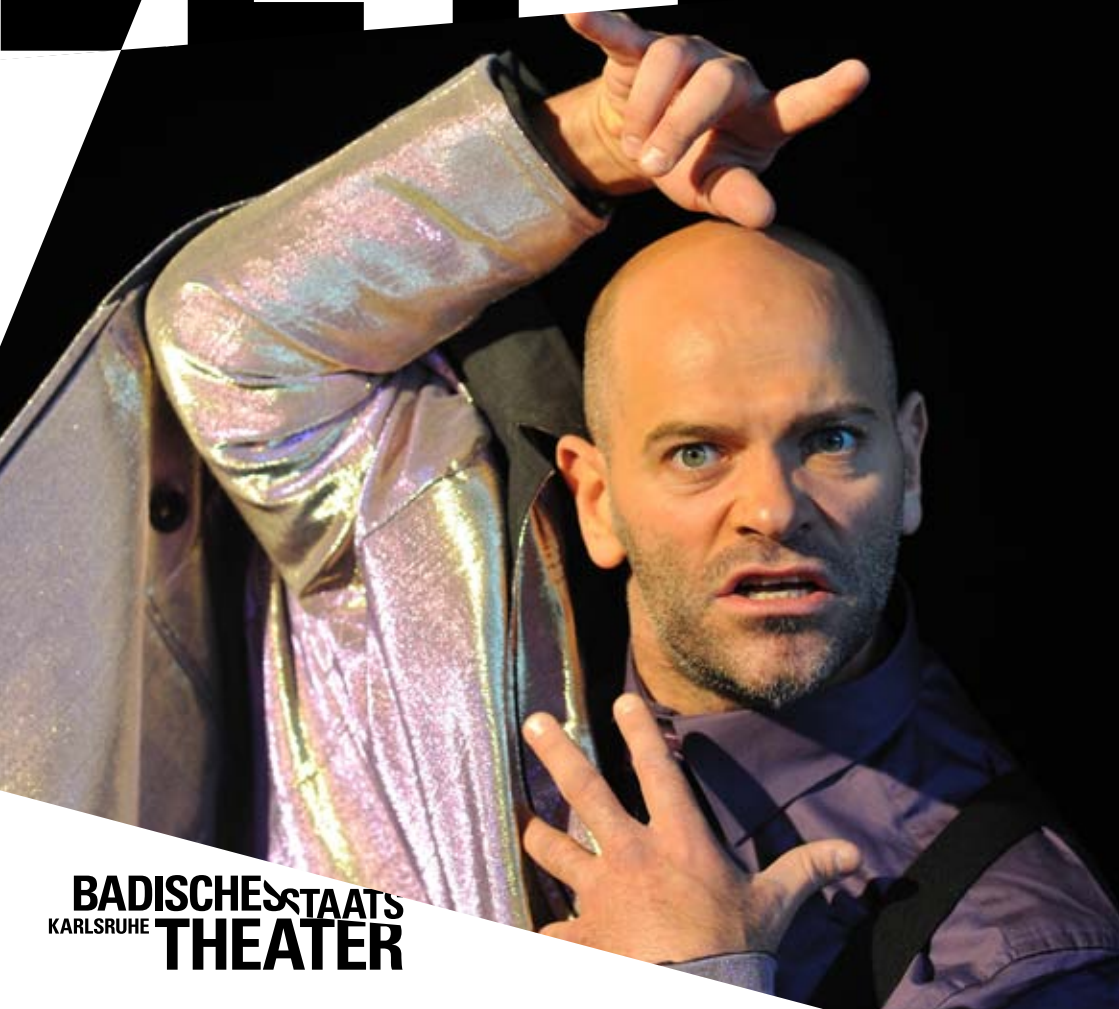


RIGO- LETTO



**BADISCHE STAATS
KARLSRUHE THEATER**

**BLICK NUN AUF MICH,
O MENSCHHEIT! HIER
STEHT EIN NARR UND
IST HERR ÜBER LEBEN
UND TOD.**

RIGOLETTO

Melodramma in drei Akten von Giuseppe Verdi

Libretto von Francesco Maria Piave nach dem Versdrama **Le Roi s'amuse**
von Victor Hugo

Uraufführung am 11. März 1851 am Teatro La Fenice in Venedig

Der Herzog von Mantua

Rigoletto

Gilda

Sparafucile

Maddalena

Giovanna

Graf Monterone

Marullo

Borsa

Graf Ceprano

Gräfin Ceprano / Page

Musikalische Leitung

Regie

Bühne & Kostüme

Chorleitung

Dramaturgie

ANDREA SHIN

SEUNG-GI JUNG / JACO VENTER

STEFANIA DOVHAN / INA SCHLINGENSIEPEN

KONSTANTIN GORNY / AVTANDIL KASPELI

SARAH ALEXANDRA HUDAREW /

STEFANIE SCHAEFER

CHRISTINA BOCK* / EVELYN HAUCK

EDWARD GAUNTT / LUCAS HARBOUR

ANDREW FINDEN / GABRIEL URRUTIA BENET

ELEAZAR RODRIGUEZ /

MAX FRIEDRICH SCHÄFFER*

FLORIAN KONTSCHAK* /

ALEXANDER DE PAULA*

KS. TINY PETERS / LARISSA WÄSPY*

JOHANNES WILLIG

JIM LUCASSEN

JEROEN VAN ECK, ANJA KOCH-KENK &

MATTHIAS WULST

ULRICH WAGNER

TON BOORSMA, TINA HARTMANN

* Opernstudio

Badischer Staatsoperchor

Badische Staatskapelle

PREMIERE 6.11.11 GROSSES HAUS

Aufführungsdauer ca. 2 ½ Stunden, eine Pause

Aufführungsrechte Kritische Ausgabe von M. Chusid, University of Chicago Press, Chicago und London – UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING Ricordi S.R.I., Mailand. Brena D. und Lee A. Freemann und das National Endowment for the Humanities haben diese Ausgabe ermöglicht.

Musikalische Assistenz **JOHN PARR, MARKUS BIERINGER, SIMONE DI FELICE, MIHO UCHIDA** Studienleitung **WOLFGANG WIECHERT** Regieassistenz, Abendspielleitung **CHRISTINE HÜBNER** Bühnenbild-Assistenz **CHRIS DAUBENBERGER** Kostümassistenz **VLASTA SZUTAKOVA** Übertitel **TINA HARTMANN & DANIEL RILLING** Soufflage **ANGELIKA PFAU** Inspizienz **GABRIELLA MURARO** Leitung Statisterie **URSULA LEGELAND**

Technische Direktion **HARALD FASSLRINNER, RALF HASLINGER** Bühne **RUDOLF BILFINGER, MARGIT WEBER, HELGA GMEINER** Leiter der Beleuchtung **STEFAN WOINKE** Licht **RICO GERSTNER** Leiter der Tonabteilung **STEFAN RAEBEL** Ton **GUNTER ESSIG, JOHANNES KULZ** Leiter der Requisite **WOLFGANG FEGER** Werkstättenleiter **THEO F. HAUSER** Malersaal **DIETER MOSER** Leiter der Theaterplastiker **LADISLAUS ZABAN** Schreinerei **GÜNTER FURRER** Schlosserei **MARIO WEIMAR** Polster- und Dekoabteilung **UTE WIENBERG, BERNHARD BUSSE** Waffenmeister **MICHAEL PAOLONE** Kostümdirektorin **DORIS HERSMANN** Gewandmeister/in Herren **PETRA ANNETTE SCHREIBER, ROBERT HARTER** Gewandmeisterinnen Damen **TATJANA GRAF, KARIN WÖRNER, ANNETTE GROPP** Schuhmacherei **THOMAS MAHLER, BARBARA KISTNER, GÜLAY YILMAZ** Modisterei **DIANA FERRARA, JEANETTE HARDY** Chefmaskenbildner **RAIMUND OSTERTAG** Maske **SABINE BOTT, CHRISTIANE SCHMITD, FREYA KAUFMANN, BRIGITTE REH, MARION KLEINBUB, SOTIRIOS NOUTSOS, ANDREA WEYH, NATALIE STRICKNER**

WIR DANKEN

Eventfloristik für die Blumenpräsente zur Premiere und der Privatbrauerei Hoepfner für die Unterstützung der Premierenfeier.



Eventfloristik

**SIE WURDE MIR ENTRISSEN!
DOCH WER TAT ES?
ER SOLL MIR BÜSSEN FÜR
DEINE TRÄNEN, FÜR DEINEN
KUMMER.**



DER HELD: EIN NARR

ZUM INHALT

I. AKT

Rigoletto, der verwachsene Hofnarr des Herzogs von Mantua, führt ein Doppelleben. Tagsüber feuert er zynisch seinen libertinen jungen Herrn bei dessen Eroberungen an und nachts erzieht er die eigene Tochter Gilda streng abgeschirmt von der Welt. Bei einem Fest erscheint der Graf Monterone und fordert vom Herzog Satisfaktion für die Vergewaltigung seiner Tochter. Rigoletto verhöhnt den Alten, der daraufhin ihn und den Herzog verflucht.

Der Kavalier Marullo ist Rigoletto auf die Schliche gekommen, hält Gilda aber für dessen Geliebte. Da jeder der Höflinge eine Rechnung mit dem scharfzüngigen Rigoletto offen hat, beschließen sie, das Mädchen zu entführen. Auf dem Heimweg trifft Rigoletto den Auftragsmörder Sparafucile, der ihm seine Dienste anbietet. Rigoletto erkennt in

ihm seinen „Zwilling“: „Wir sind gleich. Du mordest mit der Klinge, ich mit der Zunge.“ Gilda möchte vom Vater wissen, wer er ist und wer ihre Mutter war. Doch Rigoletto verschweigt ihr beides. Auch sie verrät ihm nicht, dass sie zum ersten Mal verliebt ist. Nachdem ihr Vater sie verlassen hat, erscheint der Herzog als Student verkleidet und macht ihr eine stürmische Liebeserklärung. Da kündigt Gildas Zofe Giovanna den überraschend zurückkehrenden Rigoletto an und die Liebenden verabschieden sich hastig.

Die hinzukommenden Höflinge machen Rigoletto weis, sie wollten die Gräfin von Ceperano ent- und dem Herzog zuführen. Rigoletto fällt sofort in seine Narrenrolle zurück, will gerne bei diesem Streich helfen und bemerkt zu spät, dass er zur Entführung der eigenen Tochter die Leiter gehalten hat.

II. AKT

Der Herzog ärgert sich, dass er bei seiner Rückkehr Gilda nicht mehr angetroffen hat. Umso größer ist seine Freude, Gilda nun in seinem Palast vorzufinden. Rigoletto sucht verzweifelt nach seiner Tochter, als sie ihm entehrt aus dem Gemach des Herzogs entgegenkommt. Rigoletto schmiedet Rachepläne, ohne auf die Bitten Gildas zu hören, die den Herzog noch immer liebt. Monterone klagt vor dem Porträt des Herzogs, dass er noch immer ungerächt ist. Rigoletto versteht dies als weitere Aufforderung zur Rache.

III. AKT

Gilda kann den Herzog nicht vergessen. Daher führt Rigoletto sie zum Haus des Sparafucile und zwingt sie zuzusehen, wie sich der Herzog mit dessen Schwester vergnügt,

der Prostituierten Maddalena. Rigoletto schickt Gilda in Männerkleidern voraus nach Verona, er selbst erteilt Sparafucile den Auftrag, den Herzog zu ermorden. Um Mitternacht will er die Leiche eigenhändig in Empfang nehmen. Maddalena gefällt ihr junger Freier und sie versucht, ihren Bruder dazu zu überreden, stattdessen den buckligen Auftraggeber aus dem Weg zu schaffen. Doch Sparafucile lässt sich lediglich darauf ein, einen Ersatz zu töten, sollte bis Mitternacht jemand in der Herberge auftauchen. Gilda hat die beiden gehört, beschließt, sich für den Geliebten zu opfern und klopft an die Tür. Rigoletto glaubt sich am Ziel, als er pünktlich den Sack mit einer Leiche erhält. Als er ihn öffnet, erhellen Blitze des nächtlichen Gewitters das Gesicht seiner Tochter Gilda, die nochmals kurz zu sich kommt. Rigoletto kann sie nicht mehr retten. In Erinnerung an den Fluch Monterones bricht er zusammen.

VERDI & „RIGOLETTO“

ZUM KOMPONISTEN

Giuseppe Verdis **Rigoletto** basiert auf Viktor Hugos Schauspiel **Le Roi s’amuse**. Dieses wurde nach der Uraufführung 1832 im Auftrag des ersten Ministers wegen abfälliger Anspielungen auf König Louis Philippe verboten. Verdi und sein Librettist Francesco Maria Piave waren sich der Risiken bewusst, als sie **Le Roi s’amuse** zum Thema ihrer Oper wählten. Verdi schrieb in einem Brief an Piave: „Gebraucht vier Beine, rennt durch die Stadt und findet mir eine einflussreiche Person, die die Erlaubnis bekommen kann **Le Roi s’amuse** zu machen.“

Er benötigte mehr als eine einflussreiche Person, da er die Zensur reichlich unterschätzte. Als „widerlich, unmoralisch, obszön“ – bezeichnete der Zensor Verdis **Rigoletto** und versuchte die Oper bereits vor ihrer ersten Aufführung im Jahre 1851 zu verbieten. Er beanstandete nicht nur die generelle Unsittlichkeit der Geschichte und

das Einbeziehen eines Königs, sondern auch Einzelheiten wie Rigolettos Buckel oder Gil- das Leiche in einem Sack auf der Bühne. Am Ende kamen die Parteien überein, die Handlung der Oper vom königlichen Hof in Frankreich in ein italienisches oder französisches Herzogtum zu verlegen und die Namen der Charaktere zu ändern. Die Szene, in der der Herzog sich mit Gilda ins Schlafzimmer zurückzieht, sollte gestrichen werden und der Besuch des Herzogs in der Taverne sollte nicht mehr absichtlich sein, sondern durch eine List herbeigeführt werden.

Trotz all dieser Probleme war Verdi fest entschlossen, dieses Projekt zu Ende zu führen, denn das Libretto beinhaltete eines seiner Lieblingsmotive: menschliche Beziehungen mit dem Schwerpunkt auf der Vater-Tochter-Beziehung vor dem Hintergrund politischer Intrigen. Gründe für diese Vorliebe kann man in seiner Lebensgeschichte finden.

Verdi wurde im Alter von 11 Jahren mit der Unterstützung eines musikverständigen Mäzens, des Kaufmanns Antonio Barezzi in Busseto, in das dortige Gymnasium aufgenommen. Barezzi blieb ihm sein ganzes Leben lang eine unterstützende Vaterfigur. Später heiratete er dessen Tochter Margherita, mit der er einen Sohn und eine Tochter bekam. Innerhalb von zwei Jahren starben jedoch beide Kinder. Margherita, in Betrübnis und Depressionen gestürzt, folgte ihnen wenige Monate darauf. Verdi war damals erst 27 Jahre alt, und wahrscheinlich hat dieses Trauma seine harschen Charakterzüge geprägt. Wortkarg und wenig gewillt, über seine Gefühle zu reden, hat der junge Komponist nicht einmal mit seinen intimsten Freunden über diese Tragödie gesprochen. Umso mehr hat sich das Thema der Vater-Tochter-Beziehung in seinen Werken niedergeschlagen. Es ist von **Nabucco** bis zu **Falstaff** leitendes Thema und in einigen konkreter ausgeprägt, z. B. in **Luisa Miller**, **Simone Boccanegra** und **Aida** als in anderen, wie **La Traviata** und **Don Carlos**.

Mit der Arbeit an **Rigoletto** konnte Verdi seinen Schmerz über den Verlust Margheritas und seiner Kinder sublimieren. Er muss sich mit dem verfluchten, fast in den Wahnsinn getriebenen Rigoletto, der seine verstorbene Frau im Jenseits idealisiert und am Ende seine Tochter verliert, identifiziert haben. Vielleicht hat das ‚Piangi‘-Duett gerade deshalb diese herzerreißende Wirkung, weil Verdi seine verborgenen Tränen hineinfließen ließ.

Die politischen Umstände zu Verdis Zeit, das Bürgertum hatte letztendlich über den Adel und das Proletariat gesiegt, machten den einfachen Bürgers zum würdigen Protagonisten der Oper. Parallel dazu ver-

schob Verdi in seinem Werk den Fokus vom tragischen Helden, wie etwa in **Nabucco**, **Ernani** oder **Macbeth** zum leidenden Menschen in **Luisa Miller**, **Traviata**, **Rigoletto**.

Zuletzt wurde Verdi mit der Oper **Nabucco** ungewollt zur politischen Figur. Mit dem Gefangenenchor „Va Pensiero“ hatte er das Sehnen seiner Landsleute nach Befreiung vom Joch der Österreicher und Wiedervereinigung ihrer Heimat ins Mark getroffen. Er wirkte wie ein Schrei nach Freiheit und machte Verdis Name zum geheimen Kampfruf: viva V.E.R.D.I., als Kürzel für: „es lebe Vittorio Emanuele, Re d' Italia“. Verdi trug dadurch zur Wiedervereinigung bei und wurde zu einer Vaterfigur seiner Heimat. Später berief man ihn sogar ins Parlament, jedoch hat er es nur einige Male besucht. Die politische Arena war nicht seine Bühne war die Oper.

Sein Leben lang hatte Verdi die Absicht, eine Oper zu Shakespeares **König Lear** zu komponieren. Lear erkennt, in Folge einer politischen Intrige, die Liebe und Treue seiner Tochter Cordelia und verbannt sie. Als er jedoch von allen verraten wird, verzeiht gerade sie ihm und wendet sich gegen seine Verräter. Sie verliert den Kampf, wird hingerichtet und Lear bleibt alleine zurück, dem Wahnsinn verfallen. Obwohl dieses Drama genau an Verdis Interessen anknüpft, scheiterten alle Kompositionsversuche. Vielleicht weil er Lears Wahnsinn zu sehr fürchtete. Wahrscheinlicher ist, dass ihn Lears Gefühle für Cordelia zu sehr erschreckten. Wenn man die thematische Übereinstimmung zwischen **Lear** und **Rigoletto** betrachtet, dann stellt sich die Frage: Hatte Verdi mit **Rigoletto** nicht schon seine Lear-Oper geschrieben?

Ton Boorsma





DIE BANALITÄT DES BÖSEN ZUM STÜCK

Bereits fünf Jahre vor der eigentlichen Arbeit an **Rigoletto** hatte Verdi Victor Hugos Drama **Le Roi s'amuse** als Opernstoff erwogen. Anfang 1850 war es vor allem die dramaturgische Qualität der Vorlage, die ihn gegen alle Widerstände an dem Plan festhalten lassen sollte. Verdi, der oft verschiedene Fassungen einer Oper schrieb, Teile austauschte und korrigierte, mitunter – wie im Falle des **Don Carlos**, – ohne zu einer eindeutigen Fassung zu gelangen, entfaltete sich hier praktisch mit einem Schlag die ganze Partitur, mit ihren musikalischen Formen und ihrer Verteilung auf die Sänger. Entsprechend vergeblich versuchte die erste Darstellerin der Gilda, Teresina Brambilla, von Verdi die der Prima Donna eigentlich zustehende zweite Arie zu bekommen. So begeistert war Verdi vom großen dramaturgischen Bogen der Dramenvorlage, dass er Victor Hugo stets als Mitautor auch des **Rigoletto** betrachtete. Francesco Maria Piave, der vielgescholtene Librettist Verdis, jener „Meister im Verkleinern“, dem eine

spätere Würdigung bescheinigte, er sei in der Lage gewesen, „das Meer mit einem Löffel einzufangen“, beließ den Text weitgehend im Wortlaut und kürzte ihn auf die von Verdi geforderten „parole scenice“ ein, an denen sich Verdis Musik wie ein Feuerwerk entzündete.

Anders als wenig später in **La Traviata** gaben Verdi und sein Librettist dem Stück allerdings einen unverfänglichen zeitlichen Rahmen, indem sie es in ein fernes Mittelalter der Renaissance und vom Königshof König Louis Philippes I. von Frankreich in das Mantua eines zu Verdis Zeit bereits ausgestorbenen Fürstengeschlechts verlegten. Offenbar wusste Verdi, dass der Herzog von Mantua – an dessen Hof Monteverdis **Orfeo** uraufgeführt worden war – in einem Teil seines Palastes „Zwerge“ gehalten hatte. Die kleinwüchsigen Menschen lebten in auf ihre Größe dimensionierten Häusern ohne Dächer, so dass die über eine Galerie flanierenden Herrschaften sie Tag und Nacht bei

ihren Verrichtungen beobachten konnten. Damit korrespondierend changieren Realismus und Überhöhung in dieser Partitur zwischen Hurenhaus und verbrecherischem Sparafucile, den biedermeierlichen, häuslichen Szenen zwischen Rigoletto und Gilda und einer grellen, bis in die Groteske reichenden und kasperletheaterhaften Handlungsführung voller Zufälle und grotesker Zuspitzungen, die an das Theater der Pariser Jahrmärkte erinnert. Verdi hat diese Janusgesichtigkeit in seiner Partitur in der handfesten, beinahe banalen Musik der höfischen Feste mit ihren auftrumpfenden oder flatterhaften Rhythmen komponiert. Der darin vorherrschende Tanzschritt des „Galopp“ ist Psychogramm der Hofgesellschaft und zugleich Querverweis auf Verdis Zeitgenossen. Dieser auf einen österreichischen Volkstanz zurückgehende, schlichte Seitwärtsgalopp war zur Entstehungszeit der Oper bereits reichlich aus der Mode und wurde mit seinem kunstlosen und wilden Charakter gerne als Kehraus eines Balles getanz.

Zugleich wird die Geschichte ins Bildnis- und Gleichnishafte überhöht und bekommt mythologische Züge. Besonders Gilda umgibt das zarte Gespinst der Holzbläserbegleitung mit einer ätherischen, schon im Leben jenseitigen Aura der engels- oder madonnenhaften Erlöserfigur, deren Tod am Ende eine Verklärung ist. Leitmotivisch durchzogen wird die Oper von Monterones Fluch, der sich vor allem deshalb so scheinbar unvermeidlich einlöst, weil der zwischen der zynischen Brutalität der Höflingswelt und Gildas Reinheit zerrissene Rigoletto ihn annimmt. Seine schlangenhaft „gespaltene Zunge“ weist auf den doppelten Charakter, den er sich für sein Über-Leben als Hofnarr angeeignet hat und dazu in „verschiedenen Sprachen“

sprechen und singen muss. Verdi lässt ihn sprachähnliche, kurze Phrasen singen und seinen zwischen Zynismus und Zärtlichkeit, unbedingter Liebe und unbedingter Rachsucht schwankenden Charakter um das Zentrum dieses Parlando kreisen, dessen symbolische Bildhaftigkeit und konkrete psychologische Charakterisierung durch die Musik zu einer einzigen klanglichen Sprache findet.

Das Böse ist in dieser Partitur allgegenwärtig, es schimmert bereits in der Ouvertüre auf, in der lustigen Festmusik am Hof wie im Fluchmotiv. Anders als bei Wagner ist dieses im Verlauf des Abends nicht auf-, aber am Ende geradezu zwanghaft eingelöste musikalische Motiv jedoch kein Kommentar eines allwissenden Erzählers, sondern eine zutiefst subjektive Wahrnehmung Rigolettos, für den das Schicksal scheinbar unaufhaltsam auf die Katastrophe zustrebt. Das Böse in der Musik ist nicht so leicht zu fassen, als dass es sich auf eine oder mehrere Figuren konzentrierte. Im Gegenteil, der augenscheinliche Bösewicht, der Herzog von Mantua, vermag musikalisch durchaus auf Gildas reine Liebesschwüre zu antworten. Als er sie verloren glaubt, nimmt man ihm gar für die Dauer einer Arie den leidenden Liebenden ab. Doch sobald er erfährt, wohin Gilda gebracht wurde, wechselt er wieder die musikalische Sprache in seine berühmte Kanzone „La donna e mobile“. Für sich genommen ist sie ein leichtes, unbeschwertes und eingängiges Liedchen, das erst im Kontrast zu der Situation der leidenden und sich opfernden Gilda zu einem im ursprünglichen Wortsinne „perversen“, verdrehten, Gesang wird. So zeigt sich das Böse im Kontrast zu Gildas großem Opfer am Ende ohne großes Geheimnis – in seiner Banalität.

ZEIT- TAFEL

- 1813 Giuseppe Verdi geboren am 10. Oktober in Le Roncole, Herzogtum Parma.**
Richard Wagner geboren.
- 1830 Julirevolution in Frankreich hat die erneute Machtergreifung des Bürgertums und den Sturz der Bourbonen zur Folge.
- 1832 **Le Roi s'amuse** von Victor Hugo wird am 22. November im Théâtre Français in Paris uraufgeführt. Die Vorstellung endet in einer Saalschlacht und dem sofortigen Verbot durch die Zensur.
- 1842 Nabucco**
- 1847 Macbeth**
- 1848 Märzrevolution. Italien erhebt sich gegen die österreichischen Besatzer.
Gaetano Donizetti gestorben.
- 1849 Luisa Miller**
- 1851 Rigoletto** wird am 11. März im Teatro La Fenice uraufgeführt.
- 1853 La Traviata**
- 1857 Simon Boccanegra**
- 1867 Don Carlos**
- 1868 Gioachino Rossini gestorben.
- 1871 Aida**
- 1887 Otello**
- 1893 Falstaff**
- 1896 **La Bohème** von Giacomo Puccini.
- 1901 Giuseppe Verdi gestorben am 27. Januar 1901 in Mailand.**
- 1989 Rigoletto** letztmalig in Karlsruhe gespielt.



EINE OPER DER TARNUNG

ZUR INSZENIERUNG

Die Oper **Rigoletto** spielt in einer Gesellschaft, in der jede Person dauernd gezwungen ist, ihre wahre Natur durch Rollenspiel zu verbergen. Beleidigung, Verrat, Rache und Ehebruch sind die Norm. In der Öffentlichkeit werden Frauen als Sexualobjekte behandelt. Die Männer umkreisen sie wie Raubtiere. Ihre Gatten und Väter versuchen vergebens, sie zu schützen. Jeder ist eine potenzielle Bedrohung, die Masse (Chor) genauso wie Individuen (Figuren). Weil keiner authentisch sein kann, ist es unmöglich, einem anderen zu vertrauen.

Der Zwang zum Rollenspiel beschränkt sich nicht auf das öffentliche Leben. Auch privat ist jeder gezwungen, sich dem Bild zu fügen, das das Gegenüber von ihm hat. Die Persönlichkeit eines Charakters geht auf in der sozialen Rolle. Notwendig betrügt so jeder jeden. Selbst Menschen, die sich nah zu sein glauben, wissen tatsächlich kaum etwas übereinander.

Der Herzog ist in der Öffentlichkeit ein Macho und Schürzenjäger, aber Gilda stellt er sich in der Rolle eines tugendhaften Studenten vor. Rigoletto ist in der Öffentlichkeit ein zynischer Narr, der spottend zum Ehebruch antreibt. Im Privatleben spielt er die Rolle des überfürsorglichen Vaters, der seine Tochter völlig von der Außenwelt abschirmt. Ihrem Vater gegenüber ist Gilda der unreife, „reine Engel“, aber außerhalb seiner Sichtweite entwickelt sie sich zu einer sexuell aktiven Frau, die bereit ist, sich ihrer ersten Liebe hinzugeben. Sparafucile ist ein Auftragsmörder, aber zugleich ein „ehrlicher“ Verbrecher, der keinen Kunden betrügen will. Maddalena zeigt sich als empfindungslose Hure und äußert zugleich liebevolle, fast mütterliche Gefühle für den Herzog.

Die vom Vater erzwungene jungfräuliche Imago Gildas muss auf den Herzog wie ein Magnet wirken. Letztlich ist er wie Rigoletto vom Ideal der jungfräulichen Schönheit

besessen, wenn auch mit einem anderen Ziel. Beide sind so korrumpiert, dass sie nicht imstande sind, diese Schönheit unangetastet zu lassen: Der Herzog zerstört Gildas Reinheit mit seiner verzehrenden Sexualität, Rigoletto zwingt sie durch seine Morddrohungen gegen den Herzog zur Selbstaufopferung. Damit vernichtet er das einzig Authentische in seinem Leben. Zwischen diesen beiden patriarchalen Missbräuchen entspinnt sich die Dynamik der Oper.

Durch Tarnung und Rollenspiel hat sich die Vater-Tochter-Beziehung von Rigoletto und Gilda deformiert. Rigoletto redet zu Gilda, über sie, aber kaum mit ihr. Ihren Fragen nach seiner Identität weicht er aus und setzt damit das Maß ihrer Beziehung: Gilda darf nur sagen, was er von ihr erwartet und nicht, was sie wirklich denkt. Indem er ihrer wahren Persönlichkeit misstraut, zeigt Rigoletto seinen eigentlichen Buckel: eine Charakterdeformierung, die ihn unfähig macht, eine auf gegenseitiger Achtung bauende Beziehung zu seiner Tochter zu entwickeln. Obgleich sie die Einzige ist, die ihn wirklich liebt.

Wenn er in „Pari siamo“ über seine Deformierung spricht, klagt er nicht in erster Linie über seine körperliche Behinderung, sondern deutet bereits auf die psychologische Komponente hin: er ist zum Narren gemacht worden. Er kann und darf nur lachen. Das Weinen ist ihm untersagt. Nicht seine Hässlichkeit plagt ihn, sondern wie nachtragend, bösartig und feige er geworden ist.

Seine Tochter sperrt er in ein Gefängnis von Hass und Angst ein. Doch Gilda kann ihre Rolle nur noch zum Schein

mitspielen. Obgleich sie sich noch immer eine liebevolle Beziehung zu ihrem Vater wünscht, ist ihre Verliebtheit in den Herzog, den sie für einen armen Studenten hält, auch eine Flucht aus der erstickenen Gefangenschaft. Sie weiß, wenn Rigoletto davon Wind bekommt, trennen sich ihre Wege für immer. Je mehr Rigoletto den Herzog hasst, desto mehr liebt sie ihren „Studenten“. Je mehr Rigoletto ihn töten will, desto verzweifelter versucht sie, den Herzog zu retten. Als Rigoletto nicht auf ihr Flehen achtet und der Herzog sie mit einer Hure betrügt, weiß sie sich von beiden Männern nicht wirklich geliebt. Ihre Selbstaufopferung rückt damit in die Nähe eines Selbstmordes. Auf diese Weise kann sie nicht nur dem Herzog das Leben retten, sondern auch die Liebe ihres Vaters erhalten. Er wird sie lieben, wie er ihre Mutter im Himmel liebt.

Wie Gilda ist auch Rigoletto von Anfang an ausgeliefert. In „Pari siamo“ („Wir sind uns ähnlich! Ich habe die Zunge, er hat den Dolch“) identifiziert er sich mit Sparafucile. Er meint, ein Täter zu sein, als er schon Opfer ist und sich im Zusammenprallen mit Monterone bereits unbewusst mit dem leidenden Vater identifiziert hat. Mit seinem Spott versucht er lediglich, die eigene Angst zu überdecken – und verspottet mit ihm bereits sein zukünftiges Selbst. Daher wirkt Monterones Fluch auf Rigoletto, als ob dieser sich selbst verflucht hätte. Rigoletto wird ihn nicht mehr los.

Als ihm bei „Si vendetta“ („Ja, Rache!“) die Augen aufgehen und er erkennt, dass er Monterones Schicksal teilt, ist es bereits zu spät.

Jim Lucassen & Ton Boorsma





DIE DOPPELTE VERFÜHRUNG

ESSAY

Der männliche Libertin und die weibliche Unschuld stehen in einem dialektischen Verhältnis. Wie die Motte vom Licht wird er von ihr angezogen. Nur die Verführung und Zerstörung einer reinen und möglichst jungen Unschuld bringt den Figuren de Sades und ihren Enkeln höchsten Genuss. So ist Gilda für den Herzog von Mantua die Krönung seiner erotischen Abenteuer – und zugleich eine radikale Gefährdung seiner Lebensweise. Nicht zufällig schlüpft er für sie in den Deckmantel eines biedereren Studenten. Statt ihr mit Reichtum und Adel zu imponieren, wie Goethes Egmont seinem Klärchen, imitiert er eine bürgerliche Tugend, die ihn magisch anzieht und die er zugleich zerstören muss.

Der Libertin ist nicht einfach ein Lüstling, er ist ein charmanter, anziehender Zeitgenosse mit ebenso starkem Sex-Appel wie -Appetit. Mag er seine Angebetete auch bedenkenlos zugrunde richten,

zunächst folgt sie ihm freiwillig, und er meint seine Liebesschwüre ernst: Alles für diesen Augenblick. Es gibt im Leben wie in der Liebe weder Sinn noch Transzendenz, der Gedanke an Morgen ist Tyrannei, wie der Herzog von Mantua singt. Doch gerade weil der Libertin nicht nur Sinn für äußere, sondern ein ebenso sicheres Gespür für seelische Schönheit hat, ist das Zusammentreffen mit einem tugendhaften Bürgermädchen ein Spiel mit dem Feuer. Faust entwickelt in Gretchens Stube plötzlich die Sehnsucht danach, selbst einmal in ihrem Großvatersessel zu sitzen und auf eine Schar spielender Enkel herabzublicken. „A reformed rake makes a good Husband“ (ein bekehrter Weiberheld gibt einen guten Ehemann) weiß die englische Redewendung und spielt dabei mit der doppelten Bedeutung des „Rake“ zwischen Halodri und Vergewaltiger. Wie gefährlich das tugendhafte Bürgermädchen für den Libertin ist, lässt der englische Schrift-

steller Samuel Richardson (1689–1761) seine Heroine des Romans **Pamela, or virtue rewarded** unter Beweis stellen. Ihr gelingt es, ihre Jungfräulichkeit gegen alle psychischen und physischen Übergriffe zu bewahren, so dass der Libertin am Ende keinen Ausweg weiß, als sie zu heiraten, worauf der zweite Band des Romans Eheglück und zahlreiche Kindsgeburten schildert. Vom selben Autor stammt auch das Nachtstück dieser Geschichte, in dem die ebenso tugendhafte aber weniger wehrhafte Clarissa von ihrem Verehrer entführt und entehrt wird und schließlich, von einem patriarchalen Vater verstoßen, an Auszehrung stirbt (sich also zu Tode hungert). Die Oper hat sich bereits ab 1750 diesen sentimentalischen Geschichten angenommen (die erste Dramatisierung der Pamela für die Opernbühne stammt von keinem Geringeren als Carlo Goldoni). Die Revolutions- und Rettungsoper um 1800 hat sie übernommen und beispielsweise mit der Geschichte von Blaubarts Burg

(u. a. als **Raoul Barbe Bleue** durch André Ernest Modeste Grétry, 1789) in die Oper der Romantik überführt. Obgleich die weibliche Opferbereitschaft manchmal das Blatt wenden kann (wie in **Beauty and the Beast**), beherrscht im 19. Jahrhundert doch der Mann die Opernbühne, der die Frau mit, wegen oder trotz seiner Liebe zugrunde richtet.

Verdis **Rigoletto** von 1851 erzählt die Geschichte in ihrer vielleicht illusionslosesten Variante: Der libertine Herzog hat nach der Deflorationsnacht mit Gilda das Interesse an ihr verloren. Auch der Vater ist ganz auf den Verlust ihrer Ehre fixiert und setzt seine persönliche Rache über die Wunden ihrer Seele. Rigoletto selbst schafft die Möglichkeit für Gildas Opfer, das doppelt sinnlos ist: Weil sie es für einen Mann vollbringt, der sie nicht liebt und der nie davon erfahren wird. Der Marquis De Sade hätte seine Freude daran gehabt.



JOHANNES WILLIG Dirigent

Johannes Willig studierte in Freiburg im Breisgau an der Hochschule Klavier, Dirigieren und Korrepetition. Es folgte ein Studium der Orchesterleitung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien. Erste Engagements führten ihn an das Theater in Biel/Solothurn. Ab Januar 2000 war Johannes Willig 2. Kapellmeister und Assistent des GMD am STAATSTHEATER KARLSRUHE und ab 2003/2004 1. Kapellmeister und stellvertretender GMD an der Oper Kiel. Weitere Engagements folgten, u. a. am Teatro Comunale di Bologna, dem Staatstheater Wiesbaden, dem Theater St. Gallen und dem Teatro di San Carlo in Neapel sowie am Freiburger Theater, der Deutschen Oper Berlin und an der Opéra de Lyon. Seit dieser Spielzeit ist er als 1. Kapellmeister der BADISCHEN STAATSKAPELLE u. a. mit **Rigoletto**, **Wallenberg** sowie den Wiederaufnahmen **La Traviata** und **Tosca** zu erleben.



JIM LUCASSEN Regie

Der niederländische Regisseur Jim Lucassen studierte Kultursoziologie, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaften an der Universität von Amsterdam, an der Humboldt Universität Berlin und am Institut für Archäologie und Arabische Kultur in Kairo und arbeitete anschließend als Regieassistent in den Niederlanden, u. a. für Robert Carsen, Peter Sellars, Harry Kupfer und Ursel & Karl-Ernst Hermann. Seit 2004 ist er als freier Regisseur tätig und inszenierte u. a. **La Princesse Jaune** von Camille Saint-Saëns bei den Operadagen Rotterdam, **Die Zauberflöte** an der Nationalen Reisopera. **Rusalka**, für die er auch das Bühnenbild entwarf, an der Opéra National de Lorraine in Nancy und der Opéra National de Montpellier sowie **Arianna** von Benedetto Marcello am Salzburger Landestheater. Sein Konzept für Verdis **Rigoletto** wurde beim „Ring Award 2008“ in Graz prämiert und 2009 am Theater Heidelberg erstmalig gezeigt und in Karlsruhe neu mit dem Ensemble entwickelt.





JEROEN VAN ECK (1980–2008)

Bühne und Kostüm

Jeroen van Eck studierte Bühnenbild und Theater in Utrecht. Er schuf das Bühnenbild für **The last five years** von Jason Robert Brown. Zu seinen letzten Arbeiten gehörte 2009 die Ausstattung von **L'incoronazione di Poppea** an der National Opera Academy in Amsterdam. Jeroen van Eck hat in den Niederlanden mit zahlreichen Szenographen zusammengearbeitet, ferner mit Bert Neuman am NTGent und mit Anna Viebrock an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz in Berlin. Mit **Rigoletto** wird sein letzter Bühnenbildentwurf gezeigt. Er starb 2008.



ANJA KOCH-KENK Bühne und Kostüm

Anja Koch-Kenk studierte Bühnen- und Kostümbild in Berlin und Helsinki. 2006-2008 war sie als Bühnenbildassistentin am Theater und Philharmonischen Orchester der Stadt Heidelberg engagiert und dort u. a. für Ausstattungen in den Spielstätten friedrich5 und zwinger1 verantwortlich. Sie stattete die Kirchenoper **Am Möwenfluss** aus und **Wild Roses** bei den Heidelberger Schlossfestspielen 2008 und 2009 aus. Seit 2009 ist sie freischaffend tätig. 2009 entwarf sie Bühne und Kostüme für **La Línea – oder der Traum vom besseren Leben** im Depot des Staatstheaters Stuttgart und realisierte anschließend das Ausstattungskonzept von Jeroen van Eck für **Rigoletto** in Heidelberg. 2010 war sie für das Bühnenbild von **Demjanjuk-Prozesse** im zwinger1 in Heidelberg verantwortlich und eröffnete zuletzt mit dem Bühnenbild für **Romeo und Julia** die Spielzeit 2010/2011 im neuen Theater Nord im Staatstheater Stuttgart.



MATTHIAS WULST Bühne und Kostüm

Matthias Wulst, geboren in Leipzig, hat bei Peter Schubert und Gunter Kaiser an der Kunsthochschule Berlin-Weissensee Bühnen- und Kostümbild studiert und war Assistent u. a. von Wilfried Minks, Bettina Meyer und Stefan Hageneier. Seit 2006 arbeitet er als freier Bühnen- und Kostümbildner. Unter anderem entstanden 2008 gemeinsam mit Peter Schickart

Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen am Centraltheater Leipzig und **Die Wahlverwandtschaften** am Staatstheater Mainz, 2009 folgte **A Tribute to Quentin Tarantino** am Schauspielhaus Bochum und **Klytaimnestra** am Theater Koblenz, Kammerspiele. Für **Rigoletto** kommt Matthias Wulst erstmals nach Karlsruhe.

**ANDREA SHIN** Herzog von Mantua

Der Tenor studierte Gesang in Seoul, Novara, Salzburg und in Wien und an der Theaterakademie der Mailänder Scala. Ab 2007 war er an den Städtischen Bühnen Münster engagiert, wo er u. a. als Regisseur in Luciano Berios **Un re in ascolto** zu sehen war. In dieser Spielzeit wird er u. a. Cavaradossi in **Tosca** und Alfredo in **La Traviata** singen.

**SEUNG-GI JUNG** Rigoletto

Der Tenor studierte in Seoul und an der Hochschule Karlsruhe. Engagements führten ihn nach Bern, Augsburg und zum Menuhin-Festival Gstaad und ans Théâtre du Capitole in Toulouse. Er debütierte 2011 mit Marcello in **La Bohème** am Teatro La Fenice. Als Ensemblemitglied wird er u. a. Manz in **Romeo und Julia auf dem Dorfe** auftreten und als Germont in **La Traviata**.

**JACO VENTER** Rigoletto

Der südafrikanische Bariton gastiert seit 1998 an verschiedenen Häusern in den USA und Südafrika, u. a. in den Partien des Germont in **La Traviata** und Alfio in **Cavalleria rusticana**. Ab 2004 war er am Nationaltheater Mannheim engagiert. Er wird in dieser Spielzeit u. a. Scarpia in **Tosca** und Telramund in **Lohengrin** singen.

**INA SCHLINGENSIEPEN** Gilda

Die Sopranistin gehörte von 1999-2002 dem Opernensemble des Theaters Bremen an. Gastspiele führten sie u. a. nach New York und Madrid. Seit 2002/2003 ist sie Ensemblemitglied verkörperte sie eine Vielzahl von Partien. In dieser Spielzeit ist sie u. a. als Violetta Valéry in **La Traviata**, Fleurette in **Ritter Blaubart** und Rossane in **Alessandro** zu hören.

**STEFANIA DOVHAN** Gilda

Die ukrainisch-amerikanische Sopranistin ist Gewinnerin zahlreicher Preise und internationaler Wettbewerbe. Sie gab ihr Debüt als Donna Anna an der New York City Opera, wo sie im April 2011 auch als Adina in **L'elisire d'amore** zu hören war. In dieser Spielzeit wird man sie als Vrenchen in **Romeo und Julia auf dem Dorfe** und als Donna Anna erleben.

**KONSTANTIN GORNY** Sparafucile

Der russische Bassist debütierte 1993 bei den Bregenzer Festspielen in **Nabucco** und in Bremen in **Der feurige Engel** in der Regie von Peter Konwitschny. Seit 1997 ist er im Karlsruher Ensemble. Anfang Dezember 2011 debütiert er an der Wiener Staatsoper. Er singt in dieser Spielzeit u. a. Narbal in **Les Troyens** und Don Giovanni.

**AVTANDIL KASPERI** Sparafucile

Der georgische Bassist studierte in München, wo er auch als Sparafucile in **Rigoletto** debütierte. Unter David Stahl, am Prinzregententheater verkörperte er u. a. die Rolle des Komtur in **Don Giovanni**. In Karlsruhe ist er in dieser Spielzeit als L'ombre d'Hector/Mercure in **Les Troyens**, als Angelotti in **Tosca** sowie als Commendatore in **Don Giovanni** zu erleben.



SARAH ALEXANDRA HUDAREW Maddalena

Die Mezzosopranistin absolvierte ihr Gesangsstudium an der Hochschule für Musik in Karlsruhe. Letzte Spielzeit war sie Mitglied des Karlsruher Opernstudios und u. a. als Marcellina in **Le nozze di Figaro** und als Sandmännchen in **Hänsel und Gretel** zu erleben. In dieser Spielzeit singt sie als Solistin u. a. Königin Clementine in **Ritter Blaubart**.



STEFANIE SCHAEFER Maddalena

Die Mezzosopranistin studierte in ihrer Heimatstadt Frankfurt. Es folgten viele Gastspiele, u. a. in Stuttgart, Mannheim, Schwerin und Osnabrück. 2002 sang sie in Achim Freyers Inszenierung von **Macbeth** in Schwetzingen und Frankfurt. In dieser Spielzeit im Karlsruher Ensemble, singt sie u. a. Ascagne in **Les Troyens** und Boulotte in **Ritter Blaubart**.



CHRISTINA BOCK Giovanna

Die aus dem Thüringer Wald stammende Mezzosopranistin studiert seit dem Wintersemester 2010/2011 Oper und Lied an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Im Konzerthaus Karlsruhe konnte man sie im Dezember 2010 in der Rolle der Oberon in **A Midsummer Night's Dream** erleben. Als Mitglied des Opernstudios wird sie u. a. Isaure in **Ritter Blaubart** singen.



EVELYN HAUCK Giovanna

Bereits während ihres Studiums wurde die Altistin am STAATSTHEATER KARLSRUHE als Choristin engagiert. 2008/2009 gab sie hier ihr Solo-Debüt mit den Partien der Schwertleite in **Die Walküre** sowie als Erda in **Das Rheingold**. 2011 debütierte sie hier außerdem mit der erste Norn und Flosshilde in Wagners **Die Götterdämmerung**.



EDWARD GAUNTT Graf Monterone

Der gebürtige Texaner gastierte an verschiedenen internationalen Opernhäusern, u. a. der Deutschen und der Komischen Oper Berlin und der Semperoper Dresden. 2006 wurde dem Bariton, der seit 1985 Ensemblemitglied ist, der Titel „Kammersänger“ verliehen. Er singt u. a. Popolani in **Ritter Blaubart** und Manx in **Romeo und Julia auf dem Dorfe**.



LUCAS HARBOUR Graf Monterone

Der Bariton Lucas Harbour war zunächst Mitglied des Studios der Santa Fé Opera, dann Stipendiat der Deutschen Oper Berlin. Gastspiele führten ihn nach Turin, Chicago, Santa Barbara und Sacramento. Ab dieser Spielzeit ist er Ensemblemitglied in Karlsruhe und singt u. a. Marti in **Romeo und Julia auf dem Dorfe** und Leporello in **Don Giovanni**.



ANDREW FINDEN Marullo

Der junge australische Bariton Andrew Finden studierte in Sydney und London. In der vergangenen Spielzeit war er Mitglied des Opernstudios des Staatstheaters Nürnberg, wo er u. a. den Falk in **Die Fledermaus** und Morales in **Carmen** sang. Mit der Spielzeit 2011/2012 wechselte er in das Karlsruher Ensemble und wird u. a. Graf Oscar in **Ritter Blaubart** singen.



GABRIEL URRUTIA BENET Marullo

Der Bariton stammt aus Valencia wo er zuletzt am Palau de les Arts engagiert war. Von 2006-2009 war er Ensemblemitglied in Heidelberg und sang u. a. Mozarts **Figaro**, Marcello in **La Bohème** und Rigoletto. In dieser Spielzeit wird er in Karlsruhe u. a. Popolani in **Ritter Blaubart** und Noah in **Dino und die Arche** zu erleben sein.



ELEAZAR RODRIGUEZ Borsa

Der mexikanische Tenor war Träger des Gesangsstipendiums „Plácido Domingo“, studierte in Mexiko und San Francisco und war Teilnehmer ders Merola-Programm der San Francisco Opera. 2010/2011 sang er in Heidelberg u. a. Tamino und Jaquino in **Fidelio** und wird in Karlsruhe als Iopas in **Les Troyens** und Sänger in **Der Rosenkavalier** zu hören sein.



MAX FRIEDRICH SCHÄFFER Borsa

Der junge Tenor studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, bevor er 2010 sein Aufbaustudium in Operngesang an der Hochschule für Musik Karlsruhe weiterführte. Erste Engagements führten ihn u. a. an das Staatstheater Oldenburg, das Konzerthaus Berlin Als Mitglied im Opernstudio wird er u. a. Prinz Saphir in **Ritter Blaubart** singen.



FLORIAN KONTSCHAK Graf Cetrano

Der Bassist Florian Kontschak entdeckte sein Gesangstalent während des Schulmusikstudiums in Karlsruhe. Seitdem sang er vielfach im In- und Ausland, vor allem bei dem Vocalensemble Rastatt mit Holger Speck. 2009/2010 war er Mitglied des Opernchores und singt in dieser Spielzeit als Solist im Opernstudio u. a. Little John in **Robin Hood**.



ALEXANDER DE PAULA Graf Cetrano

Der Bassist Alexander de Paula studierte zunächst in Minas Gerais in Brasilien, bevor er zum Masterstudium ans Institut für Musiktheater in Karlsruhe kam. Seit 2010 ist er Mitglied des Opernstudios und wird diese Spielzeit u. a. die Rolle des Priam in **Les Troyens** übernehmen.



TINY PETERS Gräfin Cetrano

Die Sopranistin wurde in Hoenbroek geboren und studierte an der heutigen Hochschule für Musik und Tanz Köln. Seit 1981 ist sie am STAATSTHEATER KARLSRUHE und wurde 2006 für ihre langjährige erfolgreiche Arbeit mit dem Titel „Kammersängerin“ ausgezeichnet. Sie singt u. a. Gretel in **Hänsel und Gretel** und die Leguanin in **Dino und die Arche**.



LARISSA WÄSPY Gräfin Cetrano

Die junge Sopranistin studiert seit 2006 Gesang an der Musikhochschule Karlsruhe und seit 2009 zusätzlich Operngesang am Institut für Musiktheater. Erste Bühnenerfahrungen sammelte sie an der Jungen Staatsooper Stuttgart. Seit dieser Spielzeit im Karlsruher Opernstudio wird sie als Heloise in **Ritter Blaubart** sowie als Taumännchen zu erleben sein.



BILDNACHWEISE

UMSCHLAG & SZENENFOTOS

Jochen Klenk

TEXTNACHWEISE

Nicht gekennzeichnete Texte sind
Originalbeiträge für dieses Heft von
Tina Hartmann

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE

GENERALINTENDANT

Peter Spuhler

VERWALTUNGSDIREKTOR

Michael Obermeier

CHEFDRAMATURG

Bernd Feuchtner

OPERNDIREKTOR

Joscha Schaback

REDAKTION

Tina Hartmann, Anika Rutkofsky

KONZEPT

DOUBLE STANDARDS BERLIN
www.doublestandards.net

GESTALTUNG

Danica Schlosser

DRUCK

medialogik GmbH, Karlsruhe

BADISCHES STAATSTHEATER

KARLSRUHE 11/12,
Programmheft Nr. 16

www.staatstheater.karlsruhe.de

**WENN ER MEINE
LIEBE AUCH SCHMÄHLICH
VERACHTET, WILL ICH
IHN DOCH RETTEN UND
STERBEN FÜR IHN.**



**GOTT DES ZORNES!
SIE WARD SELBER
GETROFFEN VON
DEM STRAHL MEINER
BLUTIGEN RACHE!**

**BADISCHES
STAATSTHEATER
KARLSRUHE**