

Subversives Weinen und bedrohliches Lachen bei Verdi

Ein Opernkomponist nimmt Partei

Bettina Bartz

*Vielleicht waren den musikalischen Gebilden
selbst Fragezeichen eingesenkt.
Gerd Rienäcker¹*

EINLEITUNG

Im Laufe der Zeit hat nicht nur der Musiker, sondern auch der Theaterpraktiker und Mensch Verdi mir immer größeren Respekt eingeflößt. Ähnlich wie Gerd Rienäcker in dem Vortrag »Unterwegs zu Verdi«² beschreibt, bringt die längere Beschäftigung mit Verdi erstaunliche, gängigen Vorurteilen konträr zuwiderlaufende, Resultate hervor. In diesem Vortrag gab Rienäcker über seine (und nicht nur seine) persönlichen Schwierigkeiten mit Verdi ehrlich Auskunft: »Jahrzehntelang riss mich die Beschäftigung mit Verdis Opern zwischen Begeisterung und Befremden. Trieben mir die Abschieds-, Sterbeszenen, darin aufblühende oder stockende Kantilenen [...] Tränen in die Augen, so brachten triviale Wendungen inmitten tragischster Situationen mich zu teils verlegenem, teils zornigem Lachen: Welche Blasphemie! Und es befremdete mich der Gänsemarsch althergebrachter dramaturgisch-musikalischer Formen in Verdis frühen Opern. Wenn etwa in der Oper *Die Räuber* eine Cavatine gesungen wurde, so durfte die Cabaletta nicht fehlen, und dies mehrere Male innerhalb eines Aufzuges – allmächtige, zunehmend ins Klappern geratene Regelwerke, denen die einzelne dramatische Situation unterworfen war? Auch der obligatorische Wechsel der Tongeschlechter von Moll nach Dur riss, so glaubte ich, ganz unterschiedliche Situationen und Handlungen in den Sog des Immergleichen.«³

Wenn es stimmt, was Hermann Danuser schreibt, »dass wissenschaftliche Erkenntnis nicht selten durch das In-Frage-Stellen von vermeintlichen Selbstverständlichkeiten, durch die Problematisierung des Bekannten erwächst«,⁴ lohnt es sich den musikalischen Gebärden eines Opernkomponisten genau zuzuhören und sich nicht auf Interpretationen aus zweiter Hand zu verlassen, auch wenn das zunächst Irritationen einbringt, die Rienäcker so beschreibt: »Lassen Verdis schluchzende Terzgänge mit Tassilos ‚Komm Zigan‘, mit der ‚Rasenbank am Elterngrab‘ so ohne weiteres sich gleichsetzen, geben ihnen erst die szenischen Kontexte doppelten Boden? Vielleicht waren den musikalischen Gebilden selbst Fragezeichen eingesenkt. Sei es, dass ihnen die Orchesterbegleitung ein Gutteil erwarteter Fundamente entzog, sei es, dass ihr rhythmisches Gleichmaß durch plötzlich ein-

setzende Gegenstimmen, mitunter nur durch winzige, jedoch akzentuierte, mithin gegenhaltende Tonfolgen gestört wird; Gildas in sich kreisender Monolog enthält, in Gestalt hohlklängig instrumentierter Klagefiguren, höchst beredte Kommentare; sie kündigen an, was der sehnsüchtigen, in ihren Träumen verfangenen Tochter des Narren Rigoletto widerfahren wird. Des Feldherrn Radames schmelzender Kantilene verweigert das Orchester die erwartete schwelgerische Hülle – soll der Hoffnung, er könnte im Kriege die Sklavin Aida sich gewinnen, der Boden entzogen werden? Vielfach erweisen Begleitfiguren sich als mehr oder minder eindringliche Kontrapunkte, sie opponieren eben jene Kantilene, die sie tragen.

Sei es, dass die schluchzenden Terzgänge, ja Trivial-Wendungen überhaupt höchst seltsam weitergeführt, durch gänzlich anderes Musizieren kontrapunktiert, abgeblockt, gestürzt werden: Als ob darin Illusionen versammelt sind, die es zu widerlegen gilt, im Angesicht grauer Wirklichkeit.«⁵

Dem Sinn des scheinbar Trivialen nachzuforschen, lohnt sich allemal. Im Theater ist es sogar unverzichtbar.⁶ Hermann Danuser schlägt vor, Musik als Text aufzufassen, um die von ihr mitgeteilten Inhalte zu untersuchen. »Musik wäre ein Textgewebe demnach dann – und nur dann – wenn sich ein aus Einzelementen gestifteter Klangverlauf im zeitlichen Fortgang als ein sinnvoller künstlerischer Zusammenhang konstituiert.«⁷

Es erweist sich, dass Verdi in Hinblick auf sein Publikum komponiert wie ein »Lehrer, der sein Handwerk versteht und den Schüler da abholt, wo er steht, ihn begleitet, korrigiert.«⁸ Das Geniale an Verdis musikalischen Einfällen ist, dass sie oft des Wortes nicht bedürfen, um in ihrem Gestus verstanden zu werden. Anders als Wagners Leitmotive, die man zunächst in Tabellen auflisten musste, um »Schwertmotiv« von »Liebesmotiv« überhaupt unterscheiden zu können, teilen sie ihren emotionalen Gehalt und ihre situative Bedeutung sofort mit.⁹

»Verdi, den hat man im Körper und in der Seele, den begreift man nicht allein nur mit dem Intellekt. Der war keiner aus der Opernwelt, der kam von woanders her. Das lese ich schon aus den Gesten in der Musik. Das ist weit getrieben, in sehr verschiedene Richtungen. Einfach so, ohne Rücksicht auf die Verbindungselemente, auf das, was die Konvention abverlangt. Diese rabiate Figur der Abigail im *Nabucco* zum Beispiel. Die schlägt um sich das ganze Stück, und mittendrin plötzlich hat sie diese Arie mit dieser beinahe kindlichen Instrumentation. Flöten, das kennen wir auch von der Gilda im *Rigoletto*. Da muss ich nicht lange lesen: Das ist ein verletzbarer Mensch, der wird enttäuscht und geschlagen, der darf nicht zu sich selbst kommen.« (Peter Konwitschny im Gespräch mit Frank Kämpfer)¹⁰

Der Inhalt wird auch dadurch leicht verständlich, dass Verdi sich nicht scheut, immer wieder mit den grundlegendsten, plattesten und normalsten Emotionen überhaupt zu arbeiten – Weinen und Lachen, Verzweiflung und Freude. Doch was so einfach sich anhört, entpuppt sich als raffiniert gebautes, semantisch oft mehrdeutiges Geflecht.

Ein Beispiel? Die F-Dur-Melodie der *La Traviata*-Ouvertüre ist ein Ohrwurm, obwohl es in der Oper keine Arie gibt, die so anfängt. Die Melodie wird erst spät,

im zweiten Akt, also nachträglich, mit Worten versorgt und auch da ist es eher umgekehrt, dass die Melodie zu uns von Verzweiflung spricht, während die Worte »Amami, Alfredo, amami, quant'io t'amo« = »Liebe mich, Alfredo, so sehr wie ich dich liebe« kaum wichtig sind. Die gleichen Witzbolde, die im vorigen Jahrhundert Schuberts Unvollendete mit den unsterblichen Dichterworten »Frieda, wo kommste her, wo gehste hin, wann kommste wieda?« unterlegten, erfanden für ebendiese Stelle der *La Traviata*-Ouvertüre: »Ich hab dein Knie gesehn, das durfte nie geschehn!«. Albern? Jawohl, aber doch signifikant für die Ausdruckskraft der Musik, denn die Worte sind nur witzig, weil die Melodie als hochtragisch empfunden worden ist und immer noch wird. Die ganze *La Traviata*-Ouvertüre ist ein kleines Drama für sich:

»Das aus-der-Zeit-gefallen-sein ist ebenso komponiert im schwebenden, schwingenden, sphärisch wiederum entschwebenden Grundcharakter, wie der Bogen des Lebens und Sterbens: Ausschließlich Streicher, dünne Violinregister, der ungewöhnliche Akzent jeweils auf dem letzten Viertel des 3. und 6. Taktes. Phrasenverengung in vier zu drei zu zwei + zwei Takten, dann 5 Takte mühsamer Aufstieg und Absinken, Halt in der Dominante (Zögern) vor der pulsierenden Fläche (Herzpochrhythmus) des Hauptthemas, eines seelig weichen Bogens. Die Hauptmelodie umfasst erst die Sept, dann überkletternd in die None. Zum zweiten Mal erscheint es in die tiefen Streicher transponiert (Celli bei Verdi immer die menschliche Tonfarbe, die Wahrheit), während die Violinen nurmehr zittrige Begleitung bilden. Die Staccato-Sechzehntel am Ende mit *morendo*: wie das Stehenbleiben einer winzigen tickenden Uhr.« (Antje Kaiser)¹¹

Die »menschliche Tonfarbe« der Celli ist sicher kein wissenschaftlich exakter Begriff, aber ebenso sicher auch ein Konsens, auf den sich viele Hörer im Saal einigen würden.¹² Und Wahrheit, ein wichtiger Begriff bei Verdi, meint immer auch soziale Genauigkeit. Der Diener lebt und fühlt anders als der Herr, also singt er auch anders. Dramatische Wahrheit ist es, die abrupte Wechsel der Dynamik, Harmonik oder Klangfarbe hervorbringt, nicht kompositorische Eitelkeit. Bei allem, was wir nicht sofort verstehen, lohnt es sich nachzufragen. In diesem Zusammenhang berufe ich mich ausdrücklich auf die Autorität von Walter Felsenstein, der Theatermacher »verpflichtet, diese harten Gegensätze zu erklären.«¹³ Felsenstein dabei auf bestimmte szenische Details festzulegen, heißt ihn gründlich missverstehen, auch darauf hat uns Gerd Rienäcker hingewiesen.¹⁴

Soziale Charakterisierung seiner Figuren durch die musikalische Struktur ist Verdis Anliegen, so verstehe ich die im Zusammenhang mit *Rigoletto* gemachte Äußerung des Komponisten: »dass ich meine Noten, seien sie schön oder schlecht, nicht per Zufall niederschreibe, und dass ich immer danach trachte, ihnen einen Charakter zu geben.«¹⁵

Die Fragezeichen, von denen Rienäcker spricht, sind mithin keine Ungenauigkeiten oder Verschwommenheiten, eher meint er, dass die Musik einen Text, eine Situation befragt, hinterfragt. Die Musik in ihren Widersprüchen ernst zu nehmen, führt also zu Fragen nach den Charakteren der Figuren, ihren gesellschaftlichen Zusammenhängen, nach der Lehre, die daraus zu ziehen wäre.

An Beispielen aus drei Opern aus verschiedenen Schaffensperioden, *Aida* (1871) aus der mittleren Periode, *Rigoletto* (1851) aus eher früher Zeit¹⁶ und *Falstaff* (1893) als allerletztes Alterswerk möchte ich der Anregung Gerd Rienäckers nachgehen, der Fragezeichen in den musikalischen Gebilden selbst vermutete. Die Auswahl ist nicht ganz zufällig, immerhin handelt es sich bei allen drei Stücken um solche, die auf der Theaterbühne beliebt und allgemein bekannt sind und die dem Operndramaturgen in seiner Laufbahn immer wieder begegnen.¹⁷

ERSTES KAPITEL

AIDA – ZUM WEINEN UND WÜTENDWERDEN

Es ist ein weit verbreiteter Irrtum, dass Verdi *Aida* für die Feierlichkeiten zur Eröffnung des Suezkanals am 17. November 1869 komponiert hätte. In Wirklichkeit hatte der Maestro am 9. August 1869 schon dankend abgelehnt, auch nur eine Eröffnungshymne zu komponieren. Auch wenn die Eröffnung des Kairoer Opernhauses 1867 als erstes Opernhaus Afrikas mit *Rigoletto* erfolgte – Verdi selbst hat weder Kairo noch den Suezkanal je gesehen. Er selbst begründete die Annahme des Auftrags, dann doch für Kairo zu schreiben, im Brief an Giuseppe Piroli aus St. Agata am 16. Juli 1870 so:

»Eine Oper für Kairo zu schreiben!!! *Pub!* Ich gehe nicht hin, sie zu inszenieren, weil ich fürchten müsste, dort mumifiziert zu werden; aber ich schicke eine Kopie der Partitur und behalte das Original für Ricordi. Ich muss Euch jedoch sagen, dass der Vertrag noch nicht unterschrieben ist; aber da meine Bedingungen – und die waren hart – telegrafisch akzeptiert worden sind, kann ich ihn für abgeschlossen halten. Wenn mir jemand vor zwei Jahren gesagt hätte, ‚du wirst für Kairo schreiben‘, hätte ich ihn für einen Verrückten gehalten, aber jetzt sehe ich, dass ich der Verrückte bin. Was wollt Ihr? Es ist abgemacht!«¹⁸

Es war sicherlich auch das unverschämte hohe Honorar, das Verdi gefordert und bekommen hatte, was ihn zu dieser Arbeit zwang, aber ebenso muss es künstlerische Gründe gegeben haben. Möglicherweise war er beeindruckt von den Funden und Zeichnungen des französischen Archäologen und Schriftstellers Auguste Mariette, der 1867 für die Weltausstellung in Paris Konstruktionen *à la égyptienne* für den Ägyptischen Pavillon realisiert hatte, die großen Anklang fanden. Es könnte auch sein, dass eben dieser Auguste Mariette Bey als Vertrauter des ägyptischen Vizekönigs Ismael Pascha es schaffte, Verdi von der Fortschrittlichkeit dieses Herrschers zu überzeugen und von der Wichtigkeit, ihn kulturell zu unterstützen. Oder sein Interesse entzündete sich an der Story, die Mariette erfunden und ihm als Libretto-Entwurf vorgelesen hatte. Jedenfalls übersetzte Verdi sofort den 1. und 2. Akt ins Italienische, den 3. und 4. Akt übersetzte seine Frau. Im Juni 1870 besuchte der Pariser Operndirektor Du Locle Verdi und beide arbeiteten ein Szenarium mit teilweisen Dialogen daraus. Diese Rohfassung wurde an Antonio

Ghislanzoni, Hauslibrettist beim Ricordi-Verlag, geschickt mit dem Auftrag, daraus Verse zu machen, und zwar nach Verdis präzisen Angaben »Es ist keine Originalarbeit, erklärt ihm das genau.«¹⁹ Was immer der ursprüngliche Grund war, nun hatte Verdi Feuer gefangen. Als der im Juli ausgebrochene und bis 1871 dauernde deutsch-französische Krieg die Pariser Erstaufführung um Jahre verschob und Verdi befürchteten musste, dass er sich auch auf die Kairoer Pläne auswirken würde, war längst beschlossen, *Aida* dann für ein anderes Theater fertig zu schreiben. Die europäische Situation ließ ihm ein Drama, in dem er unter dem Deckmantel eines imaginären Ägypten die politischen Verhältnisse seiner Gegenwart auf die Bühne bringen konnte, ideal erscheinen. »Dem europäischen Krieg werden wir nicht entgehen und er wird uns verschlingen. Es wird nicht morgen dazu kommen, aber er kommt. Ein Vorwand ist bald gefunden ... etwa Rom ... das Mittelmeer ... und dann, gibt es keine Adria, die sie schon als germanisches Meer angesprochen haben?«²⁰ schreibt Verdi an Clarina Maffai am 30. September 1870 und im selben Brief, auf die Deutschen bezogen, ebenso prophetische Worte: »Mögen unsere Literaten und unsere Politiker das Wissen, die Bildung und sogar (Gott verzeihe es ihnen) die Kunst jenes Siegevölkeres rühmen; wenn sie aber ein wenig mehr ins Innere gehen wollten, würden sie merken, dass in seinen Adern immer noch das alte Gotenblut fließt, dass sie maßlos stolz, hart, unduldsam, grenzenlos gierig sind und alles Nichtgermanische verachten. Es sind Verstandesmenschen ohne Herz; es ist ein kräftiges Volk, aber es hat keinen Schliff. Und dieser König, der immer von der göttlichen Vorsehung redet, mit deren Hilfe er das beste Stück Europa zerstört! Er glaubt sich ausersehen, die Sitten zu bessern und die Laster dieser heutigen Welt zu bestrafen!! Welch ein Typ von einem Sendboten Gottes!

Der alte Attila (auch er ein Sendbote Gottes!) machte Halt vor der Majestät jener Hauptstadt der alten Welt. Dieser hier lässt die Hauptstadt der neuen beschießen! Und jetzt, da Bismarck glauben machen will, Paris werde geschont werden, fürchte ich mehr als je, dass man es wenigstens zu einem Teil in Trümmer legen wird. Warum tut man das? Ich wüsste es nicht zu sagen. Vielleicht, damit es keine so schöne Weltstadt mehr gebe, da sie selber eine gleich schöne niemals haben werden. Armes Paris! Und ich habe es so heiter, strahlend schön noch im vergangenen April gesehen.«²¹

Aber seine eigentliche Botschaft legte er als Komponist natürlich in die Musik. Gerd Rienäckers Hinweis auf das fehlende Fundament in der berühmten Tenor-Arie »Holde Aida« ist keine Marginalie. Es lohnt sich, der Frage nachzugehen, warum Verdi den Radames in der Blüte seiner Hoffnungen ungestützt lässt und warum trotzdem oder gerade deshalb diese Arie ungeheuer wirkungsvoll und beliebt geworden ist. Wippende Kinder kennen den Begriff, sich gegenseitig »verhungern« zu lassen, das schwerere (oder weiter außen sitzende) Kind hält sich unten – das leichtere Kind ist beides: ganz oben und vollkommen hilflos. Aber gleichzeitig ist gewiss, es wird wieder abwärts gehen. Verdi erreicht mit sparsamen, aber präzise eingesetzten, Mitteln genau dieses Gefühl, das offensichtlich ins Herz des Zuhörers trifft: Hilflosigkeit und Höhenrausch – eine Freude, die Mitleid er-

regt. Radames tut dasselbe wie Don Quichote: »to dream the impossible dream«. Unmöglich ist der Traum, weil Aida einem feindlichen Volk angehört, weil beide, Radames und Aida, in einer Welt leben, in der eine unerbittliche Kriegsmaschinerie alle persönlichen Glücksansprüche niederwalzt. Das lässt Verdi uns zweieinhalb Stunden lang erleben. Einmal im Opersessel Platz genommen, gibt es kein Entrinnen mehr. »Zum Weinen schön« bannt uns die Musik im Sessel fest und macht uns zum Mitwisser einer dreifachen Katastrophe: Aida und Radames müssen sterben, Amneris muss verzweifeln. Und warum? Weil Krieg ist. Ergreift Verdi Partei für die Äthiopier oder die Ägypter? Weder noch, Verdi ergreift Partei gegen den Krieg. Dazu fordert er auch entsprechende Texte vom Librettisten. Bereits am 8. September 1870 beauftragte Verdi brieflich den Librettisten, sich bei der Triumphmarsch-Szene in der Wortwahl an das Vorbild des preußischen Königs und späteren deutschen Kaisers Wilhelm zu halten, der nach der Schlacht bei Sedan gesagt hatte: »Wir haben gesiegt mit Hilfe der göttlichen Vorsehung...«.²²

Das Zitat erhält zusätzlich Sprengkraft durch den musikalischen Gestus, den Verdi ihm beigibt: »Verdis szenisch-musikalische Arbeit offenbart hier eine Dialektik, die sich gegenüber der Formel, Verdi habe hier die Gesellschaft einfach glatt bedient, fast zynisch zuspitzt: Ausgerechnet Oberpriester und Priester werden von ihm dafür in den Dienst gezwungen – mit ihrem bekannten Motiv auf den Sieg-Gott-Danke-Text (hier ppp und in Moll). Das ist so, als hätte Kaiser Wilhelm bei der Unterzeichnung des Frankfurter Friedens am 10.5. 1871, dem Sieg über Frankreich, die Marseillaise (in Moll!) gesungen: Verkehrung des Selbstverständlichen und in dem Zynismus gerade Moment gesellschaftlicher Wahrheit.« (Klaus Zehelein)²³

Verdi scheute sich nie, seine politischen Intentionen ins Libretto einfließen zu lassen. Im Brief an Antonio Ghislanzoni aus St. Agata am 28. September 1870 steht:

»Der dritte Akt ist sehr gut, wenn es auch für mein Gefühl ein paar Dinge zu verbessern gibt ... Gut Rezitativ und Romanze. Gut das Duett, das auf die Zeile folgt: »*Ti maledico. – Ah no*« (*Ich verfluche dich. – O nein*) Danach kommt mir »*Tu agli occhi miei, Dei Faraoni ecc.*« (*Du vor meinen Augen, Der Pharaonen usw.*) schwach vor, und ich finde diese Art von Enthusiasmus bei Aida falsch: »*Della patria il sacro amor*« (*Die heilige Liebe zum Vaterland*). Nach der furchtbaren Szene und den Schmähungen des Vaters hat Aida, wie ich Ihnen sagte, keinen Atem zum Sprechen mehr: darum abgerissene Worte mit tiefer und dunkler Stimme. ... Vergessen Sie nicht die Worte: »*Oh patria mia, quanto mi costi!*« (*O mein Vaterland, wie viel kostest du mich!*) Kurz und gut, ich würde mich soweit wie möglich an den Entwurf halten.«²⁴

Ghislanzoni führte alle Anweisungen Verdis brav aus, auch den unpatriotischen Vorwurf an das Vaterland übernahm er wörtlich. Verdi komponierte die Szene zwischen Vater und Tochter als politisches Drama. Zunächst kam es ihm darauf an, Aidas psychische Situation zu beleuchten. Er komponierte eine neue Romanze für Aida, die im Klavierauszug keine Nummer hat, weil Verdi sie später

einfügte und statt dessen einen streng komponierten Priesterchor, für den ihn (wie er humoristisch anmerkt) die Musikprofessoren gelobt hätten, der ihm aber handlungsmäßig schwach vorkam, wegließ.

Untersuchen wir nun einmal diese Szene und versuchen wir, an Hand dieses Beispiels mehr über die Kompositionsmethode und ihre Wirkung auf einer Theaterbühne zu erfahren.

Aidas Monolog beginnt als eine Art Gebet mit fast unbegleitetem Rezitativ. Die Streicher lassen das Grillengezirpe, das den romantischen Ort am Nil illustriert hatte, sein und drücken stattdessen die emotionalen Stürme in Aida aus, die ihr »pace e oblio = Frieden und Vergessen« unmöglich machen, auch Bläser unterstützen Unwetter-Stimmung. In das F-Dur mischen sich Moll-Irritationen. Aida wechselt mehrmals die Taktart (4/4 in 6/8 und zurück), bleibt aber immer langsam (Andante). Vor der eigentlichen Arie spielt die Oboe eine sehnsüchtige Melodie, die wohl aus Aidas Gedanken entspringt, wie eine ferne Erinnerung oder Klage. Aida wiederholt diese Melodie nicht, nur eine kleine expressive Phrase wird von ihr aufgegriffen, eben jenes »o patria mia, quanto mi costi«, ansonsten verzichtet Verdi bei ihr fast auf jede Art von Melodie, was die entsprechende Stelle besonders hervorhebt. Die Führung nach A-Dur (bei »asil beato = glücklicher Zufluchtsort« und am Ende) kann man als Hoffnung auf das Jenseits interpretieren. Dieser Hoffnung überlässt sich Aida umso mehr, als sie die Unmöglichkeit, auf Erden mit dem geliebten Feind glücklich zu werden, genau kennt. Der Schluss der Romanze ist eine Art Duett oder Terzett mit der Oboe und der Flöte wie auf dem Weg ins Jenseits – sie hat es geschafft, ihre Gedanken von den irdischen Dingen weitest möglich wegzubewegen – aber der Schein trügt, denn nun kommt ihr Vater, um sie brutal in die irdischen Kämpfe zurückzuholen.

Amonasro ist nicht nur König der Äthiopier, er ist auch ein raffinierter Untergrundkämpfer, der einen Spezialauftrag für seine Tochter Aida hat. Er weiß, dass Radames in sie verliebt ist und will diese Information über die Schwäche des Feindes militärisch nutzen. Im Duett Nr. 12 bringt er sofort wieder Es-Dur ins Spiel, die Tonart der Macht und des Krieges und erinnert sie an das, was sie gerade vergessen wollte. Im einleitenden Rezitativ kämpft er um ihre Aufmerksamkeit, als er die hat, braucht er nur 4 Takte Des-Dur, bis sie ihm wieder folgsam nachsingt. Auch seine zweite Phrase wiederholt sie noch, wenn auch textlich schon im Konjunktiv, seine dritte Phrase löst aber in ihr nicht das Racheverlangen aus, das Amonasro beabsichtigt, stattdessen kommt Aida wieder in todessüchtige Schwärmerie. Amonasro erkennt die Gefahr »non fia che tardi = zögern verdirbt alles« und zieht härtere Seiten auf: in einem kraftvoll punktierten Rhythmus, dessen Militärmarsch-Charakter sich nicht von den »ägyptischen« Märschen unterscheidet, macht er ihr ihren militärischen Auftrag klar. Aida versucht sich stammelnd zu wehren. Amonasro wechselt in einen noch schnelleren Allegro 6/8-Takt und entwirft eine apokalyptische Vision vom niedergemetzelten äthiopischen Volk, woran Aida Schuld sei. Das Orchester spielt »tutta forza= mit ganzer Kraft«, Tom-

peten und Posaunen blasen wie beim Jüngsten Gericht, was gleichzeitig den Untergang der Äthiopier wie auch Anklage gegen Aida bedeutet. Aida bittet umsonst um Mitleid, Amonasro lässt nichts aus. Am Ende hat er gesiegt, Aida singt nicht mehr überirdisch hoch vom Jenseits, sondern in tiefer Lage, von tiefen Streichern begleitet, fast mechanisch, puppenhaft, was er hören will, ihr Des-Dur wird von Amonasro befriedigt wiederholt. Ein eindrucksvolles Beispiel von Gehirnwäsche hat stattgefunden, bei dem ein Teil von Aidas Persönlichkeit abgestorben ist. Ebenfalls mechanisch, auf dem einen Ton Des, kündigt Amonasro an, das folgende Gespräch (Nr. 13 Duett) Aidas mit Radames zu belauschen.

Ein Paukenwirbel begleitet Amonasro ins Versteck, kündigt gleichzeitig die Lebensgefahr an, in die sich der ahnungslose Radames jetzt begibt. Radames, der sich auf sein erstes Alleinsein mit Aida freut, singt so unbeschwert strahlend wie je ein Heldentenor, was als zynischer Kontrast zu der zerstörten Aida wirkt. Dreimal wiederholt Radames seine gutgelaunte Phrase, ehe ihn Aidas unheilvolle Stimmung irritiert. Er interpretiert sie jedoch falsch und steigert sich in eine kleine Arie, begleitet von gestopften Trompeten, in der er seine Illusion ausbreitet, beim nächsten militärischen Erfolg Aida heiraten zu können, als er in C-Dur enden will, fällt ihm das Orchester mit c-Moll ins Wort und begleitet mit nervösen, hektischen Sturmfiguren Aidas Versuch, ihm den Ernst der Lage klar zu machen. Radames versucht erst, zu argumentieren, dann erschrickt er bei dem Wort »fuggire = fliehen« so sehr, dass er verstummt. Nach einer Generalpause setzt die Oboe im 3/4-Takt ein. Mühevoll, fast gesprochen, in tiefer Lage beginnend, versucht Aida ihn und sich zu überreden, noch Hoffnung im Leben zu haben, wechselt dann aber wieder in 4/4-Takt mit Jenseits-Phantasien. Radames ist für ihre Verheißung eines Paradieses außerhalb des bekannten Lebens empfänglich, beide kommen, während die Geigen wieder zirpen, durch Triolen in einen wiegenden Rhythmus und träumen (erstmalig gemeinsam Duett singend) den B-Dur Traum bis zu Ende. Hier setzt Verdi eine Generalpause. Will er den Zuschauer daran erinnern, dass der Fluchtraum keine reale Grundlage hat? Wohin sollen die Liebenden auch fliehen? Verdis Größe besteht u.a. darin, dass er eben nicht, wie Attila Csampai annimmt, der Schwäche seines Helden die Schuld am Desaster gibt. Csampais Meinung nach »bleibt es nur beim ‚Ritual des versuchten Ausbruchs‘, wie Adorno es treffend nannte, denn bereits die erste Prüfung seiner Liebe kann Radames nicht bestehen. Für seine Ehre, für die Wahrung seiner sozialen Integrität, die Einhaltung seiner moralischen Grundsätze ist ihm kein Preis zu hoch, und er ist bereit, alles dafür zu opfern: seine Liebe, sein Leben und all seine Utopien von einer besseren Welt.«²⁵

Ich sehe das anders. Verdi zeigt schon durch die Struktur seiner musikdramatischen Konstruktion, dass Radames mitnichten irgendeine Wahl hat, zu eng sind die sozialen und militärischen Netze um die Menschen gestrickt.

Nach der Generalpause »erwacht« Radames noch einmal im Allegro vivo und findet eine völlig veränderte Aida vor, die sich ihm berechnend verweigert und ihn kalt kalkulierend vorwärts peitscht, wie es ihr Vater verlangt hat – das Orchester

spielt Amonasro-Musik. Radames lässt sich auch davon mitreißen, jetzt gibt er die F-Dur Melodie vor und Aida wiederholt ganz wörtlich, wenn auch mit entgegengesetztem Text (er sagt »auf in die Wüste«, sie »auf in die Oase«).

Auch dieses zweite Duett bringen sie ordentlich mit einer gemeinsamen Kabaletta zu Ende, aber es hat einen ganz anderen Charakter als das Traum-Duett, ist entfesselter Lebenswillen, sehr körperlich (wenn sie in der Oper irgendwann miteinander schlafen würden, dann hier). Nach dem F-Dur Schluss rücken die Trompeten einen halben Ton höher, Aida quasi an ihren Auftrag erinnernd und sie fragt brav nach dem Weg der Truppen. Es rieselt dem Zuhörer (der Amonasro im Versteck sieht) kalt den Rücken hinunter, wenn Radames jetzt das Kriegsgeheimnis verrät. Verdi nutzt die Dramatik der Situation mit einem kraftvollen Einbruch von Amonasro in das scheinbare Liebes-Idyll. Radames deliriert, abwechselnd *pianissimo* und *fortissimo* kommentiert das Orchester sein Entsetzen. Aida versucht Radames in der Gehirnwäsche-Tonart D es-Dur zu trösten, Amonasro hilft ihr, er will den Verliebten zu seinem Schwiegersohn und Kampfgefährten machen. Bevor klar wird, ob Radames auf den Vorschlag, zu den Äthiopiern überzulaufen, eingehen wird, tritt Amneris dazwischen. In den 45 Takten bis Aktschluss wird die Musik immer schneller, das weitere Geschehen entfaltet sich im Gegensatz zur bisherigen Ausführlichkeit blitzschnell. Es ist bühnenpraktisch schwer realisierbar, was in den letzten paar Sekunden alles geschehen muss: Amonasro will sich auf Amneris stürzen, Radames geht dazwischen und rettet ihr das Leben, Ramphis kommt und ruft die Wachen, Radames schickt Amonasro und Aida weg, Aida will nicht gehen, wird von Amonasro weggerissen, Radames liefert sich Ramphis aus.

Das Orchester spielt einen konventionellen D-Dur-Opernschluss, ähnlich kurz und bündig wie *Un ballo in maschera* oder *Rigoletto* enden, aber es folgt diesmal noch ein Akt. In dem letzten Akt wird dann nur noch »eingemauert«, die traumatische Atmosphäre einer militarisierten Gesellschaft spitzt sich tödlich zu. Im Jahre 2002 hat der Bühnenbildner Hans Dieter Schaal ein großes Bild dafür geschaffen: eine über allem hängende, auf den Kopf gestellte Pyramide, deren Spitze die Menschen auf der Bühne schon den ganzen Abend bedroht hatte, senkt sich im Schlussduett immer tiefer und beerdigt das Liebespaar unter sich.

»Verdis Arbeit an der Handlung des Ägyptologen Mariette widerspricht deutlich der Interpretation, die darin ein ‚romantische Allerweltsgeschichte‘ in exotischen Kostümen sieht. Alt-Ägypten steht nicht so sehr für das spezifische Dekor als äußerliche Klammer, vielmehr bezeichnet es jene Jahrhundert-Faszination der Archäologie, die im letzten Jahr des 18. Jahrhunderts durch Napoleons Ägypten-Feldzug und der ihn begleitenden Wissenschaftler beginnt. Gerade die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bringt systematisch jene altägyptischen Schätze ans Licht, die zur Illustration des fesselnden Gedankens an dieses dreitausendjährige Reich herangezogen werden konnten: Hier war jene Stabilität in festen Stein gehauen, welche der Sehnsucht nach nationaler Größe und Einigkeit ihr Bild gab.«²⁶

Diese Erkenntnis des Dramaturgen und Dozenten für Musiksoziologie Klaus Zehelein in Zusammenhang mit der Frankfurter Inszenierung von Hans Neuen-

fels (1981), ist noch lange nicht allgemeines Gut. Immer wieder formulieren einige Opernfans ihr Bedürfnis nach exotischem Altertumskitsch, nach Elefanten und nackten Sklavinnen, und wollen nicht an politische Inhalte erinnert werden, das haben die Reaktionen auf Inszenierungen wie die von Hans Neuenfels oder Peter Konwitschny²⁷ bewiesen. Dabei erhellen die Briefe Verdis sehr genau, dass da ein Pazifist am Werk war, der davor warnen wollte, junge Menschen in Kriegen zu verheizen, Völker gegeneinander zu hetzen und religiöse Propaganda zur Gleichschaltung der Massen und zur Unterdrückung der Nachbarvölker zu benutzen. Der Verdacht liegt nahe, dass gerade die von Verdi so ghassten Deutschen in der Oper gern an gigantischer Ägyptomanie sich delectieren. »Die durch die altägyptischen Funde angeregten Großplastiken, diese Mystifikation der Nation durch gigantische Weiblichkeit – jene Riesenfrauen, die man heute noch besteigen kann, bezeugen dies: Die Bavaria, die Germania, die Freiheitsstatue als veräußerlichte Symbole, wieder in den nationalen Mutterleib zurückzukehren, die Mutter Bavaria, in deren Brüsten Platz für eine trojanische Mannschaft wäre, die Germania, streng gegen den welschen Feind den deutschen Vater und dessen Söhne schützend, die Freiheit, die größte von allen, bis in die Fackel begehbar: gigantische Produkte missverstandener Größe, tot.«²⁸

Anekdotisch gehört die Tatsache hierher, dass Verdi sich zwar erkundigte, ob es im Alten Ägypten Priesterinnen gegeben hätte, aber die verneinende Antwort dann einfach ignorierte. Zu schön sei ihm der Chor der Priesterinnen gelungen – und zu passend, möchte man hinzufügen, in dem politischen Gefüge des Librettos, dass die erotische Ausstrahlung der Frauen vom Oberpriester benutzt wird, um junge Männer kriegsbegeistert zu machen. Immer arbeitet Verdi mit Chiffren und Bildern, die er der großen Masse verständlich wusste. Seine extra angefertigten Aida-Trompeten schallen den bekannten Militärparaden-Sound, nur noch blecherner, noch ätzender, als je vorher eine italienische Militärkapelle gespielt hat.²⁹

Verdis Technik, einfache musikalische Formeln konkret mit Inhalt zu besetzen und dem Zuschauer dann leitmotivähnlich immer wieder ins Gedächtnis zu rufen, sorgt für Durchschaubarkeit und Spannung. Der Zuschauer soll mit den altägyptischen Personen mitleiden und mit Verdi Haltung beziehen: kein Vaterland rechtfertigt Tod und Zerstörung, kein Gott ist gut, der zum Krieg aufruft.

ZWEITES KAPITEL

RIGOLETTO – BLUTIGE TRÄNEN UNTER DER MASKE DES CLOWNS

Auch der 20 Jahre vor *Aida* komponierte *Rigoletto* ist keine Unterhaltungsooper, wenn auch Verdi unterhaltsame Elemente einzusetzen wusste, um den verwundbar gemachten Zuschauer dann mit seiner Botschaft umso sicherer ins Herz zu treffen.

Weinen und Lachen als Grundäußerungen menschlicher Emotion sind das Wichtigste auf dem Theater. Eine Aufführung, in der nicht geweint oder gelacht werden kann, ist tot. Seit der Erfindung der Oper sind die Worte »cuore« und »dolore« (Herz und Schmerz) zentral, »piangere« und »ridere« (weinen und lachen) sind im *Rigoletto* so häufig, dass man dem Librettisten Piave sogar Mangel an literarischem Geschmack vorgeworfen hat. Das ist ungerecht, denn Piave erweist sich als sehr geschickter Sachwalter Verdi'scher Intentionen.

Verdi hat sich den Stoff, »der, wenn ihn die Polizei genehmigen wollte, eine der schönsten Schöpfungen des modernen Theaters würde«³⁰ ausgesucht, wohl wissend, dass das Schauspiel schon einen Tag nach der Uraufführung verboten worden war und dass Victor Hugo, der Autor der Vorlage *Le roi s'amuse* 1832 einen Prozess wegen Verletzung der Sittlichkeit verloren hatte. Verdi ließ sich das Libretto nach seinen Maßgaben anfertigen und kämpfte wie ein Löwe gegen Zensurschwierigkeiten und politische Bedenken – nachzulesen z.B. im Programmheft von Werner Hintze zur Inszenierung von Peter Konwitschny in Halle 1988.³¹

»Die Zustände in unserem Land sind trostlos! Italien ist nur noch ein großes und schönes Gefängnis! Wenn Ihr diesen so heiteren Himmel, dieses so milde Klima, dieses Meer, diese Berge, diese so schöne Stadt sähet! Ein Paradies für das Auge; eine Hölle für das Herz!«³² beklagte sich Verdi, nachdem der Papst mit Hilfe französischer Truppen Garibaldi besiegt und seine Macht in Rom wiederhergestellt hatte. »Die Zustände im Theater sind trostlos; das Unternehmen steht vor dem Ruin! Ich für mein Teil bin keineswegs unzufrieden darüber, denn ich wünsche nichts, als mich in einen Winkel der Erde zurückzuziehen und zu fluchen und zu verwünschen!«³³

Dass Verdi sich eben nicht zurückgezogen hat, sondern aus der Trauer und Verzweiflung Kraft und Energie zum Handeln ziehen konnte, zeigt sich nicht nur in den gelegentlichen politischen Aktionen Verdis,³⁴ es zeigt sich auch und vor allem in der Wahl seines Opernstoffs und der Art seiner Komposition, die offen Partei ergreift für die Grundbedürfnisse aller Menschen nach Freiheit und Selbstbestimmung, nach Liebeserfüllung und Persönlichkeitsentfaltung, indem er die Verhältnisse genau charakterisiert, die all diesem entgegenstehen und diese Verhältnisse eindeutig als negativ bewertet und nicht die Menschen, die innerhalb dieser Verhältnisse lieben, leiden, Fehler machen und zerbrechen.

Unter der Überschrift »Lachen und Weinen« macht Wolfgang Willaschek kurz die Zusammenhänge klar:

»Ob Tribloulet in Hugos *Le roi s'amuse* (Der König amüsiert sich) oder später Rigoletto in Verdis Oper, beiden wird das Lachen als Maske und Lebenslüge aufgezwungen. Dahinter verbirgt sich eine andere Kraft. ‚Dies Lachen bedeutet Hass, verbissenes Schweigen, Wut, Verzweiflung‘ wird Hugo 1969 in *Die lachende Maske* feststellen. Victor Hugos romantische Schauerdramen sind bereits Opern, denen nur eines fehlt: die Musik.«³⁵

Die Hauptfigur, Rigoletto, ist kein positiver Held, trotzdem oder gerade deshalb identifizieren wir uns mit ihm. Verdi gestaltet mit Eifer das Widersprüchliche. Er wehrt sich gegen den Eingriff der Zensur, dem Hofnarren die Hässlichkeit und den Buckel zu nehmen. »Ich finde es gerade herrlich, diese äußerlich missgebildete und lächerliche, doch innerlich leidenschaftliche und liebevolle Person auftreten zu lassen. Ich habe den Stoff gerade wegen all dieser Eigenschaften und dieser originellen Züge gewählt; wenn man sie weglässt, kann ich keine Musik mehr dazu machen. Wenn man mir sagt, dass die Noten ebenso gut für dieses Drama bleiben können, dann entgegne ich, dass ich diese Äußerung nicht verstehe, und sage offen, dass ich meine Noten, seien sie schön oder schlecht, nicht per Zufall niederschreibe, und dass ich immer danach trachte, ihnen einen Charakter zu geben. Mit einem Wort, aus einem originellen, gewaltigen Drama hat man eine ganz gewöhnliche Sache und kalte Angelegenheit gemacht.«³⁶

Die Geschichte vom buckligen Hofnarren, der sich gegen eine Welt zu wehren sucht, die ihn auch seelisch verkrüppelt hat, lag Verdi so sehr am Herzen, dass er die Oper lieber gar nicht aufführen, als ihr die Sprengkraft nehmen lassen wollte.

Anfangs habe ich auf die gestische Prägnanz Verdischer Musiksprache hingewiesen. Derart »sprechend« sind auch die musikalischen Gebärden in *Rigoletto*. In Rigolettos Monolog im ersten Akt innerhalb der Nr. 3 hat der Zuschauer teil an der Gedankenwelt Rigolettos. Hier zeigt er sich uns ohne Maske, wir erfahren, was er denkt, aber auch, was er nicht denken will. Die gedankliche Verdrängung des Fluch-Motivs macht ihn blind und taub für die Gefahr, in der seine Beziehung zur Tochter schwebt. Was die kommende Szenen bildlich vorführen, spricht die Musik bereits hier aus. »Er sehnt sich zu verklärten Klängen der Flöte nach seiner Tochter. Er hört auf einem Ton den Fluch Monterones. ‚Alles nur Wahnsinn‘: Mit einem Satz, mit einem einzigen Akkord vertreibt Rigoletto alle Bedenken. Er kehrt nach Hause zurück. Kein Bühnenbildner könnte den Ortswechsel als Gesinnungswandel so wiedergeben wie Verdi mit seiner Musik in zwei Takten. Es ist die Kopfgeburt einer Lebenslüge.«³⁷

Verdi bringt das komplizierte Geflecht der Figurenbeziehungen leicht verständlich, aber emotional effektiv dem Publikum nahe. Das zu zeigen ist die allseits bekannte Schlusszene mit der Leiche im Sack prädestiniert, aber auch eine eher unscheinbare, gelegentlich sogar gestrichene Szene, nämlich der Auftritt des Pagen in der 4. Szene des zweiten Aktes. Dieser Page unterbricht wie ein Intermezzo die große tragische Szene zwischen Rigoletto und den Hofleuten, er ist musikalisch wichtig, um von dem »Hahaha«-Geplänkel, mit dem Rigoletto und die Hofleute sich gegenseitig frustrieren, zur berühmten Arie des Rigoletto

»Cortigiani, vil razza dannata = Höflinge, ihr feige, verdammte Bande« zu kommen. Um in das grandiose Donnerwetter ausbrechen zu können, muss Rigoletto nämlich erst erfahren, dass seine Tochter beim Herzog ist. Diese Vermutung wird durch den Auftritt des Pagen bestätigt. Gleichzeitig sind die Scherze, mit denen die gelangweilten Höflinge den wehrlosen Pagen herumschubsen, wichtiges Charakterisierungsmittel für diese Männergesellschaft. Dafür ist es auch notwendig, dass dies eine Hosenrolle ist, einen Knaben suggerierend, dessen naseweise Fragen ihn als zu jung charakterisieren, um die Impertinenz der Höflinge von vornherein einzukalkulieren und ein verletzliches Wesen im Kostüm, das gut daran tut, vor den aggressiver werdenden Höflingen gleich wieder zu fliehen. Doch der Auftritt hat noch eine weitere Bedeutung. Er bringt dem Zuschauer auch eine neue Information: der Herzog ist verheiratet und möchte seine Frau nicht sehen. Dadurch erfahren wir erstmalig, dass auch die Person, die wir bisher als einzige für frei und unabhängig gehalten haben, ihre Pflichten hat. Eine Fürstenehe war immer auch eine politisch-gesellschaftliche Verbindung, ein status quo, den man nicht einfach auflösen konnte ohne größte politische Verwicklungen. Als »giovane, giocondo, sì possente, bello = jung, verspielt, so mächtig und schön« hat Rigoletto den Herzog in seinem ersten Monolog charakterisiert, und der Herzog hatte uns im Selbstgespräch versprochen »il sermo mio darei = ich gäbe meine Krone hin«, um Gilda zu trösten.³⁸ Jetzt erfahren wir, dass das gar nicht wirklich in seiner Macht steht, dass er Gilda nicht nur als Bürgerliche nicht heiraten kann, sondern dass er sogar schon von anderen, die mächtiger waren als er, verheiratet worden ist und seine »Ausschweifungen« erscheinen plötzlich in einem anderen, noch unglücklicheren Licht. Somit wird der sozial über allen stehende Fürst in einem Punkt seinen Untergebenen ebenbürtig: auch er ist an seine »lachende Maske«, seine Rolle des Wüstlings gebunden, kann aus ihr in dieser Welt nicht aussteigen. Diese Seite am Fürsten haben Verdi und Piave nicht von Hugo, hier unterscheidet sich die Oper vom Schauspiel. Für das Selbstgespräch des Herzogs zu Beginn des 2. Aktes (»Ella mi fu rapita= Sie wurde mir geraubt«) gibt es im Schauspiel keine Vorlage. Es ist anzunehmen, dass Verdi darauf bestanden hat, um die Person des Herzogs aufzuwerten, was automatisch auch zu einer Aufwertung Gildas führt. Auch für das Quartett im letzten Akt hat das musikalische Folgen. Das musikalische Stimmengeflecht, dass die vier Solisten vereint (und durch diese Vereinigung die räumliche Trennung, die von der Regieanweisung im Textbuch gefordert wird, unterläuft), vereint eben vier Menschen mit großen Problemen, vier gleichermaßen Gefangene – und nicht drei arme Schlucker und einen Glückspilz. Auch der im Quartett nicht singende Sparafucile steht unter dem Zwang seiner Rolle. Hugo und Verdi zeigen die komische Seite im Tragischen: der Mörder hat Berufsehre und lehnt es ab, seinen Auftragsgeber Rigoletto zu ermorden: »Son forse un bandito? Qual altro cliente da me fu tradito? Mi paga quest'uomo ... fedele m'avra. (Bin ich denn ein Verbrecher? Habe ich je einen Kunden betrogen? Dieser Mann bezahlt mich ... er wird ehrlich bedient.)« sagt der Killer und Verdi lässt es unmittelbar darauf donnern.

Gefangen ist Rigoletto in seiner Rolle als Hofnarr, der seine Mitmenschen ver-spotten muss und von ihnen verflucht wird, der, wie er selbst sagt, »blutige Tränen unter der Maske des Clowns weinen (sangue a lagrime piangendo, sotto la larva del buffon)« musste (Nr. 13), gefangen hielt er seine Tochter, die sich erst durch den Tod aus dieser väterlichen Umklammerung befreien kann, als gefangen erweist sich auch Maddalena, der nicht erlaubt ist, einen Todgeweihten zu retten, selbst als sie sich in den Herzog verliebt. Aber ebenso gefangen ist auch der Herzog, der einen Schlager nach dem anderen singt, die sich ständig als innerlich brüchig erweisen wie Radames' Arie. Die Tenor-Kanzone Nr. 10, der bekannte H-Dur-Schlager (in der alten Übersetzung »Oh wie so trügerisch«) hat ähnliche Tücken: Das Vorspiel bricht die achttaktige Phrase nach 7 Takten ab und es folgt eine Fermatenpause. Dann wiederholt der Tenor die Melodie, aber das erste Wort ist falsch betont: »La donna è mobile «= »Die Frau ist wechselhaft«. Wieder stellen sich Fragen: will Verdi den Schlager als hohl kommentieren? Oder ist der Herzog betrunken? Und wenn, warum hat er sich betrunken?

Was hat es nun mit dieser opernhaftesten aller Opernszenen am Schluss des *Rigoletto* auf sich? »Die Leiche im Sack« ist sogar der Titel eines oft gespielten Boulevardstücks³⁹ geworden, dass sich mit dem Sinn und Unsinn der Oper auf amüsante Weise auseinandersetzt. Verdi jedenfalls, der freiwillig auf eine Schlafzimmerszene zwischen Gilda und dem Herzog verzichtet hatte, obwohl er sich durchaus für fähig hielt, sie zu komponieren,⁴⁰ war hier nicht kompromissbereit, er bestand auf dem Sack:

»[...] man muss auch die Sache mit dem Sack beibehalten; sie kann der Polizei einerlei sein, und was den Effekt betrifft, so ist es nicht ihre Sache, sich darum zu kümmern.«⁴¹

Doch die Reaktion der Zensurbehörde war zunächst denkbar negativ. Der Gouverneur von Gorzkowsky beurteilte den eingereichten Entwurf vernichtend: »Wir bedauern, dass der Dichter Piave und der berühmte Maestro Verdi kein anderes Gebiet hatten wählen können, um ihre Talente zu zeigen, als das einer ekelhaften Amoralität und obszönen Trivialität«.

Verdi schrieb verzweifelt den Theaterdirektor Marzari: »Ich verstehe nicht, warum man den Sack gestrichen hat? – Was liegt der Polizei an dem Sack? Fürchtet sie um die Wirkung? Man erlaube mir aber zu sagen: Wieso will sie mehr davon verstehen als ich? Wer ist hier der Maestro?«⁴²

Obwohl Verdi klar war, dass die Bühnensituation als lächerlich empfunden werden könnte, war er überzeugt, dass durch seine Komposition jegliche Lachlust versiegen würde: »Eine Schwierigkeit dieser Art gab es schon bei dem *Horn* im Ernani. Nun, wer hat beim Ertönen des Horns gelacht? Lässt man den Sack weg, ist es unwahrscheinlich, dass Triboletto eine halbe Stunde bei dem Leichnam redet, bevor ein Blitz aufleuchtet und ihn als den seiner Tochter enthüllt.«⁴³

Wenn man sich die Schluss-Szene ansieht, fällt auf, dass Verdi den Kontrast so scharf wie möglich zeigen wollte. Rigoletto fühlt sich mit dem vermeintlichen Feind zu seinen Füßen als großer Held. Er ruft die Natur zum Zeugen für seine

Größe. Dann erfährt er die furchtbare Wahrheit und das Unwahrscheinliche, dass die verwundete Tochter noch singen kann, bringt ein in seiner Ungleichheit starkes Duett hervor. Gilda auf dem Weg zum Himmel, immer höher schraubt sich ihr Gesang, und gemahnt an den Sopran aus dem *Requiem* in einem utopischen Sinn.⁴⁴ Sie lässt den verzweifelten Vater im tiefsten Elend zurück, die tiefen Bläser des Orchesters unterstützen Rigolettos Flehen, sie möge nicht sterben. Sinnfällig wird dadurch: alle Gewalt richtet nichts mehr aus. Das Verlöschen, Verblässen der Stimme der Tochter kann auch ein ganzes Orchester nicht mehr rückgängig machen.

Vielleicht hat Verdi deshalb auf der Realität des Sackes bestanden, um die Surrealität der Situation deutlicher komponieren zu können. Gilda und Rigoletto singen Duett, aber sie befinden sich harmonisch in zwei verschiedenen Sphären.

Die letzten 10 Takte der Oper nehmen Bezug auf den Fluch, wiederholt wird der Rhythmus der Begleitfigur zu Monterones Anklage aus dem 1. Akt. Aber die Bewegung ist konträr. Damals aufsteigende Tonleiter ist diesmal die letzte Geste eine Abwärtsbewegung, die Talfahrt des Rigoletto, der sich eben noch so groß dünkte.

Aber der Zuschauer ist nicht sinnlos in das Wechselbad der Gefühle getaucht worden. »Opernfinali« haben laut Rienäcker eine wichtige Eigenschaft. Sie »vereinigen die abschließende Gebärde mit einer weiteren; jener der Übergabe, des Hinausweisens; folglich sind sie dem Stückgeschehen und einem ‚Danach‘ gleichermaßen verpflichtet; in ihnen liegt möglicherweise eine Brücke zwischen Szene bzw. Orchesterraum und Zuschauerraum bzw. Publikum.«⁴⁵ Verdi wollte dem Publikum die Möglichkeit geben, im Weinen über Gildas Tod auch über seine eigenen Tode zu weinen, sein eigenes Gefangensein, seine eigenen unerlösten Bedürfnisse zu bedauern, denn dies ist der erste Schritt, sich nach den Möglichkeiten umzusehen, unerträgliche Situationen zu verbessern.

DRITES KAPITEL

FALSTAFF – WER ZULETZT LACHT ...

Um mit einer Provokation zu beginnen: Die Oper *Falstaff* hätte, wäre sie nicht von Verdi, ihre Uraufführung nicht überlebt. Zu sehr hat sich der Komponist zwischen alle Stühle gesetzt, zu wenig treffen die musikalischen Feinheiten der Partitur den Geschmack der großen Masse. Die hintersinnigen Anspielungen sind nur Fachleuten verständlich. Es ist unbestreitbar in jeder Faser das Werk eines alten Mannes. Freilich ist die daraus resultierende Stimmung des Abschiedes, des melancholischen Rückblickes und der Warnung vor künftigem Verlust für Gleichgesinnte auch als Genuss erlebbar. Und doch ist nicht anzunehmen, dass sich das Publikum von jemand Unbekanntem ein so melancholisches Lebewohl hätte vorsetzen lassen. Es zeigt sich, dass das Werk sein angebliches Ziel, eine Komödie zu sein, verfehlt. Weiter zeigt sich, dass das Werk dieses Ziel in denkbar virtuoser Weise verfehlt.

Gerd Rienäcker⁴⁶ begreift es als »fatalistisch geprägten Ausnahmefall«, in dem anders als in früheren Werken, nicht mehr der Gesang dominiert »[...] es gibt im Falstaff wenige Ereignisse, die die Akteure zum Singen, gar Aussingen ihrer Leidenschaften veranlassen könnte; eben deshalb sind der Kantilene nur einzelne Inseln zugewiesen, Inseln des Traumes, der an Verlorenes sich haften könnte.«⁴⁷

Verdis Oper *Falstaff* ist das letzte Werk eines der größten Opernkomponisten aller Zeiten. Wen wundert's, dass die Uraufführung 1893 an der Mailänder Scala mit großer Spannung erwartet wurde. Jedermann, der auf sich hielt, wollte dabei sein. Selbst der Stückeschreiber und Musikkritiker George Bernard Shaw glaubte, sich mit Reisekrankheit entschuldigen zu müssen, als er nicht kommen wollte.⁴⁸ Das italienische und ausländische Publikum, das mit einem weiteren Werk des immerhin schon achtzigjährigen Meisters gar nicht mehr rechnen konnte, war stolz, dabei sein zu dürfen. Es spendete seinem Idol Verdi Applaus. Aber es scheint sich für seine *Musik*, vor allem für den dritten Akt, nicht wirklich erwärmt zu haben, wenn man den zeitgenössischen Berichten glauben darf. Auch die späteren Reaktionen des breiten Publikums blieben matt.

Diesen Erfolg hatte Verdi aber auch gar nicht angestrebt, weder hatte er ihn noch nötig, noch war er in der Stimmung, Rücksichten auf die Opernwelt zu nehmen, die jetzt Massenet und Leoncavallo huldigte und schon begann, alles an Wagner zu messen. Nicht einmal die simpelsten Theatergesetze schienen ihm mehr der Mühe wert. Für sinnliches Theaterspiel und Situationskomik ist kein Platz mehr, alles spielt sich nur noch akustisch ab. Schon in der Straßenszene im ersten Akt, bei der sämtliche Personen außer der Titelfigur anwesend sind und durcheinander reden, legt Verdi es auf Unverständlichkeit an: nicht nur, dass jede Figur einen anderen Text singt, existieren auch zwei verschiedene Metren: die Frauen singen im 4/4-, die Männer im 6/8-Takt. Verdi hat wohl gemerkt oft genug seine Fähigkeit bewiesen, im größten dramatischen Durcheinander einzelnen wichtigen Worten Gehör zu verschaffen, wenn er sie hier nicht einsetzt, steckt Absicht dahinter. Genial verschafft Verdi kleinstädtischer Aggressivität Ausdruck, macht hörbar, wie hier niemand dem anderen zuhört, wie unvereinbar männliche und weibliche Interessen im bürgerlichen Geschlechterkampf sind. Doch wie soll das auf einer Bühne aussehen? Unvorstellbar, dass bei derart komplizierter Satztechnik die Sänger noch dramatisch agieren sollen, unvorstellbar auch, welche Aktion Verdi bei der Komposition vorgeschwebt haben könnte. Den Cantus firmus hält der Außenseiter Fenton, gerade die Figur, die »außen steht«, weil sie in die gegenwärtige Intrige nicht verwickelt ist, aber auch weil Fenton eine Figur ist, den niemand ernst nimmt, den »Mann« nicht zum Schwiegersohn haben will und der von den anderen Männern nicht angesprochen wird. Unbeteiligt blickt er auf das Ganze und lässt seine Stimme über dem Gewirr tönen, wie eine Verdoppelung des Zuschauers, der nichts begreift. Ähnlich witzelt Verdi über sich selber: Weil das Stimmengewirr der Männer alles unverständlich macht, muss Mister Ford zu Falstaffs Diener Pistola sagen: »Ripeti! = Wiederhole!«, und Pistola wiederholt, damit auch der Zuschauer instruiert wird.

Auch in der Waschkorbsszene im zweiten Akt, bei der sämtliche Figuren anwesend sind, wird grandios, furios, finalistisch durcheinander geredet. Auch hier wieder ein Augenzwinkern des Komponisten – in eine plötzliche Pause hinein sagt Mister Ford: »Ragioniam. = Lasst uns mal nachdenken.«

Dergleichen Scherze mögen den Fachmann amüsieren, zur Heiterkeit des Publikums tragen sie wenig bei. Zumal sofort das Geplapper weitergeht, und wie sich diese Gesellschaft maschinenmäßig vorwärts wälzt, bis sie endlich den Paravent umwirft und statt des vermeintlichen Ehebrechers Falstaff nur das küssende Kinderpaar erblickt, hat eher etwas Gruseliges als szenische Komik.

Berichtet wird, die englische Königin hätte von ihrem protegierten Autor Shakespeare eine Komödie verlangt, in der der Ritter Falstaff noch einmal auftreten sollte. Sie hätte diesen angeberischen Fettwanst aus den Historiendramen lieb gewonnen. Shakespeare erfüllte den königlichen Wunsch, indem er dem Ritter in den *Merry Wives of Windsor* kräftig auf die Nase fallen ließ. Das Schauspiel ist aber heute kaum noch auf der Bühne zu sehen. Viel bekannter wurde es als Oper, nämlich als *Lustige Weiber von Windsor* von Otto Nicolai. Was immer Verdi bewogen haben mochte, Shakespeare noch einmal zu vertonen, nachdem Otto Nicolai bereits einen schwer zu übertreffenden Erfolg damit gehabt hatte, nach über hundert Jahren scheint es, als ob Verdi einfach seiner Zeit und vor allem der damaligen Theaterpraxis weit voraus war. Es spricht einiges dafür, dass der greise Komponist das selbst gewusst, oder zumindest geahnt hat. Dem Dirigenten Mascheroni vertraute er an: »[...] wir haben dem guten Publikum ein bisschen das Fell über die Ohren gezogen; aber solange es sich darüber nicht beschwert, ist's nicht schlimm!«⁴⁹

Betrogen hat der alte Meister das Publikum, indem er ihm mehr Wahrheit gab, als es eigentlich haben wollte. Illusionen und Schein sind das Hauptthema seiner Figuren und Verdi demontiert sie, wo er nur kann. Im Gewand der Lüge spricht sich die Wahrheit umso leichter aus. Es ist erschütternd, wie viel von seinen innersten Gefühlen dem Ehemann Ford über die Lippen kommt, wenn er sich inkognito das Vertrauen des Falstaff erschwindeln will. Aber im Schwindeln ist er nicht gut. Verdi komponiert einen Geschäftsmann ohne Phantasie. Tücken und kleinkariert wie er ist, wäre Ford niemals in der Lage, eine ganze Intrige zu erfinden. Und so spricht er, wenn er Falstaff den abgewiesenen Liebhaber vorspielt, seine eigene Abgewiesenheit aus – Alice zeigt ihm wirklich seit Jahren die kalte Schulter. In der Inszenierung von Peter Konwitschny⁵⁰ brach der Sänger des Ford am Ende der Arie in lautes Schluchzen aus. Auf die Ehrlichkeit des andern reagiert Falstaff zartfühlend: er singt für den unglücklichen Krämer und mit ihm ein altes Madrigal, in dessen wiegenden Rhythmus Ford dankbar einstimmt, Falstaff wiegt den Rivalen wie ein Kind.

Welcher Komponist außer Verdi hätte die alltägliche Tragödie erkaltenden Ehelebens für musikalisch ergiebig gehalten?

»Schöne Oper« sagte der Bibliothekar, als er mir den *Falstaff* reichte – ich konnte nicht anders als höflich nicken und innerlich seufzen, denn einfach nur »schön« ist die schlechteste Beschreibung für diese Oper.

Wenn man Belcanto liebt, fehlt ihr das jugendliche Feuer des jüngeren Verdi, die leidenschaftlichen Arien und Duette, selbst die traumverloren schöne Kantilene der Primadonna Alice, wenn sie Falstaffs Brief liest, umfasst nur wenige Takte und wird von meckerndem Gelächter abgebrochen. Es fehlen die kraftvollen Chöre und die erotischen Duette, nur die Nebenfiguren Nanetta und Fenton bekommen Gelegenheit, sich in längeren Passagen dem schönen Gesang zu widmen. Doch im *Falstaff* werden die beiden nicht zu Hoffnungsträgern. Musikalisch von der alles beherrschenden Melancholie angesteckt und quasi vorzeitig gealtert, ordnen sie sich auch innerhalb der Handlung widerstandslos den Älteren unter, lassen die Erwachsenen alles regeln.

Wenn man Shakespeares Falstaff bewundert, fehlt der Oper die Volksnähe und Komik. Immerhin, um Missverständnissen vorzubeugen, muss sofort hinzugefügt werden, dass natürlich bei näherer Beschäftigung Verdis *Falstaff* dafür sehr viel neues Meisterliches bietet, vor allem Ironie, Sarkasmus und Grotteske. Wenn man bissigen Humor liebt, kann man das Ganze sogar witzig finden, aber es ist ein böser Witz, eine aggressive Häme, die Verdi und sein Textdichter Arrigo Boito über die von Shakespeare geborgten Figuren ausgegossen haben. So muss es die große Schauspielerinnen Eleonora Duse empfunden haben, als sie an ihren Freund Arrigo Boito nach der Lektüre des *Falstaff*-Librettos schrieb »Com'è trista la sua commedia = Wie traurig ist Ihre Komödie.«⁵¹ Der berühmte Opernkritiker Eduard Hanslick fasste sein Befremdetsein in die Prophezeiung, »dass man in Deutschland den Verdischen *Falstaff* überall geben, loben, bewundern wird und dann – zurückkehren zu Nicolais *Lustigen Weibern*.«⁵² Er hatte gar nicht so unrecht mit seiner Voraussage.

Im Gegensatz zu Nicolais Spieloper ist *Falstaff* schwer zu inszenieren, alle Versuche, sie optisch zu übersetzen, müssen den schier aussichtslosen Kampf gegen die musikalische Übermacht antreten. Denn das musikalische Geflecht ist nicht nur kompliziert und zitatenreich, es ist auch ausgesprochen kurzatmig und gedankenflüchtig. Immer wieder begegnen wir abgehackten Dialogen, fortwährendem Staccato, schnell heruntergeplapperten Unwichtigkeiten und den platzenden Seifenblasen pseudo-philosophischer Postulate.

Schon in der ersten Szene erleben wir Mangel an Kommunikation, hören, wie der Beschwerde führende Dr. Cajus ins Leere läuft. Er wird musikalisch und textlich ignoriert vom uninteressierten Falstaff und seinen nicht greifbaren Schmarotzern Bardolpho und Pistola. So überraschend wie der Angriff des Dr. Cajus kommt, der offensichtlich vor kurzem noch mit den drei anderen die Nacht durchgezecht hat, so folgenlos prallt er am dickbäuchigen Falstaff ab. Wozu die Szene überhaupt gebraucht wird, bleibt ein Geheimnis des »ehrwürdigen Alten von St. Agata«,⁵³ wie Verdi sich ironisch selbst nannte, und doch lohnt es sich zu versuchen, diesem Geheimnis auf die Spur zu kommen. Immer wieder betont er in seinen Briefen, dass er die Oper gar nicht für ein Theater vorgesehen habe, dass er sie zum Spaß komponiere und dass man sie am besten bei ihm zu Hause aufführen sollte. »Ich habe den ‚Falstaff‘ zu schreiben begonnen, rein zum Zeitvertreib, ohne

vorgefasste Gedanken, ohne Pläne; ich wiederhole, zum Zeitvertreib !«⁵⁴ steht da oder: »Beim Schreiben des ‚Falstaff‘ habe ich weder an Theater noch an Sänger gedacht. Ich habe ihn zu meinem Vergnügen und für mich geschrieben, und ich glaube, statt in der Scala müsste man ihn in St. Agata aufführen.«⁵⁵

Den eigentlichen Schlüssel für seine Botschaft entdeckte Arturo Toscanini, als er die handschriftliche Partitur Verdis in die Hand bekam. Dort fand er die Worte: »Die letzten Noten des Falstaff, Alles ist vorbei. Geh, geh alter John ...«⁵⁶ und am Ende hatte Verdi hinter ein »Addio« drei Ausrufezeichen gesetzt. Das also war ihm wichtig. Man spürt es aus jeder Note. Abschiedsstimmung durchweht die gesamte Partitur.

Shaw schrieb nach dem Studium des Klavierauszuges: »FALSTAFF empfängt Licht und Wärme nur von der Nachglut der heißen Mittagssonne von ERNANI.«⁵⁷

Das Stück erzählt vom Ende der Falstaff-Figur und ist auch musikhistorisch ein Endpunkt. Wie der verarmte Ritter Falstaff in der modernen Geschäftswelt des frühkapitalistischen Windsor ist auch Verdis Belcanto-Stil im Jahre 1893 anachronistisch. Shaw bezeichnet Verdi als »einen Mann, der mehr Kräfte besaß, als er zu benutzen wusste, oder vielmehr, als ihm von den alten Opernformen, die ihm die Umstände auferlegten, zu benutzen gestattet wurde.«⁵⁸

Indem der alte Verdi scheinbar kindisch mit den alten Opernformen spielt, kommt er einem wesentlichen Zeitgefühl der Moderne auf die Spur. Obwohl sein Name schon lange nicht mehr mit Tagespolitik verbunden ist – seine aktive Tätigkeit als Abgeordneter der italienischen Republik hat Verdi selbst als Ausrutscher gesehen – wird er mit der Musik des *Falstaff* wieder zum politischen Propheten. Das 19. Jahrhundert geht zu Ende und mit ihm ein Zeitalter. Verdi fasst diese Endzeitstimmung zusammen. Das Ende nicht nur eines einzelnen Menschen, sondern einer ganzen Epoche wird thematisiert.

»Mit dieser Oper verabschiedet sich der 80jährige Verdi von der Welt. Ringsum rüstet alles auf, die Maschinen arbeiten, die Metropolen wuchern und verlieren ihre nostalgische Eleganz. Man wird seine Werke weiter spielen, aber die Opernhäuser werden wie verzauberte Museen inmitten einer explodierenden, chaotischen Welt sein. Die neuen Traumpaläste sind die Kinos, dort wird heute gekämpft, geliebt und gestorben. Und die Orchester sind nicht mehr zu sehen, ihre Klänge kommen aus unsichtbaren, digitalisierten Räumen.«⁵⁹

So gesehen ist *Falstaff* auch die erste postmoderne Oper, die erste beklemmend schmerzliche Bestandsaufnahme eines großen Verlustes. Oper als sterbende Gattung ist hier thematisiert und gleichzeitig auch die Ursache dieses Sterbens: die unaufhaltsame Macht des Geldes, dessen ödes Geklimper Verdi gehässig vom Orchester imitieren lässt. Selbst Alice fällt im Gespräch mit der Nachbarin kein besserer Witz ein, als eine Steuer auf dicke Leute zu verlangen. Ebenso wie ihr Ehemann Ford ist sie gefangen im Zwang zur Nützlichkeit und Geldvermehrung, und Falstaff hat wohl Recht, wenn er sagt, dass mit ihm der letzte Rest männlicher Zeugungskraft zugrunde gehen wird.

Alle Werte befinden sich im Umbruch. Alles ist morsch und verkommen, nichts mehr da, auf das man sich stützen kann. Alle musikalischen Floskeln, die Verdi aus seinen früheren Werken zitiert, erscheinen nur sekundenkurz, die Witze stürzen nach kurzer Zeit in sich selbst zurück, wie Schaumkronen oder Seifenblasen. Ähnlich geht es den lyrischen Passagen, die geradezu aggressiv verlacht werden, vor allem von den Frauen. Das letzte Wort der Oper lautet »risata final« in dem Sprichwort: »Wer zuletzt lacht, lacht am besten.« Aber gut lachen hat in diesem Stück niemand mehr.

Nicht erst in der komplizierten Fuge des Finales »Tutti gabbati« = »alle zum Narren gehalten« macht Verdi es den Sängern schwer, den Blick von Dirigenten zu lösen und miteinander zu spielen. Verdi schreibt äußerst schwierige Musik in diesem Finale. Hat er sich heimlich vor Lachen ausgeschüttet bei der Vorstellung vom eingefrorenen Grinsen auf den verkrampften Gesichtern der Sängerkollegen, die Schwerstarbeit leisten müssen im angeblich heiteren Finale?

»Vielleicht waren den musikalischen Gebilden selbst Fragezeichen eingesenkt.«⁶⁰
Und ob!

Anmerkungen

- ¹ Unterwegs zu Verdi. Vortrag, den Gerd Rienäcker auf Einladung der Dramaturgin Antje Kaiser am Staatstheater Kassel hielt und den er für das Grazer *Falstaff*-Programmheft im Winter 2000/2001 überarbeitete, In: Inszenierungsdokumentation zur Grazer Inszenierung von Verdis *Falstaff* 2001 durch Peter Konwitschny. Arbeitsbereich Theaterdokumentation der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg, www.adk.de, e-mail: meyerhofer@adk.de, Robert-Koch-Platz 10, 10115 Berlin, Tel: 030/30884214.
- ² ebenda.
- ³ ebenda.
- ⁴ Hermann Danuser: Geleitwort zum Kongress »Musik als Text«. In: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Freiburg im Breisgau 1993. Bärenreiter Verlag Kassel 1998.
- ⁵ Gerd Rienäcker: Unterwegs zu Verdi. A.a.O.
- ⁶ »Wie konkret Musik nun irgend etwas aussagen kann darüber gibt es einen Streit, der wahrscheinlich nie zu beenden ist. Sicher keine Thesen ideologischer Art, aber nehmen wir z.B. den Schluss von Beethovens 5. Sinfonie: ein aberwitziges Nichtzuendegehen. Das wird x-mal wiederholt, und man denkt, jetzt ist Schluss, und dann fängt das Orchester wieder an, und nur in der Tonika und Dominante. Diese nachdrückliche Bestätigung und das Beharren auf diesem Gesagten, das ist ein Gestus.« Peter Konwitschny im Gespräch mit Klaus Arauner. In: Frank Kämpfer: Sehnsucht nach unentfremdeter Produktion. Der Regisseur Peter Konwitschny. Ein Materialbuch. Berlin 1992.
- ⁷ Hermann Danuser: Der Text und die Texte. In: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Freiburg im Breisgau 1993. A.a.O.
- ⁸ Manfred Spitzer: Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk, Stuttgart, New York, 2002.

- ⁹ Wobei hier nicht gesagt sein soll, dass Wagners Umgang mit diesen Motiven gestisch beliebig und sozial weniger eindeutig wäre, im Gegenteil, gerade in der Art der Instrumentation und Verknüpfung mit dem Text bekommen auch seine »Leitmotive« Gestus und politischen Gehalt, der sich je nach dramatischer Situation vollkommen ändern kann – aber das hier zu diskutieren, würde zu weit führen.
- ¹⁰ Körper, Tod und Utopie. Erfahrungen mit Verdi und Wagner. Gespräch. In: Musiktheater heute. Peter Konwitschny. Regisseur. Hrsg. von Frank Kämpfer. Hamburg 2001.
- ¹¹ Antje Kaiser: Analyse der Szenen. Manuskript. In: Inszenierungsdokumentation zur Stuttgarter Inszenierung von Verdis *La Traviata* durch Ruth Berghaus. Arbeitsbereich Theaterdokumentation der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg, siehe Anmerkung 1.
- ¹² Gemeint sind natürlich immer mitteleuropäische, bürgerlich kultivierte Ohren; dass dies z.B. für indonesisches Publikum auch gelten würde, mag bezweifelt werden, zumindest habe ich umgekehrt oft genug erfahren, wie wenig wir Europäer vom Gestus außereuropäischer Musik verstehen. So ist es beim Hören balinesischer Tonbänder weder mir noch meinen Kollegen gelungen, Hochzeits- von Beerdigungsmusiken korrekt zu unterscheiden.
- ¹³ »Nach dem tropfenden verröchelnden Ausklingen der Ouvertüre folgt plötzlich ein Allegro brillantissimo e molto vivace. In unserer Aufführung sieht man dazu eine elegante, blasierte Meute von Damen und Herren, die sichtlich auf etwas warten. Da öffnen Diener im Hintergrund plötzlich einen Vorhang, alle Leute fahren hoch: Die Gastgeberin Violetta erscheint [...] Man kann es so inszenieren oder auch anders. Aber man darf sich auf keinen Fall darüber hinwegsetzen, dass nach dem ‚Nicht-Ende‘ des Vorspiels eine Fermatenpause, dann ein unvermitteltes Fortissimo und schließlich plötzlich ein Piano erfolgt. Man ist verpflichtet, diese harten Gegensätze zu erklären und szenisch zu begründen, warum das so komponiert ist und nicht anders; denn bei Verdi ist Musik niemals nur Stimulanz oder unverbindliche Begleit-Stimulanz. Jedes Detail hat seinen Sinn und seine Handlungsaussage.« Walter Felsenstein in einem Interview im Berliner Rundfunk am 26.12. 1960. In: Dieter Kranz: Gespräche mit Felsenstein. Aus der Werkstatt des Musiktheaters. Henschelverlag, Berlin 1977.
- ¹⁴ »Felsensteins Sätze über das Singen sind denn auch viel komplexer, als es sich aus manchen Plagiaten schließen ließe.« Gerd Rienäcker: Musizieren im Theater und neue Muskentwicklung. Notate zu einem Problem. In: Musikbühne 74. Hrsg. von Horst Seeger. Henschelverlag Berlin 1974.
- ¹⁵ Brief an Carlo Marzari, den Präsidenten des Teatro La Fenice in Venedig, vom 14. 12. 1850, in Giuseppe Verdi: Briefe. Hrsg. von Werner Otto und in neuen Übersetzungen von Egon Wiszniewsky, Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel 1983
- ¹⁶ Natürlich ist Rigoletto kein Frühwerk wie z.B. *Stiffelio*, der noch sehr der Tradition Rossinis und Donizettis verpflichtet ist. Verdi hatte kompositorisch schon eine hohe Reife, gleichzeitig durch den Tod seiner ersten Frau und seiner beiden Kinder auch privat genug tragische Erfahrungen gemacht, so dass er mit 37 Jahren nicht mehr als junger Mann gelten konnte, als er sich für den Rigoletto-Stoff entschied. Man sieht in *Rigoletto* ein zentrales, verbindendes Werk: »Rigoletto ha posizione centrale nella vicenda verdiana, comunque.« Claudio Gallico: L'Espressione armonica del »Rigoletto«. In: Atti del 1° congresso internazionale di studi verdiani 1966. Parma 1969, Band 3.
- ¹⁷ Bisher hatte ich nicht weniger als 8 Verdi-Premieren:
als Mitautorin der Textfassung zu *Rigoletto*, gemeinsam mit Werner Hintze am 28.2.1988 am Landestheater Halle (Dirigent: Christian Kluttig, Regie: Peter Konwitschny, Bühnenbild: Martin

- Fischer, Kostüme: Monika Ringat, Dramaturgie: Werner Hintze) und am 29.10. 2002 an den Landesbühnen Sachsen (Dirigent: Alexander von Brück, Regisseur: Horst O. Kupich, Ausstattung: Johannes Haufe, Dramaturgie: Gisela Zürner);
- als Mitautorin der Übertitel zu *Un ballo in maschera* am 2.10.1994 an der Semperoper Dresden (Dirigent: Ingo Metzmacher, Regie: Peter Konwitschny, Ausstattung: Bert Neumann, Dramaturgie: Hella Bartnig);
- als Dramaturgin von *La Traviata* am 3. 10. 1997 am Volkstheater Halberstadt (Dirigent: Christian Hammer, Regie: Horst O. Kupich, Ausstattung: Kristina Biedermann, Choreographie: Tarek Assam) und am Brandenburger Theater am 18. 9. 1998 (Dirigent: Heiko Mathias Förster, Regie: Wolfgang Ansel, Ausstatter: Marcus Lachmann, Choreographie: Mike Salomon);
- als Dramaturgin (gemeinsam mit Bernd Krispin) von *Macbeth* am Opernhaus Graz am 21. 2. 1999 (Dirigent: Günter Neuhold, Regie: Peter Konwitschny, Bühnenbild: Jörg Koßdorff, Kostüme: Michaela Mayer-Michnay);
- als Dramaturgin (gemeinsam mit Bernd Krispin) von *Falstaff* am Opernhaus Graz am 25.2.2001 (Dirigent: Ulf Schirmer, Regie: Peter Konwitschny, Regiemitarbeit: Vera Nemirova, Bühnenbild: Jörg Koßdorff, Kostüme: Michaela Mayer-Michnay);
- als Dramaturgin (gemeinsam mit Stefan Bausch) von *Aida* am 2.2.2002 am Volkstheater Rostock (Dirigent: Pavel Baleff, Regie: Arila Siegert, Bühnenbild: Hans Dieter Schaal, Kostüme: Marie-Luise Strandt) und
- in Vorbereitung die 9. Premiere als Dramaturgin für *Rigoletto* am 15. 1. 2005 am Stadttheater Luzern (Regie: Vera Nemirova, Bühnenbild: Werner Hutterli, Kostüme: Marie-Luise Strandt)
- 18 In: Giuseppe Verdi: *Aida*. Texte, Materialien, Kommentare. Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek bei Hamburg 1985.
- 19 Brief vom 25.6.1870 an Giuglio Ricordi. ebenda.
- 20 Giuseppe Verdi: Briefe. A.a.O.
- 21 ebenda.
- 22 Brief an Ghislanzoni. In: Giuseppe Verdi: *Aida*. Texte, Materialien, Kommentare. A.a.O.
- 23 Klaus Zehelein: Archäologie als Metapher, Aufsatz in Zusammenhang mit der Stuttgarter *Aida*-Inszenierung vom 31. 1. 1981 (Dirigent: Michael Gielen, Inszenierung: Hans Neuenfels, Bühnenbild: Erich Wonder, Kostüme: Nina Ritter, Choreographie: Uwe Scholz, Dramaturgie: Klaus Zehelein). In: *Musiktheater heute*. Klaus Zehelein. Dramaturg und Intendant. Hrsg. Juliane Votteler, Hamburg 2000.
- 24 In: Giuseppe Verdi: *Aida*. Texte, Materialien, Kommentare. A.a.O.
- 25 Attila Csampai: *Aida* – Ende aller Utopie. In: *Musik-Konzepte* 10. Giuseppe Verdi, Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, edition text+kritik München Februar 2001.
- 26 Klaus Zehelein: Archäologie als Metapher. A.a.O.
- 27 Graz 1994, Meiningen 1995 und Wien 2003 (jeweils Bühnenbild: Jörg Koßdorff, Kostüme: Michaela Mayer-Michnay, Dramaturgie: Sabine Czeskleba und Bernd Krispin).
- 28 Klaus Zehelein: Archäologie als Metapher. A.a.O.
- 29 Man fühlt sich an Verdis Bericht über die französischen Besatzung in Rom erinnert: »Paraden, Aufmärsche, Militärkapellen, die an allen Ecken und Enden der Stadt und zu jeder Zeit den Ohren weh tun; aber man sieht nie einen Römer daran teilnehmend. Was immer auch Eure sauberen Zeitungen darüber sagen mögen, das Verhalten der Römer ist überaus lobenswert, aber ...

- die Franzosen haben recht ... sie sind die Stärkeren.« Brief vom 3. 11. 1849 aus Neapel an Marie Escudier; in Giuseppe Verdi: Briefe. A.a.O.
- ³⁰ Brief aus Busseto vom 28. 4. 1850 an Francesco Maria Piave. In: Giuseppe Verdi: Briefe. A.a.O.
- ³¹ In: Inszenierungsdokumentation zu *Rigoletto* am Landestheater Halle, siehe Anmerkung 1.
- ³² Brief an Marie Escudier aus Neapel vom 3.11.1849. In Giuseppe Verdi: Briefe. A.a.O.
- ³³ ebenda.
- ³⁴ ... die man nicht überbewerten sollte, siehe Birgit Pauls: Verdi und das italienische Risorgimento, Berlin 1996
- ³⁵ Wolfgang Willaschek: Rigoletto. In: 50 Klassiker – Oper. Hildesheim 2000.
- ³⁶ Brief an Carlo Marzari, den Präsidenten des Teatro La Fenice in Venedig, vom 14. Dezember 1850, In: Giuseppe Verdi: Briefe. A.a.O.
- ³⁷ Wolfgang Willaschek: Rigoletto. A.a.O.
- ³⁸ Arie Nr. 9 »Possente amor«.
- ³⁹ Operngrusical von Eberhard Streul und Franz Wittenbrink, Schott-Verlag 1983.
- ⁴⁰ »Im übrigen, wenn der *Rigoletto* so bleiben kann, wie er ist, dann wäre eine neue Nummer zuviel. In der Tat, wo eine Stelle finden? Verse und Noten kann man schreiben, aber sie bleiben immer ohne Wirkung, solange es keinen Platz für sie gibt. Eine gäbe es zwar, aber da sei Gott vor! Wir müssten Spießruten laufen! Man müsste *Gilda* mit dem *Herzog* in seinem Schlafzimmer zeigen!! Verstehst Du mich? Auf alle Fälle wäre es ein Duett. Ein großartiges Duett!! Aber die Priester, die Mönche und die Heuchler würden Zeter und Mordio schreien.« Brief an Carlo Antonio Borsi aus Busseto am 8. 9. 1853. In: Giuseppe Verdi: Briefe. A.a.O.
- ⁴¹ Brief an Francesco Maria Piave vom November 1850 aus Busseto. In: Giuseppe Verdi: Briefe. A.a.O.
- ⁴² Brief an Carlo Marzari, den Präsidenten des Teatro La Fenice in Venedig, am 14. Dezember 1850. In: Giuseppe Verdi: Briefe. A.a.O.
- ⁴³ ebenda.
- ⁴⁴ »in un utopico tentativo di riconciliazione« schreibt Michele Girardi in seinem Vergleich der Rigoletto mit der Lear-Figur: »Thou wouldst make a good fool – egli è delitto, punizion son io« Due facce di Rigoletto. In: Verdi-Studien. Pier Petrobelli zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Sieghart Döhring und Wolfgang Osthoff. München Ricordi 2000.
- ⁴⁵ Gerd Rienäcker: Vorworte zu einer Theorie und Geschichte des Opernfinals. In: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Freiburg im Breisgau 1993. A.a.O.
- ⁴⁶ Gerd Rienäcker: Verdi-Dramaturgie heute – Notate subjektiven Nachdenkens, Entwurf 23. 6. 2001, Manuskript eines Vortrages beim Grazer Verdi-Symposion im Juni 2001
- ⁴⁷ ebenda.
- ⁴⁸ Giuseppe Verdi. Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare. Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek bei Hamburg 1986.
- ⁴⁹ Giuseppe Verdi: Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare. A.a.O.
- ⁵⁰ Graz 2001, Inszenierungsdokumentation im Archiv der Akademie der Künste. Siehe Anmerkung 1.
- ⁵¹ Giuseppe Verdi. Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare. A.a.O.
- ⁵² ebenda.
- ⁵³ Brief an Giulio Ricordi aus St. Agata vom 9. 6. 1891, ebenda.

- ⁵⁴ Brief an Giulio Ricordi aus Genua vom 1. 1. 1891, ebenda.
⁵⁵ Brief an Giulio Ricordi aus St. Agata vom 9. 6. 1891, ebenda.
⁵⁶ Giuseppe Verdi: Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare. A.a.O.
⁵⁷ ebenda.
⁵⁸ ebenda.
⁵⁹ Hans Dieter Schaal: Stage Architecture – Bühnenarchitektur. Edition Axel Menges Stuttgart, London 2002.
⁶⁰ Gerd Rienäcker. Siehe oben.