Jeder hat eine bestimmte (Klang-)Vorstellung davon. Viele Menschen kennen dieses Stück von hunderten von Aufnahmen. Bei der Erarbeitung helfen mir diese aber häufig. Ich nutze Aufnahmen natürlich nicht zum Nachmachen anderer stimmlicher Interpretationen, sondern weil ich gerne die Schwierigkeiten der Partie auf den Aufnahmen hören möchte. Rigoletto hat auf der einen Seite sehr lyrische, auf der anderen Seite sehr dramatische Passagen zu singen. Ich bin weder der erste noch der letzte Bariton, der diese Partie singen wird. Und es gibt großartige Sänger, die das fabelhaft gemacht haben. Sie zu Rate zu ziehen, ist meiner Meinung nach nicht verkehrt. Dadurch finde ich dann auch meinen eigenen Ausdruck, meine Art und Weise diese Partie zu gestalten und hoffe, dass ich das gut auf der Bühne vermitteln kann.

ANNIKA GERHARDS Ich habe mir verboten Aufnahmen anzuhören. Bei unbekannten Werken genieße ich es sehr, wenn es keine Aufnahmen gibt, weil man keine Vergleichsmöglichkeiten hat. Ich möchte mich auch nicht in „Traditionen" einhören. Da schicke ich dann lieber meinen Mann vor, der das für mich macht, mir davon berichtet und Empfehlungen ausspricht, was ich ausprobieren könnte. Mich blockiert das ansonsten schnell in meiner eigenen Interpretation.

MICHAEL HA Ich bin ein wahnsinniger Fan von Aufnahmen und höre mir auch sehr viel an. Die Partie des Herzogs ist für mich fast ein wenig mörderisch. Wenn ein Tenor den Herzog von Mantua und Edgardo aus Donizettis „Lucia di Lammermoor" singen kann, dann kann er meiner Meinung nach Karriere machen. Die Sänger*innen, die ich höre, sind natürlich alle verdammt gut und gerne würde ich sie nachmachen können ...

GP ... aber es gelingt dir nicht? *(lacht)*

MH Das geht einfach nicht! *(lacht)* Deshalb bin ich jeden Tag neidisch auf Sänger, bei denen der Herzog ganz einfach zu singen klingt. Dabei sind alle drei Partien eine riesige Herausforderung und stimmlich fordernd.

CF Musikalisch werden von Verdi in „Rigoletto" ganz unterschiedliche Welten gezeichnet. Ich denke zum Beispiel an die Szene, wenn Rigoletto nachhause kommt. Gerade noch reflektiert er im dunklen Tonfall sein eigenes Dasein, und auf einmal tut sich im Orchester eine „Lichtwelt" auf, eine Flöte wird hörbar, weil er von Gilda spricht und nachhause kommt.

GP Das ist auch stimmlich fordernd, zwischen mysteriösen, dunklen Farben und dieser „Lichtwelt", die du beschreibst, hin- und herzuwechseln. Man hat im Prinzip keine Sekunde Zeit um seine „Stimme für Zuhause" zu finden. Auf einmal ist man nicht mehr Rigoletto, sondern der Vater. Egal wie alt oder erfahren man ist: Das ist nicht einfach.

MH Für einen Bariton ist das ein sehr wichtiger Punkt. Viele singen das sehr eindimensional. Dieses Stück von vorne bis hinten stimmlich durchzuhalten ist sehr schwer. Wenn man aber denkt wie Grga, der die Klangfarben ändert, ist das nochmal eine ganz andere Herausforderung.

GP Ich versuche es zumindest! *(lacht)* Ob es mir gelungen ist, muss das Publikum entscheiden.

MH Die stimmliche Lage des Herzogs hingegen ist so hoch, da ist es besonders schwierig, wenn man Farben ändern oder mit Lautstärken spielen möchte. Wenn man diese Lage singt, braucht man eine gewisse Kraft, einen gewissen Druck oder Spannung. Das hängt natürlich auch sehr mit der körperlichen Verfassung zusammen, in der man sich jeden Tag befindet. Wenn wir um 10 Uhr Probe haben, wache ich um 6 Uhr auf, frühstücke und brauche dann die übrige Zeit um körperlich vorbereitet zu sein.

GP Was? Ich bin heute um 9:30 Uhr aufgestanden ...

MH Du bist aber auch ein Bariton! Für mich geht das nicht.

CF Auf der Bühne wird eine Drei-Klassen-Gesellschaft gezeigt. Du als Herzog wandelst von einer Welt in die andere. Macht sich das auch stimmlich bemerkbar?

MH Mit Rigoletto kommuniziert der Herzog sehr alltäglich, der „Alltags-Herzog“, manchmal kippt es fast schon ein wenig ins Aggressive. Rigoletto kennt den Herzog vermutlich schon seit seiner Geburt und arbeitet schon sehr lange für ihn – auch wenn ihm dieser Job mittlerweile keinen Spaß mehr macht. Mit Gilda hingegen kommuniziert er sehr ernst und ehrlich ...

CF ... obwohl er sie bei der Frage seines Namens belügt und sich als Gualtier Maldè ausgibt?

MH In meinen Augen tut er das viel mehr, um sich spielerisch Gilda anzupassen, wo sie ja explizit äußert, sie möchte keinen reichen oder mächtigen Partner.

AG Ich empfinde das auch gar nicht als Lüge – obwohl die Worte „Gualtier Maldè“ nicht besonders leicht sängerisch zu artikulieren sind. *(lacht)* Viel spannender ist für mich die Tatsache, dass, obwohl Gilda sich für ihren Vater und gegen die Liebe zum Herzog entscheidet, Rigoletto diese ganze Geschichte immer wieder auf den Tisch bringt, und Gilda im dritten Akt in die Welt des buchstäblichen Lumpenproletariats führt. Mir gefällt unsere Lesart daher auch sehr, in der der Herzog nicht einfach als Frauenheld oder als Gewalttäter gezeigt wird.

MH Sicher hat der Herzog mit einigen Frauen vor Gilda geschlafen. Aber mit ihr verbindet er erstmals das Gefühl von Liebe, oder zumindest eine neue Qualität von Liebe. Daher ist er mit ihr wirklich ganz aufrichtig und ehrlich, was man auch hören kann.

CF An der Figur des Herzogs ist ja besonders interessant, dass er eigentlich ein sehr konfliktscheuer, fast schon apolitischer Herrscher ist. Aber dafür ist seine Art zu Lieben umso politischer und knüpft an viele Diskurse unserer Zeit an. „Nur wer will, soll treu bleiben. Es gibt keine Liebe ohne Freiheit“, äußert er als Manifest seiner Hofgesellschaft. Das berührt zeitlose Fragen: Wie sehr wollen wir uns an eine*n Partner*in binden? Was bedeutet Familie oder was gar Ehe? Kann man nur einen einzelnen Menschen lieben und wenn nicht, wie sieht eine angemessene Form der Partner*innenschaft dann aus?

AG Partner*innenschaft verbinden viele auch mit der Zugehörigkeit zu einer Person. Gilda weiß gar nicht, wo oder zu wem sie gehört. Sie ist so jung und findet natürlich dann auch spannend, in welcher Welt sie im zweien Akt landet, in der Welt des Höfischen und des Reichtums.

CF Du, Grga, hast von den musikalischen Wechseln von lyrisch und dramatisch gesprochen. Das findet sich in ähnlicher Weise auch auf einer inhaltlichen Ebene: Victor Hugo, der die Vorlage zu „Rigoletto" geschrieben hat, nannte das *Erhaben* und *Grotesk*. Auch in der Beziehung zwischen dem Vater Rigoletto und der Tochter Gilda findet man sehr viel Groteskes.

AG Was ich sehr bemerkenswert finde, ist, dass Rigoletto eigentlich immer nur von sich selbst spricht. Er spricht immer davon, was die ganzen Geschehnisse, in die seine Tochter verwickelt ist, mit ihm machen. An seine Tochter denkt er im eigentlichen Sinne gar nicht. Darin steckt auch die Zeit der Entstehung von „Rigoletto", das 19. Jahrhundert, die in unserer Inszenierung auch klar erkennbar wird.

GP Er ist ein absoluter Manipulator. Er versteckt sich dabei auch nicht. Er tut das ganz offen. Seine letzte Manipulation ist: „Non morire o ch'io teco morrò! – Stirb nicht, oder ich sterbe mit dir!"

AG Das ist Extrem! Am Anfang der Probenphase bestanden unsere szenischen Versuche darin, dass sich Vater und Tochter gar nicht berühren. Da sind wir wieder weit von weggekommen, um auch einfach diese physische Repression, unter der Gilda leidet, darzustellen.

GP Rigoletto enthält Gilda ja auch die essenziellsten Informationen, wie seinen eigenen Namen vor. Das ist auch grotesk.

AG Als Sopranistin braucht man für Gilda im Grunde zwei Stimmen. Wenn sie alleine ist, ist sie mehr wie ein „Vögelchen", das in hoher Tonlage „tirilliert". In den Duetten mit Rigoletto oder dem Herzog ist sie viel erdiger. Da benötigt man viel Dramatik und viel Kraft. Der dritte Akt ist dann im Grunde eine völlig andere Stimme: Da geht es dann vollends in eine sehr dramatische Richtung und die Lage ist recht tief. Nur ganz am Ende kehrt sie noch einmal zurück in ihre stimmliche Welt alleine.

CF Das Ende halte ich ja sowieso für so artifiziell, das ist fern ab jeder Realität. Gilda wurde gerade erstochen und mit letzter Kraft muss sie nochmal hinaufsingen bis zu einem der Spitzentöne der ganzen Partie.

AG Und dann schreibt Verdi an der Stelle auch noch Pianissimo, also muss man es so leise wie möglich singen.

Spielraum des Möglichen

Mode als kulturelle Praxis

Gertrud Lehnert

Mode ist ein Spielraum des Möglichen. Kleidermode erlaubt die äußerst effiziente Ästhetisierung der eigenen Person und des Lebens, dient als Medium des Versprechens des ganz Anderen. Wie Träume ermöglicht sie imaginäre Wunscherfüllungen. Mode realisiert sich im Streben nach dem Neuen, dem Unerwarteten, dem Unbekannten, oft auch dem Bizarren, aber dieses Ziel verfolgt sie paradoxerweise über den Weg der Nachahmung. Die andere Seite des Glanzes und der unendlichen Möglichkeiten ist der Markt mit seinen radikalen Mechanismen, denen sich unterzuordnen hat, wer sich als Modemacher*in oder als Firma behaupten will und in deren festem Griff sich auch die Konsumierenden befinden. Denn der Markt diktiert die Moden, nicht mehr die Designer*innen. Die andere Seite sind die Bedingungen der Produktion, die an Erbärmlichkeit oft nicht zu unterbieten sind, sind Ausbeutung, Menschenfeindlichkeit und Umweltzerstörung. Die andere Seite des Glanzes ist eine Kultur, in der die Gier nach immer neuen Besitztümern zur Norm und Konsum zur Freizeitbeschäftigung, ja zum Lebensinhalt und oft zu einem Suchtfaktor ersten Ranges geworden ist. Das wird unterstützt durch die sogenannte Wegwerfmentalität, die wiederum eng verbunden ist mit der geplanten Obsoleszenz, d.h. dass – vor allem, aber nicht nur – billige Massenmode schnell kaputtgeht.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wird die Mode zur bürgerlichen Angelegenheit und zur Sache der (Ehe-)Frauen, deren soziale Funktion sich zunehmend auf das Private und Häusliche einschränkt (zumindest in der Ideologie, in der Praxis waren viele Frauen unverheiratet, erwerbstätig, arm und kinderlos). Männer schmücken sich nicht länger, sie kleiden sich seriös und stilistisch reduziert in Anzüge, die ihre Seriosität, ihre Korrektheit, ihr Leistungsethos, ihr „Sein" betonten. Sie hatten, so befand die Geschlechterideologie, es nicht mehr nötig, ein buntes Pfauenrad zu schlagen, um auf sich aufmerksam zu machen. Die Kleidung der Männer wird folglich seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr mit Mode gleichgesetzt. Seither gilt der zwei- bis dreiteilige Anzug aus schlichten Tuchen und in gedeckten Farben als Standardbekleidung für Männer. Wenn die Männermode sich verändert, geschieht das selten in der Konstruktion und nie in Richtung auf »Weiblichkeit«. Bunte Hemden, neue Muster auf Krawatten, pastellfarbene Sakkos scheinen uns keineswegs feminin, sondern Varianten des Männlichen, das seine dekorativen Potentiale (neu) entdeckt. Bürgerliche Frauen schmücken sich seit dem 19. Jahrhundert unter anderem stellvertretend für die Männer und im Interesse einer Ökonomie demonstrativer Verschwendung. Georg Simmel erklärt sinngemäß und keineswegs in zynischer Absicht, das ereignislose Leben der Frauen werde durch das Abenteuer Mode mit Beschäftigung gefüllt.

Ostentative Verschwendung gehörte natürlich auch in der Aristokratie zum Verhalten und speziell zur Kleidung. Man hatte das, was man war, zu repräsentieren, sonst „war“ man es nicht mehr – es gehörte gleichsam wesensmäßig zum Status und damit zur Person: in der bürgerlichen Kultur wird Reichtum demonstriert, in der prä-revolutionären aristokratischen Kultur wird Status repräsentiert.

Zum aristokratischen Selbstverständnis im 19. Jahrhundert gehörte auch der Konsum von Drogen wie Lachgas, was diese Karikatur aus dem Jahr 1830 darzustellen weiß.

Die bürgerliche Familie

Gunilla Budde

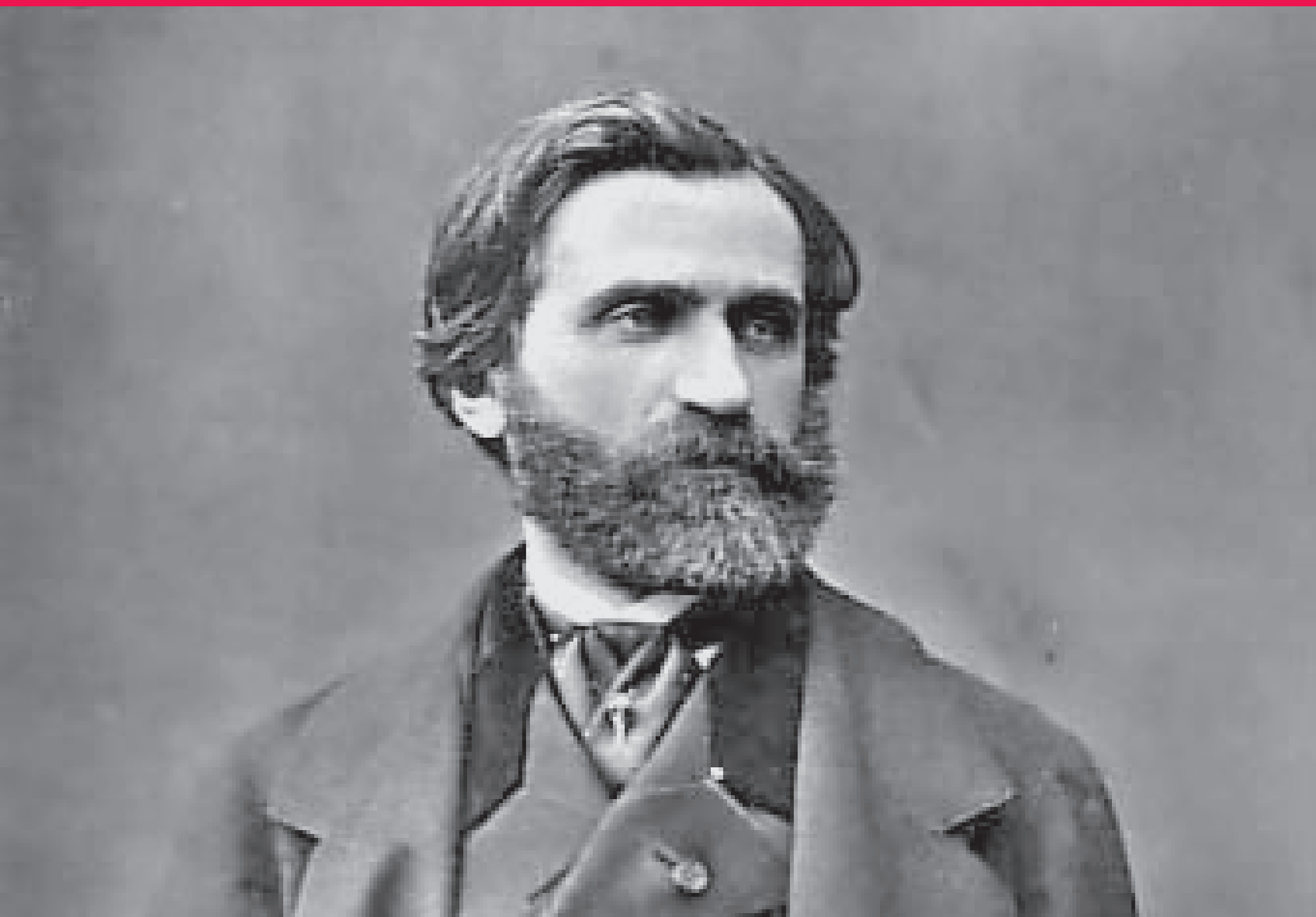
Herzstück der bürgerlichen Kultur war ein eigenes Familienideal. Danach sollte die Familie

- auf Neigung gegründet und durch Liebe verbunden sein,
- sich primär aus Vater, Mutter und einer überschaubaren Kinderzahl zusammensetzen,
- abgeschottet sein von Arbeits- und Berufswelt,
- vornehmlich um die Erziehung der in ihren Eigenarten und Bedürf nissen „entdeckten" Kinder kreisen,
- vor allem dem Aufgaben- und Verantwortungsbereich der Bürgerfrau unterstellt sein, die dank ihrer ihr zugeschriebenen Geschlechtscharaktere als für die Aufgabe prädestiniert stilisiert wurde, und durch ein auskömmliches Einkommen des Gatten und Vaters sowie durch „dienstbare Geister" genügend Mittel und Muße dafür bereitgestellt bekommen sollte.

So und ähnlich war es in einer Vielzahl von normativen Schriften zu lesen, so und ähnlich versuchte es das Bürgertum weitgehend zu verwirklichen. Und nicht nur das Bürgertum: Auch für andere soziale Schichten, selbst wenn häufig die materielle Ausstattung für eine konsequente Umsetzung fehlte, galt das bürgerliche Familienideal als erstrebenswert.
Einerseits erfuhr die Familie durch das Auseinandertreten von Arbeits- und Familienleben einen einschneidenden Funktionsverlust. Von einer Produktionssphäre wurde sie zu einer reinen Reproduktions- und Rekreationssphäre. Die Welt der Arbeit verlagerte sich mehr oder weniger aus den häuslichen vier Wänden heraus, zumindest aber aus dem unmittelbaren Gesichtskreis der Frauen und Kinder. Anderseits erlebte die Familie eine ideelle Aufwertung, indem sie als harmonische Gegenwelt zur fordernden Außenwelt entworfen wurde.

„Nun aber trifft mich ein schwerer Schicksalsschlag nach dem andern. Anfang April wird mein Junge krank und stirbt in den Armen der verzweifelten Mutter. Wenige Tage danach erkrankt mein Töchterchen gleichfalls, und auch diese Krankheit endet tödlich. Aber noch immer nicht genug: In den ersten Tagen des Juni bekommt meine Frau eine schwere Hirnhautentzündung, und am 19. Juni 1840 tragen wir den dritten Sarg aus dem Haus. Ich stand allein, mutterseelenallein. Im Verlauf von rund zwei Monaten waren drei geliebte Menschen für immer von mir gegangen. Ich beschloss nie mehr eine Note zu schreiben."

Giuseppe Verdi im Jahr 1881



Giuseppe Verdi, ca. 1850

Wer ließ Rigoletto in die Welt?

Ein Blick auf Genese und Autorschaft bei einem der beliebtesten Repertoirewerke des Musiktheaters

Christian Förnzler

Ganz selbstverständlich denken wir heute bei „Rigoletto“ an Giuseppe Verdi, der mit diesem Werk nicht nur seinen eigenen Erfolg als Opernkomponist besiegeln sollte, sondern eine bis heute beispiellose Erfolgsgeschichte und einen festen Platz im internationalen Repertoire der Opernhäuser besitzt. Die berühmte Canzone des Herzogs „La donna è mobile – Frauen sind unbeständig“ hat es bis in die Popkultur und die Werbung geschafft und wurde zum Inbegriff einer Italien-Projektion diesseits der Alpen. Verdi selbst wusste bereits zu Lebzeiten sein eigenes Bild gegenüber der Öffentlichkeit gezielt zu formen und sich zu stilisieren. Ein vielzitiertes Bild ist das des „Self-made-mans", der als „armer Bauer" aus der abgelegenen Po-Ebene allen Widerständen privater und beruflicher Natur zum Trotz sich zum bedeutendsten italienischen Komponisten seiner Genration mit immensem Wohlstand hocharbeitete. Fünf Jahre war Verdi sogar Mitglied im ersten italienischen Parlament ab 1861 und wurde zum aufgeladenen kultischen Symbolbild eines jungen Italien.

Dass Verdis Person in Werken wie „Rigoletto" scheinbar überdominant zum Vorschein tritt, hat Gründe. Wie müssen aber die beiden anderen Autoren, Victor Hugo und Francesco Maria Piave bewertet werden? War im 18. Jahrhundert den Opernkomponisten meistens noch ein Sujet und ein Textbuch vorgegeben, so lässt sich spätestens mit Giuseppe Verdi im 19. Jahrhundert ein Paradigmenwechsel in dieser Praxis ausmachen: Der Komponist selbst entschied in Absprache mit dem Textdichter, welcher Stoff vertont werden sollte, und kontrollierte die Erstellung der Textfassung. Auf die Belange der Theaterleitungen musste selbstverständlich Rücksicht genommen werden, genauso wie auf die theaterpraktischen Möglichkeiten, die zur Verfügung stehende Besetzung und die Vorgaben der Zensur. Verdi steht hierfür exemplarisch. Als das Teatro La Fenice in Venedig 1850 mit Verdi einen Vertrag über eine neue Oper für die Karnevalssaison 1851 abschloss, hatte er freie Hand in der Wahl des Sujets. Man wünschte sich vielmehr eine neue Oper vom bereits gestanden Komponisten Verdi als eine bestimmte Thematik.

Verdi arbeitete hierfür zum wiederholten Male mit Francesco Maria Piave, dem Hauslibrettisten des Fenice-Theaters zusammen. Dem aus einer Glasbläserfamilie in Murano stammenden Literaten wird nachgesagt in der künstlerischen Zusammenarbeit besonders „gefügig" gewesen zu sein – der Germanist Dieter Borchmeyer spricht gar vom „Knecht" Piave. Er selbst äußerte häufig in venezianischer Mundart die Redensart „El maestro vol cussì, e basta! – Der Maestro will es so und damit Schluss!" womit er seine Ergebenheit dem Komponisten gegenüber zum Ausdruck brachte. Dies deutet darauf hin, dass in ihm kein wiederständiger Partner, sondern eher ein ausführender Pragmatiker zu erkennen ist, der Szenarien in wohlklingende Verse zu packen wusste. Piaves Funktion am Teatro La Fenice war jedoch keineswegs nur die des Hauslibrettisten, der monatlich Textbücher abzuliefern hatte. In dieser Zeit umfasste diese Stellung auch die Funktion des Regisseurs und des Abendspielleiters. Durch diese Anbindung an die Aufführungspraxis war Pragmatismus für ihn eine notwendig antrainierte Tugend.

Victor Hugo, 1829

Franceco Maria Piave, undatiert

Für „Rigoletto“ entschied Verdi sich mit „Le roi s’amuse“ nicht ohne Grund für eine Vorlage der französischen Dramatik. Bereits zu Anfang des Jahrhunderts war man klassizistischen Stoffen und einer traditionellen Dramaturgie, wie sie beispielhaft von Pietro Metastasio vorlagen und von Komponisten vertont wurden, müde geworden. Vermehrt wendete man sich romantischen Sujets und damit auch vor allem nicht-italienischen Themen zu. Autoren wie William Shakespeare, Walter Scott, Lord Byron, Friedrich Schiller und Victor Hugo prägten das 19. Opernjahrhundert. Damit verbunden war auch die Abkehr der strikten Trennung von Operngattungen aus „ernst“ (*Opera seria*) und „komisch“ (*Opera buffa*), die sich mehr und mehr einander annäherten. Der italienische Begriff des *Melodrammas*, der sich auch im Gattungsbegriff von „Rigoletto“ wiederfindet, bezeichnete dabei Werke, die von diesen alten Mustern abwichen. *Melodrammen* gingen häufig auf Werke des französischen Boulevardtheaters zurück, deren Handlungen meist Elemente von Schauermärchen ausmachen, was auch bei „Rigoletto“ deutlich wird – Angst, Düsternis und Gewalt wechseln sich mit zärtlicher Liebe und Leidenschaft ab.

Victor Hugos Dramatik wendet sich ebenso von klassizistischen, geschlossenen Formen der aristotelischen Tragödie zugunsten einer epischen Dramaturgie ab. Er spielt dabei mit (statischen) Kontrasten, die auch als *Erhaben* und *Grotesk* von ihm bezeichnet wurden, die aber gleichzeitig auch nicht voneinander zu trennen sind und einander bedingen. An Figuren wie Esmeralda und Quasimodo aus „Der Glöckner von Notre-Dame“ lässt sich das ebenso beispielhaft erkennen wie an Blanche und Triboulet in „Le roi s'amuse“ (den Vorlagen für Gilda und Rigoletto). Es verwundert daher nicht, wenn Verdi Hugos Drama als den idealen Stoff betrachtete. An Piave schrieb er im Mai 1850: „Oh, ‚Le Roi s'amuse‘ ist der größte Stoff und vielleicht das größte Drama der neueren Zeit. Triboulet ist eine Schöpfung, die Shakespeare würdig wäre!! Es ist ein Stoff, der einfach Erfolg haben muss. Ja bei Gott, da kann nichts schiefgehen“ Verdi drängte seinen Librettisten dazu sich „strikt ans Französische zu halten“ und damit nicht in die Dramaturgie des Dramas einzugreifen.

Figurine des Hofnarren Triboulet zur Uraufführung von Hugos „Le roi s'amuse" im Jahr 1832. Verdi und Piave gaben ihm den Namen Rigoletto.

Beiden, Piave und Verdi, wird dabei aber bewusst gewesen sein, dass es nicht so einfach werden würde, dieses Stück in seiner ursprünglichen Form auf die Bühne zu bringen. Als Hugo die Vorlage 1832 in Frankreich zur Uraufführung brachte, wurde es für ganz 50 Jahre von allen französischen Bühnen verboten. Hugo interessierte sich nicht für die dramentechnische Ständeklausel: Ein tragisches Schicksal sollte nicht ausschließlich dem Adel vorbehalten sein und Vertreter des Dritten Standes sollten nicht ausschließlich lächerlich dargestellt werden, wie es üblich war. Dass ein Hofnarr aber auch noch einen Auftragsmord an einem König in Gang setzt, war für die französischen Behörden voll und ganz inakzeptabel. Venedig stand 1850 noch unter Habsburger Herrschaft. Auch deren Zensurbehörde reagierte äußerst empfindlich, wenn weltliche Herrscher auf einer Opernbühne erscheinen sollten. Wenn, dann nur als moralisch unanfechtbar. Eine erste Version von „Rigoletto", noch unter dem Titel „La maledizione" („Der Fluch"), wurde im November 1850 vom Militärgouverneur wegen „abstoßender Unmoral und obszöner Trivalität" abgelehnt und verboten. Piave arbeitete daraufhin eine zweite Version unter dem Titel „Il duca di Vendôme" („Der Herzog von Vendôme") aus, die wiederum Verdi ablehnte, da sie sich zu weit vom Original entfernen würde (auch daran erkennt man Piaves Pragmatismus). Unter Verdis Aufsicht entstand dann um die Jahreswende 1850/51 die endgültige Fassung in Versen, die sowohl Verdi, als auch die Zensur zufrieden stellte. Aus Hugos König Franz I. wurde schließlich ein Herzog von Mantua, einer Stadt, in der das Adelsgeschlecht bereits 1708 ausgestorben war. Der Herzog war also weder klar auf ein historisches Vorbild noch einen aktuell bestehenden Staat zurückzuführen. Am 5. Februar 1851 beendete Verdi seine Kompositionsskizzen und leitete bereits ab 19. Februar die Proben am Teatro La Fenice, wo er parallel an der Instrumentation und dem Vorspiel arbeitete und das Werk am 11. März zur Uraufführung brachte.

Dem Komponisten gelang es, mit „Rigoletto" nicht nur, seine eigene nationale Bedeutung zu manifestieren, sondern auch einen beispiellosen internationalen Erfolg zu erzielen: Über 250 (!) Opernhäuser spielten das Werk unmittelbar bis 1865 nach, darunter Städte wie Wien, Budapest, St. Petersburg, London, New Orleans und Bombay. Doch sollte nicht vergessen werden, dass Verdis große Erfolge nicht ohne Namen wie Victor Hugo und Francesco Maria Piave denkbar gewesen wäre. Mit dem Librettisten Piave verbanden der Komponist insgesamt 10 gemeinsame Arbeiten, darunter Titel wie „Macbeth", „La traviata" und „La forza del destino". Bereits 1844, bei Verdis und Piaves erster Zusammenarbeit für „Ernani", griffen die beiden auf eine Vorlage von Hugo zurück. Auch diese Oper feierte einen überwältigenden Erfolg und lies Verdi zum unangefochten wichtigsten Vertreter der italienischen Oper seiner Zeit werden. Obwohl der Erfolg des Komponisten sicher auf sein ungemeines Gespür für Literatur, sein kompositorisches und musikdramaturgisches Talent zurückzuführen ist, haben Namen wie Francesco Maria Piave und Victor Hugo daran keinen geringeren Anteil. In Paris erfolgte die erste Aufführung von „Rigoletto" übrigens erst im Jahr 1857. Dem war ein Urheberrechtsstreit mit Victor Hugo vorausgegangen. Dass ausgerechnet eine der wenigen politischen Haltungen, die Verdi im italienischen Parlament als Abgeordneter vertrat, die zur Verschärfung des musikalischen (!) Urheberrechts war, entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie.

IMPRESSUM

Herausgeber Stadttheater Gießen GmbH
Spielzeit 2023/2024
PREMIERE 29. OKTOBER 2023
Intendantin Simone Sterr
Geschäftsführender Direktor Dr. Martin Reulecke
Redaktion Christian Förnzler
Gestaltung Marie Claire Kazandjian
Corporate Design YOOL GmbH & Co. KG | www.yool.de

Textnachweise Das Gespräch mit Grga Peroš, Michael Ha und Annika Gerhards sowie der Text „Wer ließ Rigoletto in die Welt?“ entstanden für dieses Programmheft.
Getrud Lehnert: Mode: Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis, Bielefeld 2013
Giuseppe Verdi: nach Arthur Pugin: Verdi. Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1887
Gunilla Budde: Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2009

Kürzungen der Texte sind nicht gekennzeichnet.
Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechteabgleichung um Auskunft gebeten.

Bildnachweise Produktionsfotos: Christian Schuller
Weitere Abbildungen: gemeinfrei