

Rigoletto

Oper

Rigoletto

Melodramma in drei Akten von Giuseppe Verdi

Text von Francesco Maria Piave
nach dem Melodrama «Le roi s'amuse» von Victor Hugo

2 Stunden 45 Minuten mit einer Pause

In italienischer Sprache
Mit deutschen Übertiteln
With English surtitles

Herzog von Mantua – Pavel Valuzhin
Rigoletto, sein Hofnarr – Nikoloz Lagvilava
Gilda – Regula Mühlemann / Álfheiður Erla Guðmundsdóttir
Giovanna, Gildas Gesellschafterin – Frauke Willimczik
Graf von Monterone – Artyom Wasnetsov
Graf Ceprano – Jasin Rammal-Rykała* / Mkhanyiseli Mlombi
Gräfin Ceprano – Inna Fedorii*
Marullo, ein Kavalier – Kyu Choi
Borsa, ein Höfling – Ronan Caillet*
Sparafucile, ein Mörder – David Shipley / Jasin Rammal-Rykała*
Maddalena – Nataliia Kukhar*
Ein Gerichtsdienner – Vivian Zatta
Monterones Tochter – Marie-Mathis Aubert

* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

Herrenchor des Theater Basel
Sinfonieorchester Basel
Statisterie Theater Basel

Musikalische Leitung – Michele Spotti / Thomas Wise
Inszenierung – Vincent Huguet
Bühne – Pierre Yovanovitch
Kostüme – Clémence Pernoud
Kostümmitarbeit – Miriam Stöcklin
Lichtdesign – Cornelius Hunziker
Chorleitung – Michael Clark
Dramaturgie – Roman Reeger

Leitung der musikalischen Abteilung – Thomas Wise
Studienleitung – Hélio Vida
Pianist:in / Coach – Iryna Krasnovska /
Leonid Maximov / Hélio Vida
Regieassistentz / Abendspielleitung – Tilman aus dem Siepen
Bühnenbildassistentz – Camille Daur
Assistentz Pierre Yovanovitch – Christine Lili Cheng,
Lisa Ternon
Kostümassistentz – Anna Michaelis
Inspizientz – Jean-Pierre Bitterli
Beleuchtungsinspizientz – Emilien Calpas
Regiehospitantz – Rebecca Ockenden / Marie-Mathis Aubert
Kostümhospitantz – Louisa Sütterlin
Übertitelung – Riku Rokkanen
Technischer Direktor – Joachim Scholz
Bühnenobermeister – Mario Keller
Bühnenmeister – Yaak Bockentien, Tobias Vogt
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich
Beleuchtungsmeister – Benjamin Zimmermann
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen
Ton – Cornelius Bohn, Robert Hermann
Leitung Möbel / Tapezierer – Marc Schmitt
Leitung Requisite / Pyrotechnik – Mirjam Scheerer
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller

Werkstätten- / Produktionsleitung –
René Matern, Oliver Sturm, Gregor Janson
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger
Leitung Schlosserei – Joel Schwob, Stv. Tobias Schwob
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menziger
Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber
Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe,
Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert
Gewandmeister Herren – Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret
Kostümbearbeitung / Hüte – Rosina Plomaritis-Barth,
Liliana Ercolani
Kostümfundus – Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin
Ankleidedienst – Mario Reichlin (Teamleitung),
Julia Stöcklin, Nienke Bodenheim, Charlotte Christen,
Stefanie Drechsle, Yannick Gasser, Anne Hälgl,
Natalie Hauswirt, Desirée Müller, Anja Oelhalfen,
Raquel Rey Ramoz
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz
Maske – Almut Gasser, Carolina Handrik, Daniela Hoseus,
Susi Tenner

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen
Werkstätten hergestellt.

Uraufführung am 11. März 1851 Teatro La Fenice, Venedig

Premiere der Neuproduktion am 21. Januar 2023
Theater Basel



Handlung

Akt I

Bei einem rauschenden Fest berichtet der Herzog dem Höfling Borsa von einer schönen Unbekannten, auf die er ein Auge geworfen hat. Doch heute hat er es zunächst auf die ebenfalls begehrte Gräfin Ceprano abgesehen. Ihr konsternierter Ehemann, Graf Ceprano, wird vom Narren Rigoletto verspottet. Marullo erscheint unterdessen und berichtet, dass Rigoletto offenbar eine Geliebte habe. Rigoletto macht dem Herzog den zynischen Vorschlag, den Grafen ins Gefängnis zu werfen oder hinrichten zu lassen, um dessen Gattin ungestört erobern zu können, was die anwesende Gesellschaft provoziert. Graf Monterone unterbricht das Fest. Er fordert Vergeltung für seine Tochter, die dem Herzog zum Opfer gefallen ist. Als Monterone hieraufhin von Rigoletto verhöhnt wird, verflucht er den Narren mit einem «bacio della morte».

Rigoletto verlässt das Fest. Monterones Fluch geht ihm nicht aus dem Kopf. Er trifft auf den Auftragsmörder Sparafucile, dessen Dienste er jedoch ablehnt. Zuhause erwartet ihn seine Tochter Gilda, die er vor der Welt verborgen hält. Rigoletto erzählt Gilda von ihrer verstorbenen Mutter und verlangt von Gildas Gesellschafterin Giovanna, wachsam zu sein. Als er das Haus wieder verlässt, ahnt Rigoletto nicht, dass Giovanna vom Herzog bestochen wurde. Gilda ist wieder allein und in Gedanken bei einem jungen Mann, den sie in der Kirche gesehen hat. Plötzlich steht ebendieser in Gestalt des Herzogs vor ihr. Er gibt sich als Student namens Gualtier Maldè aus und gesteht ihr seine Liebe. Geräusche vor dem Haus drängen den Herzog alias Gualtier zum Aufbruch. Dort bereiten die Höflinge die Entführung Gildas vor,

da sie diese für Rigolettos Geliebte halten. Rigoletto erscheint zufällig: Man macht ihn glauben, es handele sich um die Entführung der Gräfin Ceprano. Erst nachdem alles vorbei ist, bemerkt Rigoletto, dass Gilda entführt wurde.

Akt II

Der Herzog beklagt, dass seine Geliebte verschwunden ist. Zu seiner Freude erfährt er jedoch, dass sie offensichtlich in seine Räume verschleppt wurde und eilt zu ihr. Rigoletto hat sich auf die Suche nach Gilda begeben. Von den Höflingen wird der Verzweifelte verlacht. Als er erfährt, dass sie sich beim Herzog befindet, fleht er um ihre Freilassung. Gilda erscheint und erzählt, was geschehen ist. Rigoletto vernimmt abermals Monterones Fluch und schwört sich am Herzog zu rächen.

Akt III

Gilda liebt den Herzog trotz allem. Rigoletto will seiner Tochter dessen wahren Charakter vorführen. Im Hause Sparafuciles muss Gilda mitansehen, wie sich der Herzog mit Maddalena, Sparafuciles Schwester und Komplizin, vergnügt. Rigoletto verlangt von Gilda, die Stadt verkleidet zu verlassen und beauftragt Sparafucile, den Herzog zu ermorden. Ein Unwetter zieht auf. Gilda ist heimlich zurückgekehrt und belauscht einen Streit zwischen Maddalena und Sparafucile. Maddalena überredet ihren Bruder, eine andere Person anstelle des Herzogs umzubringen und diese Rigoletto in einem Sack zu übergeben. Gilda beschliesst, sich Sparafucile auszuliefern. Rigoletto kommt, um den Sack mit der vermeintlichen Leiche des Herzogs abzuholen. Er betrachtet ihn triumphierend, jedoch hört er aus der Ferne plötzlich die Stimme des Herzogs. Als er den Sack öffnet, erblickt er die sterbende Gilda. Rigoletto erkennt, dass ihn Monterones Fluch eingeholt hat.





Von Engeln und Monstern

Er hat nichts, was einem gefallen könnte. Er ist «missgestaltet», hässlich, laut, zänkisch, vielleicht nicht dumm, aber sehr boshaft zu jenen, auf die sein Herr ihn hetzt, blutrünstig und misstrauisch dazu. So geht es Rigoletto in dieser Gesellschaft, in der Recht hat, wer als letztes zuschlägt. Er ist eher ein Minister für die Drecksarbeit als ein Unterhalter der Öffentlichkeit, Handlanger eines jungen, hedonistischen Herzogs, dessen Freuden er inszeniert und den er vor Unannehmlichkeiten beschützt. Soweit geschieht nichts Ungewöhnliches, wäre da nicht der plötzliche Fluch Monterones, des gedemütigten Vaters, der den Narren mit einem sizilianischen «bacio della morte» bis auf die Grundfesten seiner Seele erschüttert. Was wir auf der Bühne sehen, ist ein Mann, der einen anderen verflucht, um Rache zu nehmen; was wir im Text Victor Hugos und der Musik Giuseppe Verdis spüren, ist, dass diese Bedrohung nur das Schicksal eines ohnehin Verdammten überdeckt. Dies ist bereits in dem beeindruckenden Vorspiel angelegt: Man wird nicht verflucht, sondern so geboren. Über diese offensichtliche Ungerechtigkeit des Schicksals und seine Grausamkeit gegenüber den Schwächsten, die keine andere Wahl haben, als «böse» zu werden, hat Hugo sein ganzes Leben lang nachgedacht und geschrieben, und Verdi wahrscheinlich einen Grossteil seines eigenen. Ist Rigoletto nur Schuld am Schaden, den die Gesellschaft ihm zugefügt hat? Das macht er in der Mitte des ersten Aktes deutlich, indem er die Schuld auf die Mächtigeren, Jüngeren und Schöneren schiebt. Die höhnischen und unterwürfigen Höflinge sind schuldig, sie müssen schuldig sein. Aber was ist mit ihm?

Diese brennende Frage steht im Mittelpunkt jeder Aufführung von *«Rigoletto»*, sie ist der glühende Kern, wie in dem Bühnenbild von Pierre Yovanovitch, wo sich geschwungene Wände um ein rötliches Zentrum bewegen. Sie erinnern an die Blütenkronen einer anmutigen Blume, die sich langsam in eine fleischfressende Pflanze verwandelt. Hatte Rigoletto als verwundetes Wesen, dessen Frau gestorben ist, keine andere Wahl, um in der Gesellschaft zu überleben, als ihr Spiel zu spielen? Vielleicht nicht, aber Rigoletto hat ein Geheimnis, seine einzige Daseinsberechtigung: seine Tochter Gilda, die er vor den Blicken der Männer verbirgt, diese «unberührte und reine Blume», die er für immer «vor den Stürmen der Leidenschaft» schützen will... Die Kunst hat nicht auf die Erfindung der Psychoanalyse gewartet, um bestimmte familiäre Situationen, die angeblich zur menschlichen Natur gehören, deutlich genug darzustellen. Abgesehen von der Frage der übertriebenen Elternliebe und ihrer verheerenden Zweideutigkeit ist es dieses Mädchen, das zur Frau wird, welches die Geschichte von Rigoletto verändert. Denn wie wir zu Beginn der Oper erfahren, hat Rigoletto den Raub des Herzogs an der Tochter von Monterone organisiert, die verführt und dann verlassen wurde, also in dieser patriarchalischen Zivilisation den sozialen Tod gestorben ist. Mit anderen Worten: Rigoletto lässt andere erleiden, was genau sein schlimmster Albtraum ist. Hier ereilt ihn der Fluch wie ein göttlicher Fingerzeig, der eine moralische Verfehlung anprangert. Victor Hugo hat diese Frage, die zugleich sozial, philosophisch und politisch ist, anhand der Figuren von Jean Valjean und Quasimodo erforscht, deren Bruder Rigoletto ist. In ihnen stehen sich das Böse, das diese Figuren in sich tragen, und die Möglichkeit der Erlösung gegenüber. Doch diese Erlösung wird von den Frauen kommen, Maddalena, der Schwester des Auftragsmörders Sparafucile, mit dem Rigoletto einen Vertrag abgeschlossen hat, und vor allem von Gilda. Angesichts des Gesetzes des Blutes und dem Prinzip endloser Rache wehrt

sich Gilda umso stärker, als sie ihre eigene enttäuschte, aber sehr schmerzhaft Liebe zum Herzog überwindet. Im Konflikt mit ihrem Vater und mit sich selbst trifft sie diese radikale Entscheidung. Ihr Opfer bedeutet, die Regeln dieser Welt kategorisch abzulehnen. Man könnte meinen, dass ein Monster einen Engel geboren hat, doch es ist Rigoletto, dem Gilda singt: «Vater, ein Engel spricht in dir, um mich zu trösten», und ihm somit seine Menschlichkeit zurückgibt. Der Herzog bezeichnet sich selbst als Monster, allerdings verführt er Gilda, indem er vom Himmel spricht, Sparafucile hingegen ist ein Engel des Todes... Denn darum geht es hier permanent: um unsere Menschlichkeit, unsere Fähigkeit, mit den Menschen um uns herum zu leben, sie zu lieben, zu beschützen, zu fürchten, ihnen Gutes oder Böses zu tun oder sie sogar zu zerstören, und das meistens ohne eine wirkliche Entscheidung, manchmal sogar blind, als ob das Schicksal es selbst in die Hand nehmen würde. Die Einzige, die in diesem Strudel alles versteht, ist Gilda. Trotz ihrer Jugend und ihrer Unschuld spürt sie, dass sie ihr Leben selbst in die Hand nehmen kann – indem sie stirbt. Aber sie hat es selbst entschieden und mit ihrem Grab das mächtigste Denkmal der Liebe errichtet.

Vincent Huguet



Freiheit und Grenzen des Narrentums

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 Damentext 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. Die Verbindung des frühesten Triboulets zum Schauspieler-tum 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.

Von Paris nach Mantua

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 Paves 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 wettete der Musikkritiker Abramo Basevi gegen die Dramenvorlage von «Rigoletto»: «Dieses Drama ist unmoralisch, weil es die Tugend in den Schmutz zieht und das Laster ver-

herrlicht. 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 Herrscher-geschlecht 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 Dramenadaption beobachten, die den revolutionären Kern von Hugos Text noch immer durchschei-nen 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 Blancches 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 Hof-narren zu lenken, mag Verdis Konzeption jedoch entgegengekommen sein. Indem Rigoletto zur alleinigen Titel-figur 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 traditionel-erweise nachgeordnete Bariton. Ausserdem lässt die Wand-lung des ursprünglich angedachten Namens Triboletto 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.

Narr zwischen zwei Welten

Der für die italienische Oper der Zeit unübliche Fokus auf die Baritonpartie korrespondiert mit Verdis ebenso unkonven-tioneller 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 Operszenen. 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 grösst-möglichem 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 verdammtster 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 Berufsmörder 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.»

Benjamin Wäntig





Im Gespräch mit dem Dirigenten Michele Spotti

Roman Reeger: Wenn man das 1851 komponierte Melodramma *«Rigoletto»* mit anderen Werken Verdis in dieser Zeit vergleicht, fällt auf, dass die festen musikalischen Formen sich zunehmend aufzulösen scheinen. Es gibt kaum klassische Auftrittsarien. Verdi orientiert sich stattdessen an der Dramenvorlage und weniger an vorgegebenen Modellen ...

Michele Spotti: Tatsächlich rücken die klassischen Formen bei *«Rigoletto»* in den Hintergrund. Vielmehr scheint es Verdi um die Entwicklung der Figuren zu gehen. Musikalisch hat das unter anderem die Konsequenz, dass auch die Arien in ihrer Form komplexer werden. Das hört man bereits zu Beginn des ersten Aktes. Man spürt, dass Wolfgang Amadeus Mozarts *«Don Giovanni»* gewissermassen ein Vorbild *«Rigolettos»* war. Auch hier gibt es diese Komplexität, was sich auch in der Instrumentation widerspiegelt.

RR: Gleichzeitig existiert in *«Rigoletto»* eine markante Wiederholungsstruktur. Der Fluch Rigolettos erscheint gleich im Vorspiel und taucht immer wieder auf. Welche Bedeutung hat dieses Motiv für die Struktur der Oper?

MS: Das Vorspiel besitzt eine Einfachheit und Prägnanz, die sich mit dem in Verdis wenige Jahre zuvor komponierter Oper *«Macbeth»* vergleichen lässt. Die fast manische Wiederholung des Fluch-Motivs ist eng mit *Rigoletto* verknüpft: *«Quel vecchio maledivami!»*. Interessant ist, dass sich die Instrumentation bei jeder Wiederholung

dezent verändert – das hat etwas Freudianisches. Die Verbindung von Drama und Musik tritt in dieser Figur sehr klar zutage. <Rigoletto> ist im Vergleich mit <Il trovatore> und <La traviata> die dramatischste Oper Verdis.

RR: Rigoletto erlebt von Akt zu Akt eine interessante Wandlung vom Bösen, zum Getäuschten, zum Gedeemühten. Wird diese Entwicklung der Figur auch musikalisch unterstützt?

MS: Rigoletto ist für mich eine durch und durch düstere Figur. Allerdings hat dies weniger mit der beschriebenen körperlichen Missgestaltung zu tun, sondern mit seiner mentalen Konstitution. Mein Lieblingsmoment ist sein Rezitativ vor Gildas Auftritt. Die durch verminderte Akkorde entwickelte harmonische Spannung steigert sich immer mehr, bis zum C-Dur-Motiv, das beim Zusammentreffen mit Gilda erklingt. Dass diese Spannung im Duett nicht verschwindet, halte ich vor diesem Hintergrund für sehr wichtig. Es gibt mehrere solcher Stellen in der Oper, die zeigen, dass auch die vermeintlich leichten Momente nicht ungebrochen bleiben.

RR: Wie lässt sich Rigolettos Tochter Gilda in diesem Zusammenhang verstehen?

MS: Auch sie ist eine eher dunkle Figur und erfüllt keineswegs das naive Klischee. Die Konflikte in dieser Figur sind in ihrer Arie «Caro nome» zu hören. Das Schicksal Gildas ist schrecklich: sie lebt in einem Gefängnis, eingesperrt von einem monströsen Vater. Schliesslich wird sie Opfer des Herzogs, den sie paradoxerweise am Schluss verteidigt. Ich halte sie für die extremste Figur der Oper.

RR: <Rigoletto> handelt von den Grenzüberschreitungen eines Herzogs in einer Macho-Gesellschaft. Dennoch haben die Arien des Herzogs eine fast unschuldige Qualität. Wie siehst du seine Musik?

MS: Der Herzog ist vielleicht die einzige «klassische» Opernfigur. Er hat eine Arie, die dem herkömmlichen Aufbau folgt – im Gegensatz hierzu sind bei Rigoletto Cabaletta und Cavatina vertauscht. Die Simplizität des Herzogs unterstreicht Verdi mit einer betont einfachen Harmonik. Für mich entspricht er nicht dem typischen Bild des Bösewichts. Allerdings muss man verstehen, dass in <Rigoletto> fast alle Figuren auf eine Art «böse» sind. Der Einzige, der trotzdem eine Integrität besitzt, ist der Auftragsmörder Sparafucile.

RR: Verdi betrachtete <Rigoletto> als eine «Reihung von Duetten». Was bedeutet das für die musikalische Dramaturgie?

MS: Es gibt wenige «richtige» Arien – eigentlich nur die des Herzogs und Gildas. Rigoletto hat keine Arie, die eine Repräsentation der Figur darstellt, nur diesen reflektierenden Moment in der Mitte des Stücks. Dieses Beispiel zeigt auch, dass sich die Psychologie der Figuren häufig unmittelbar vor den Duetten entwickelt. Hiervon zeugt auch Gildas «Sognando o vigile sempre lo chiamo, E l'alma in estasi gli dice: t'a...» vor der Szene mit dem Herzog.

RR: Verdi schrieb: «Als Fachmann gesprochen ist <Rigoletto> meine liebste Oper, als Laie gesprochen ist es <La traviata>». Was denkst du über dieses Zitat?

MS: Die Musik von <Rigoletto> birgt viele Details, die zum Teil sehr subtil gestaltet sind. Das merkt man vor allem in der Orchestrierung.

Ich hatte während der Proben eine Diskussion mit einem Hornisten, der mir erklärte, dass er diese Oper nicht ausstehen könne. Als ich fragte, weshalb dies so sei, antwortete er, dass er in «La donna è mobile» 67 mal nur den Ton Fis zu spielen habe... Wie genial von Verdi: Mit 67 Wiederholungen derselben Note ein solches Meisterwerk zu schreiben – lange vor der Erfindung der Minimal Music. Auch das Fluch-Motiv besteht nur aus wenigen Tönen. Diese Ökonomie des Materials gibt es in dieser Form nur bei wenigen Komponisten – vielleicht bei Beethoven.

RR: Vor allem der erste und der dritte Akt zeichnen sich durch musikalische Kontinuitäten aus. Was bedeutet das für den Dirigenten?

MS: Besonders der dritte Akt ist sehr anspruchsvoll. Neben den beiden grossen Nummern zu Beginn – der Arie des Herzogs und dem Quartett – ist die Tempesta, die Gewitter-Szene, der eindrucksvollste Moment der Oper. Sie ist aussergewöhnlich lang und kompliziert. Was mich fasziniert, sind die präzisen und zahlreichen Details. Verdi hatte eine unglaubliche Vorstellungsgabe.

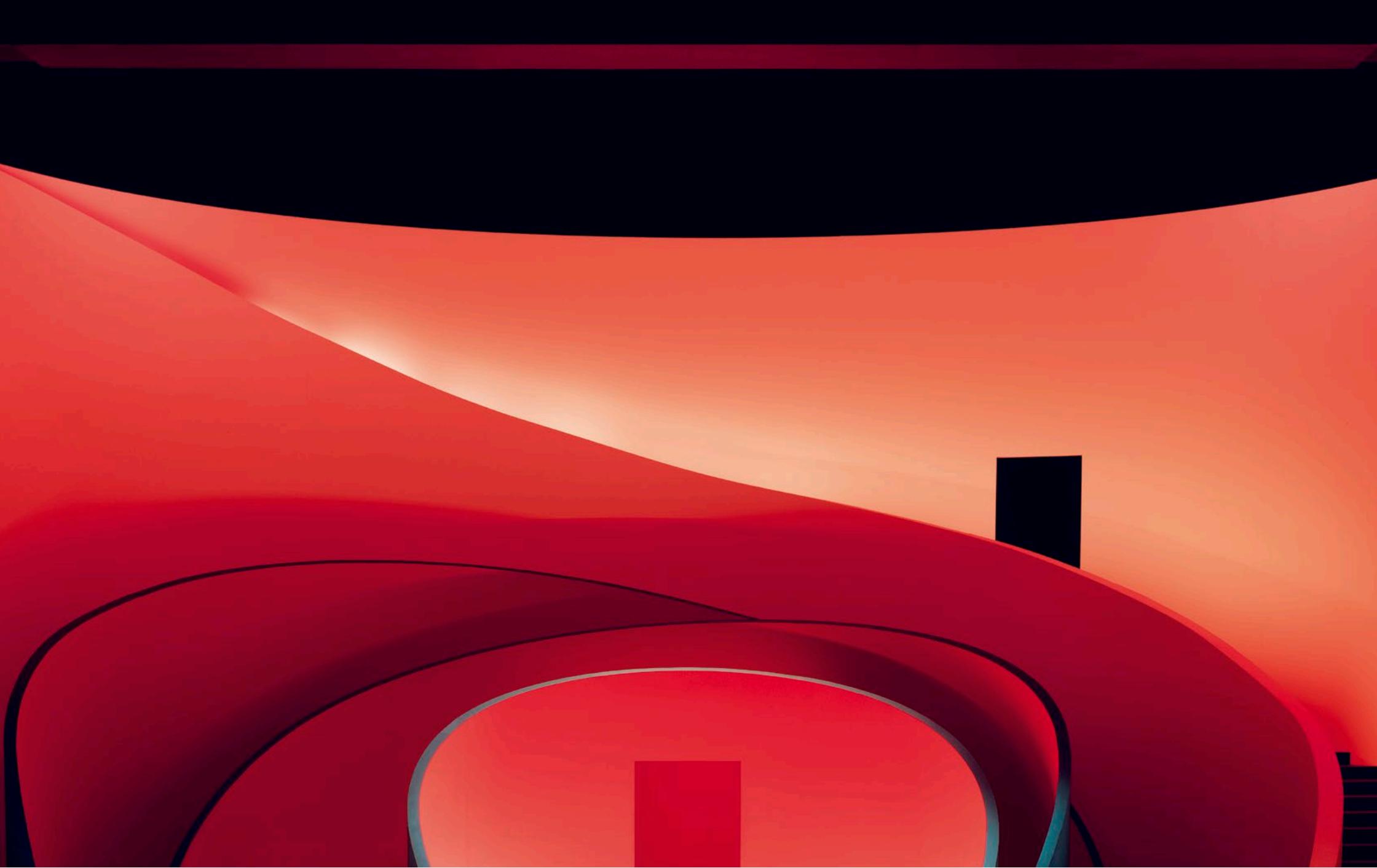
RR: Verdi soll sich Szenen sehr genau im Kopf visualisiert haben, bevor er mit dem Komponieren begann...

MS: Man hört die Glocken, den Wind, den Donner... Verdi lebte auf dem Land und hatte einen besonderen Bezug zur Natur. Gewitter-Szenen gibt es in einigen Opern, zum Beispiel in <Il barbiere di Siviglia> oder <La Cenerentola>. Die Energie und Verdichtung in <Rigoletto> an dieser Stelle sind jedoch sehr besonders.

RR: Nach <Don Carlos> ist dies die zweite Zusammenarbeit mit Vincent Huguet. Abermals habt ihr euch mit einem Familiendrama beschäftigt. Im Gegensatz zum von der französischen Grand Opéra geprägten Drama <Don Carlos> wirkt <Rigoletto> wie ein intimes Kammerspiel. Wie würdest du die Arbeit an beiden Werken persönlich vergleichen?

MS: Eine direkte Verbindung zwischen den beiden Stücken ist schwer zu finden. Ich merke aber, dass <Rigoletto> mich deutlich mehr fordert, wenngleich <Don Carlos> als Stück doppelt so lang ist. Ich denke, dass dies mit dem Charakter der Oper zu tun hat. In <Don Carlos> gibt es Freundschaft, Momente echter Liebe, Werte, die man mit und durch die Figuren erlebt. Man fühlt sich besser, selbst wenn die Oper tragisch endet. <Rigoletto> hingegen packt und schüttelt einen. Die tragische und traurige Welt, die man hier erlebt, hat etwas Vergiftendes. Nach jeder Aufführung brauche ich ein bisschen Zeit, um mich davon zu erholen.

Es ist schön, wieder mit Vincent zu arbeiten. Wir haben uns in seinem Haus getroffen und die Psychologien der Figuren genau besprochen. Mir gefällt die Ambivalenz der Charaktere in der Inszenierung. Sind Rigoletto und der Herzog wirklich schlechte Menschen? Bis zum Schluss bleibt man mit dieser alten, aber gleichzeitig immer aktuellen Frage nach «gut und böse» konfrontiert.



Ein Traum wird wahr

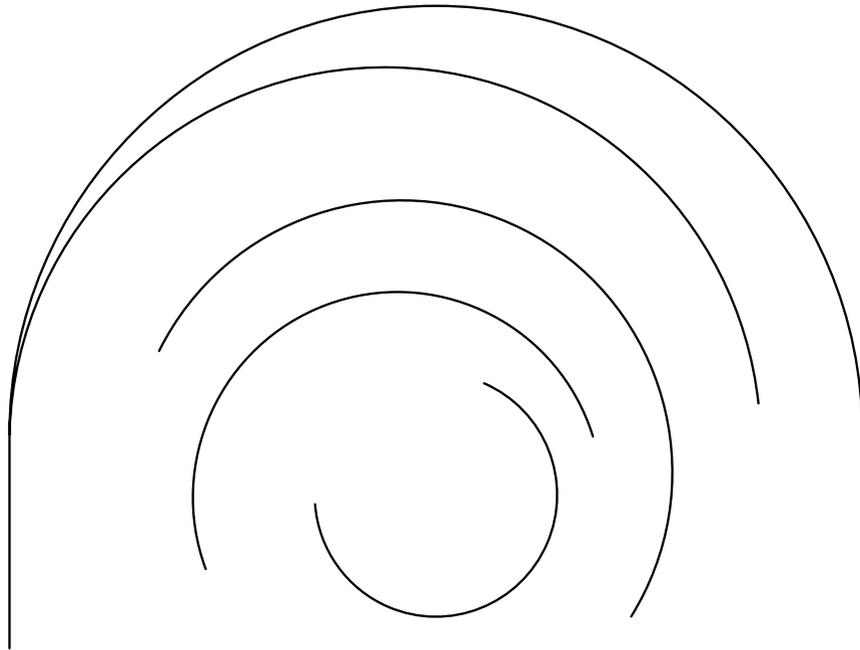
Als Vincent Huguet mir vorschlug, das Bühnenbild für seinen <Rigoletto> zu gestalten, eröffnete sich mir ein neues Terrain. Ein Bühnenbild für eine Erzählung zu entwerfen, war eine spannende Herausforderung.

In diesem Werk werden alle Figuren durch ihre psychologische Komplexität auf ihre Weise liebenswert, durch die Verbindung des Abscheulichen und des Sensiblen, der Unterwerfung und der Freiheit in jedem von ihnen. Dies macht es bemerkenswert zeitgemäss.

Alles an <Rigoletto> ist schön und kraftvoll, angefangen bei Verdis Komposition für die Stimmen, die im Dienste des unerbittlichen Fortgangs des Dramas steht.

Ich wollte ein sich bewegendes Bühnenbild, welches sich allmählich um die Akteure dieses Dramas schliesst, während sich der Fluch entfaltet. Ich habe die Bühne so gestaltet, dass die sich quälenden Seelen einen Platz darin finden. Das Bühnenbild symbolisiert die schnell vergehende Zeit, und vor allem, was wir aus unserem Leben gemacht haben und was es aus uns gemacht hat.

Unsere Kindheit ist immer da. Sie kann noch so verborgen sein, immer wieder tritt sie hervor. Die Beziehung zwischen dem Vater und seiner Tochter zeigt sich in der bewusst gewählten Kargheit und in den grossen farbigen und geschwungenen Wänden. Gilda ist sich bewusst, dass ihre Hoffnung umzingelt ist. Sie verliert sich in dem Versuch, der überschwänglichen Liebe ihres Vaters zu entfliehen. Er verliert sich in dem Versuch, seinem Schicksal zu entfliehen.





Die Schule ist
aus, wir gehen noch
nicht nach Haus...

FG Tagesschule –
mit Kopf, Hand und Herz den
ganzen Tag betreut im Kinder-
garten und in der Primar.



www.fg-basel.ch



FG Basel
seit 1889 Bildung nach Mass

**PRO
SENECTUTE**
GEMEINSAM STÄRKER

Jetzt!

einen Sprachkurs starten
oder das Gleichgewicht und
die Kraft trainieren?

Lassen Sie sich inspirieren.
bb.prosenectute.ch/freizeit



**Bildungs-
und Sportkurse,
Führungen,
Vorträge, Mati-
néen**

Pro Senectute
beider Basel
bb.prosenectute.ch



Photo: Ingo Höhn

TheaterIVereinBasel

**Werden auch
Sie Mitglied!**

Ihre Vorteile

Als Mitglied des Theatervereins Basel erhalten Sie:

- Eintrittskarten für das Theater Basel zu reduzierten Preisen
- Speziell für den Theaterverein Basel zusammengestellte Theater-Abonnemente mit einem Nachlass von 20% auf die Tagespreise
- Zugang zu exklusiven Veranstaltungen des Theatervereins Basel
- Eine Mitgliedschaftskarte, die Sie als Förderin bzw. Förderer des Theater Basel ausweist.

**Das alles erhalten Sie für einen jährlichen
Mitgliederbeitrag von CHF 50.-**

Weitere Informationen finden Sie unter
www.theaterverein-basel.ch und auf Facebook



**Alles nur
Theater?**

**Nein.
Auch Oper,
Schauspiel
und Ballett.**

Wir sind Kulturpartnerin des Theater Basel.
Denn die Vielfalt des Dreispartenhauses soll
für alle zugänglich sein.

 **BLKB**
Was morgen zählt

Impressum

Herausgeber
Theater Basel
Postfach
CH-4010 Basel

Spielzeit 22/23

Intendant: Benedikt von Peter

Textnachweise: Die Texte von Vincent Huguet
und Pierre Yovanovitch sind Originalbeiträge für
dieses Programmbuch. Der Text von Benjamin
Wängig entstammt dem Programmbuch zur Neu-
inszenierung von Rigoletto an der Staatsoper
Unter den Linden 2019. Die Handlung schrieb
Roman Reeger.

Photos: Matthias Baus
Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig
und klimaneutral produziert
nach den Richtlinien von FSC
und Climate-Partner.



© 2023 Theater Basel

Die bz – Zeitung für
die Region Basel
ist Medienpartnerin
des Theater Basel.

THEATER-BASEL.CH