

Giuseppe Verdi

Rigolletto



Melodramma in tre atti

*Libretto: Francesco Maria Piave
nach Victor Hugos „Le roi s’amuse“*

5. Internationaler Wettbewerb
für Regie und Bühnenbild

ring. award 08
in styria

Inhalt

Die Welt des „Rigoletto“

Konzeptionelle Gedanken

Szenische Realisation – Grundzüge der Handlung

La Maledizione – Eine selffulfilling prophecy

Der Buffone und sein Buckel

Die Bühne

1. Akt (Bild 1) – Verwandlung

1. Akt (Bild 2)

2. Akt (Bild 3) – Verwandlung

3. Akt (Bild 4)

Die Figuren

Duca

Gilda

Rigoletto

Sparafucile & Maddalena, Giovanna

Monterone & Ceprano, Contessa

Borsa, Marullo & Chorherren

Statisterie: Ducessa, Hostessen & Knaben

Appendix

musikalische Fassung

Statisterie etc.

Die Welt des „Rigoletto“

Konzeptionelle Gedanken

Das Hauptthema in Verdis „Rigoletto“ ist die **DESILLUSIONIERUNG VON IDEALEN** und wie der einzelne Mensch damit umgeht. Die Amoralität des Duca ist weniger der Auslöser der Handlung, sondern bereits die Folge. Er wurde von der Welt so gründlich desillusioniert, dass er nicht nur Frauen zu austauschbaren Objekten macht („Questa o quella per me pari sono“ und „La donna è mobile“), sondern diese **OBJEKT-DISTANZ** auf alle Menschen überträgt. Er hat eine **MENSCHENVERACHTUNG** kultiviert, die sich in seinem amoralischem Verhalten äußert und in der Tatsache, dass er nur die Grenzen und Gesetze akzeptiert, die er selbst geschaffen hat.

„Rigoletto“ ist vielleicht Verdis negativstes und **EXISTENTIALISTISCHES STÜCK**. Es zeigt nicht nur eine korrupte und äußerst zynische Gesellschaft, sondern **ENDET OHNE PERSPEKTIVE**: Der Buffone bleibt alleine zurück, er hat alles verloren und muss mit ansehen, wie der „Schöpfer“ dieser unmenschlichen Welt weiterlebt.

Verdi zeigt uns eine reine **MÄNNERWELT**, in der Gefühle ausgeschaltet werden. Alles, was emotional verletzt werden könnte, wird rationalisiert, jede Form von Unberechenbarkeit eliminiert. Die Frau ist nur Dekorations- und Lustobjekt und – wie im Falle der Duccessa – brutal domestiziert.

Einziges **HOFFNUNGSSCHIMMER** bzw. **GEGENENTWURF** ist **GILDA**. Sie kommt wie ein unbeschriebenes Blatt, völlig naiv in diese Welt. Sie ist reine **EMOTION, MITMENSCHLICHKEIT** und **LIEBE**. Als sie realisiert, dass ihre Ideale mit der Realität kollidieren, entscheidet sie sich gegen eine Anpassung ihrer Werte an die Welt, sondern verlässt sie konsequent mit ihrem Tod. Mit anderen Worten: **DIE EMOTIONEN SCHEITERN**, die Oper endet ohne Hoffnung.

Bleibt **RIGOLETTO**, der sich sowohl im Duca als auch in Gilda gespiegelt sieht. Dieser **GEGENSATZ VON PRIVATER UND ÖFFENTLICHER EXISTENZ** einerseits und Emotion und Rationalität andererseits, droht Rigoletto zu zerreißen. Fassbar wird er in der **METAPHER DES FLUCHS**, die zum psychologischen Ausgangspunkt für Rigolettos **SELBSTBESTRAFUNG** wird. An diesem Punkt gewinnt die amoralisch und pessimistisch erscheinende Oper doch plötzlich eine mitmenschlich-positive, fast christlich zu nennende Perspektive.

Die Welt des „Rigoletto“

Szenische Realisation – Grundzüge der Handlung

Obwohl das Stück immer wieder wegen einiger Details (wie dem Umstand, dass Rigoletto mit verbundenen Augen bei der Entführung seiner Tochter hilft, oder der singenden Leiche im Sack) als unrealistisch, schauerromantisch und reiner Opernstoff gebrandmarkt wurde, finden wir, dass sich eine **REALISTISCHE ERZÄHLMWEISE** und **PSYCHOLOGISCHE DURCHDRINGUNG** der Figuren lohnt. Dabei gelangt man, beispielsweise in der Deutung der Figur des Rigoletto oder des Fluchs zu überraschenden Ergebnissen.

Lediglich im **3. AKT** wird die Ebene des Realismus zugunsten einer **METAPHORISCHEN DARSTELLUNG** verlassen. Das Innere von Gilda und Rigoletto wird szenisch nach außen gekehrt, ebenso wie Verdi die Emotionen seiner Figuren in der Gewittermusik greifbar werden lässt.

Wir siedeln das Stück in der **GEGENWART** an. Das feudal-aristokratische System der Vorlage geht in einer **ELITÄREN GESELLSCHAFT** auf, einem Teil der **HIGH SOCIETY**, einem (fast geheimbündlerischen) **MÄNNERCLUB**.

Die einzelnen Mitglieder sind durch **GESCHÄFTLICHE BEZIEHUNGEN** miteinander verbunden und vom **DUCA ABHÄNGIG**. Auch im privaten Bereich schafft dieser Abhängigkeiten: Er stellt auf seinen Partys (**BILD 1**) die Mittel zur Verfügung, die exquisiten Vorlieben und ausgefallenen (sexuellen) Bedürfnisse seiner Geschäftspartner zu befriedigen. Würden deren pädophile, sadomasochistischen oder sodomitischen Bedürfnisse an die Öffentlichkeit dringen, wären sie ruiniert. Als Gegenleistung nimmt er sich von ihnen, was er möchte, wie beispielsweise Monterones Tochter.

Die **POLITISCHE BRISANZ**, die der Stoff hatte, interessiert uns weniger, da Verdi den Schwerpunkt auf die **PERSÖNLICHEN BEZIEHUNGEN**, also v. a. das Dreieck Duca-Gilda-Rigoletto legt. Es wird für uns nur dort wichtig, wo die **DESILLUSIONIERUNGSPROZESSE** des Einzelnen auf die Gestaltung der Welt Einfluss haben. Eine „Message“ könnte schlicht lauten: Jeder Einzelne kann eine Welt schaffen, in der alle glücklich und zufrieden leben. Zum Motor für diese Erkenntnis wird der Fluch Monterones.

Bleibt die **SINGENDE LEICHE IM SACK**, die bei uns vielmehr im Kopf Rigolettos zu finden ist, eine Vision. Es ist die letzte Auseinandersetzung mit der Tochter und den von ihr vertretenen Idealen. Nur auf dieser Ebene ist die Oper eine Vater-Tochter-Geschichte.

Die Welt des „Rigoletto“

La Maledizione – Eine selffulfilling prophecy

Monterones Fluch („Tu, che d'un padre ridi al dolore, / Sii maledetto!“) verstehen wir weniger als esoterisch-magische Verwünschungsformel, sondern als eine **METAPHER FÜR EINEN ERKENNTNISPROZESS**, der bei Rigoletto einsetzt und den er in der Konsequenz zu einer **SELFFULFILLING PROPHECY** macht.

In der Begegnung mit Monterone realisiert Rigoletto, dass seine Reden, seine Anstachelungen des Duca und sein ätzender Sarkasmus weitreichende **KONSEQUENZEN** haben und letztlich auch ihn treffen können. Plötzlich wird für ihn ein Zusammenhang zwischen der Lebensführung des Duca und seinen fast manisch zu nennenden Versuchen klar, Gilda vor diesem zu schützen. **RIGOLETTO VERSTEHT, DASS ER ALS VATER IN DER GLEICHEN BEDROHUNG SCHWEBT, DIE FÜR MONTERONE WIRKLICHKEIT WURDE**: Die eigene Tochter wird vergewaltigt.

Rigolettos scheinbare Amoralität ist im Vergleich zum Duca nur aufgesetzt, sie ist seine Waffe, um in dieser Welt bestehen zu können („Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale“). Doch in der Konfrontation mit Monterone und auch mit Gilda erwacht plötzlich sein **GEWISSEN**: Nur weil ihm das Leben nicht positiv begegnet ist, heißt das nicht, dass er Gleiches mit Gleichem vergelten muss. Der Bann muss durchbrochen werden.

Rigoletto vollzieht in **STUFEN** – zunächst für ihn unbewusst – eine **SELBSTBESTRAFUNG** für das, was er anderen Menschen mit Worten ange-tan oder welche Handlungen er mit initiiert hat. **GILDA** wird dabei ungewollt zu seinem **OPFER**.

Die einzelnen Stufen sind klar an den scheinbar **UNREALISTISCHEN STELLEN DER HANDLUNG** auszumachen: Zunächst vertraut der äußerst misstrauische Rigoletto Gilda einer höchst suspekten Person an, obwohl er bereits sieht, dass der Duca in der Nähe ist. Dann „hilft“ bei der Entführung seiner Tochter. Seine Augen sind dabei nicht verbunden, sondern er erlebt den Vorgang starr vor Schreck und handlungsunfähig mit: wie könnte er sich gegen den Duca durchsetzen? Zugleich erkennt er darin seine gerechte Strafe. Erst als Gilda schreibt, realisiert er, dass er sie in höchste Gefahr bringt. Die szenische Arbeit wird zeigen, ob er im 3. Akt vielleicht sogar ihre Ermordung mitbekommt und nicht handeln kann.

Die Welt des „Rigoletto“

Der Buffone und sein Buckel



In unserer Deutung ist Rigoletto kein Hofnarr im eigentlichen Sinne. Vielmehr wurde er als kleines Kind – ähnlich wie die Hauptfigur in Victor Hugos Roman **„DIE LACHENDE MASKE“** – furchtbar **VERSTÜMMELT**: Ihm wurden die Mundwinkel bis zu den Ohren aufgeschnitten, so dass es – gleichgültig in welchem emotionalen Zustand er sich befindet – immer aussieht, als würde er lachen. Die **FRATZE DES BUFFONE**, des Spaßmachers wurde ihm buchstäblich **INS GESICHT GESCHNITTEN**.

Diese Verstümmelung prägt Rigolettos Leben und seine Sicht auf die Welt: Er **VERRAUPT NIEMANDEM**, legt sich eine **ÄUßERE HÄRTE** zu und begegnet seinen Mitmenschen mit **BEIßENDEM SARKASMUS**. Nur so kann er bestehen. Hinter dieser **MASKE** aus Abgebrühtheit versteckt sich jedoch ein **WEICHER, MITMENSCHLICHEN KERN**, der in der Beziehung zu Gilda deutlich zu Tage tritt.

Da Rigoletto sich selbst als **SCHWACH** und **HANDLUNGSUNFÄHIG** empfindet und seine Chancen in der Welt mit einer derartigen Ernststellung verschwindend klein sind, hat er sich an einen Mächtigen gebunden, der ihn seinerseits als **FAKTOTUM** und **GESELLSCHAFTLICH** hält und schützt.

Verdi löste u.a. mit der körperlichen Missgestaltung des Rigoletto einen Eklat aus. Behinderte und körperlich Deformierte gehörten zu dieser Zeit maximal ins Kuriositätenkabinett, aber nicht als Protagonisten auf die Bühne. Für uns heute wirkt eine solche **DEFORMIERUNG** nur noch im landläufigen Sinne **„KURIOS“**, aber **WENIG ERSCHÜTTERND**. Deswegen unterschieden wir uns, neben der „lachenden Maske“ Rigoletto an einer Mißbildung der Hände z.B. durch **RHEUMA** oder an einer Hautkrankheit wie **NEURODERMITIS** leiden zu lassen. Beide Krankheiten haben einen hohen **PSYCHOSOMATISCHEN ANTEIL** und verstärken unter Stress ihre Symptomatik.

Zugleich bringen sie auf einer **METAPHORISCHEN EBENE** die **HANDLUNGSUNFÄHIGKEIT** des Rigoletto zum Ausdruck, da er mit seinen Händen kaum etwas berühren/greifen und die Welt, in der er lebt, nicht (be)greifen kann. Darüber hinaus offenbart die Hautkrankheit, dass Rigoletto sich im sprichwörtlichen Sinne nicht wohl in seiner Haut fühlt. Während seiner **ARIE IM 2. AKT ENTÄUBERT ER SICH** förmlich, in dem er sich die Kleider vom Leib reißt und seine Blessuren offen zeigt.

Die Bühne



Wir haben uns der dramaturgischen und musikalischen Struktur der Oper folgend für **ZWEI GRUNDLEGENDE RAUMSTRUKTUREN** entschieden:

Zum einen gibt es einen **REALIEN INNENRAUM**, in dem sich die Personen eher auf einer physischen Ebene bewegen und in dem sich in erster Linie Handlung vollzieht (1. Akt, Bild 1 und 2. Akt, Bild 3). Zum anderen gibt es einen **IRREALIEN AUBENRAUM**, in dem sich die Personen auf einer eher psychologische Ebene befinden und ihre Zustände reflektieren. (1. Akt, Bild 2 und 3. Akt, Bild 4)

DRITTES ELEMENT ist die durch einen Schleier verkürzte Bühne (nur Vorbühnenbereich), die durch Projektionen den Weg Rigolettos wiedergibt (1. Akt, Bild 2) und die verstreichende Zeit (Übergang zum 3. Akt) sinnfällig macht. Daraus abgeleitet ist das **PRINZIP DES ÜBERGANGS**:

NICHT DIE FIGUREN BEWEGEN SICH SONDERN DIE UMGEBUNG.

Darüber hinaus ermöglicht dieses Prinzip, dass die Verwandlungen von Bild 1 auf 2 (wie von Verdi auch explizit gewünscht) und von Bild 3 auf 4 ohne allzu große Unterbrechung möglich sind, was für den Fluss und Rhythmus des Stückes sehr wichtig ist.

Beide Raumstrukturen arbeiten mit einem unterschiedlichem Maß an **ABSTRAKTION**. Während das **MOBILIAR** durchgehend **REALISTISCH** ist, sind die **RÄUME STILISIERT**, bis hin zur **RÄUMLICHEN ABSTRAKTION IN DEN DREI KUBEN**. Diese Auflösung der Örtlichkeit zollt u.a. Verdis Diktum Tribut, dass es letztlich egal sei, wo die Oper spiele und ob es nun der König von Frankreich oder der Herzog von Mantua sei. Es geht in der Tat um die Mechanismen, nach denen die Oper funktioniert. Zudem reflektieren die Räume die **KÜHLE** und latente **UNGEMÜTLICHKEIT**, die die Welt des „Rigoletto“ auf szenischer Ebene prägen.

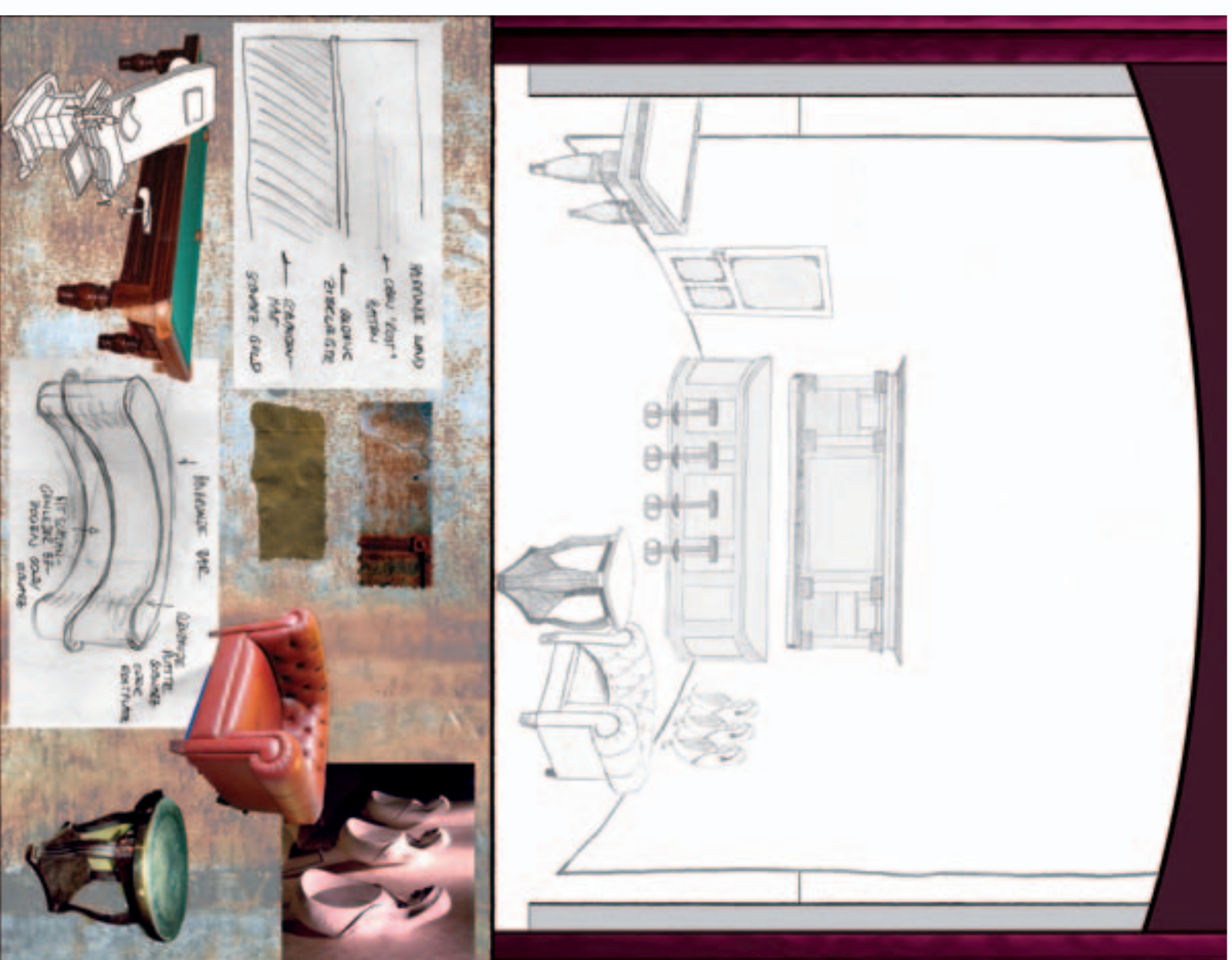
1. Akt (Bild 1)

GESELLSCHAFTSRAUM DES DUCA FÜR SPEZIELLE FREUNDE.

Das gesamte Interieur reflektiert eine „gehobene“ Gesellschaft. Auf den ersten Blick ist der Raum eine maskulin ausgestattete **BAR** oder ein **HERRENZIMMER** mit Theke, Alkohol, Billardtisch etc. Bei näherer Betrachtung fallen aber Elemente ins Auge, die den Rahmen sprengen: offene **Pissoirs IN NON-NENFORM**, ein chicer lacklederbezogener **FRAUENARZTSTUHL**, evtl. eine kleine Schießbude an der Wand.

Die **HINTERE WAND** bildet ein **RUND** von Portal zu Portal. Sie ist mit **SCHLANGENHAUT** im **UNTEREN TEIL** bezogen, ebenso die Bar. Schlange als Symbol für **GEFAHR** und das **ANIMALISCHE**. Die Materialien assoziieren eine gewisse Glätte und Kälte, die sich aber sanft an den Untergrund anschmiegt. Der **OBERE TEIL** der Wände ist mit **ROSTENDEN EISENPLATTEN** vertäfelt. Assoziation: Härte, die durch **GESCHWÜRE** (Rost) aufgebrochen wird und das Material durchsetzt wie Metastasen.

Der Raum reflektiert den Gedanken, ob Reichtum die Berechtigung gibt, auch jenseits der Konventionen alles tun bzw. ausleben zu können, was man möchte.

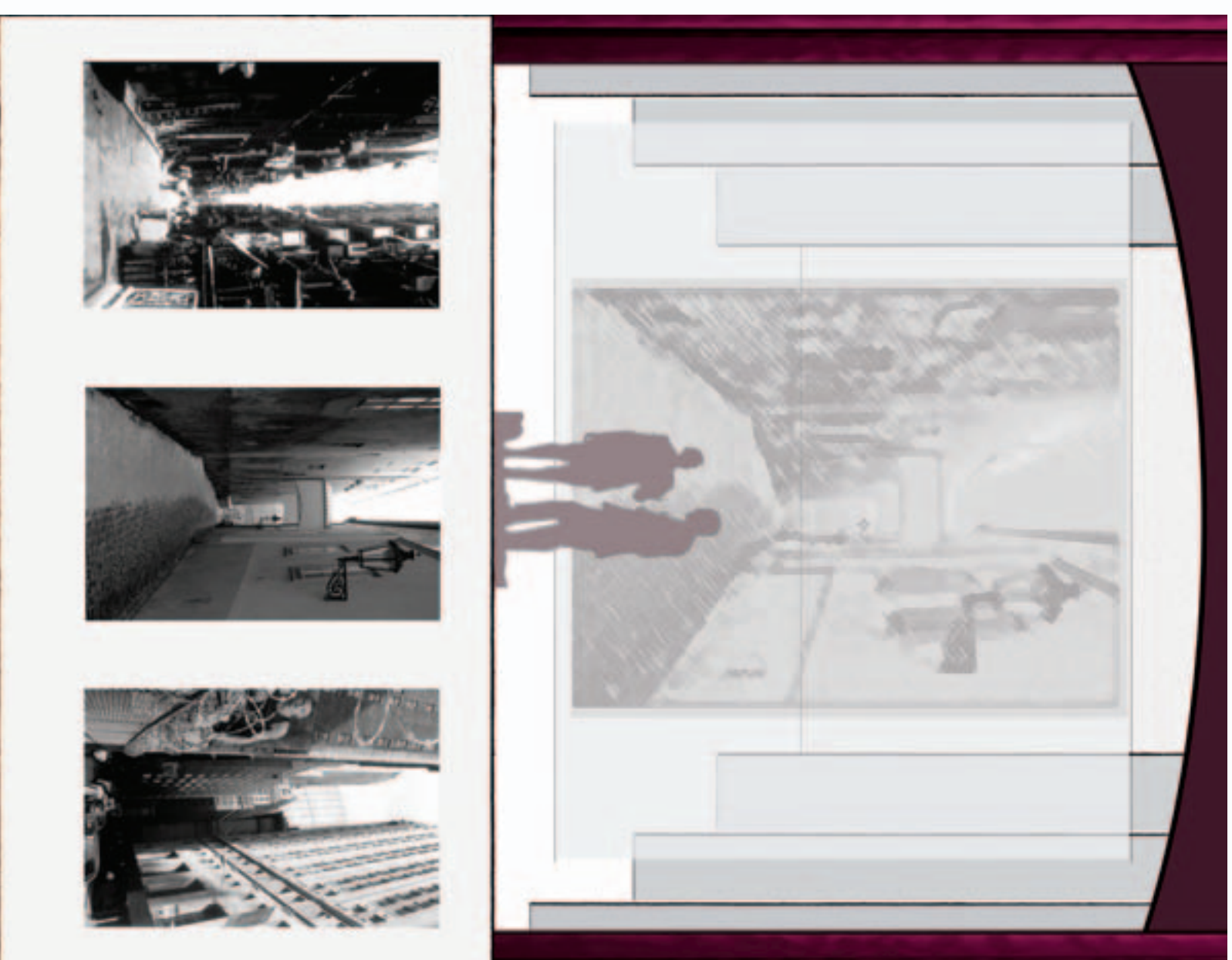


Verwandlung 1

Oft dauert dieser Umbau unangemessen lange, wird fast zu einer Pause, was dem Rhythmus des Stückes überhaupt nicht gut tut. Deswegen war es für uns zentral, **ALLE UMBAUTEN MÖGLICHT SCHNELL BEI GRÖßTMÖGLICHER VERÄNDERUNG DES RAUMES** erledigen zu können.

Rigoletto tritt mit Sparafucile am Ende der Introduction aus dem Bild, ein **SCHLEIER FÄHRT RUNTER**, hinten kann umgebaut werden und auf den Schleier werden **BILDER VON HÄUSER-SCHLUCHTEN** in der Art einer **DIASHOW** projiziert, als würde man dem Weg Rigolettos nach Hause folgen.

Am **ENDE DES DUETTTS** geht der Schleier hoch und die **DREI WAGEN** werden hinten auf der Bühne bereits sichtbar und fahren langsam los.



1. Akt (Bild 2)

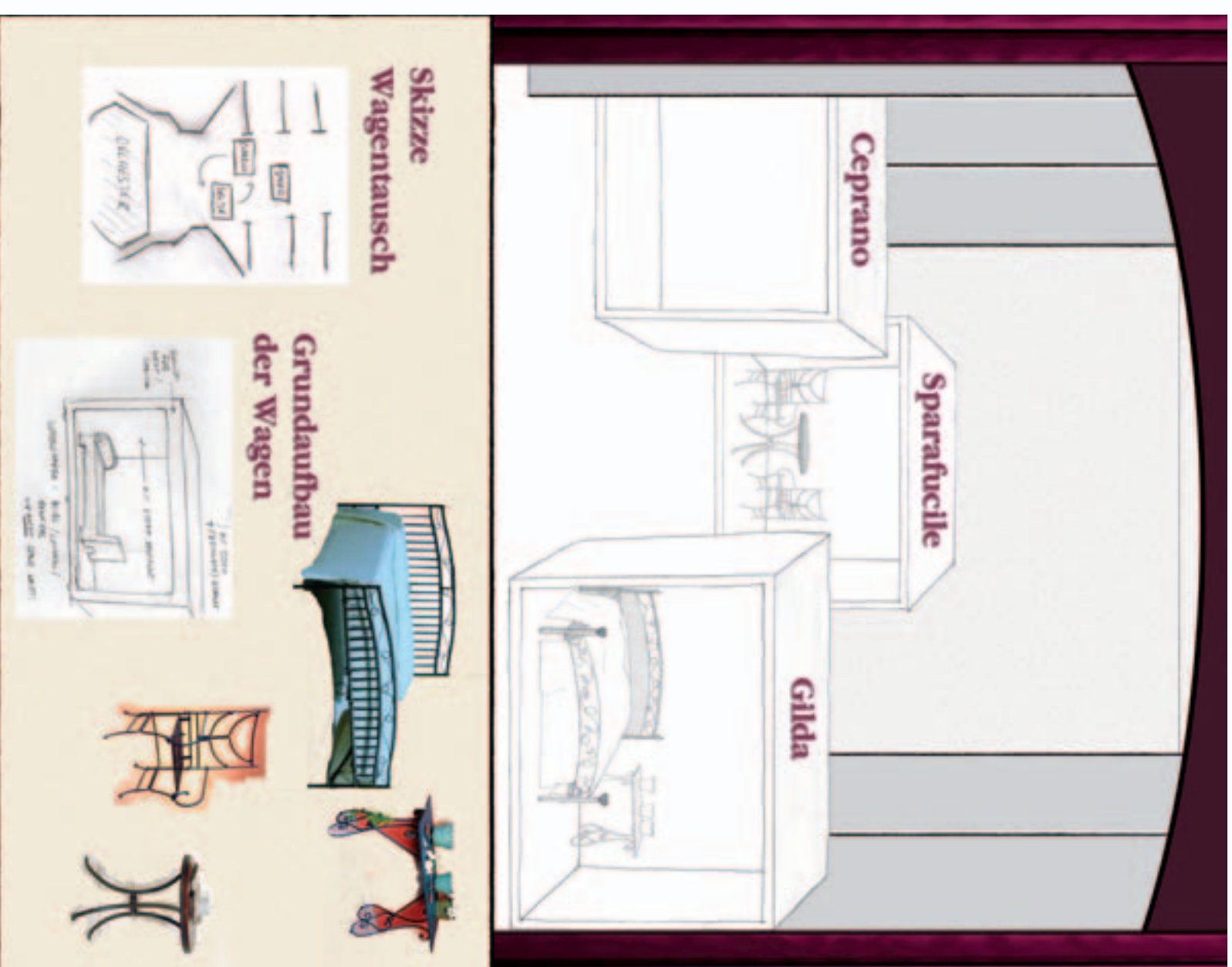
Die Bühne stellt einen **AUGENRAUM** dar, der von seiner Grundform an eine **STRABENSCHLUCHT** erinnert.

Darin „bewegen“ sich **DREI HELLE, MIT LYCRA BEZOGENE FAHRBARE INNENRÄUMEN** (fahrbare Wagen): Gildas Zimmer, ein Raum im Hause Ceprano und Sparafucile Kneipe. So lassen sich **PARALLELHANDLUNGEN** erzählen (wie die Planung der Entführung Gildas im Hause Ceprano) und Details verdeutlichen, die sonst oft untergehen.

Die Räume sind nicht im eigentlichen Sinne eingerichtet, sondern ermöglichen mit einer **MINIMALAUSSTATTUNG** eine örtliche und personenbezogene Zuordnung, bleiben darüber hinaus aber eher abstrakt.

Während seines Monologes („Pari siamo!“) bewegt sich nicht Rigoletto auf Gildas Raum zu, sondern **DER RAUM KOMMT ZU IHM**. Ebenso bei der Verwechslung der beiden Häuser und der Entführung Gildas: **DIE WAGEN VON GILDA UND CEPRANO VERTAUSCHEN IHRE POSITION**.

Dieses irrationale Moment verdeutlicht u.a., dass Rigoletto die Handlung ‘zustößt’ und er keine Macht hat einzugreifen.



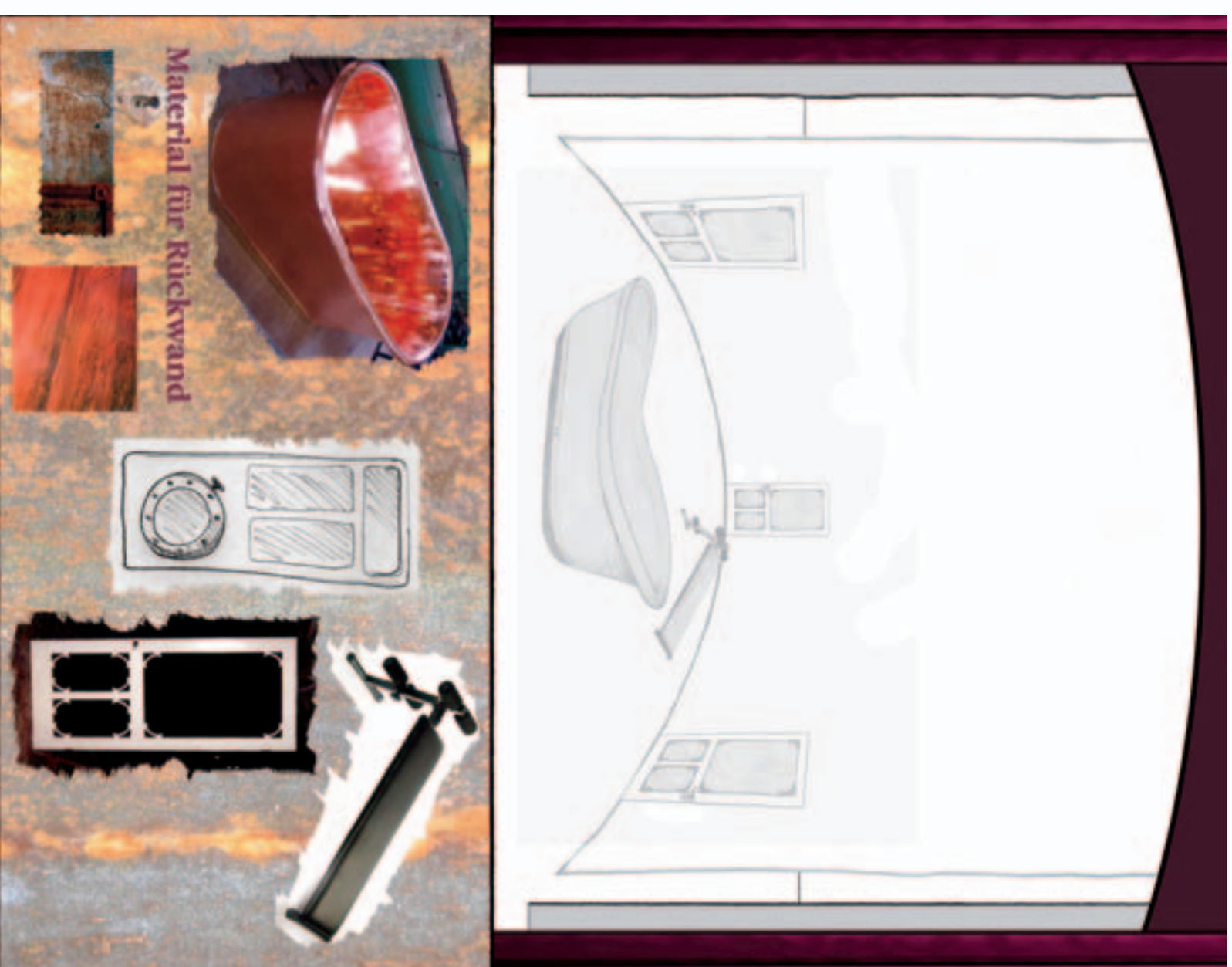
2. Akt (Bild 3)

DAS PRIVATE BADEZIMMER DES DUCA.

Von der Grundstruktur entspricht dieser Raum Bild 1: Ein Halbbrund bildet die Rückwand, der Raum ist allerdings nur **HALB SO TIEF UND NICHT SO BREIT**. In der **RÜCKWAND** befinden sich **TÜREN MIT FENSTERN** (bullaugenartig), die es den Höflingen ermöglichen, während Rigolettos Duett mit Gilda (Nr. 9) zuzusehen.

Die **FREISTEHENDE BADEWANNE** aus **KUPFER** bildet das zentrale Element des Raumes. Sie ist nicht nur der Ort für die Arie „Parmi veder le lagrime“, sondern wird zugleich zum **ORT, AN DEM MONTERONE ERTRÄNKT WIRD**. Darüber hinaus finden sich nur einige Fitnessgeräte in dem Raum.

Im **OBBEREN TEIL DER WÄNDE** bleibt die **EISENVERTÄFELUNG** erhalten. Der **UNTERE TEIL** besteht aus lackiertem **HOLZ MIT MAHAGONI-Färbung**.



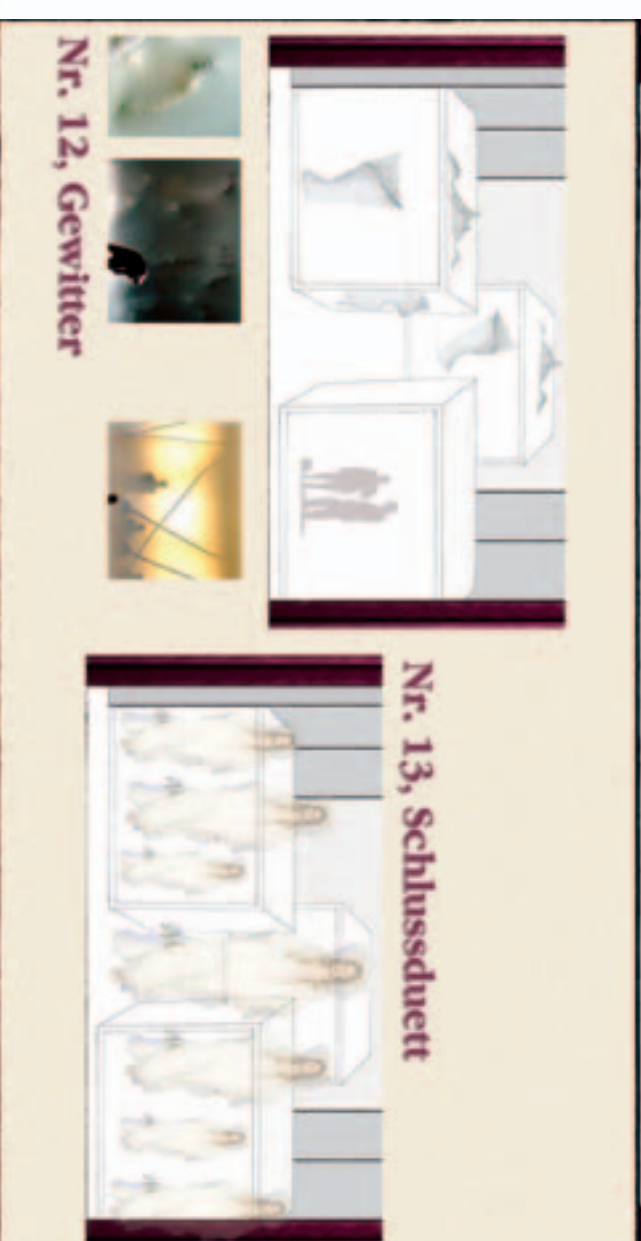
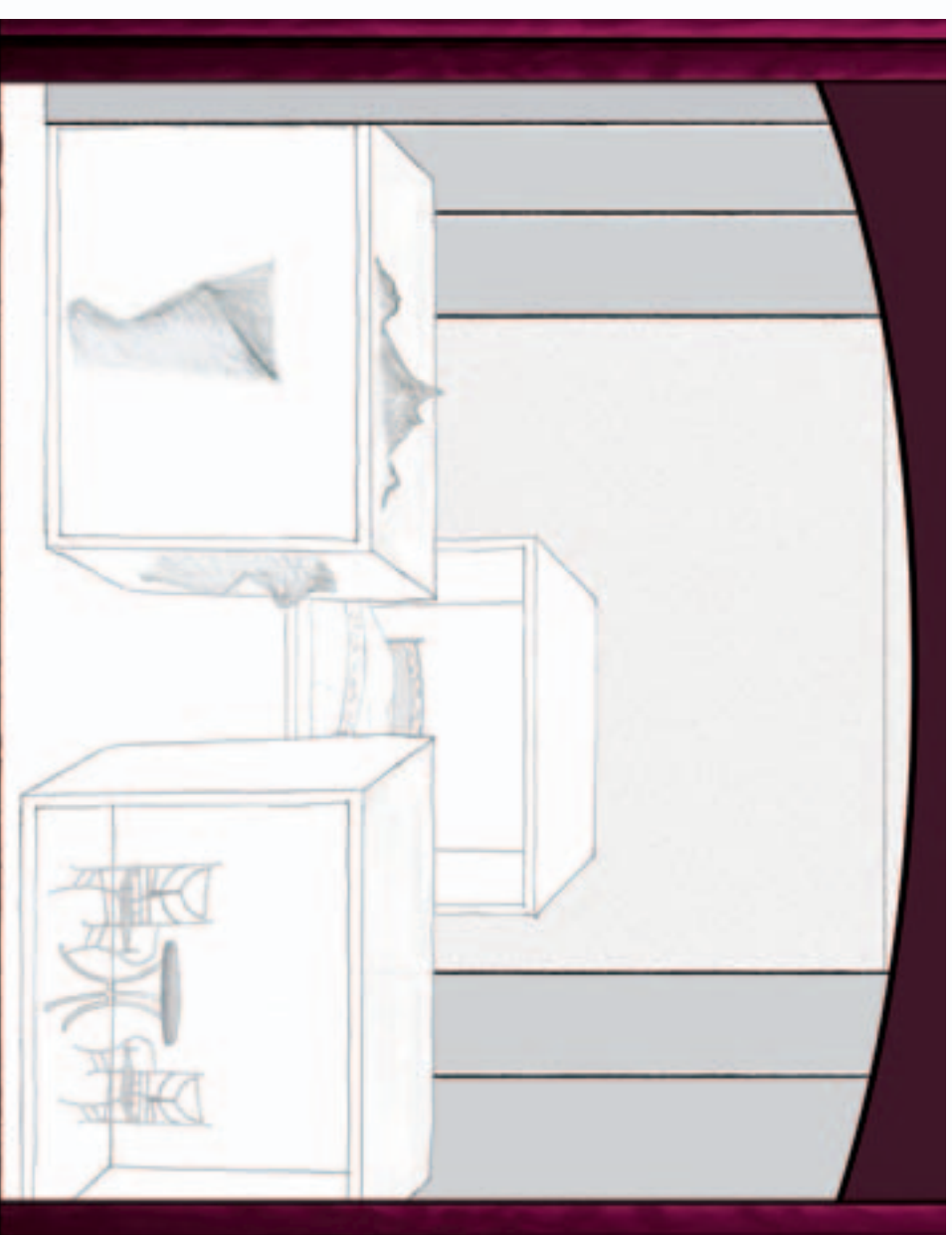
3. Akt (Bild 4)

Von der Grundstruktur wie Raum 2. Der Ceprano-Wagen wird zum **HINTERZIMMER DER ABSTIEGE** Sparafuciles.

Mit Beginn von Nr. 12 beginnt die **AUFLÖSUNG DES RAUMES**, die den Eindruck des Irrationalen noch verstärkt. Der Gilda- und Duca-Wagen drehen sich um 180 Grad, kurz vor dem Gewitterzwischenpiel (Nr. 12 nach „Entrate! – Loro perdonate“) dreht sich auch der Sparafucile-Wagen, so dass alle „geschlossen sind“.

TÄNZER/STATISTEN BEWEGEN DIE HAUT DER WAGEN MIT IHREN KÖRPERN NACH AUSSEN. Zunächst nur vereinzelt (während der Choreinsätze), dann immer stärker bilden sie Auswüchse, Gliedmaßen werden sichtbar, amöboid entlad sich mit dem Gewitter die Energie, die sich in den Zimmern angestaut hatte.

Während Nr. 13 (ab „È dessa! Oh mia Gilda!“) werden nach und nach **IMMER MEHR GILDAS AUF DIE WAGEN PROJIZIERT**, die sich langsam zurückziehen. Nach Rigolettos letzten Worten („Ah, la maledizione!“) verschwinden die Projektionen und **RIGOLETTO BLEIBT ALLEIN** in dem **SCHWARZEN RAUM** zurück.



Die Figuren



Mit Ausnahme von Gilda und und einigen Kostümdetails Rigolettos sind die Kostüme **HEUTIG** und **REALISTISCH**. Sie klassifizieren die Figuren als zu einer **HÖHEREN GESELLSCHAFTLICHEN SCHICHT** gehörig.

Lediglich **GILDA** trägt ein historisch an den Empire-Stil angelehntes Kleid. Sie ist die Figur, die nicht in dieser Welt verankert ist, die im wahren Sinne des Wortes **NICHT ZEITGEMÄß** bzw. dem Zeitgeist entsprechend ist. Im Finale wird dieser Eindruck noch dadurch verstärkt, dass sie zu einer Heiligen stilisiert wird.

Nicht näher beschrieben in den Figuren sind die **SERVICE-KRÄFTE** des Duca im 1. Bild (Barkeeper, Leute mit Getränketablets, Einlasspersonal etc.). Sie tragen neben einem **SMOKING SCHANDMASKEN** (siehe links), so dass ihre Identität verborgen bleibt. Diese Masken verstärken den Eindruck des **AUSGEFALLENEN, SPLEENIGEN** aber zugleich auch die **GEFAHR** und **BRUTALITÄT**, die sich hinter allem verbirgt.

Duca

Er hat eine unbeschreibliche Anziehungskraft auf Frauen, sie können sich ihm nicht entziehen. Einerseits ist er ein Bruder **DON GIOVANNIS** in seiner unerschöpflichen Gier, andererseits aber auch einer von **DON ALFONSO** in seinem Zweifel an der Treue der Frauen.

Sicherlich gab es früh in seinem Leben eine **TIEFGREIFENDE VERLETZUNG**, die sein Frauenbild prägte: Da Frauen untreu sind, gibt es keinen Grund, ihnen treu zu sein. Weiterhin resultiert daraus auch eine Verachtung des „schwachen Geschlechts“, die **FRAU WIRD ZUM OBJEKT**.

Die Welt ist für ihn ein **(VERSUCHS-)OBJEKT**. Emotionen unterdrückt er. Sein Wille ist oberstes Gesetz.

Er ist ein **CHAMÄLEON** und kann sich – je nach Situation – verwandeln: Während seiner Feste bzw. zu Hause ist er ein **EXZENTRIKER**, trägt knallige Farben, ausgefallene Stoffe und Designs. Bei Gilda zeigt er sich ganz **KONSERVATIV** mit schlichtem **ANZUG** und **KRAWATTE**, um sie einzulullen. Bei Maddalena schließlich präsentiert er sich locker sportlich, wobei das ausgefallene schwarze **LEDEROUTFIT** in Strickoptik Assoziationen an **JÄGER** weckt.



Gilda

ist das **EXPERIMENT**, das unbeschriebene Blatt, eine Art **KASPAR-HAUSER-EXISTENZ**, die keine Vergangenheit und keine Zukunft hat, nur eine Gegenwart.

Darüber hinaus ist sie in ihrer Emotionalität ein **SPIEGEL FÜR RIGOLETTO**: in Gilda erkennt er seine wahre Lebenshaltung wieder.

Sie ist die **BEDINGUNGSLOS LIEBENDE** und **VOLLER IDEALE**. Als sie merkt, dass das Leben nicht so funktioniert, wie sie es sich vorstellt, entscheidet sie sich extrem konsequent, dass sie ein Leben in der Art des Duca bzw. ihres Vaters (mit allen Desillusionierungen und Kompromissen) nicht führen möchte.

Ihr (scheinbarer) Opfertod ist zugleich ein **AUFBEGEHREN GEGEN DIE WELT** und ihre Mechanismen.

Gilda trägt ein **HAUSKLEID/NACHTHEMD**, das an das Empire erinnert. Sie ist die Figur **AUßERHALB DER ZEIT**. Der „veste viril“, den Rigoletto sie anzuziehen bittet, ist ein weißer **HOSENANZUG**, der in keiner Weise ihre Weiblichkeit verhüllt. Als **VISION RIGOLETTOS** im Schlußduett wird sie zur **HEILIGEN**, zum Inbegriff von Menschlichkeit und Liebe.



Rigoletto

VERSTECKT SEINEN KÖRPER so gut es geht. Er „panzert“ sich so nicht nur gegen verbale Angriffe, sondern versteckt zugleich seine Blessuren (**DEFORMIERTE HÄNDE UND ANGEGRIFFENE HAUT**) unter **BRUSTPANZERN**, dicken **MÄNTELN** und – ganz wichtig – er trägt immer **HANDSCHUHE**, da Berührungen ihn extrem schmerzen. Rigoletto wird so im wahrsten Sinne des Wortes handlungsunfähig, da er nicht zupacken kann.

Während er im Haus des Duca ist, betont er die **MASKENHAFTIGKEIT** seines verstümmelten Gesichts noch zusätzlich durch weiße und rote Schminke. So kann er sich hinter der geschminkten Maske verstecken.

ER IST LACHENDER UND WEINENDER CLOWN zugleich und wird zu einer Art **JOKER-FIGUR** durch seine charakterliche Ambivalenz.

Während die anderen Figuren eher Funktions- bzw. Ideenträger sind, ist er eine **PSYCHOLOGISCH FACETTENREICHE FIGUR**, deren tiefgreifende Emotionen, Widersprüche und Ängste es zu entdecken und verdeutlichen gilt.



Sparafucile

gehört mit zum **GESICHTSLOSEN PERSONAL** im Haus des Duca. Nur deswegen weiß er über Rigolettos Privatleben so gut Bescheid. Während der Arbeit trägt er **ANZUG UND FLIEGE** und natürlich eine der **SCHANDMASKEN**. In seiner „Freizeit“, wenn er sich als Mörder verdingt, bevorzugt er **LEDER UND QUILT**.

Maddalena

trägt auch gerne **DESIGNERSTÜCKE**, nur sind die bereits etwas **ÄLTER** und **ABGETRAGEN** wie sie selbst.

Sie ist die **GEGENFIGUR** zu Gilda und zur Duccessa. Sie macht sich in der Liebe keinerlei Illusionen, **GEFÜHLE** sind für sie **GESCHÄFT**. Dennoch erliegt sie schließlich dem Charme des Duca.

Giovanna

ist eine (in der Kleidung konservativere) **SCHWESTER MADDALENAS**. Sie ist **OPPORTUNISTIN** und Geld leitet ihre Handlungen und Ansichten. Moral interessiert sie nicht. Gilda ist für sie eine dumme Gans, die ins Leben treten muss.



Monterone & Ceprano

sind in der näheren Umgebung des Duca die beiden **KONSERVATIVSTEN HERREN**, wovon Ihre etwas aus der Mode gekommenen Anzüge erzählen. **CEPRANO** zeichnet sich wenigstens dadurch aus, dass seine 'Gattin' in Wirklichkeit ein junger Mann ist. **MONTERONE** dagegen ist ein Mann von Moral und Werten. Er hat immer nur zwangsläufig mit dem Duca sympathisiert.

Contessa

In unserer Inszenierung wird aus der Partie eine **HOSENROLLE**. Cepranos junger Lebensgefährte ist immer mit von der Partie und wird mit Argusaugen bewacht. Das nächste Opfer des Duca.

Borsa, Marullo & Herrenchor

Die anderen Höflinge sind mehr oder minder geschmackvoll und teuer gekleidet. Sie treten nur im **RUDEL** auf, da sie alleine nicht bestehen können.



Statistserie: Duccessa

Dass der Duca verheiratet ist, findet in der Oper nur kurz Erwähnung, ist aber sehr wichtig. Die Frau an seiner Seite ist die **DUDDERIN**, das **OPER**, das schweigend alle Erniedrigungen erträgt.

Ihr **CHANEL-KOSTÜM** wirkt streng und sorgt dafür, dass sie Haltung bewahren kann. Zugleich zeigt es optisch die Verbindung zu ihrem Mann (Bild 1).

Hostessen & Knaben

Nach dem Motto „**VARIATIO DELECTAT**“ erfüllt der Duca seinen Geschäftsfreunden alle sexuellen Wünsche: von der **FARBIGEN EXOTIN** über die **GEHEIMNISVOLLE** Weiße, hin zu einer **DOMINA** oder einer **SKLAVIN**.

Natürlich darf in den Neigungen der Herren die **VORLIEBE FÜR KNABEN** nicht fehlen. Vielleicht verabschiedet sich sogar der ein oder andere einmal mit einem **HUND** ins Nebenzimmer.

Diese Figuren sind exemplarisch für je eine „Vorliebe“ und sollen auch so wahrgenommen werden.



Appendix

musikalische Fassung

„Rigoletto“ gehört zu den konzentriertesten Stücken Verdis, ohne allzuviel schmückendes Beiwerk. Deswegen sind nur wenige Striche nötig:

1. WEGFALL DES PERIGORDIN (in Nr. 1)

Da in unserer Inszenierung nicht getanzt wird, kann dieser Tanz entfallen, zumal er nicht – wie das Menuett – direkt in die Szene eingebunden ist und zur Charakterisierung einer Person (im Falle des Menuetts der Gräfin Ceprano) beiträgt.

2. DER 2. TEIL DES BOTENBERICHTES DES CHORES

Nr. 7, 44. Takt nach Allegro vivo ($\frac{1}{2}=96$) auf 65. Takt der gleichen Szene
Was der Chor berichtet, hat der Zuschauer bereits gesehen und ist auch für den Duca nicht wirklich von Belang. Der Bericht bremst den Fortgang der Handlung unnötig aus.

3. DER 1. TEIL DER STRETTA DES DUCA

Nr. 7, 10. Takt nach Allegro ($\frac{1}{4}=120$) auf Tempo I ($\frac{1}{4}=120$)
Abgesehen davon, dass die Stretta oft komplett gestrichen wird, sind wir der Überzeugung, dass sie zum Abschluss der Szene und zur Charakterisierung des Duca nötig ist. Jedoch ist die Wiederholung nicht nötig, da sie die Handlung ausbremst.

Statisterie etc.

BILD 1: 5-7 weibliche Statistinnen für die Hostessen, ein Knabe und ca. 6 Statisten für die Servicekräfte, Barkeeper etc.

BILD 4: 6 bis 8 Tänzer bzw. Statisten für die Bewegungen in den Wagen

