



DUNKEL IST DIE NACHT, RIGOLETTO!

Musiktheater nach Verdi, Shakespeare und Hugo



THEATER
BIELEFELD



Schlussstück

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten
im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

RAINER MARIA RILKE

Christopher Basile, Titel, Stefan Imholz, Evgueniy Alexiev

URAUFFÜHRUNG **DUNKEL IST DIE NACHT, RIGOLETTO!** MUSIKTHEATER NACH VERDI, SHAKESPEARE UND HUGO

Musik von Giuseppe Verdi // Musikalische Bearbeitung und Neukompositionen von Michael Wilhelmi // Kompositorische Mitarbeit und Instrumentierung von Florian Bergmann // Libretto von Francesco Maria Piave // Texte von Victor Hugo und William Shakespeare // Bearbeitung und Fassung von Nadja Loschky und Anne Christine Oppermann // In italienischer und deutscher Sprache mit Übertiteln

Rigoletto	Evgueniy Alexiev, Stefan Imholz
Gilda	Veronika Lee
Duca	Christopher Basile
Sparafucile	Moon Soo Park
Borsa	Lorin Wey
Marullo	Caio Monteiro
Ceprano	Bojan Heyn
Akkordeon	Valentin Butt

Herren des Bielefelder Opernchors

Statisterie des Theaters Bielefeld

Bielefelder Philharmoniker

Musikalische Leitung Anne Hinrichsen **Inszenierung** Nadja Loschky **Co-Regie** Juana Cano Restrepo **Bühne** Anna Schöttl **Kostüme** Katharina Schlipf **Choreografie** Christopher Basile **Licht** Johannes Paul Volk **Konzeptionelle Mitarbeit** Yvonne Gebauer **Dramaturgie** Anne Christine Oppermann **Choreinstudierung** Hagen Enke **Musikalische Einstudierung** Younghui Ko, Adam Laslett, Anahit Ter-Tatshatyan **Regieassistenz und Abendspielleitung** Cara Schlieper **Ausstattungsassistenz** Anna Kleinemas, Vincent Krafft **Inspizienz** Michela Saulig **Soufflage** Susanne Plänitz **Übertitel** Anne Christine Oppermann **Übertitelrepetition** Anna Janiszewska **Leitung Statisterie** Alexander Peters, Andrea Wittler

Technische Direktion Daniel Adriaans **Produktionsleitung** Christa Beland **Einrichtung** **Bühne** Rolf Mitschke **Beleuchtung** Johann Kaiser **Ton- und Medientechnik** Falko Heidemann; Morgan Belle **Maske** Ina Heidemann; Svenja Dau **Kostümdirektion** Heiko Heldsdörfer **Gewandmeisterinnen** Katrin Mondorf, Silke Wille **Requisite** Anke Freyer **Werkstattleitung** David Schmitt **Malersaal** Edgar Hahn **Schlosserei** Burkhard Leugers **Tischlerei** Thomas Fehse **Dekowerkstatt** Sarah Hanning

Premiere 3. Oktober 2020, Stadttheater **Aufführungsdauer** ca. 1 Stunde und 50 Minuten, keine Pause

Lachen. Gelächter. Was für andere Menschen Ausdruck der Freude und der Geselligkeit ist, bedeutet für Rigoletto Zwang und Schrecken. Als Narr bei Hofe muss er stets bereit sein, Lachen zu erzeugen; ungeachtet dessen, ob ihm selbst zum Lachen oder zum Weinen zumute ist. Sein Lachen kann Existenzen vernichten, denn der Narr ist stets in der Nähe des Throns. Rigoletto genießt seine Macht und fürchtet sie zugleich.

Denn missgestaltet, einsam und verhasst, ist er vom Wohlwollen des Herrschers abhängig wie kaum ein anderer. Während Rigoletto sich für sein öffentliches Leben selbst verachtet, hofft er, im Privaten ein anderer Mensch sein zu können. Vor einigen Monaten hat er seine Tochter Gilda zu sich geholt. Um für die Halbwaise nichts als ein liebevoller Vater zu sein, darf sie jedoch auf keinen Fall mit seiner verdorbenen Welt in Kontakt kommen. Besessen achtet er darauf, seine Tochter verborgen zu halten – zu ihrem und seinem eigenen Schutz. Doch eines Nachts wird Rigolettos schlimmster Albtraum wahr; seine beiden Lebenswelten berühren sich, sein Gebieter trifft auf Gilda. Von nun an wird Rigoletto nur von einem Wunsch getrieben: Rache! Sein Hass macht ihn blind für Gildas Leid. Erst über dem Leichnam des Herrschers meint der Narr, wirklich frei lachen zu können. Aber der Albtraum hat gerade erst begonnen.



WELCHE NACHT VOLL GEHEIMNIS

»In dieser Dunkelheit sieht man nichts«, klagt Rigoletto, als er nachts die Hölflinge zwar hören, aber nicht sehen kann. Dass sie ihm unbemerkt zusätzlich die Augen verbinden, um ihn unwissentlich zum Handlanger der Entführung seiner eigenen Tochter zu machen, erscheint fast überflüssig: Ein Großteil der Handlung von *Rigoletto* trägt sich in finsterner Nacht zu und selbst wenn ein Lichtstrahl dieses Dunkel durchdringt, können oder wollen die Protagonisten das Gesehene nicht erkennen und begreifen. Rigoletto glaubt, die Nacht sei seine Verbündete. Nur in ihrem Schutz schleicht er zu seiner Tochter Gilda, in der Hoffnung bei ihr – die von seinem Tagewerk nichts erfahren soll – ein anderer, besserer Mensch sein zu können. Doch die Nacht kennt keine Verbündeten. Im Schutze der Dunkelheit gaukelt auch der Duca der gutgläubigen Gilda vor, er sei ein anderer, verschleiern die Hölflinge ihre Verbrechen, schlüpft Gilda in Männerkleidung und lauert der Mörder jeden Abend an derselben Ecke. So wenig Rigoletto die Nacht durchdringen kann, so blind ist er auch in Bezug auf seine eigene Verantwortung und die ihn umgebende Wirklichkeit. Er glaubt, ein Doppelleben führen zu können, doch gerade der besessene Versuch, seine Lebenswelten voneinander getrennt zu halten, führt ihn unweigerlich näher an den Abgrund und in tiefste Einsamkeit. Zwar erkennt er, dass ihn von einem Mörder kaum etwas unterscheidet: Statt mit dem Messer tötet er mit seinem Lachen. Doch die Schuld dafür lastet Rigoletto der Natur an, die ihn missgestaltet habe, und der Gesellschaft, die sich daran ergötzt, ihn wie einen Hund auf seine Opfer zu hetzen. In einer Gewitternacht wähnt der Narr, die Welt aus den Angeln heben und ungestraft Rache an dem mächtigen Herrscher üben zu können.

Als er dann im Blitzstrahl den Leichnam seiner Tochter erkennt, klammert er sich lieber an den Glauben, verflucht zu sein, statt die Schuld in seiner Blindheit den Gefühlen und Wünschen Gildas gegenüber zu suchen und in seinem Unvermögen, ihr sein Innerstes zu offenbaren.

»Wie ein Blitz, wie eine plötzliche Erleuchtung« durchfuhr es auch Giuseppe Verdi, als er 1850 auf der Suche nach neuen Opernstoffen ein Schauspiel Victor Hugos las: »Oh, *Le Roi s'amuse* ist der großartigste Stoff und vielleicht sogar das größte Drama der Moderne.« 18 Jahre zuvor war das Stück am Tag nach seiner Pariser Uraufführung mit einem fünfzigjährigen Aufführungsverbot belegt worden. Vordergründig wurden moralische Bedenken angeführt, ausschlaggebender dürften aber politische Implikationen gewesen sein: Die Darstellung der erotischen Ausschweifungen König François' I., die grausamen Belästigungen seines Hofnarren Triboulet und die Amoralität des gesamten Hofstaates ließ die just unter Louis-Philippe I. restaurierte Monarchie in keinem guten Licht erscheinen. Hinzu kam, dass der Zuschauersaal sich in ein Schlachtfeld verwandelt hatte. Im Vorwort zu seinem geradezu unaufführbaren *Cromwell* hatte Hugo die klassizistische Tradition verworfen und ein Manifest des romantischen Schauspiels entworfen. Und auch in seinen späteren Dramen wie *Hernani* oder *Der König amüsiert sich* verfolgte er seine Ziele weiter. Er wollte das Hässliche und Grotteske zwischen der Schönheit darstellen, die Grenzen zwischen Komödie und Tragödie sowie deren strenge Regeln einreißen, kurzum: die Wirklichkeit auf die Bühne bringen. Die Anhänger des Klassizismus und der Monarchie tobten, während die jungen Romantiker und Oppositionellen Hugo zu ihrem Anführer erkoren, was wiederholt bei Aufführungen in Handgreiflichkeiten mündete.



Moon Soo Park

Neben diesen bahnbrechend neuen Dramen publizierte der Dichter sozialkritische und politisch engagierte Romane wie *Notre-Dame de Paris* (auch bekannt unter dem Titel *Der Glöckner von Notre-Dame*), *Die Elenden*, *Die Arbeiter des Meeres* oder *Der lachende Mann*.

Als Verdis Wahl auf das skandalumwitterte Schauspiel *Der König amüsiert sich* fiel, konnte er bereits ahnen, dass auch in Venedig, wo die Uraufführung geplant war, ihm die Zensur das Leben schwermachen würde. In der Tat ließen die Schwierigkeiten nicht lange auf sich warten, aber der Komponist war nicht von seinem Entschluss abzubringen. »Ich sage es dir in aller Freundschaft, dass ich – ob sie mich nun in Gold aufwiegen oder ins Gefängnis werfen – unmöglich ein anderes Buch vertonen kann«, teilte er einem Vertrauten im Teatro La Fenice mit. Wie bei Hugos Vorlage vermischten sich politische und ästhetische Einwände der Zensur.

Dass aus dem französischen König François I. und seinem Narren Triboulet ein undefinierter Herzog von Mantua und sein Narr Rigoletto werden mussten, war vorhersehbar und am ehesten zu verschmerzen. Ebenso, dass die »ekelhafte Amoralität« beanstandet wurde und gemildert werden musste. Bei anderen Dingen war Verdi aber nicht zum Einlenken bereit, sondern drohte unverhohlen damit, das Projekt abzubrechen. Die körperliche Entstellung des Narren und – scheinbar nur ein nebensächliches Detail – der Sack, in dem die Leiche Gildas verborgen liegt, sollten entfernt werden. Das Hässliche und das Grotteske, für dessen Darstellung sich Victor Hugo stark gemacht hatte, erregten auch in der Oper Anstoß. Für den Komponisten lag aber gerade darin der Reiz: »Ich habe nämlich dieses Sujet wegen all dieser Eigenschaften und originellen Züge gewählt; wenn man sie wegnimmt, kann ich keine Musik mehr dazu machen.«



Was ich hier will? Ich will schrecklich sein.
Ich bin ein Ungeheuer, saget Ihr.
Nein, ich bin das Volk.
Ich bin eine Ausnahme.
Nein, ich bin jedermann.
Ihr seid die Ausnahme.
Ihr seid das Traumbild,
und ich bin die Wirklichkeit.
Ich bin der Mensch.
Ich bin der schreckliche lachende Mensch.
Worüber lacht er?
Über Euch, über sich, über alles.
Was bedeutet sein Lachen?
Euer Verbrechen und seine Qual.
Dies Verbrechen wirft er Euch in das Antlitz;
diese Qual speit er Euch ins Gesicht.
Ich lache, das heißt: ich weine.

VICTOR HUGO: DER LACHENDE MANN



Christopher Basile, Veronika Lee

»Diese originellen Züge« mögen es auch gewesen sein, die Verdi zu der euphorischen Einschätzung veranlassten, Triboulet sei »einer Erfindung Shakespeares würdig!«

In den Werken William Shakespeares, die ihre Wirkung jenseits aller klassizistischen Regeln entfalten, sahen Verdi und Hugo (wie auch viele weitere Kunstschaffende der Romantik) das Ideal eines wahrhaftigen Theaters umgesetzt. Gerade Shakespeares Durchmischung des Erhabenen mit dem Grotesken hob Hugo in seinem *Cromwell*-Vorwort bewundernd hervor: »Das Groteske ist also eines der schönsten Elemente des Dramas. [...] Dank seiner Gegenwart gibt es keine Monotonie. Einmal streut es Gelächter, einmal Entsetzen in die Tragödie. Die Begegnungen Romeos mit dem Apotheker, der drei Hexen mit Macbeth, der Totengräber mit Hamlet sind sein Werk. Und wie in der

Szene zwischen König Lear und seinem Narren kann es manchmal, ohne einen Missklang zu erzeugen, seine grelle Stimme inmitten der subtilsten, leidvollsten, träumerischsten Melodien der Seele hörbar machen.«

Solche scharfen Kontraste durchziehen auch Hugos Gesamtwerk. Dem durch eine grausame Operation zu einer lachenden Fratze entstellten Gesicht Gwynplaines in *Der lachende Mann* steht die Schönheit der blinden Dea gegenüber, wie auch Gwynplaines edles und melancholisches Innenleben im krassen Gegensatz zu seinem auf Jahrmärkten ausgetellten Dauergrinsen steht. Ähnliche Außenseiterpaare schuf Hugo mit dem tauben, buckligen und warzenbedeckten Quasimodo und der attraktiven Zigeunerin Esmeralda wie auch mit dem verkrüppelten, hasserfüllten Narren Triboulet mit seiner übergroßen Liebe zu seiner unschuldigen, makellosen Tochter.

Eine solche Figur zum Titelhelden einer Oper zu machen, war ein gewagter Regelverstoß. Wie Egon Voss schreibt, zielt *Rigoletto* »bewusst auf Popularität und konfrontiert das Publikum zugleich mit der Realität des Hässlichen. Nicht von ungefähr zählt *Rigoletto* zu den Ahnherren des Verismo.« Dass Verdi damit seinen Weltruhm gründen würde, konnte er nicht vorhersehen. Der Glaube, diesem Ausgestoßenen in all seiner körperlichen wie seelischen Deformierung eine Stimme geben zu müssen, ließ den Komponisten jedoch bei aller eigenen Unsicherheit entschieden gegen alle Konventionen und Zensurbestrebungen angehen: »Ein Buckliger, der singt? Warum nicht! Wird das Effekt machen? Ich weiß es nicht. Aber wenn ich selbst es nicht weiß, dann kann es auch nicht der wissen, der diese Änderung vorgeschlagen hat. Ich finde es geradezu wunderschön, diese Figur äußerlich missgestaltet und lächerlich, innerlich aber leidenschaftlich und voll Liebe darzustellen.«

Das Innenleben der Missgestalteten Rigoletto, Triboulet und Gwynplaine findet in *Dunkel ist die Nacht, Rigoletto!* einen Ausdruck, in das sich noch das verzweifelte Aufbäumen eines weiteren Ausgestoßenen und Einsamen mischt: König Lear. Bevor Verdi sich im Frühjahr 1850 mit Hugos *Der König amüsiert sich* auseinanderzusetzen begann, hatte er seine Bemühungen um ein Vorhaben intensiviert, das ihn bereits seit mehreren Jahren begleitete: eine Vertonung von Shakespeares *König Lear*. Zu dem englischen Dramatiker spürte Verdi eine überaus tiefe emotionale Verbindung, er bezeichnete ihn liebevoll als »Papà«, dessen Werke er schon in seiner frühesten Jugend und seitdem immer wieder gelesen habe. Sein berühmtes künstlerisches Credo »Die Wahrheit abbilden, ist eine gute Sache, aber die Wahrheit erfinden ist besser, viel besser«, erklärt er anhand seines Lieblingsdichters: »Vielleicht scheinen Ihnen diese drei Worte – das Wahre

erfinden – einen Widerspruch zu enthalten; aber befragen Sie darüber den Papà. Es kann sein, dass er eine Art Falstaff [im Leben] angetroffen hat, aber schwerlich wird er so einen Erzverbrecher wie Jago angetroffen haben und nie, niemals Engel wie Cordelia, Imogen, Desdemona; und doch sind sie so wahr!« Mit Ausnahme des *Macbeth* wagte Verdi sich aber erst in seinem Spätwerk an Vorlagen des »Papà«. Vielleicht, weil er erst zu diesem Zeitpunkt, in seinem achten Lebensjahrzehnt, sich frei und reif genug fühlte, der Shakespeare'schen Form angemessen zu begegnen. Ein Problem, das ihn wohl ein halbes Jahrhundert lang auch immer wieder vor der Komposition des fertiggestellten *Lear*-Librettos zurückschrecken ließ: »Ihr wisst, dass man aus dem *Re Lear* kein Drama in der bisher allgemein üblichen Form machen darf, sondern ihn in ganz neuer, weitgefasserter Art und Weise, ohne Rücksicht auf irgendwelche Traditionen behandeln muss.« Auch wenn diese spezielle Oper unkomponiert blieb, legt sie Zeugnis ab von Verdis Offenheit, seinem permanenten Suchen nach neuartigen musikalischen Wegen. Im Gegensatz zu Rigoletto, der sich der Dunkelheit ergibt, gab es für seinen Schöpfer auch in düsteren Zeiten stets nur den Weg voran: »Der Künstler muss in die Zukunft schauen, im Chaos neue Welten sehen; und wenn er auf seinem neuen Weg in der Ferne ein kleines Licht sieht, darf ihn die Dunkelheit, die ihn umgibt, nicht erschrecken: Er muss weitergehen, und wenn er auch manchmal stolpert und hinfällt, muss er aufstehen und seinen Weg weiterverfolgen.«

ANNE CHRISTINE OPPERMANN



Blas, Wind, dass platzt die Backe! tobe! blas!
Ihr Katarakte, Hurrikane, spuckt,
Bis ihr den Kirchturmspitz ersäuft, den Hahn ertränkt!
Ihr schwefligen, himschnellen Feuerblitze,
Vortrupp des Donnerkeils, der Eichen bricht,
Sengt mir mein Weißhaar! Und du, All-Schmetttrer, Donner,
Schlag flach den fetten Rundbauch dieser Welt!
Spreng jede Gußform der Natur, alln Lebenskeim
Stäub jetzt davon, der Undank-Menschen macht!

WILLIAM SHAKESPEARE: KÖNIG LEAR

VORWORT

Das Stück ist unmoralisch? Glauben Sie? Ist es das im Wesentlichen? Hier ist das Wesentliche. Triboulet ist missgestaltet, Triboulet ist krank, Triboulet ist der Hofnarr, ein dreifaches Unglück, das ihn böse macht. Triboulet hasst den König, weil er der König ist, die Herren, weil sie die Herren sind, die Menschen, weil sie nicht alle einen Buckel auf dem Rücken haben. Sein einziger Zeitvertreib ist es, die Herren unablässig untereinander gegen den König aufzubringen. Dabei zerschmettert er den Schwächsten am Stärksten. Er macht den König zu einem schlechten Menschen, er verdirbt ihn, er lässt ihn stumpf werden; er treibt ihn zur Tyrannei, zur Ignoranz, zum Laster; er lässt ihn auf sämtliche Familien der Edelmänner los und zeigt ihm dabei unaufhörlich die Gattin zum Verführen, die Schwester zum Entführen und die Tochter zum Entehren. Der König ist in den Händen Triboulets nichts als ein allmächtiger Hampelmann, der all die Existenzen zerbricht, in deren Mitte der Narr ihn spielen lässt. Eines Tages, mitten während eines Festes, in dem Moment, wo Triboulet den König dazu treibt, die Frau von M. de Cosse zu entführen, dringt M. de Saint-Vallier bis zum König vor und wirft diesem mit erhobener Stimme die Entehrung von Diana von Poitiers vor. Dieser Vater, dem der König die Tochter genommen hat, wird von Triboulet verspottet und beleidigt. Der Vater erhebt den Arm und verflucht Triboulet. Von daher entwickelt sich das ganze Stück. Der wirkliche Gegenstand des Dramas ist der Fluch von M. de Saint-Vallier.

Hören Sie zu. Sie befinden sich im zweiten Akt. Dieser Fluch, wen hat er getroffen? Triboulet, den Narren des Königs? Nein, Triboulet, den Menschen, den Vater, der ein Herz hat, der eine Tochter hat. Triboulet hat eine Tochter, und darin liegt alles.

Triboulet hat nichts als seine Tochter auf der Welt; er versteckt sie vor aller Augen, in einem verlassenem Viertel, in einem einsamen Haus. Je mehr er in der Stadt die Ansteckung von Ausschweifung und Laster verbreitet, umso mehr hält er seine Tochter isoliert und eingemauert. Er erzieht sein Kind in der Unschuld, im Glauben und in der Sittsamkeit. Seine größte Furcht ist, dass sie dem Bösen verfällt, denn er, der Böse, weiß, wie sehr man darunter leidet. Nun gut, der Fluch des Greises trifft Triboulet in dem einzigen, das er auf der Welt liebt, seiner Tochter. Derselbe König, den Triboulet zum Raub treibt, wird Triboulet die Tochter rauben. Der Narr wird auf genau dieselbe Art von der Vorsehung heimgesucht wie M. de Saint-Vallier. Dann, als seine Tochter schließlich verführt und verloren ist, stellt er dem König eine Falle, um sie zu rächen, aber seine Tochter wird in die Falle gehen. So hat Triboulet zwei Schüler, den König und seine Tochter, den König, den er zum Laster erzieht, seine Tochter, die er für die Tugend aufwachsen lässt. Der eine ist das Verderben des anderen. Er will für den König Mme. de Cosse entführen, doch er entführt seine Tochter. Er will den König ermorden, um seine Tochter zu rächen, doch er ermordet seine Tochter. Die Bestrafung hält nicht auf dem halben Wege an; der Fluch des Vaters der Diana erfüllt sich am Vater der Blanche.

Zweifellos ist es nicht an uns zu entscheiden, ob wir eine Idee zu einem Drama vor uns haben, aber ganz sicherlich ist es eine moralische Idee. Im Kern eines anderen Werks des Verfassers geht es um die Fatalität. Hier geht es um die Vorsehung.

VIKTOR HUGO: DER KÖNIG AMÜSIERT SICH

O mein Kind!

Du einzig Glück, das mir der Himmel gönnte;
die andern haben Anverwandte, Brüder
und Freunde, eine Gattin, Untertanen,
Verbündete und Ahnen, längst vermodert,
wohl viele Kinder auch, und was weiß ich?
Ich habe nichts als dich. Ein anderer
ist reich, – wohlan, du bist mein ganzer Schatz.
Ein Andrer glaubt an Gott, – ich glaube nur
an deine Seele. Andere sind jung,
erfreuen sich der Liebe schöner Frauen,
sie haben Stolz, Gesundheit, Glanz und Schönheit.
Doch ich, ich habe nichts als deine Schönheit,
mein teures Kind! – Mein Vaterland, mein Glück,
mein Weib und meine Schwester, meine Tochter,
mein Reichtum, meine Welt, mein Ein und Alles,
mein Gottesdienst und mein Gesetz bist du,
und immer du, und nichts als du!

Ha! Wenn ich dich verlieren müsste! Den Gedanken
vermag ich keinen Augenblick zu fassen. –
Oh, lächle mir ein wenig. – Sieh, dein Lächeln
ist so bezaubernd. – Ja, du bist so ganz
das Abbild deiner Mutter! – Sie war schön.
Wie sie's getan, so fährst du mit der Hand
oft über deine Stirne, wo die Unschuld
Thron erwählt; hast ihre Azuraugen.
Du strahlst für mich in einer Himmelsflamme,
und meine Seele sieht durch deine Hülle
die schöne Seele schimmern. Oh, ich sehe
mit zugeschlossenen Augen dich. Das Licht
kommt mir von dir. Ich könnte Blindheit wünschen
und tiefe Dunkelheit auf meinen Blicken,
um keine andere Sonne mehr zu haben.

VIKTOR HUGO: DER KÖNIG AMÜSIERT SICH



Theater Bielefeld Spielzeit 2020/21
Intendanz Michael Heicks
Redaktion Anne Christine Oppermann
Fotos Sarah Jonck
Gestaltung Büro Beckmann
Druck Gieselmann Druck und Medienhaus

Wir bitten Sie, während der Vorstellung Ihre Mobiltelefone auszuschalten. Filmen, Fotografieren und jede weitere Form elektronischer Aufzeichnung sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.



Gefördert durch

Kulturpartner



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



WDR 3