

Ton-psychologische Diagnostik am Beispiel von Verdis *Rigoletto*-Inszenierungen

Karl Hörmann¹

Zusammenfassung

Um jemanden einzuschätzen, genügt meist ein kurzer Blick auf seine Erscheinung und Bewegungsfolge. Seine Sprechweise vervollständigt den ersten Eindruck gemäß dem Spruch „Der Ton macht die Musik“. Zu dem von Sigmund Freud empfohlenen Beobachten eines Patienten genügt bereits die Diagnostik seiner Einstellung und seines Verhaltens anhand der Bewegungsfaktoren. Personen können sich aber je nach Situation anders geben, obgleich sie dieselben Menschen sind. Ihren jeweiligen, bei eher komplizierten Individuen nicht ohne Weiteres erschließbaren inneren Ton zu erkennen und zu verstehen, ob er mit der Art und Lage des vom Betrachter bzw. Kommunikationspartners wahrnehmbaren äußeren Tons kongruent ist, sind die meisten Menschen von Natur aus hinreichend ausgestattet. Eine professionelle Diagnostik aber bedarf der Schulung. Hierfür bieten sich Inszenierungen von vertonten Geschichten an, bei denen es gilt, die konstant bleibende Handlung und sich in begrenztem Interpretationsspielraum dirigierte zugehörige Musik mit der mitunter sehr unterschiedlichen, von vielerlei Faktoren abhängigen Gestaltung der Darstellerrollen, Szenenbilder, Kulissen, des historischen und politischen Zeitbezugs u. v. a. m. miteinander zu vergleichen. Zu diesem Zweck will dieser Beitrag anhand von Inszenierungen im In- und Ausland und in verschiedenen Jahren auf die Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten der Oper *Rigoletto* von Giuseppe Verdi hinweisen.

Schlüsselwörter: die Oper *Rigoletto* von G. Verdi, ihre diversen Inszenierungen, RES-Diagnostikinstrumentarium, Ton-Psychologie, multimodale künstlerische Musiktherapie

Tone-psychological diagnostics using the example of Verdi's *Rigoletto* productions

Abstract

In order to assess someone, a quick glance at their appearance and sequence of movements is usually sufficient. His way of speaking completes the first impression according to the saying 'The sound makes the music'. To observe a patient, as recommended by Sigmund Freud, it is sufficient to diagnose his attitude and behavior based on the movement factors. Depending on the situation, people can behave differently, although they are the same persons. Most people are naturally sufficiently equipped to recognize their respective inner tone, which is not easily decipherable in more complicated persons, and to understand whether it is congruent with the type and position of the outer tone perceptible by the viewer or communication partner. However, professional diagnostics requires training. For this purpose, stagings of stories set to music are ideal, in which it is important to have the constant action and the accompanying music, conducted in a limited scope for interpretation, with the sometimes very different design of the actors' roles, scene designs, scenery, the historical and political, which is dependent on many factors time reference and much more to compare with each other. For this purpose, this article wants to point out the multitude of possible interpretations of Giuseppe Verdi's opera *Rigoletto* on the basis of productions at home and abroad and in different years.

Keywords: the opera *Rigoletto* by G. Verdi, its various productions, RES diagnostic tools, tone psychology, multimodal music therapy as arts therapy.

¹ MTK-Akademie, Münster

Multimodalität in den künstlerischen Therapien

Eine ganzheitliche, multimodale Psychotherapie verlangt die Berücksichtigung möglichst aller Sinnesgebiete. Problemlos zu nutzen sind sowohl rezeptiv als auch aktiv die Künste, vor allem Musik, Tanz und Bildende Kunst. Vereinigt sind sie im musikalischen Theater, in dem der Text der Protagonisten mehrfach Gelegenheit zur Beobachtung der Handlung gibt. In der Oper etwa liegen die Libretti und die Musik fest. Bei nahezu allen in den Opernhäusern der Welt gespielten Kompositionen interpretiert die Musik den Text. Der Text fungiert als *ancilla musicae*. In der Regel werden keine Worte und keine Noten verändert. Umso interessanter sind für den Opernfreund, der eine Oper bestens kennt, die Art des Bühnenbilds und das Auftreten der Sänger. Nicht nur ihre stimmlichen Fertigkeiten, sondern auch ihre Erscheinung, ob jung oder alt, und ihre Kostüme sowie ihr Agieren und ihre Position auf der Bühne sind entscheidende Faktoren für den Erfolg beim Publikum.

Künstlerische Therapien als Ton-Therapie (Hörmann, 2023), wozu besonders auch die Musik verwendende Schauspiel- bzw. Theatertherapie bis hin zum Einbezug von Filmen zählt, können aus diesem Zusammenwirken der sprachlichen, visuellen, auditiven und motorischen Sinne für die therapeutische Praxis großen Nutzen ziehen. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass der Therapeut über einen Überblick an Inszenierungen verfügt. Nur so ist er in der Lage, das für einen Patienten geeignete Sujet und die ihm wohl entsprechenden dramaturgischen Umsetzungen auszuwählen.

Patienten sind Individuen. Mit einer Etikettierung wird man ihnen kaum gerecht. Deshalb setzt sich trotz technisch und pharmazeutisch hochgerüsteter Medizin zunehmend mehr der vergessene Appell von Sigmund Freud durch, zu beobachten. Die Kategorien der operationalisierten psychodynamischen Diagnostik (OPD), auf die sich die Psychotherapeuten nach der Fristverlängerung der Bundesregierung von 1990 mehr oder weniger geeinigt haben, ist dazu nur bedingt geeignet. Umso mehr lassen sich an den vielen Filmen, die beim Suchen nach einem Werk in Youtube angezeigt werden, jene im OPD defizitär behandelten Phänomene demonstrieren.

Sigmund Freuds Appell, zu beobachten

„Psychotherapeuten müssten genauer beobachten können, bräuchten einen größeren inneren Spielraum der Reflexion, um schneller zu einem zutreffenden Verständnis zu kommen, sich zugleich aber auch mit dem Patienten identifizieren zu können.“ (Lindner, 2003)

Sigmund Freuds Appell war im ersten Buchs „OPD-KJ“ (Arbeitskreis OPD-KJ, 2003) noch zu lesen, wurde aber von der Arbeitsgruppe des zweiten Buchs (Arbeitskreis OPD-KJ-2, 2013) entfernt und fehlt auch in der dritten Auflage. Zu den dafür Verantwortlichen gehört Georg Romer, der in dem vom Unterzeichner herausgegebenen Band *Tanztherapie* (Romer, 1993) das bei der 1937 aus Wien nach New York ausgewanderten Psychoanalytikerin Judith Kestenbergs Gelernte verfasst hatte. In diesem Artikel beschreibt er die drei Dimensionen des Raums, die x-, y- und z-Achse. Die x-Achse ist in der OPD als Affiliation (Beziehungsebene) und die y-Achse als Interdependenz (Selbst-Ebene) bezeichnet. Die Zeitlichkeit eines Menschen bestimmende Ebene z aber fehlt. Sie lässt sich musikalisch charakterisieren und unterschiedlich interpretieren und erleben. Musik erlangt im Moment ihres Erklings das Erinnern an das eben Gehörte und das Voraushören des wahrscheinlich zu Hörenden. Musik kann nur in der ungekürzten Zeit erlebt werden. Musik lässt sich also zeitlich nicht rafefen, ohne ihren Charakter und ihr Wirkungspotential zu verfälschen. Damit eignet sie sich als Beispiel für ein Verhalten, das den Faktor Zeit und seine Ordnungskraft nicht ignorieren darf. Bekanntlich gilt die Hektik als Problem der Gegenwart. Viele Störungen wie etwa ADHS hängen mit der mangelhaften Fähigkeit, die Zeit zu regulieren, zusammen. Für die Diagnostik einer psychischen Störung reichen die x- und die y-Achse nicht aus.

Der musikalische Zeitfaktor zwischen Stimmungszustand und energetischer Gefühlsspur

Interessanterweise scheint der Verzicht auf die Zeit-Achse ein Phänomen unserer Zeit zu sein. Man sehe sich nur die Visualisierung der bei Jugendlichen besonders beliebten Musik wie z. B. *Dance Monkey* (analysiert in Hörmann, 2023) oder *Wavin' Flag* von K'NAAN², dem Song des FIFA-World-Cup von 2010, an. Nach ihrem Schema ist großenteils auch die in den Künstlerischen Therapien verbreitete Musik gestrickt. Wie die von der Minimal Music beeinflussten Kompositionen verzichtet sie weitgehend auf zeitliche Entwicklung und wiederholt unablässig die meist aus nur wenigen Dreiklängen bestehende, gegen die aufgrund ihres Verstoßes gegen die Jahrhunderte hindurch geltende Reihenfolge in der Kadenz als modal und neuartig empfundene Akkordfolge. In *Wavin' Flag* lautet diese C-F-a-G, in Stufennotation geschrieben I-IV-VI-V, funktionstheoretisch verstehbar als Folge von Tonika, Subdominante, Tonikaparallele und Dominante. Der Vergleich mit der traditionell korrekten sich ständig wiederholenden Akkord-

² <https://www.youtube.com/watch?v=VrurenhpPxE>

folge I-VI-IV-II-V bzw. Tonika, Tonikaparallele, Subdominante, Subdominantparallele und Dominante oder in der Ostinato-Bassmelodie mit der Stufenfolge I-V-VI-III-IV-V in der italienischen Chaconne oder mit ihrer Ausweitung zur Folge I-V-VI-III-IV-I-IV-V etwa in Johann Pachelbels, auch in den Bereichen des Crossover und der Popmusik präsentem *Canon a 3 Violini con Basso continuo* zeigt, dass die Wirkung von *Wavin' Flag* allein auf der ungewohnten Positionierung der Stufe VI in ihrer lediglich vier Akkorde umfassenden Sequenz beruht; normalerweise hätte man hier die Stufe II erwartet.

Aufgrund der unablässigen Wiederholung dieser vier Grundtöne handelt es sich bei *Wavin' Flag* tendenziell um statische, mit kurzatmigen syllabischen Textinhalten versehene Musik in gewohnter dreiteiliger Liedform. Dieses Stück unterscheidet sich von der ansonsten visualisierten Popmusik lediglich darin, dass es nicht so sehr aus schnellen Fetzen von Einwüfen besteht, die suggerieren, es würde viel geschehen, so dass die Substanz ihres Zappens einem Aufmerksamkeitsdefizit-/Hyperaktivitätsstörung-(ADHS)-Syndrom gleicht, das einen energetisch-dynamischen Verlauf vorgibt, tatsächlich aber ein Phänomen von übermäßiger Aktivität und Impulsivität darstellt und einen Eindruck von Chaos verursachenden Konzentrationsschwierigkeiten und nur kurzen Aufmerksamkeitsspannen erweckt. Yolanda Bertolaso (2021, S. 151 f.):

„Anstatt sich von der messbaren Zeit stets nur hetzen zu lassen, ein überwiegend zentrifugales Leben zu führen und so vom homo sapiens zum homo ‚zappiens‘ zu degenerieren, von einer Bepassung und Ablenkung zur nächsten zu irren, wäre es heilsamer, auch mal wieder den Weg nach innen, den Weg der Erfüllung und des Wesentlichen, des Eigentlichen, zu betreten.“

Wie störend derartige, in der Ausdrucksweise der RES-Diagnostik (siehe unten und Hörmann, 2009) als negativer us-Rhythmus zu bezeichnende Kameraführungen in der Aufnahme von Opern und Balletten, aber auch von Konzerten, in denen es ebenfalls auf die gleichbleibende Perspektive eines bestplatzierten Zuschauers ankommt, sein können, zeigen die von beliebig gezoomten Nahaufnahmen des zum Singen geöffneten Munds eines Stars oder eines Fußes einer Spitzentänzerin zersetzten Bühnenproduktionen. Unter den in Monaten in YouTube gefundenen Inszenierungen, von denen im Folgenden nur die qualitativ noch tolerierbaren vorgestellt werden, war nur diejenige aus Odessa von 2022 als einzige durchgängige Kameraeinstellung anzutreffen. Nur diese einzige Aufnahme ermöglicht eine vom Kameraterror unabhängige Gesamtsicht, in der der Betrachter die für seine Diagnostik erforderlichen Elemente und ihre Zusammenhänge bewerten kann.

Als tendenziell statisch einzuordnende Musik hat es schon immer gegeben, wie z.B. die Gattungen Kanon, Chaconne, Passacaglia bis hin zu den Variationszyklen belegen. J. W. Goethes Wort „*Verweile doch, o Augenblick, du bist so schön*“³ kann für Musik insgesamt, auch für hochdramatische symphonische Mammutwerke zutreffen. Die aus einer nur eher selten modifizierten 32-taktigen Basslinie bestehenden 32 Sätze der Goldberg-Variationen hätten ihren Zweck, dem Grafen Hermann Carl von Keyserlingk, russischer Gesandter am Dresdner Hof, beim Einschlafen zu helfen, verfehlt, wenn sich die Harmoniefolge nicht ständig wiederholen würde. Auch unter Kirchen- und Volksliedern ist statische Musik normal, wenngleich dort durch Einhalten der Regeln der Harmoniebildung eine auf einen Schlusspunkt hinstrebende Architektur deutlich zu spüren ist. Seit Franz Schubert in seiner sog. Begleitung seiner Lieder die Intention verfolgte, Hintergründe des in der Melodie Geschilderten zu verraten, ist solche Komponierpraxis auch in der anspruchsvolleren absoluten und referentiellen Musik gleichermaßen gang und gäbe. Die funktions- wie auch stufentheoretisch offenen Schlüsse eines Großteils heutiger Popmusik dagegen bewirken eine Art fading out und damit einen fortdauernden, inhaltlich eher banalen Zustand.

Richard Wagner hatte die Idee des Gesamtkunstwerks verfolgt. Sein alle Sinne ansprechendes Schaffen lässt sich mit dem erst vor etwas mehr als zehn Jahren aufgekommenen Begriff multimodal charakterisieren. Erinnert sei in dieser Hinsicht an die von W. Kandinsky 1928 in Dessau aufgeführten bewegten Bilder, über die Gerhard Köhler (2021) geschrieben hat.

Im Hinblick auf die Psychotherapie und speziell auf die Musik einbeziehende Ton-Therapie liegt es nahe, sich mit Kompositionen näher zu beschäftigen, die Pathologisches zum Inhalt haben. Als eine solche eignet sich wegen ihrer Überschaubarkeit das Klavierstück *Warum?*, Opus 12, Nr. 3, von Robert Schumann. Für manch einen Patienten, der keinen Ausweg aus seinen Verstrickungen mehr sieht, können aber komplexe Handlungen Vorbildfunktion einnehmen, wobei die Art der musikalisch vielseitigen Ausgestaltungsmöglichkeiten einerseits weitaus tiefere Schichten als das ohnehin schon bewegende Drama erreichen und andererseits aufgrund der der Musik per se bereits innewohnenden Ordnungsfunktion eine nachhaltige, die Sinne betörende ästhetisch-lustvolle Lösung bewirken kann, die eine mehrfache Wiederholung des Erlebnisses und damit einen vertiefteren Zugang zur Materie wie auch zur Akzeptanz oder Überwindung des zugrundeliegenden Konfliktpotentials ergeben kann.

³ Um Missverständnissen vorzubeugen, sei auf den Kommentar von Torsten Larbig hingewiesen: <https://herrlarbig.de/2008/10/01/faust-1-verweile-doch-du-bist-so-schoen-v-1700/>

Jüngere Literatur zu psychopathologischen Opern

Beliebt ist seit langem die nicht nur musikwissenschaftliche Behandlung von Wahnsinnsarien. Allerdings stellt sich auch bei eindeutig erscheinenden musikalischen Ausformungen ein Fragezeichen, wie es G. Langs (2010) selbst bei der für Wahnsinn typisch geltenden Oper *Lucia di Lammermoor* von G. Donizetti setzt. So manche, insbesondere psychoanalytischen Erklärungsversuche sind sich bewusst, dass sie sich auf dem ungesicherten Terrain der Spekulation bewegen. Schüttauf und Eschke (2022) schreiben:

„Die ‚Bösewichter‘, mit denen wir uns auseinandersetzen werden, weisen in vieler Hinsicht Merkmale dessen auf, was als antisoziale oder dissoziale Persönlichkeitsstörung (im Sinne von DSM-IV bzw. ICD-10) umrissen wurde; beide lassen sich ihrerseits durch die Begriffs-elemente der ‚Psychopathy‘ (im Sinne von Hare, 1995) ergänzen. Wir werden im Folgenden – diese drei Konzepte gewissermaßen zusammenfassend – von ‚Psychopathen‘ oder vom ‚psychopathischen Persönlichkeitsbild‘ sprechen. Einige Züge dieses Bildes, denen wir in unseren Operngestalten immer wieder begegnen, seien vorab benannt: die Neigung zu impulsiver Gewalt und Grausamkeit, die Missachtung bestehender Normen und deren Interessen anderer, denen mit Kälte und ohne Empathie begegnet wird, die Unfähigkeit zu Schuldbewusstsein und Reue, der Mangel an Sorge für die eigene Person, der sich in entschiedener Furchtlosigkeit und einem grandiosen Selbstbild ausdrücken kann, und schließlich die Fähigkeit, andere zu beeindrucken und – zuweilen mit Einsatz ihres Charmes – zu manipulieren.“

In dieser Hinsicht sind die Protagonisten in Giuseppe Verdis *Rigoletto* nur sehr bedingt mit den von Schüttauf und Eschke (2022) besprochenen Protagonisten Don Giovanni in der nach ihm benannten Oper von W. A. Mozart, Pizarro in *Fidelio* von L. v. Beethoven, Scarpia in *Tosca* und Turandot in *Turandot* von G. Puccini vergleichbar. Sehr viel eher passt *Rigoletto* in die von W. Mastnak (in diesem Heft, S. 153 ff.) bislang in musikwissenschaftlicher wie auch in psychotherapeutischer Hinsicht in der Operngeschichte nicht dagewesene Synopse unter dem Aspekt von psychopathologischen Kompositionen.

Natürlich nimmt hier, wie es nun mal zum Wesen eines Dramas gehört, jeder Darsteller eine klar umrissene eigentümliche Rolle ein. Doch kann die Bezeichnung „Psychopath“ in *Rigoletto* genau genommen nur dem Hauptdarsteller, nach dem G. Verdi schließlich die Oper benannt hat, zugeschrieben werden. Ursprünglich hatte Verdi den Titel *Der Fluch* vorgesehen. Der zentrale Satz in der Partitur (Verdi, 1992/2020, S.

54–67) lautet: „*E tu, serpente, tu che d'un padre ridi al dolore, sii maledetto!*“ Verdi (1992/2020, S. 55) legt dem davon zutiefst betroffenen Rigoletto die Töne in den Mund: „(da sé, colpito, „*Che sento! orrore!*“), übersetzt: „*Und du, Schlange, die du über den Schmerz eines Vaters lachst, sei verflucht.*“ Rigoletto: (für sich, getroffen; „Was höre ich! Schrecken!“), woraufhin die bis dahin noch grölende Gesellschaft die Bedeutung sofort versteht und sie „sottovoce“ in dis-Moll, sich zu äußerstem Fortissimo steigernd, über eine lange Strecke hin deklamiert.

Zu allen Zeiten glaubte man an die Wirkung eines Fluchs und, wie eine Befragung von beliebigen Personen, die dem Verfasser im Laufe der Jahre begegnet sind, ergeben hat, überkommt die meisten der Befragten bei dem Wort Fluch ein Gruseln. Auch wenn das Aussprechen eines Fluchs nicht justiziabel ist, hält einen Effekt nahezu jeder für möglich und ist sich manch einer sicher, dass ein ausgesprochener Fluch wirkt.

Diesem Phänomen widmet sich die Oper *Rigoletto*. Sie zeigt die dadurch bedingten Persönlichkeitsveränderungen und die von dem Fluch bewirkte Tragik des Helden. Es kann davon ausgegangen werden, dass *Rigoletto* nicht nur wegen der hinreißend schönen Melodien und ihrer schlüssigen Dramaturgie zu den nicht nur hierzulande meistgespielten Opern zählt, sondern dieses Gruseln zumindest unterschwellig allenortens mitschwingt. In der Tradition des antiken Dramas kann mit dieser Oper der Gedanke an die Katharsis in Verbindung gebracht werden (Becker-Glauch, 2002).

Kurze Inhaltsangabe von *Rigoletto*, auf heutige Verhältnisse transformiert

Diese Oper handelt von einem jungen Vorgesetzten und seinen Mitarbeitern. Im Mittelpunkt steht dessen Problematik als Sexbesessener, der auch vor dem Missbrauch der Töchter und jungen Frauen selbst seiner Geschäftspartner nicht zurückscheut. Unter seinen Bediensteten ist ein Buckliger, der aufgrund seiner Körperbehinderung keine Aussicht auf einen besseren Arbeitsplatz hat. Um diesen nicht zu verlieren, tut er, seinen Widerwillen und Ekel verbergend, möglichst gut die von ihm verlangte Arbeit, verspottet die Kläger, die sich über den Missbrauch ihrer Töchter beschwerten. Ein solcher besonders Hochrangiger verflucht nicht nur den Vorgesetzten, sondern auch diesen bei ihm Angestellten. Im Gegensatz zu seinem Chef ist der Körperbehinderte von dem Fluch zutiefst betroffen. Es gilt heute noch wie in Afrika, wo Voodooschamanen einen kerngesunden Angehörigen des Stammes durch einen Fluch töten, dass ein Fluch wirken kann. Dieser Bucklige hat wegen seiner Narrenfreiheit nicht nur eine bevorzugte Stellung, sondern viele Neider und Feinde in der Kollegenschaft. Sie spionieren ihm nach

und haben dadurch in seiner Wohnung eine wunderschöne junge Frau entdeckt. Sie meinen, es handle sich um seine Geliebte. Später erfahren sie, dass es seine einzige und erst 15-jährige Tochter ist. Dieser erlaubt er wegen seiner berechtigten Angst vor seinem Chef, der dauernd auf Frischfleisch aus ist, keinen Ausgang. Aber zur Kirche am Sonntag muss er sie gehen lassen. Dort entdeckt sie sein Chef. Drei Monate lang beobachtet er sie und gewinnt immer mehr Interesse an ihr. Schließlich besticht er die Haushälterin und gelangt so in die Wohnung des Körperbehinderten. Dort trifft er die Jungfrau an und stellt sich ihr als junger mittelloser Student vor. Seine Bediensteten verfolgen inzwischen den Plan, das Mädchen, das sie für Rigolettos Geliebte halten, zu entführen. Das gelingt ihnen. Als ihr Chef davon erfährt, ist er zunächst unglücklich, aber hocherfreut, als er hört, dass sie zu ihm gebracht worden ist. Sofort vergewaltigt er sie. Der verzweifelte Vater ist inzwischen zu seiner Arbeitsstelle gekommen und findet seine missbrauchte Tochter vor. Er erinnert sich an den Fluch jenes Hochrangigen, der sich wegen der Vergewaltigung seiner Tochter beschwert hat, dabei aber von dem Körperbehinderten mit niederträchtigstem Spott verhöhnt worden war, so dass ihn der Geschmähte verflucht hatte. Dieser davon empfindlichst Getroffene hat angesichts der Verführung seiner sorgsamst behüteten Tochter nun Rache an seinem Dienstherrn geschworen.

Er beauftragt einen Mörder. Weil er aber erkennen muss, dass seine missbrauchte Tochter ihren Vergewaltiger liebt (was häufig vorkommt), will er sie überzeugen, dass sie nur eine unter zahllosen Frauen ist und sie dem Playboy nichts bedeutet. Dazu nimmt er sie mit in den Wald, wo die Schwester des von ihm gedungenen Mörders als Prostituierte tätig ist. Sein Chef ist derart sexbesessen, dass ihm die vielen entführten jungen Frauen nicht genügen und er noch Prostituierte aufsucht. Die Tochter

des Körperbehinderten kann durch einen Spalt in der Mauer der Spelunke sehen, wie der Vorgesetzte ihres Vaters die Prostituierte aufsucht, sie aber keineswegs als solche behandelt, sondern mit ausgesuchter Höflichkeit und mit umwerfendem Charme ihr seine alleinige Liebe schwört. Es sind dieselben Worte, mit denen er das 15-jährige Mädchen bezirzt hatte. Sie ist entsetzt und leidet unendlich. Der Vater erkennt, dass sie trotz besseren Wissens an ihrer Liebe festhält und will schließlich nur noch weg und seinen Plan ausführen. Er schickt seine Tochter in die Stadt. Gilda, so ihr Name, aber geht nur scheinbar weg und kommt zur Spelunke zurück. Dort hört sie, wie die Prostituierte ihren Bruder anfleht, ihren Freier leben zu lassen und einfachen Buckligen zu ermorden, der für den Mord bereits eine stattliche Anzahlung geleistet hat. Das Mädchen ist entsetzt und beschließt, sich zu opfern. Als der Vater merkt, dass in dem ihm übergebenen Sack nicht sein Chef, sondern seine Tochter steckt, erkennt er den ihm geweissagten Fluch.

Wie gesagt, sollte das Musikdrama ursprünglich *Der Fluch* heißen. Auf Betreiben der Zensurbehörde musste es umbenannt und in die Vergangenheit verlegt werden. Die Problematik aber ist heute ebenso aktuell wie früher.

Partituranalyse

Giuseppe Verdi eröffnet seine Oper *Rigoletto* im 4/4-Takt *andante sostenuto* durch das von der Trompete in C und den Posauen *piano* und *unisono* rhythmische Skandieren von „La Maledizione“ auf dem hohen Grundton von c-Moll *crescendierend*. Bereits im zweiten und in dem dieses Anfangsmotiv auf dem beibehaltenen, eine Oktave tiefer verstärkten Grundton abschließenden dritten Takt in dem sich aus der auf ihrer Quint basierenden Mollsubdominante, erkennbar an ihrer Terz as, und der grund-

Abbildung 1
Rigoletto-Partitur
(Verdi, 1992/2020, S. 1)

The image shows a page of a musical score for the brass section of Giuseppe Verdi's opera Rigoletto. The instruments listed are Fagotti (Bassoons), Corni (Horns) in Mi b and Do, Trombe in Do (Trumpets), Tromboni (Trumpets), Cimbasso (Euphonium), and Timpani. The score is in 4/4 time and C minor. It features the 'La Maledizione' motif, which is a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamics are marked as *ppp* (pianissimo) and *p* (piano). There are also markings for *I. Solo* and *I. Solo* for the Trombe and Tromboni parts.

tonlosen verminderten Doppeldominante auf ihrer Septim bestehenden Amalgamakkord von den in zwei Trompeten und drei Posaunen aufgeteilten und weiteren tiefen Bläserstimmen des Orchesters stellt er das Fluch-Motiv so vor, dass es nach einer halbtaktigen Pause mit der auf dem eine Quart tieferen Dominantton ppp erklingenden Trompete in der ersten Hälfte des vierten Takts allein, dann von der vorigen Bläsergruppe in den Dominanttönen gefolgt und im fünften Takt in die Medianten und dann kurz in den Quint-Sext-Akkord der Subdominante ausweichend zum Halbschluss wiederholt und wieder mit einer halbtaktigen Pause beendet wird, der dann der Eingangstakt des auf vier Takte ausweiteten Anfangsmotivs folgt und in der Fortführung auf der verminderten Doppeldominante mit ihrer Quint a und mit Modulation in die Zwischendominante zur Tonikaparallele in Es-Dur die Deklamation des das gesamte Preludio des ersten Akts bestimmenden Fluch-Motivs im ppp zunächst abschließt. Die bisherige Eingangsrhythmik aufgreifend und „maledetto“ scandierend, setzen pp in tiefster Dominantlage die Streicher ein und crescendieren laut Partituranweisung „poco a poco“ mit nur vier Takten chromatisch aufsteigend zum ff-Tutti der grundtonlosen Doppeldominante. In von Seufzermotiven, die einen Großteil dieser Oper ausmachen, und gebrochenen, höchste Tonlagen erreichenden Akkorden deutet das Orchester furios die Wirkung des Fluchs an, kehrt jedoch zunächst „diminuendo“ ins Pianissimo der Vorhaltsdominante der ersten Violine zurück, um nach der nochmaligen Wiederholung des Eingangssignals im pp in zunehmend eindringlicher werdenden Akkordblöcken schließlich in das mehr als einen Takt füllende und abrupte pochende Fortissimo aller Instrumente auf dem über vier Oktaven ausgedehnten einstimmigen Grundton von c-Moll zu enden.

Beachtenswert ist der Auftakt und seine über diese Oper hinausgehende Funktion. Der Beginn der Ouvertüre ohne Worte skandiert den ursprünglichen Titel der Oper „*La maledizione*“. Der Partikel „La“ erscheint ausschließlich hier und wird als Auftakt auf den auffallend kurzen Sechzehntel-Wert beschränkt. Im weiteren Verlauf und in der Oper, wo kein Gesang stattfindet, konzentriert sich das Fluchmotiv auf seine den Sprechrhythmus pointierende auftaktlose Quintessenz „*Malédizione*“.

Der Unterschied zur Auftaktlosigkeit ist durchaus bedeutsam. An Volksliedmelodien ist unschwer zu erkennen, dass Auftakte, insbesondere solche, die fast die Dauer eines Takts beanspruchen, einen vorbereitenden und einführenden, sozusagen sozialen Zweck haben, wohingegen den taktlosen Melodien oftmals ein bestimmender, affirmativer Charakter zukommt.

Erwähnenswert wäre auch die Verwandtschaftsbeziehung der Grundtonart dieses Vor-

spiels c-Moll zu den folgenden Tonarten. Mit einer kurzen Ausnahme handelt es sich durchweg um mit ihr verwandte Tonarten. Erst die fünfte Szene, in der Rigolettos Tochter allein zu sein glaubt, aber dann den sich bemerkbar machen den Eindringling, der die Zofe bestochen hat, bemerkt, steht in einer Kreuz-Tonart, der jedoch nach der Beruhigung von Gilda die nun im 3/8-Takt rhythmisierte lyrisch innige Arie des sich als Student mit falschem Namen ausgebenden Herzogs folgt, die wieder in einer, allerdings bisher nicht dagewesenen B-Tonart steht. In diesem ins Duett mit Gilda übergehenden Teil findet sich denn auch die wegen der Abstimmungen im Duett erhebliche sängerische Anforderungen abverlangende, noch dazu mit Ausdrucks- und Artikulationsangaben versehene ausdrucksstarke a-cappella-Partie der gesamten Oper. Die sängerisch nicht weniger anspruchsvolle freie Kadenz des Herzogs ohne Instrumentalbegleitung am Ende seiner Arie im zweiten Akt und des Rigoletto vor der zehnten Szene, in der seine Tochter aus dem Schlafgemach des Herzogs, wohin sie entführt worden war, in seine Arme stürmt, oder auch der Gilda im Rezitativ mit ihrem Vater in dieser Szene sowie die weitgehend unbegleiteten syllabischen Dialoge am Anfang des dritten Akts und am Ende der zwölften Szene lassen sich wenigstens unabhängig von einer Rücksichtnahme auf eine zweite Gesangsstimme gestalten.

Dass das rasante Vivacissimo des „Addio, addio“ in derselben Tonart Des-Dur wie u. a. die schmachtende Partie des Herzogs „*Bella filia*“ in dem singulären Quartett des dritten Akts und in dem nach Gildas Tod ins Moll trübend die Oper rhythmisch und chromatisch turbulent auf dem fünf Takte lang im 4/4-Takt wieder vom gesamten Orchester geformten, auf vier Oktaven ausweiteten Schlussston steht, ist sicherlich kein Zufall, worauf die Tonartensymbolik jener Zeit und die Funktionen der Tonarten zueinander und zum Text bzw. der sie zeichnenden Situationen schließen lassen.

Allein schon die zehn Takte, die die sechste Szene mit der berühmten Arie der Gilda *Caro nome* eröffnen, belegen, dass Verdis Musik auch für das Auge bestimmt ist. Das Gehör kann schließlich nicht erkennen, dass der gebrochene des-Moll-Akkord der Flöten in den ersten beiden Takten mit den enharmonisch verwechselten, nur in einem Ton veränderten Folgetakten identisch ist und das laut Vorzeichen angebliche C-Dur überhaupt nicht vorkommt.

Und nicht zuletzt offenbart auch die Beachtung der Instrumentalbesetzung bei den einzelnen Szenen in der Partitur, dass mitunter nahezu unbekannte Instrumente und gar ein zusätzliches, auf der Bühne („SUL PALCO“) platziertes Orchester, das Bühnenorchester, von Verdi „Banda“ genannt, so etwa im ersten Teil von Nr. 2 *Introduzione*, wo 43 Musiker benötigt werden, erklingt. Bei solchem Wissen wird man

genauer hinhören und die beiden Orchester, die auch dem Opernbesucher verborgen sind, voneinander zu unterscheiden versuchen. Auf welch heikle Bedingungen der Bühnenmusikdirigent reagieren muss, erklärt Viktor Werner als solcher in der Einführungsmatinee der Wiener Staatsoper zur Rigoletto-Inszenierung von 2014.⁴ Laut eigenen Worten hatte er allein in jener Spielzeit in 40 von 50 Opern ein solches zu dirigieren.

Dieses Beispiel eines Versuchs einer Analyse des im Vergleich zu vielen anderen Opern kurzen Vorspiels zeigt, wie recht sowohl Clara Schumann „Die Musik drückt aus, worüber besser geschwiegen worden wäre“ als auch Victor Hugo mit seinem ihm zugeschriebenen geflügelten Wort „Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber es unmöglich ist, zu schweigen“ haben.

Zur Umsetzung der Partitur der Oper und ihre Relevanz für die Psychotherapie

Konstantin S. Stanislawski (1954/1986)⁵ hatte das Victor Hugo zugeschriebene Bonmot von der Unmöglichkeit, Musik in Worten erklären zu wollen, auf die Kunst generell ausgeweitet. Da die Einweisung in die Kunst aber ohne Worte kaum möglich ist, stellte K. Stanislawski im Vorwort zu seinen beiden imposanten Bänden „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst“ seine Herangehensweise vor:

„Über Kunst muß man einfach und verständlich reden und schreiben. Weise Redensarten erschrecken den Schüler. Sie rühren zwar das Gehirn an, finden aber nicht den Weg zum Herzen. So werden im Augenblick des Schaffens die Emotion und das Unbewusste des Schauspielers – zwei Dinge, die in unserer Kunst eine wesentliche Rolle spielen – durch den reinen Intellekt unterdrückt. Es ist sehr schwer, ‚einfach‘ über den komplizierten Schaffensprozess zu sprechen und zu schreiben. Worte sind zu konkret, zu plump, um nicht greifbare, unbewusste Empfindungen wiederzugeben. Dieser Umstand zwang mich,

⁴ Interviews von Regisseur, Bühnenmusikdirigent und Darstellern in Wien 2014: <https://youtube/9pekHcj-p2Q> ab Minute 49:59.

⁵ Stanislawski-System: „Stanislawski erstrebte ein Theater, das so realistisch wie möglich sein sollte. Das Schlüsselement des Eindrucks einer unvermittelten Realität des Bühnengeschehens war der Schauspieler – er vor allem anderen konnte das Spiel authentifizieren. Zu diesem Zweck vertrat er die Ansicht, dass ein Schauspieler eigene Erfahrungen und Gefühle – sein emotionales Gedächtnis –, die der Rolle nahekommen, in sein Verständnis der Rolle und in das Spiel einbringen müsse, um sich ganz mit der Rolle zu identifizieren und darin aufzugehen, als ob er selbst die Rollenfigur wäre. Diese Methode galt im sowjetischen Theater lange wie ein Katechismus, wanderte als ‚Method Acting‘ auch in die amerikanische Schauspielerausbildung ein. Dagegen standen strikt anti-illusionistische Konzepte (etwa von Brecht und Meyerhold), die vom Spiel verlangten, dass es immer wieder gebrochen und als Spiel sichtbar werden sollte.“ <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:stanislawskisystem-4233>

eine besondere Form für dieses Buch zu wählen, die dem Leser helfen soll, das gedruckte Wort zu erfühlen.“

Zu Stanislawskis Zeit gab es die heutzutage selbstverständlichen EDV-Medien und damit auch die sehr komfortablen Vergleichsmöglichkeiten von Operninszenierungen per YouTube noch nicht. Wenngleich damit dem Appell von S. Freud zum Beobachten weitaus besser als zu seiner Zeit gefolgt werden kann, so bedarf es trotzdem noch wenigstens eines Minimums an gesprochenem Wort, um auf das Beobachtenswerte hinzuweisen, zu dem sich das Auge bzw. die mit ihm ausgelösten Assoziationen einen Reim machen können.

Im vorliegenden Artikel sollen dazu das RES-Diagnostikinstrumentarium (Hörmann, 2009) und die titierten Angaben aus den im Folgenden transkribierten Einführungen zur Oper verwendet werden. Da selbst bei übereinstimmender Interpretation der Partitur durch Interpreten auch außerhalb Europas, wie die folgende Liste von Operninszenierungen zeigt, der Hörer seine eigene, für ihn typische Musikwahrnehmung und seine damit verbundenen Assoziationen aktualisiert, vermittelt erst die jeweilige dem Auge zugängliche Inszenierung die Auffassung, die der Intendant und die vielen, die mit ihm zusammenarbeiten, was die Beteiligten darstellen wollen. Wie umfangreich das Personal ist, das bei der Realisierung einer Oper und ihrer Verfilmung mitwirkt, ergibt sich eindrucksvoll aus der Aufzählung der Namen im Abspann der hier zitierten Videos. Es darf nicht unterschätzt werden, wie notwendig es ist, alle Beteiligten dazu zu bewegen, an einem Strang zu ziehen. Nur so kann die beabsichtigte Wirkung der speziellen Inszenierung einer Oper auf den Zuschauer übergehen. Umso bedeutsamer ist diese Voraussetzung für die Verwendung von Opern in der multimodalen künstlerischen Ton-Therapie, in der es ja nicht um die Sache Oper, sondern um die persönlichen Problematiken der Patienten geht.

Patienten werden oftmals oberflächlich diagnostiziert und vor allem in der Gruppentherapie nicht adäquat erkannt und behandelt. Ähnlich verhalten sich nicht selten Musikhörer. Auch wenn Komponisten auf Erfolg angewiesen sind, wofür sie zu gängigen wirkungsvollen Mitteln greifen, zeigt sich erst bei näherer Auseinandersetzung mit ihrer Komposition, was sie wirklich gemeint haben könnten. Weil wir es nicht genau wissen, interpretiert jeder Musiker anders und ist überzeugt, die Komposition richtig verstanden zu haben. Es ist also wie bei Therapeuten: „So viel Köpfe, so viel Sinne.“⁶

⁶ Sinnfällige Beispiele von Interpretationen aller Art finden sich in Youtube haufenweise. Man vergleiche nur einige Stücke aus Fr. Chopins „Preludes“. Martha Argerich und Arthur Rubinstein demonstrieren auch hier ihre Virtuosität, wofür es weitaus geeignetere Klavierwerke gibt, und verunmöglichen denjenigen, die nicht Note für Note

Schon vor Beginn der eher kurzen Epoche des Verismo, dessen Drastik G. Verdi abgelehnt hatte, werden nicht mehr nur die Geschichten von vermenschlichten Göttern und Helden auf die Bühne gestellt, sondern von der Gesellschaft verachtete Kranke und Körperbehinderte musikalisch behandelt. Überliefert sind nur das Libretto und dessen Vertonung. Beim Vergleich der Auffassungen der Dirigenten fallen demjenigen, der die Inszenierungen anhand der Partitur mitverfolgt, unschwer die z. T. erheblichen unterschiedlichen Interpretationen auf. Da stellt sich unmittelbar die Frage: Was will der Interpret betonen, so dass wir seine Auffassung verstehen und evtl. teilen? Es ist also dieselbe Frage, die der Patient an den Therapeuten richtet und umgekehrt.

Selbstverständlich spricht ein Dirigent mit dem Regisseur. Dieser aber ist im Gegensatz zu den Musikern, die keine Note weglassen oder hinzufügen, in seiner Inszenierung frei und damit mehr als die anderen Mitwirkenden der Diskussion des Publikums ausgesetzt. Wie spitzfindig und nicht selten infam solche „Opernfreunde“ angreifen, zeigt die Chronologie der Uraufführungen und Neuinszenierungen berühmter Bühnen.

Der vorliegende Artikel kann die Frage, welche Sinne besonders angesprochen werden und warum oftmals gegen die ohnehin meist spärliche Regieanweisung in der Partitur als auch gegen die historische und wohlbegründete Lehre von der Wirkung bestimmter Inszenierungen offensichtlich bewusst verstoßen wird, allein schon aus Platzgründen nicht klären. Es dürfte der Hinweis reichen, dass Opernkomponisten wussten, dass der Besucher nicht nur auditiven, sondern auch multimodalen Genuss haben will und muss, um eine Tragödie, die ihm nach Auffassung antiker Dramatiker durchaus passieren kann, miterleben und ihre kathartische Wirkung kennenlernen zu können. G. Verdi hatte bei dieser Oper besonderen Nachdruck auf das Bühnenbild gelegt. Erstmals in der Geschichte der Oper wurden denn auch dreidimensionale Kulissen gebaut.

Die Nutzung von elementaren und komponierten Wirkungskomponenten komplexerer Musik hängt bereits von ihrer Hörerfahrung ab. Wer ein Harmonieinstrument (Gitarre, Klavier, Orgel) spielt, neigt dazu, in erster Linie auf die Harmonien und damit auf den Zustand bzw. auf die Stimmung zu achten. Der Melodiker (Sänger, Geiger, Blech- oder Holzbläser) dagegen moduliert die Melodie und damit das unverwechselbar individuelle Persönliche einer Komposition. Weit mehr als jener muss er sich mit den kleinsten musikalischen Idiomen und mit dem systemischen Stellenwert ihrer Komponenten ausei-

nersetzen. Peter Schneider und Annemarie Seither-Preisler von der Forschungsgruppe Musik und Gehirn weisen auf die unterschiedliche Veranlagung für Grundton- und Obertonhören hin.⁷

Musiker mit unterschiedlichen Instrumenten sollten die Gelegenheit nutzen, ihre Hör- und Sichtweisen einander vorzustellen und zu diskutieren. Auf diese Weise lässt sich eine umfassende gemeinsame Perspektive herstellen und überlegen, wie unabhängig vom Alter unserer Patienten im Hinblick auf Protagonisten die zu allen Zeiten anzutreffenden menschlichen Befindlichkeiten mit ihrem Bestreben, im Fühlen, Denken und Tun Ordnung zu schaffen, die meist noch vorhandene und bei *Rigoletto* und *Gilda* noch deutlich vorhandene Selbstsicherheit (Stimmigkeit, Authentizität) gefördert werden können.

Von unterschiedlichen Gesichtspunkten gehen normalerweise auch Diagnostiker und Therapeuten vor. So wichtig die Situation hinsichtlich ihrer Stimmung sein mag, so ist es doch ungleich bedeutsamer, die mehr oder weniger konfliktträchtigen Gefühlsspuren des Patienten zu erkennen und ggf. zu beeinflussen.

Kein Mensch ist so eindimensional ausgestattet, dass er nur ein einziges Gefühl zum Ausdruck brächte. Im Gegenteil: Nicht selten versucht er, seine sozial nicht anerkannten Gefühle und Defizite zu verbergen. Diese aber machen sich gleichwohl bemerkbar und können die Ursache seines Leidens sein. Erst wenn der Leidensdruck überhandnimmt und der Betreffende nicht mehr weiterkommt, beginnt seine Odyssee als Patient. Und erst wenn er damit – meist nach Jahren – gescheitert ist, versucht er es mit einer künstlerischen Therapie. Das ist dann ihre Chance.

Deutungen von *Rigoletto*

Bei der Wahl von Opern in der multimodalen künstlerischen Ton-Therapie sind Gedanken darüber angebracht, welche Oper im Hinblick auf die jeweilige Problematik von Patienten geeignet sein kann. Dazu ist es keineswegs notwendig, nach dem Iso-Prinzip zu verfahren und eine Thematik auszusuchen, die mit der Störungsbzw. Konfliktlage des Patienten zu tun hat. Auch wenn Opern zumeist prototypische Überzeichnungen von Mustern von Persönlichkeitsstörungen mit kompositorischer Widerspiegelung von typischem Erleben und Verhalten beinhalten, so können sich doch auch Opern, in denen so gut wie keine pathologischen Gestalten vorkommen, durchaus eignen. So etwa verwundert nicht, dass die 1895 als „musikalisches Schauspiel“ bezeichnete Oper *Der Evangelimann* von Wilhelm Kienzl allein in den ersten vierzig

intus haben, weitgehend das Nachvollziehen der ihren Klangrausch bestimmenden Ingredienzien. Wie ungleich transparenter und die betreffenden Wirkungssubstanzen herausarbeitend spielt dagegen Eric Lu.

⁷ <https://www.musicandbrain.de/team.html>

Jahren 5.000 Aufführungen (BR Podcast, 2022) hatte und nach vorübergehender Abnahme des Interesses ungebrochen weltweiter Beliebtheit erfreut. Andererseits gibt es extreme Gegensätze wie z.B. Alban Bergs *Lyrische Suite für Streichquartett op. 3*, ein Drama in sechs Sätzen, das Th. A. Adorno eine latente Oper genannt hatte, weil es darin um die geheime Liebesbeziehung des verheirateten Alban Berg mit der ebenfalls verheirateten Hanna Fuchs, Schwester Franz Werfels, von 1935 bis zu seinem Tod 1935 geht (BR Podcast, 2023).

Für die Wahl von G. Verdis *Rigoletto* als Beispiel für die Verwendung der Oper in der multimodalen künstlerischen Ton-Therapie dürfte ihre auch heute noch verbreitete Realistik ihrer Thematik und ihre einzigartige Melodienseligkeit und große, noch dazu leicht mitzuerlebende Dramatik den Ausschlag geben. Verdi hat die Hauptpersonen in *Rigoletto* ausdrücklich in ihren Widersprüchen dargestellt und es verstanden, diese musikalisch unverwechselbar zu charakterisieren.

„Aus scheinbar lächerlichen Zutaten wie einem Narren, einer Jungfrau, einem Libertin und einem ‚guten‘ Mörder, umgeben von einer sehr zwielichtigen Spaßgesellschaft, mit den Requisiten Buckel, Sack, Leiter und Messer hat Verdi ein Meisterwerk erschaffen.“ (Puhlmann & Wiegand, 2021)

Wie unterschiedlich *Rigoletto* aufgeführt wird, sei anhand der folgenden, vergleichsweise winzigen Zusammenstellung von Inszenierungen demonstriert. Um die einzelnen Inszenierungen bewerten zu können, ist es unumgänglich, sich eingehend mit dem Textbuch und der Musik zu beschäftigen, um schließlich zu einer Einsicht zu gelangen, was die Oper uns heutzutage noch sagen und wofür sie verwendet werden kann. Als Messlatte dürften sich die Ausführungen von Regisseuren, Dirigenten und Darstellern eignen. So seien beispielhaft die Homepage der Staatsoper Hannover zur Bekanntgabe von *Rigoletto* in der Spielzeit 2021/22 herangezogen mit den instruktiven Texten von A. Puhlmann und K. Wiegand (2021), Chr. Villinger (2021) aus ihrem Gespräch mit dem Dirigenten sowie von M. v. Marcard (2021) und K.-H. Ott (2021) und Aussagen der Verantwortlichen von Videos zu drei Inszenierungen zitiert, beginnend mit dem Regisseur, den Dirigenten und den Darstellern in der Inszenierung von *Rigoletto* in Wien 2014⁸, München 2020 und Frankfurt 2022. Weil bei Internetseiten damit gerechnet werden muss, dass sie plötzlich nicht mehr abrufbar sind, wie es bei der folgenden, in vielen Monaten erstellten Zusammenstellung von Inszenierungen der Fall ist, und es keine Bibliothek gibt, wo sie eingese-

hen werden könnten, seien ausgesuchte neuere Einführungen etwas umfanglicher zitiert.

Zitate aus Einführungen zur Premiere des *Rigoletto*

Auf der Webseite⁹ der Staatsoper Hannover zur Spielzeit 2021/22 schreiben A. Puhlmann und K. Wiegand (2021):

„Mit immenser verführerischer Kraft schildert die Musik der sterbenden Gilda die Himmelfahrt einer singenden Seele. Gilda selbst gibt sich der Verführungskraft des Opfers hin, und wir, als Zuschauer dieser musikalischen Himmelfahrt, fühlen uns selbst für einen Moment hingezogen zur verlockenden Leichtigkeit, das Sein zu lassen. Verdi erlaubt uns am Schluss seiner Oper einen flüchtigen Blick auf das, was wir sein könnten ohne das Gewicht der Welt: Den Blick auf ein ideales, schuldloses Ich. Mit Gilda erhaschen wir diesen flüchtigen Blick auf eine unmögliche Welt, in der man alles, was man besitzt, freiwillig fortgibt und doch dabei nichts verliert. Das ist Verdis eigentliches visionäres Projekt. Sein politisches Theater der Opern vor ‚Rigoletto‘ verwandelt sich so in ein Moment der Utopie, das fortan seine Opern bestimmen wird. Es ist die Utopie, mittels des Gesangs einer schlechten Wirklichkeit zu widerstehen. (...) Die sterbende Gilda verscheucht das Trugbild Rigolettos, für das zu töten er bereit war. Nur im sublimen Moment, den Verdi uns im ‚Nachspann‘ seiner Oper schenkt, hebt sich dieser Vorhang des Trugbilds, dass ein richtiges Leben im falschen möglich sei, um verlockend den Traum einer Gemeinschaft von Leben und Tod, Diesseits und Jenseits heraufzubeschwören. Eine kohärente Welt, in der endlich alles zusammenpasst – mit den letzten Noten ist dieser Moment wieder verschwunden.“

Der Dirigent Enrique Mazzola zeigt auf die Frage von Christine Villinger (2021) hin das musikalisch Neue anhand von Notenbeispielen:

„(Verdi konnte) hier aber nun weitaus stärker als zuvor mit genuin musikalischen Mitteln Personen, Zustände und Situationen charakterisieren. Das, was sich also zuvor im Text und in der Handlung ereignete, manchmal auch nur in einer Regieanweisung, wird jetzt von Verdi in die Partitur verlegt. (...) Das lässt sich hervorragend an dem Sturm, der ‚Tempesta‘ des dritten Aktes zeigen. Natürlich existierte das Motiv des Sturms auch schon vor Verdi, es war sogar ein fast ständig wiederkehrender Topos, der entweder am Anfang oder am Ende einer Oper die bedrohliche Zuspitzung einer Situation darstellte. (...) Verdi hingegen komponiert nicht mehr eine

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=9pekHcj-p2Q>

⁹ <https://doc.culturebase.org/dox/7/d/3/e/e/7d3eef74af7a653ce66ca79b8cef8c8762164b20aaa858.02541638.pdf>

in sich abgeschlossene Nummer, sondern der Sturm füllt eine ganze lange Szene. Vielleicht ist es nicht einmal ein Zufall, dass es sich hierbei ausgerechnet um die 13. Szene – die Unglückszahl schlechthin – des dritten Aktes handelt. (...) Zunächst nutzt Verdi dafür typische Instrumente. Die große Trommel beispielsweise, die jedoch nicht im Orchester platziert ist, sondern hinter der Bühne, so als käme der Sturm von weit weg erst allmählich näher. Und dann benützt Verdi auch die Donnermaschine, die mit Steinen gefüllt war und ein ganz naturalistisches Geräusch des Donnergrollens ermöglichte. Die Theater damals waren schon vor jeder modernen Tontechnik sehr erfinderisch! Aber das wirklich Bemerkenswerte und Neue in der Partitur Verdis ist der Einsatz des Chores. Den lässt er mit geschlossenem Mund vokalisierenartig und geheimnisvoll-leise eine in Halbtönen aufwärts und wieder abwärts gleitende Linie singen, was sich so anhört, als pfeife der Wind durch eine Tür – das klingt unglaublich realistisch.

Wirklich aufregend ist das aus zweierlei Gründen. Zum einen, dass dieser Effekt auf der Bühne wirklich neu war, nämlich die Stimme quasi als Instrument einzusetzen. (...) Zum anderen aber macht Verdi damit eine ganz wesentliche Aussage. Der Sturm ist nicht mehr nur ein äußeres Naturphänomen, sondern ist von Menschen gemacht, spielt sich also vielleicht überhaupt nur im Kopf der Figuren ab, es kommt aus ihnen heraus. Sie sind also selbst die Ursache ihrer eigenen Probleme.

Verdi nutzt gerade die Farbpalette des Orchesters in herausragender Weise zur Schilderung. Wir nennen das im Italienischen die ‚tinta musicale‘, die musikalische Farbe. Für die unheimliche Stimmung zum Beispiel in dem Duett zwischen Rigoletto und Sparafucile ‚Quel vecchio maledivami‘ im ersten Akt wählt er die tiefen Register der Holzbläser, Klarinetten und Fagotte sowie die Bratschen. Das ergibt eine sehr mysteriöse, fahle Farbe. Und wenn dann Kontrabass und Violoncello solistisch die etwas beschwingtere Melodie ebenfalls im tiefen Register intonieren, klingt das seltsam leer und durch die gezupften Kontrabass-Akkorde hart, pochend, fast wie leichte Paukenschläge. Die Begegnung mit dem Mörder und mit ihm dem Tod hat Verdi hier im wahrsten Sinne des Wortes ‚erschreckend‘ charakterisiert.

Das zeigt sich insbesondere in der zweiten Arie des Herzogs ‚Parmi veder le lagrime‘ zu Beginn des zweiten Aktes. Sie ist ein typisches Beispiel für Belcanto: eine ganz einfache Begleitformel, die zunächst nur die Streicher spielen und über der sich dann der langgezogene, ausdrucksstarke, aber schlichte melodische Bogen entwickelt. Erst allmählich kommen die Holzbläser, Oboen, Flöten, Klarinetten hinzu. Mit diesem puren, schönen Gesang drückt Verdi aus, dass der Herzog hier tatsächlich – zumindest für diesen Moment – ganz wahrhaftig liebt. Wenn Ver-

di sich in dieser Arie also der Tradition bedient, dann zur näheren Charakterisierung, in diesem Fall des Herzogs. Und diese Mehrschichtigkeit, die zeigt, dass Verdi echte Menschen und treffende, plastische Situationen darstellen wollte, das ist es, was an Verdi bis heute fasziniert.“

Geradezu unvergleichlich an Schärfe des Blicks und treffender Sprache beschreibt Micaela von Marcard (2020) die Wirkung des Fluchs:

„Fürchterlich hallt der Fluch des Monterone durch die von ausgelassener Lebenslust erfüllten Renaissance-Säle des Herzogs von Mantua. Der Racheschwur legt sich wie ein böses Omen über die unbeschwerte Gesellschaft, die nach dem Motto lebt, ihre Langeweile um jeden Preis zu vertreiben. Monterone verflucht die durch und durch amoralische Haltung Rigolettos, der sich auf sadistische Weise daran delectiert, junge, unschuldige Mädchen an den Herzog für kurze Vergnügungen zu verschachern. Für den Verfluchten signifiziert der Bann jedoch viel mehr: das Trauma seines Lebens. Der Hofnarr wird in den Abgrund seiner Existenz geworfen, den er nur mithilfe von Verdrängung überbrücken konnte. Die Vorsehung scheint nur stillgestanden zu haben, Monterone löst den Schicksalsmechanismus aus: nun kann das Fatum seinen Gang gehen. Doch es tritt nicht etwa von außen an den Protagonisten heran. Das Drama spielt sich vielmehr in der Seele Rigolettos ab. Auf ihr lastet das Los aller Hofnarren durch die Jahrhunderte.

Als alle Zeichen auf Weltuntergang stehen, triumphiert der Narr als Sinnbild des Todes. Sebastian Brant treibt das Gleichnis ins Extrem: die ganze Welt ein Tollhaus, jeder Mensch ein Narr. Die Gestalt mit der Schellenkappe manifestiert sich in den Köpfen der Menschen und aus dem Erscheinungsbild des Seins ist sie nicht mehr wegzudenken.

Als die Verheerungen der Pest schon Alltag sind, und die Seuche schließlich verschwindet, hat der Narr überlebt, doch sein Betätigungsfeld verlagert sich von der Straße an den Hof. Er ist zum Typus mutiert und gehört der menschlichen Menagerie der Fürsten an. In Gesellschaft von Zwergen und Verkrüppelten fristet der Irre sein Dasein als Kuriosität. Lachen will der Hofstaat über die Abnormen und so die Urange und das Unbehagen vor dem Fremden, Anderen, Unbegreiflichen überwinden. Je drolliger der Körper, je grotesker die Gestalt und absurder die Darbietungen, umso größer die Chance, Karriere zu machen und bei Hofe in aller Herren Länder zu Ansehen zu kommen. Eine Ironie der Geschichte, aber die Höfe werden zum sozialen Auffangbecken für die aus der Gesellschaft Ausgestoßenen ... ganz Europa wetteifert mit der Amüsiertgüte ihrer Narren. Der Bedarf wird so groß, dass sich unter die natürlichen Schwachsinnigen die künstlichen mischen, die unter ihrer Kappe mit den klingelnden Eselsohren ein ganz gesundes

Hirn bargen. Die Konkurrenz wächst mit den Ansprüchen an die Fähigkeiten der Hofnarren. Und so trägt schon bald der vermeintlich Wahnsinnige die Statussymbole und das Gewand des tatsächlichen.

Der weise Narr steht hoch im Kurs. Formulierte Erasmus in seinem Buch ‚Lob der Torheit‘ doch das Paradox mit Hintersinn, dass, da alle Menschen Narren sind, einzig der Narr vernünftig sein kann. Dem trägt die Erziehung zum Beruf nun Rechnung. Der Irrsinn erhebt sich aus einem Schicksalszustand zum Berufsstand. Einen reichen Schatz von Anekdoten, Versen, Fabeln und ähnlichem mehr musste der Aspirant auf das Amt zum Besten erlernen und vor allem die Kunst schlagfertiger Improvisation beherrschen. Wortspiele, Lieder, Rätsel auf Personen, wie auch auf politische Situationen galt es, aus dem Handgreif zu erfinden. Eine harte Profession, denn der Narr ‚musste sich darin üben, jederzeit im passenden Moment das treffende Wort oder eine Wendung zu finden, musste lernen, Sarkasmen geistreich anzubringen, Ehrerbietung und Respektlosigkeit richtig zu dosieren und sich böse zu geben, ohne je aufzuhören, witzig zu sein. Wahrhaftig, eine anstrengende Aufgabe!‘ Da er außerdem Abwechslung in die Vergnügungen des Herrn bringen musste, trat der Narr bei Gelegenheit auch als Tänzer oder Sänger auf, spielte die Drehleier oder den Dudelsack, trainierte seinen Körper, indem er ihn der harten Disziplin der Akrobaten unterwarf, tausenderlei Verrenkungen übte und auf den Händen herumspazierte. Alleine vor dem Spiegel studierte er sein Gesicht und knetete es wie eine weiche Masse, um die grotesksten Grimassen zu schneiden. Er arbeitete an seiner Stimme, um den Tonfall seines Gebieters oder eines Höflings, den er verspotten wollte, nachzuahmen und um Tierlaute und Geräusche aller Art hervorzubringen. Man könnte ihn mit einem Clown vergleichen, da nur der Zirkus und das Kabarett eine derartige Beherrschung aller Mittel verlangen – aber mit einem Clown, der niemals die Manege verlässt und verpflichtet ist, gleichsam auf Befehl das schwierigste Publikum, das man sich vorstellen kann, zum Lachen zu bringen, nämlich den König und seinen Hofstaat«, charakterisiert Maurice Lever als die schwere Aufgabe. Gerade die absurden Anstrengungen, die ein Verwachsener machen muss, seinem Körper die Leichtfüßigkeit eines Athleten abzutrotzen, reizen offensichtlich sadistische Renaissanceherrscher. Sie institutionalisieren im Hofnarr den körperlichen (oder geistigen) Defekt, fordern aber gleichzeitig seine Überwindung – als Steigerung des Unterhaltungswertes. (...)

‚Den Narren zu spielen, und das geschickt, erfordert ein’gen Witz: Die Launen derer, über die er scherzt, die Zeiten und Personen muss er kennen, und wie der Falk auf jede Feder schießen, die ihm vors Auge kommt. Das ist ein Handwerk, so voll Arbeit als des Weisen Kunst, denn Torheit,

weislich angebracht, ist Witz, doch wozu ist des Weisen Torheit nützlich?‘, umschreibt der größte Kenner dieses Typus, William Shakespeare, in seinem Stück ‚Was ihr wollt‘ den schweren Beruf, der ein Drahtseilakt vor dem Abgrund der Ungnade ist und: das ganze Leben fordert. (...) (Die Narren) alle legen bei Eintritt in die Dienste eines Fürsten ihre Identität ab. Setzen sie den Fuß über die Schwelle eines Schlosses, so liegt in diesem Schritt der Bruch mit ihrer Vergangenheit und die Negation der eigenen Geschichte. Sie legen Hemd und Hose ab, um in das Gewand ihres neuen Standes eingekleidet zu werden und nie wieder Zivil anzuziehen. Ihr Name wird ihnen geraubt, sie erhalten statt seiner einen neuen, der sie sofort als das, was sie nun sind, kenntlich macht, (...) kurz der Hofnarr: ein Schauspieler des Lebens. Die Verleugnung des Selbst geht bis zum Äußersten. (...) Rigoletto zieht sogar seine Tochter in seine Geschichtslosigkeit mit hinein. Er vergeht sich an ihr, indem er ihr sein Schicksal auferlegt und ihr keine eigene Identität zugeht. Gilda: ‚Was bedrückt Euch so sehr? Sagt es dieser armen Tochter... Wenn Ihr ein Geheimnis habt ... ihr sei es eröffnet... Damit sie ihre Familie kennt.‘ Rigoletto: ‚Du hast keine...‘ Gilda: ‚Wie ist euer Name?‘ Rigoletto: ‚Warum ist das wichtig für dich?‘ Gilda: ‚Wenn ihr mir nicht von Euch erzählen wollt...‘ Rigoletto unterbricht sie, doch sie lässt diese Abfuhr nicht auf sich beruhen und beginnt nur wenige Takte später erneut zu fragen. Gilda: ‚Sagt mir euren Namen, den Schmerz, der Euch so traurig macht...‘ Rigoletto: ‚Warum mich beim Namen nennen? Es ist unnützlich! ...‘

Der Narr kommt aus dem Nichts, ist nichts und personifiziert die Wesenslosigkeit. Er ist zudem der Vertreter heilloser Unordnung. Der König entstammt jahrtausendalten Dynastien, steht auf der hierarchisch obersten Stufe und ist das absolute Maß aller Dinge und die Krönung der Schöpfung. Der Krone auf dem Schädel des Herrschers entspricht die Eselsohrenkappe des Narren, das königliche Gewand wird durch das eselsgraue seines Antagonisten konterkariert; verbirgt der erstere unter seinem Kopfputz eine wallende Haartracht, glänzt unter dem des zweiten eine Glatze. Als Zeichen unumschränkter irdischer Macht gilt der Reichsapfel, dem in der Hand des Toren eine gläserne Kugel als Symbol der Nichtigkeit aller Existenz gegenübersteht. Schließlich ist das Szepter des Regenten mit der Marotte konfrontiert: Diese kleine Stabpuppe verweist den Narren immer wieder auf seine menschliche Beschränktheit, denn es blickt ihn das eigene, getreu nachgebildete Antlitz an. Die Marotte ist dem Überheblichen unerbittliche Warnung: Sollte er einmal aus der Rolle fallen, verweist ihn das eigene Spiegelbild an Sein und Lebensstellung. Die Pracht jedoch vergeht und die Anwesenheit des Narren mahnt an die Vergänglichkeit alles Diesseitigen. Was bleibt, ist das Skelett. *Peu à peu* avanciert das Sinnbild

dieses tödlichen Wissens, der Tor, zu einem Künstler tieferer, hinter oberflächlichem Tand verborgener Wahrheiten. ‚Jeder wahre Clown taucht aus einem anderen Universum auf, sein Auftritt muss glaubhaft machen, dass er die Grenzen des Realen überschreitet und selbst in der heitersten Ausgelassenheit soll er wie ein Spuk erscheinen‘, beschreibt Jean Starobinski.

Die Verkleidung geht weiter, als nur oberflächlich auf der Bühne des Lebens den ewigen Spaßmacher zu mimen, sie geht bis ins tiefste Innere, bis in die Verleugnung des Selbst. Rigolettos Persönlichkeit muss rudimentär bleiben, da von ihm nur eine Seite des Charakters gefragt ist. Rigoletto: (schaut Sparafucile nach) ‚Wir sind gleich! Ich habe die Zunge und er den Dolch: Ich bin der Mann, der lacht und er, der auslöscht! Jener Greis verfluchte mich! Oh, Menschen! Oh, Natur! Elend und gottlos habt ihr mich gemacht! Oh, schrecklich, ein Krüppel zu sein! Oh, schrecklich, ein Narr zu sein! Nichts anderes müssen, nichts anderes können als lachen! Das Erbe jedes Menschen ist mir versagt: Das Weinen! Dieser mein Herr, jung, fröhlich, so mächtig und schön, im Schlummer sagt er mir: Bring mich zum Lachen, Narr! Ich muss mich zwingen und es tun! Oh, Verdammnis! Ich hasse euch, spöttische Hofschranzen! Wieviel Freude habe ich, wenn ich euch beiße! Wenn ich ein Schurke bin, so ist’s nur eure Schuld. Aber hier werde ich ein anderer Mensch! Jener Greis verfluchte mich! Warum ängstigt mich dieser Gedanke immerfort? Wird Unglück mich treffen? Ah, nein, es ist Torheit!‘ Der Überdrüssige hat innerlich den romantischen Schritt zur Individualisierung vollzogen, die ihm seine Stellung und die Gesellschaft, der er dient, nicht zugestehen will. Er akzeptiert sein Schicksal nicht bis in die letzte Konsequenz und will dem Leben des Scheins entfliehen. Das ist seine Tragödie. Rigoletto versucht sich seine Schellenkappe vom Kopf zu reißen und zu einem Ich außerhalb seiner höfischen Funktion zu finden. Er wagt, was vor ihm kein Narr gewagt: Er leugnet seine Berufung und nennt, unerhört dies, eine Tochter sein eigen. In Zivil geht er zu ihr und vergisst, dass man sein Los nicht an den Kleiderhaken hängen kann. Die Verleugnung seiner Existenz geht sogar soweit, dass er dem einzigen Menschen, der ihm anvertraut, seiner Gilda, weder sein Geschick noch seinen Beruf preisgibt. Doch der Buckel bleibt. Das Drama entwickelt sich aus diesem Zwiespalt. Durch den Fluch des Monterone bricht diese Schizophrenie auf. Rigoletto steht vor den Trümmern seiner Lebenslüge. Der Hass und die Menschenverachtung, mit der er sich vor sich selbst und der Aburteilung durch die anderen gerettet hat, schlägt auf ihn zurück; Die Flucht aus der Wesenlosigkeit in die Privatheit rächt sich. Rigoletto traut sich in die Domäne des Herzogs: er liebt. Dafür muss er büßen, indem er die, die er liebt, an ihn verliert. (...) Jetzt erst, da nun persönlich betroffen, wagt der Bestohlene den Gedanken an einen

Mord. Statt schon zuvor radikal die Rebellion zu betreiben, um eine Gesellschaft, die ihn in die Erniedrigung zwingt, zu vernichten, hat er sich ins Private zurückgezogen. Er braucht eine persönliche Motivation, um dem Herzog und durch ihn dem Staatssystem nach dem Leben zu trachten.

Die Geschichte von *Rigoletto* und seiner Tochter ist ein Drama der zerrütteten Identitäten. Der Narr ist der Herrscher des Nichts, aus dem er kommt. Rigoletto gibt folglich seiner Tochter nur sein eigenes Existenzvakuum weiter. So kann sie an seiner Seite zu keiner Identität finden, und Rigoletto verweigert sie ihr auch. Während der Hofnarr immer noch den Widerpart des Herrschers und mehr noch das Spiegelbild des ihn erschaffenden, geschundenen Künstlers verkörpert, ist Gilda in den Händen ihres Vaters weniger als nichts. Alles Leben verbietet er ihr. Als dieses jedoch in seiner verführerischsten und unwiderstehlichsten Form, in Gestalt des Herzogs, sie überfällt, verliert sie sich in ihm. In dieser Liebe kann das junge Mädchen nicht zu sich finden. Im Verhältnis zum Herzog entdeckt sie zwar ihre Weiblichkeit, doch auch das Verhängnis, das sich mit ihr verbindet. Erst als Gildas Geliebter sie vor ihren Augen am wahrsten aller Plätze, in einem Bordell mit einer Hure hintergeht, lernt sie die Menschen mit ihren niedrigen Trieben und ihren Lügen kennen. Mit ungeheurer Brutalität bricht die Welt in ihre irrealen Existenz ein. Hier empfindet die Betrogene zum ersten Mal ihr Selbst. Sie legt ihre weiblichen Kleider ab und gelangt so zu einer höheren Identität, die ihr die freie Entscheidung lässt. Dies ist immer noch nur im männlichen Gewand möglich. Gilda geht verkleidet in den Tod, und doch war sie noch nie zuvor mehr sie selbst als in diesem Gang. Und: Verdi vermag wie kein anderer die Herztöne dieser Persönlichkeitsentwicklung, die erst im Tod ihre Erfüllung findet, in Musik zu setzen. Schon immer schwang der Herrscher das Schicksalszepter über seine Narren. Gilda fungiert als menschliches Werkzeug des Herzogs von Mantua. Durch sie und ihren Tod wird der aus seiner Bestimmung ausgescherte Hofnarr an den ihm gemäßen Platz zurückverwiesen – in die Leere eines Lebens ohne Gefühl. Das Recht zu weinen steht ihm auch jetzt nicht zu, nur die Erinnerung an den Fluch unter der Fratze des Lachens. Die Vorbestimmung des Hofnarren, seit Jahrhunderten nicht durchbrochen, fordert ihren Tribut: Er bleibt einzig der Herrscher über das Nichts, sein Erbe ist der Tod.“

Karl-Heinz Ott (2020):

„Victor Hugo erklärt: ‚Die Poesie unserer Zeit ist das Drama; der Gegenstand des Dramas ist die Wirklichkeit; die Wirklichkeit ergibt sich aus der ganz natürlichen Verknüpfung zweier Grundformen, des Erhabenen und des Grotesken, die sich im Drama kreuzen, wie sie sich im Leben

und in der Schöpfung kreuzen.' Genau genommen macht er damit weniger eine Aussage über die Kunst als über die Natur und Realität. Während seine moralischen Beteuerungen im Zusammenhang der Zensurmaßnahmen gegen ‚Le roi s'amuse‘ nur bedingt plausibel wirken, lassen sich seine ästhetischen Optionen unschwer als Reaktion auf die Psychopathologie des Alltagslebens begreifen. (...)

Verdi hat seine politische Zielrichtung nie aufgegeben: Die spätere Vertonung von Schillers ‚Don Carlos‘ mag dafür als Exempel dienen. Doch mit ‚Rigoletto‘ zeigt er, dass er auch in jenem ideologisch unverbändlicheren ‚Theater der Grausamkeit‘ zuhause ist, das von Shakespeare über Victor Hugo schließlich zu Antonin Artaud führen wird. Am Wege liegen sowohl die zu Grimassen verformten Gestalten eines Goya und Daumier als auch diejenigen eines Otto Dix und Georges Grosz. Allen gemeinsam ist, dass sie das Fratzenhafte darstellen, ohne sozial therapeutische Remedien anzubieten. (...)

Ungefähr zeitgleich mit Victor Hugos ‚Triboulet/Rigoletto‘ entstand auch jene Jammerfigur ‚Woyzeck‘, deren Autor Georg Büchner aufgrund politischer Aktivitäten in Deutschland zu den Verfolgten zählte. Bezeichnenderweise schreibt er am 31. Januar 1835 an seine Eltern: ‚Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen, wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich, dass ich es nicht besser machen will als der liebe Gott, der die Welt gewiss nicht gemacht hat, wie sie sein soll.‘“

Zur Inszenierung in Wien 2014 hatten Andreas und Oliver Láng, im Folgenden als Sprecher bezeichnet, ihr Gespräch mit dem Regisseur Pierre Audi, dem Dirigenten Myung-Whun Chung und Erin Morley (Gilda), Elena Maximova (Maddalena), Simon Keenlyside (Rigoletto), Piotr Beczala (Duca) und Ryan Speedo Green (Sparafucile) moderiert.

„Rigoletto ist eines der populärsten und weltweit meistgespielten Werke der gesamten Opernliteratur. Diese Oper war von Anfang an erfolgreich. Bis zum heutigen Tag ist der Erfolg nicht abgerissen.“

Sprecher: „Wir haben gehört, der Herzog darf nicht ganz böse sein, denn die Maddalena muss zumindest mitschuld und die große Verführerin sein. Sparafucile ist ja ein Mörder. Gibt es auch was Gutes in dieser Rolle?“

Sparafucile: „Es gibt ja auch heute Killer. Und es gibt Spezialeinheiten auch beim Militär, die machen manchmal böse Dinge aus guten Gründen. Für Sparafucile ist es einfach ein Job. Es gibt Leute, die arbeiten beim Gemüsehändler oder in der Bank, und er killt Leute.“

Maddalena: „Es gibt in dieser Oper überhaupt keine bösen Charaktere, sondern sie ist

eine Geschichte über die Liebe. Der Herzog sucht die Liebe überall, und Maddalena meint auch, dass sie eine Liebe zu dem Herzog spürt.“

Sprecher: „Maddalena ist auch eine Realistin. Glaubt sie, dass der Herzog sie auch liebt?“

Maddalena: „Sie weiß, dass so etwas nicht sein kann, dass ein Herzog sie liebt. Doch sie wünscht sich das so sehr, dass sie sich voll und ganz in diese Situation hineinbegibt.“

Sprecher: „Sparafucile sagt einen Auftraggeber möchte er nicht umbringen, weil das gegen seine Ehre sei. Aber andererseits eine andere Person anstelle seines Auftraggebers umzubringen, das ist nicht gegen seine Ehre?“

Maddalena: „Das zeigt, dass die Maddalena so sehr den Herzog liebt, dass sie alles versucht, um den Bruder zu überreden, anders zu handeln.“

Sparafucile: „Sparafucile hat gar nicht gedacht, dass da wirklich jemand kommen würde. Er hatte einfach mitgespielt. Er muss jemanden töten. Also kann er nur die einzige Person, die er dann gefunden hat, töten. Und das war halt dann Pech für den, den es getroffen hat.“

Sprecher: „Sparafucile ist ja als Person relativ ruhig. Wird er jemals nervös, wenn er jemanden umbringen muss?“

Sparafucile: „Jeder Profi ist vor dem Auftritt ein bisschen nervös. Wenn man es lange getan hat, dann wird man weniger nervös und verwandelt das in eine Art von angenehmer Erregtheit, und wenn der Job dann getan ist, dann hat man das Gefühl, so das war jetzt gerade gut.“

Sprecher: „Wenn Maddalena die gesamte Geschichte Rigolettos kennen würde, würde sie den Herzog dafür opfern, damit Rigoletto und Gilda beide glücklich sind, oder würde sie trotzdem den Herzog retten?“

Maddalena: „Für sie ist er wichtiger als ihr persönliches Glück.“

Sprecher: „Wo ist die schwierigste Stelle für Sie?“

Sparafucile: „Das ist einfach eine sehr intime Interaktion zwischen Rigoletto und mir. Da bin ich auch ganz konzentriert auf ihn, dann beim Trio, Quartett oder Quintett wird es schwieriger, weil da passiert so viel gleichzeitig, und da höre ich oft mit so viel Lust meinen Kollegen zu, dass ich vergesse, immer zu schauen, wo ich hinschauen soll. Ganz am Ende wird es schwierig, weil da passiert so viel zwischen meiner Schwester und mir und zwischen dem Herzog und Maddalena. Da bin ich dann irgendwie ganz aufgeregt.“

Regisseur: „Diese Oper ist revolutionär in verschiedener Hinsicht, nicht nur, was die Story und den Inhalt betrifft, sondern auch aufgrund der sehr kühnen musikalischen Sprache. Es ist ein zeitloses Drama, ein bisschen eine griechische

Tragödie. Es geht hier um einen verkrüppelten Hofnarren und einen Playboy, den Herzog. Auf jeden Fall ist das eine dunkle Geschichte.

Die ganze Handlung ist zeitversetzt. Wir haben gedacht, die Renaissance-Periode wäre für uns die beste Zeit, in der wir die Inszenierung machen. Das war eine sehr wichtige Zeit, und sie ist auch wichtig, um die Beziehungen zwischen den Figuren und auch um diese Gewalttätigkeit zu verstehen, die auf der Bühne vorkommt. Das kann man einfach im Kontext des 16. Jahrhunderts besser platzieren. – Die Räume sind eher modern und abstrakt gehalten, aber die Kostüme sind Renaissancekostüme. Man kann diese Bilder in dem Stück besser über die Rampe bringen, wenn man nicht an ganz bestimmte Zeiträume und an einen ganz bestimmten Ort gebunden ist.“

Sprecher: „Inwieweit ist es Schicksal oder eine zwischenmenschliche Geschichte, die einfach abläuft?“

Regisseur: „Dass der ursprüngliche Titel, den Verdi wollte, der Fluch oder die Verfluchung bedeutet, ist nicht der Grund, warum hier so viele Menschen scheitern. Der Fluch der Personen liegt eher in ihrem eigenen Wesen, den tragen sie in ihrem eigenen Kopf. Das ist etwas, das in der Psychologie der einzelnen Personen verankert ist. *Rigoletto* ist ja ein Antiheld. Und die ganze Tragödie ist an und für sich die Selbstverschuldetheit in seinem Fall. *Rigoletto* sperrt seine Tochter weg, um sie vor Männern zu beschützen. Aber damit beschränkt er ihre persönliche Entwicklung und ihre persönliche Freiheit sehr stark. Sogar noch am Ende, als sie schon im Sterben liegt, sagt er, du lässt mich jetzt allein. Es geht ihm immer nur um ihn selbst. Der Fluch hat einen sehr komplexen Charakter. Wie gesagt, der Fluch ist in jedem Menschen drinnen. Der Herzog ist davongekommen, er bleibt am Leben, aber auch er trägt diesen Fluch mit sich.

Man darf nicht vergessen, dass Gilda in Wirklichkeit Selbstmord begeht in dem Moment, als sie die Entscheidung trifft, als Mann sich dem Mörder zu nähern. Das ist dann der Höhepunkt in dieser Oper.

Gilda lebt in ihrer Phantasiewelt. Ihre ganze Hoffnung liegt in dem, was sie sich vorstellt. Sie trifft diesen Mann ja nur ganz kurz. Er scheint ihr eine Möglichkeit zur Flucht zu bieten. Sie ist so in ihrer eigenen Welt gefangen, dass sie nicht erkennt, dass sie vergewaltigt wird, als sie in das Schlafzimmer gebracht wird. Vielleicht liebt sie ihn, aber die Liebe ist nicht das Wichtige daran. Das Wichtige ist für sie eine Möglichkeit, ihr Verhältnis zu Ihrem Vater zu ändern. In der ganzen Oper gibt es keine reine Liebe. Die Liebe zwischen Vater und Tochter existiert zwar, aber sie ist sehr extrem. Das ist ein etwas hart zu verdauender Aspekt an dieser Oper. Die Liebe zwischen den beiden ist korrumpiert. Es gibt hier keine reine Liebe.“

Sprecher: „Was ist zum letzten Bild zu sagen?“

Regisseur: „Einerseits haben wir zusammen mit dem Kostümbildner sehr lange darüber nachgedacht, wie wir die einzelnen Orte in der Oper interpretieren könnten, und wir haben beide das Gefühl gehabt, dass man sich das Ganze nicht naturalistisch vorstellen sollte. Es ist kein Haus oder ein Palast im wirklichen Sinne. Wir versuchen, eher eine Seenlandschaft zu schaffen, eine etwas politischere Welt. Und wichtig ist zu wissen, dass die Musik so ähnlich wie bei Wagner das Publikum mitnimmt auf eine Reise. Das Ganze spielt ja in der Zeit vor dem Kino und ist also quasi das Kinoähnlichste, was es damals gab. Wir haben für das letzte Bild eine eher symbolische Kulisse gewählt. Verdi verlangt ja ein etwas merkwürdiges Arrangement, ein Haus ohne Dach, wo man alles hören kann, auch durch die Wände. Wenn es tatsächlich ein Bordell hätte sein sollen, dann erwartet man eine eher abgeschlossene Struktur.“

Sprecher: „Was würden Sie sich wünschen, dass das Publikum nach der Vorstellung mitnimmt?“

Regisseur: „Wir wollen keine Antworten geben, sondern die Fragen größer machen. Wir wollen dem Publikum ein großes Theatererlebnis bieten, etwas, wo das Publikum Dinge entdecken kann, worauf man zurückkommen möchte und sich die Dinge überlegt, wo man auch ein Gefühl bekommt dafür. Es soll ein bisschen ein shakespearesches Drama daraus werden. Bei Shakespeare kann man ja auch nicht sagen, bei dem Stück geht es um das und nur um das, sondern da gibt es immer wahnsinnig viele Facetten. Es gibt hier keine Moral. Das Ganze soll offen sein. Es ist eine offene Frage.

Diese Oper ist ja eigentlich mehr ein Theaterstück wie ein großes Rezitativ. Sie ist zwar berühmt für gewisse Arien, aber eigentlich gibt es in ihr nicht wirklich viele Arien. Das Ganze ist ein Drama mit einem kurzen Vorspiel und einem sehr harten Ende, vergleichbar mit *Wozzek* im 20. Jahrhundert. Auch hier gibt es eine ähnliche Atmosphäre mit einem ähnlichen dramatischen Bogen, der hier gespannt wird. Das war für uns ein großes Bindeglied: die Einsamkeit eines Charakters wie *Wozzek* und eines Charakters wie *Rigoletto*.

Man darf nicht den Humor ignorieren. Auch in Shakespeare-Dramen wird oft eine sehr düstere Geschichte erzählt. Und auch in *Wozzek* von Alban Berg spielt der Humor eine Rolle. Man sollte die Frage stellen, wie viel Humor kommt vor und welche Farbe hat er? Die Antwort ist: schwarz.“

Sprecher: „Hat man als Regisseur das Gefühl, es sei schade, dass ich eine wichtig erscheinende Seite nicht umsetzen kann, weil es nicht passt?“

Regisseur: „Man muss immer eine Auswahl treffen als Regisseur. Das ist Teil unseres Berufsbildes. Man kann nicht alles einfach in einen

Topf werfen. Mein Beispiel dafür ist ein Rembrandt-Gemälde. Das ist eigentlich eine schwarze Leinwand, auf die Rembrandt gezielt ein paar Lichter gesetzt hat. Und daraus ergibt sich dann dreidimensional die Persönlichkeit. So ähnlich ist das bei uns. Die Regie ist nicht vollkommen vollständig. Aber es geht in die Tiefe. Als Regisseur habe ich gelernt, dass oft wichtiger ist, was man nicht tut, als was man tut.“

Dirigent: „Als Musiker empfinde ich *Traviata* als die elegantere Oper. Es ist wie Frau und Mann. Frauen sind in allem überlegener als der Mann, nur in einer Sache nicht. Männer können besser kämpfen. Diese beiden Opern sind so gegensätzlich wie nur möglich. *Traviata* ist eindeutig die Frau-Oper und zwar in vielerlei Hinsicht wie z. B. in der Kultiviertheit, der Struktur und in den Farben. *Rigoletto* hingegen ist das brutālere Werk, auch wenn es sprachlich die Eleganz und Schönheit der Zeit Verdis aufweist. Aber die Grundaussage ist sehr dunkel und düster. Im Vergleich mit anderen Opern ist diese grausame Energie, die man hier benötigt, sehr speziell.“

Je entwickelter Verdi in seinen Opern war, desto mehr folgte er in der Musik dem Text. Und so kann man auch ohne den Text sehr klar fühlen, worum es in der Musik geht. In seinen reiferen Werken wurde Verdi sensibler in der harmonischen Struktur. Wenn man also nur der Harmonie und dem Rhythmus folgt, ist es wie ein Wegweiser zu dem, was in dem Drama passiert.

Bei *Rigoletto* war Verdi am Gipfel seiner ganzen schöpferischen Kraft. Und das fühlt man. Bei *Rigoletto* haben wir den umfassenden Verdi vor uns. Es gibt keine Schwächen mehr, wie in manchen früheren Opern.

Wenn man sich anschaut, wie *Rigoletto* und *Traviata* beginnen, wird in ganz wenigen Takten des Vorspiels bereits die jeweilige Grundatmosphäre gezeichnet, die so unterschiedlich ist. *Traviata* zeigt die körperliche Fragilität. Wenn man die ersten paar Takte von *Rigoletto* hört, vier, fünf, sechs Takte, weiß man bereits, wie die Oper weitergehen wird.

Zum Vorwurf, dass Verdi so viel Walzer eingebaut hat, ist zu sagen, dass man mit um-ta-ta, um-ta-ta praktisch unbegrenzt viel machen kann. Es geht um das Wie. Es gibt zeitlose Formen, die man einfach nicht kritisieren kann. Ohne sie würde Musik nicht existieren.“

Auf die Frage, welcher Teil der Oper dem Dirigenten am bedeutsamsten erscheint, antwortet dieser:

„Der zweite Akt, jene Szene nach dem Auftritt Rigolettos, der seine Tochter sucht. Die gesamte Szene und damit der Umschwung der fast animalischen Rage in das verzweifelte Flehen. Wie das komponiert ist und wie das allein beginnt, das schaffen nur Genies der allerhöchsten Stufe.“

Sprecher an Duca und an Rigoletto: „Welche Rolle spielt die Liebe? Ist irgendeine Liebe echt?“

Duca: „Selbstverständlich. Es gibt so viele Varianten von Liebe. Duca ist ein Spieler, das heißt, er spielt mit der Liebe. Deswegen gibt es so viele Frauen in seinem Leben. Er nimmt seine Liebe zu Gilda ernst. Seine Liebesfähigkeit zeigt sich darin, dass er Gilda drei Monate lang umwirbt. Wenn er nur so schlecht und durch und durch verdorben wäre, dann hätte er sie gleich am Anfang geschnappt, und dann wäre die Sache gelaufen. Aber nein, er nimmt sich Zeit, spielt den Studenten usw. Sein Verhältnis mit Maddalena ist eine andere Facette. Er ist einfach ein Spieler. Man muss ihn schon ernst nehmen. Verdi hat das wunderbar in die Musik geschrieben, diese ganzen Emotionen und das Spielerische bei ihm. Duca ist ganz und gar kein schlechter Mensch und ganz bestimmt fähig, zu lieben.“

Rigoletto zur Frage, ob er zu sehr liebt und damit schon fast erdrückt:

„Ich finde es schwer, darüber zu diskutieren, wenn man, man könnte sagen, von der Seite her diskutiert. Duca und Gilda sind extreme Gegensätze. Rigoletto ist nicht böse und nicht gemein, sondern ein einfacher Mann. Er ist keine Karikatur von jemandem mit großem Buckel und schwarzen Zähnen. Er ist etwas von uns allen. Rigoletto ist die einzige realistische Figur. Der Herzog und Gilda sind mehr oder weniger keine richtigen Figuren. Der Herzog hat zwar viel Macht und ist reich. Er hat sich entschieden, so zu leben, wie er hier gezeigt wird. Verdi hat ihm die schönsten Melodien gegeben. Trotzdem ist mit einer negativen Antwort des Publikums auf die Frage ‚Schätzt du diesen Mann?‘ zu rechnen. Er ist eben nicht echt.“

Der Duca-Darsteller: „Ich versuche glaubwürdig zu singen und Effekte zu vermeiden.“

Der Rigoletto-Darsteller, der diese Rolle schon 40-mal gesungen hat, sagt, es beanspruche „sehr viel Zeit, solch eine komplizierte Rolle zu organisieren, nicht nur technische, sondern auch dramatisch. Im Gegensatz etwa zu Mozart ist es bei Verdi so, dass man bereits am Anfang, auch wenn der Auftritt nur zwei Minuten dauert, man seine Farbe gefunden haben muss. Die Chance dazu kommt nie wieder. Die verschiedenen Situationen auch gedanklich zu organisieren, braucht Zeit, jahrelang.“

In der *Stückefführung des Gärtnerplatztheaters zur Premiere des Rigoletto am 30. Januar 2020*¹⁰ heißt es:

„Wer sich mit dem Teufel einlässt, verändert nicht den Teufel, sondern der Teufel verändert ihn. Mit diesem Satz kann man den Inhalt von

¹⁰ <https://www.gaertnerplatztheater.de/de/presse/premiere-von-rigoletto.html>

Rigoletto beschreiben‘, sagt der Regisseur Herbert Föttinger (2020). Ein Hofnarr steht für etwas: Einer, der ein Stachel im Fleisch der Mächtigen sein sollte, und einer, der sich nicht anbietern darf. Aber unser Rigoletto ist einer, der sich mit einem System – obwohl er genau weiß, wie verbrecherisch und abgründig dieses System ist – anbietet und ein Mitläufer des Systems wird. Und das, glaube ich, ist das große Schicksal und die tragische Komponente dieses Stoffes, dass er selbst zum Opfer des Systems wird.“

Der Dirigent Anthony Bramall (2020) weist auf die Überraschung von Gilda hin, als sie nach ihrer Vergewaltigung ihren Vater erblickt.

„Zum ersten Mal hat sie ihn als Hofnarr gesehen. Vorher war er immer dieser fast unbekannte Mensch. Zur Beziehung zwischen den beiden sei er der Meinung, dass Rigoletto sehr schroff mit ihr ist. Er hat Mitleid mit sich, nicht mit ihr.“

Der Regisseur Herbert Föttinger sagt:

„Das ist so nahe beieinander, das Gute und das Böse, der Abgrund und das Erhabene. Die Menschen sind halt sehr zwiespältig, sehr ambivalent in ihren charakterlichen Eigenschaften. Ich finde auch, dass Rigoletto kein Bösewicht in dem Sinne ist, und ich finde auch, dass der Duka auch eine positive Seite hat – es vermischt sich so, und das finde ich das Erschreckende. Das zeigt uns dieser Stoff sehr eindringlich.“

Der Dirigent Anthony Bramall ergänzt:

„Diese Oper ist einfach ein Blockbuster. Auf jeder Seite ist ein Hit. Am Ende des Werks hat Rigoletto letztendlich das herbeigeführt, was er immer vermeiden wollte, nämlich dass seine Tochter in irgendeiner Weise mit reingezogen wird. Er hat praktisch ihren Tod herbeigeführt durch seine Aktion. Das ist wirklich großes Kino.“

Ähnlich heißt es in der Einführung des Dramaturgen Zsolt Horpácsy zur Premiere der Oper in Frankfurt am Main am 29. Januar 2022¹¹:

„Der Hofnarr wächst zur überlebensgroßen Gestalt der Selbstjustiz und des Hochmuts heran. Zwei Punkte waren für Verdi für die Wahl dieser Oper entscheidend. Zum einen suchte er szenische Situationen, die ihn zur konkreten musikalischen Formung inspirierten. Zum anderen legte er eine den Klang maßstäblich prägende musikalische Schicht an. Das heißt, er definierte die Klangfarben der Szenen und Charaktere, wobei die beiden wichtigsten Motive für seine künstlerische Entwicklung das tragische Schicksal eines Vaters und Außenseiters als Hauptfigur

in einer eindringlichen Form zusammengefasst wurden.

Die Konflikte um die Liebe der Eltern zu ihrem Kind, auch wenn falsch verstanden oder gar missbraucht, gehören zu den zentralen Themen in Verdis Gesamtwerk. Ein weiteres zentrales Thema in seinem Schaffen stellen die Außenseiter und Ausgestoßenen, die durch die Gesetze der Gesellschaft isoliert werden, dar. Rigoletto bringt außer der Form von gesellschaftlicher Isolation noch sein körperliches Handicap mit.

Keine andere Oper treibt so atemlos und zielgerichtet ihrem tragischen Ende entgegen wie Rigoletto. Basierend auf den extremen und grotesken Farben von Victor Hugo und der schwarzen Romantik komponierte Verdi eine unglaublich straffe Partitur, in der man keinen einzigen Takt findet, der überflüssig wäre.

Einige Jahre nach dem Erfolg der Uraufführung bezeichnete Verdi seine Rigoletto-Partitur als revolutionär. Zurecht. Die Rezitative der Titelfigur sind von ihrer Bedeutung her seinen Arien gleichwertig. Die Grenzen zwischen den Geschlossenen Nummern und den Rezitativen sind im dritten Akt weitgehend aufgebrochen. Wie aneinander gekettet, agieren der Hofnarr Rigoletto, seine Tochter Gilda und sein Dienstherr, der Herzog von Mantua, in diesem düsteren Nocturne. Sie sind die ProtagonistInnen einer tragischen Geschichte von Kranken und verletzten Seelen, die ihrem schicksalhaften Ende unentrinnbar entgegensteuern. Rigoletto demütigt Menschen und hetzt sie gegeneinander. Dabei inszeniert er sich selbst wie ein Priester oder gar ein Gott, jedenfalls als oberste Instanz. Gilda hält er in einer kunstvollen Welt gefangen, in der ihr jeglicher Entwicklungsraum genommen wird. Aufgrund ihrer erzwungenen Naivität reicht ein einziger mit dem Herzog gewechselter Blick aus, um in ihr das Gefühl von Liebe und Freiheit erahnen zu lassen. Dieses Gefühl wird sie nie wieder los. Sie identifiziert sich mit dieser trügerischen Freiheit und opfert ihr Leben, um den Herzog zu retten. Der priesterlich auftretende Vater scheitert zum Schluss kläglich.

Ein Großteil der Handlung in diesem Nachtstück spielt sich in der Dunkelheit ab. Danach richtet sich die Orchestrierung mit den sonoren Farben der Klarinetten, der Fagotte in Verbindung mit den Streichern. Eine Finsternis der Klänge begleitet die Handlung und haftet an den Figuren. Wie trostlose Schatten stürzen sie in die Nacht.“

Einführungs- und Musikvideos

Zur Einführung in die in Mantua im 16. Jahrhundert handelnde Oper *Rigoletto* von Giuseppe Verdi, uraufgeführt am 11. März 1851 am Teatro La Fenice in Venedig, seien auch die folgenden

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=DsCASWqds0E>

Videos¹², Video-Partituren und Tonträger erwähnt:

- <https://www.youtube.com/watch?v=ImTY-37H-E>, <https://www.youtube.com/watch?v=qrWSlMO50Wc> und <https://www.youtube.com/watch?v=KiMVnU5aWUI> und Pavarotti Seminar in der Julliard School New York <https://www.youtube.com/watch?v=I2LUqOHA8hY> mit deutschem und gegen Ende englischem Untertext.
- Partitur zu Gilda „Caro Nome“ <https://youtube/qvWZvriW3CU> gesungen von Maria Callas.
- Partitur der Quartett-Szene: <https://youtube/wOpT9nTtGzc>
- Partitur und Aufführung der Quartett-Szene: <https://youtube.com/watch?v=s1x-aIvfvZQ&feature=share> und mit englischem Text: <https://youtube.com/watch?v=s1x-aIvfvZQ&feature=share>
- Partitur der Oper: <https://youtube/a2vx2c-pkHE>
- Schallplatte, 1950, Erna Berger: <https://youtube/587vHdkWiw0>
- Schallplatte, 1956, Maria Callas: <https://youtube/H2XgPmotAbE> Rigoletto, Act 1, Scene 13: No. 6, Scene ed Aria, „Gualtier Maldè! ... Caro nome che il mio cor“...
- Schallplatte, 1981, Wien: <https://www.youtube.com/watch?v=bpeRxT3qG54> mit Pavarotti.
- Schallplatte, 1964, Mailand: <https://youtube/tx0S9xSGy64>

Videos zum Vergleich von Inszenierungen

Ein im Vergleich der vorgestellten Inszenierungen auffälliges Merkmal ist die Positionierung der beiden Duette Gilda/Rigoletto und Maddalena/Duca im Quartett des dritten Akts. Laut den von Hörmann (1996) zitierten Autoren handelt es sich bei der vom Zuschauer aus gesehenen linken Seite um die Konfliktzone, als die dieser Teil auch auf dem rechteckigen Papier im Querformat in der Kunsttherapie gilt. Wegen der unterschiedlichen Besetzung dieser Bühnenseite sei sie bevorzugt erwähnt.

- ▶ **1909, Gramophone, Wien:** <https://youtube/kCjiEuaB-Tg> – in Deutsch gesungenes Quartett mit Gilda und Rigoletto rechts vom Zuschauer aus.
- ▶ **1927, Vitaphone:** <https://youtube/WpasZ9Pg29U> – mit Benjamin Gigli. Gilda und Rigoletto stehen rechts.

- ▶ **1955, Mailand:** <https://youtube/-oYGNyYnYQ> – sehr schlechte Qualität, ohne Farbe, historisierend. In der Quartettszene agieren Gilda und Rigoletto rechts.
- ▶ **1959:** <https://www.youtube.com/watch?v=8S7jP-UeFXE> – Schwarzweiß-Aufnahme, 2. Akt: Rigoletto verzweifelt „Cortigiani vil razza dannata“, dann mit Gilda.
- ▶ **1969, Dresden:** <https://youtube/LYjqXoi4eAI> – Szene Gilda, Giovanna und Herzog mit Himmelbett in Gildas Zimmer.
- ▶ **1982, London:** <https://youtube/wVKaw05aDII> – in Englisch gesungen. Schlechte Videoqualität, insgesamt dunkel, zeitgenössische Wolkenkratzer, die Schickeria mit Krawatte, weißem Hemd, Brille, Sekt, Schnaps und Zigarette. Englische Polizei, Rigoletto ohne Buckel und hinkend und im 1. Akt, 1. Szene, als Barkeeper mit Fliege und bei Monterones Auftritt Zigarre anzündend. Duca ohne Jacke und mit Hosenträgern, beim Auftritt von Monterone mit Jacke. Monterone mit Mantel und Hut. Rigoletto in der 2. Szene im schwarzen Anzug mit schwarzer Krawatte. Gilda in einem mit hoher Eisentür und einer Bank versehenen Garten. Duca als Student leger bekleidet, die „Höflinge“ in schwarzem Anzug, weißem Hemd, schwarzer Krawatte und Hut, per Leiter über den Zaun kletternd, anklopfend, woraufhin die Haushälterin öffnet, die Bande ins Haus eindringt und Gilda über die Treppe entführt. 2. Akt wieder in der Bar mit Rigoletto wieder als Barkeeper, aber ohne Oberhemd und Fliege, „Höflinge“ mit Weste und Pistole, bei deren Bericht sich Gilda, ihr Kleid zuknöpfend, abwendet. 3. Akt: Taverne mit Jukebox, Gilda und Rigoletto rechts vor der Kneipe. Der Mörder von Gilda mit schwarzer Jacke, Hose und schwarzem Hut. Im Blitz leuchtet ein hoher spitzer Turm auf. Übergabe der Toten auf einer Sackkarre. Sehr glaubhafte Aufführung.
- ▶ **1983, Wien:** https://www.youtube.com/watch?v=oFZMwJlJT_bo – historisierender Film, deutsch gesungen, mit Pavarotti. Im Quartett erscheint der heranpaddelnde Rigoletto mit Gilda zunächst links, wo sie durch die Fenster der linken Mauer blicken, werden von der Kamera gegen Ende aber, weiterhin durchs Fenster guckend, nach rechts hinter Maddalena und Giovanna gerückt.
- ▶ **1987, Leningrad:** <https://youtube/vdiqyf89szs> – historisierende Aufführung auf Russisch, Palast mit mittelalterlichen Instrumenten und Bekleidung. In der fünften Szene fehlt nach dem Abgang der Haushälterin Giovanna Rigoletto und erscheint unvermittelt der Herzog, der seine Arie in der Kirche singt, wo Gläubige vorübergehen und kurz am Kreuzifix halten. Und wieder und unter Auslassung von Giovanna und des langen „Addio“ sowie der Einleitungstakte in der sechs-

¹² YouTube ändert immer wieder die URL eines Videos oder setzt sie zeitweise aus. Wo die angegebene URL nicht mehr funktioniert, gelangt man meistens durch Angabe YouTube, Rigoletto, des Aufführungsorts und des Aufführungsdatums im Browser zur Inszenierung oder wenigstens zu einem Ausschnitt daraus, z. B.: YouTube Rigoletto 1983 Wien. Dann erscheint statt <https://youtube/fYDI6MWkCW8> nun https://www.youtube.com/watch?v=oFZMwJlJT_bo

ten Szene singt Gilda unvermittelt in ihrem kostbar ausgestatteten Zuhause die ersten Takte ihrer berühmten Arie bei geschlossenem Mund und geschlossenen Augen – offenbar in Gedanken noch in der Kirche –, der Duca wird eingeblendet. Die Quartettszene ist filmisch so schlecht aufgenommen, dass allenfalls anhand eines extrem kurzen Moments davon ausgegangen werden kann, dass Rigoletto und Gilda durch einen Spalt in der Holztür der Spelunke den Herzog und die Prostituierte Maddalena beobachten. Wegen der Abweichungen von den Angaben in der Partitur zur szenischen Gestaltung wirkt die Aufführung ungläubhaft.

- ▶ **1987, Treviso:** <https://www.youtube.com/watch?v=j6YHhaZuxeo> – sehr schlechte Qualität. In der Quartettszene ist Duett Gilda/Rigoletto links postiert.
- ▶ **1987, Parma:** <https://www.youtube.com/watch?v=BswpRNTRNss> – schlechte Qualität, historisierend. Die Entführungsszene fällt zu dunkel aus. Mangels einer Gesamtaufnahme der Quartettszene ist die Postierung von Gilda und Rigoletto links nicht sicher festzustellen.
- ▶ **1991, Seoul:** <https://youtube/UBrmudvZAio> – beginnt mit Sicht in den Orchestergraben. Auf der Bühne werden die Schlusszene und die Großgestalt des Monterone angedeutet. Die Oper spielt sichtlich im 16. Jahrhundert. Der Saal in dem nur angedeuteten Palast ist jedoch nicht laut Partitur „splendidamente illuminato“. Die Aufnahmequalität ist so schlecht, dass ein Großteil der Szenen kaum noch erkannt werden kann. In der Quartettszene ist Gilda nur schemenhaft hinten rechts und Rigoletto überhaupt nicht zu erkennen. Alles Weitere erscheint nur während der Gewitterblitze.
- ▶ **1993, Rom:** 1. Akt <https://youtube/xRe7DLCWUME> – 2. Akt <https://youtube/5pCWcMTFLOg> – in der Ouvertüre wird das Orchester gezeigt. Die Inszenierung orientiert sich am Stil der höfischen Gesellschaft der Renaissance. Das frivole Leben wird auf den breiten Treppen und der Balustrade angedeutet. Auch das Duett von Gilda und ihrem Vater findet vor zwei mächtigen Treppenaufgängen statt, von denen eine zu Gildas nicht gezeigtem Raum führt, aus dem sie laut Regieanweisung geraubt wird. Die Bitten Rigolettos an die Haushälterin, stets darauf zu achten, dass Gilda außer zum Kirchengang sein Haus nicht verlässt, sind nicht plausibel. In der Quartettszene agieren Gilda und ihr Vater rechts und ungläubhaft weit von dem mit Maddalena plänkelnden Herzog entfernt.
- ▶ **1994, Mailand:** <https://youtube/ntnokC6wvcs> – in Italienisch mit italienischem Untertitel. Historisierend pompös. Immer wieder und auch am Schluss wird der Dirigent R. Muti gezeigt. Gilda und ihr Vater singen ihr Duett in der vierten Szene wie auch der Herzog und Gilda in der fünften Szene sowie Gilda ihr Solo „Caro nome“ (6. Szene) im Freien vor einer unverputzten Backsteinmauer in düsterer Dunkelheit, das Schloss im Hintergrund. Der Film ist so dunkel, dass in der Entführungsszene zwar das Anlegen der Leiter zu erkennen ist, ein Obergeschoss mit Gilda darin aber geraten werden muss. Im Quartett beobachten Gilda und ihr Vater von links Ducas verlogene, aber glaubhaft gespielte Anmache von Sparafuciles Schwester Maddalena.
- ▶ **1995, Seoul:** <https://www.youtube.com/watch?v=7MoNgluSDDM> – mit koreanischem Untertitel. Historisierend. Das Duett von Gilda und ihrem Vater, dann mit Giovanna und schließlich mit dem als Student verkleideten Herzog und dann alleingelassen, findet auf einem schmucklosen, mit großer Treppe und hohen Büschen versehenen Platz statt. Im Quartett sind Gilda und ihr Vater rechts positioniert. Gilda orientiert sich gar zu auffällig am Dirigenten.
- ▶ **1996, Madrid:** <https://youtube/Xih7fj3J0bE> – nur erster Akt. Historisierend. Eine in der Mitte des mit hohen grünen Büschen versehenen, schmucklosen Zuhauses von Gilda angebrachte große Treppe führt nach oben, von wo sie geraubt wird.
- ▶ **1998, Barcelona:** <https://youtube/keZPaCAOnis> – rivates Video mit Anmeldepflicht.
- ▶ **1998, Venedig und Modena (2009 TV Salsomaggiore Terme):** <https://youtube/6KGoUzb2-xE> – dritter Akt. Beginnt mit Sicht ins Orchester. In der Quartettszene agieren Gilda und Rigoletto links. Vergleichsweise scharfe, aber sehr dunkle Bilder. Bisweilen auffällige Ausrichtung der Sänger am Dirigenten.
- ▶ **2000, Split:** <https://www.youtube.com/watch?v=vFj9hucNKHc> – mit tschechischen Untertiteln, vornehm nach Art von 2000 gekleidet. Eher schlechte sängerische Leistung des Herzogs. In der Quartettszene beobachten Gilda und ihr Vater von rechts.
- ▶ **2001, London:** <https://youtube/I8yX8QwICMg> – Szene Gilda („E il sol dell’anima“), Giovanna und Herzog mit Christine Schaefer.
- ▶ **2001, London:** <https://youtube/mFpjlwbtMcE> – Quartett mit Christine Schaefer als Gilda mit abgeschnittenen Haaren, links positioniert.
- ▶ **2006, Zürich:** https://youtube/7Rn82UZ0V_E – verhältnismäßig scharfes Bild. Zumeist historisierend. Das Orchester ist oft zu sehen. Eine große Frau mit nackten Brüsten führt zwei rot kostümierte und maskierte, der Tänzerinnengruppe angehörende Gestalten über die Bühne. Rigoletto tritt mit schwarzem Mantel, weißem Hemd und Krawatte auf, der Herzog mit dunkelgrauer Jacke, hellgrauer gestreifter Weste, weißem Hemd

und Halsschlaufe. Monterone erscheint mit weißem Hemd, schwarzem Mantel, schwarzer Fliege und Zylinder. Gildas Zimmer ist im Jugendstil tapeziert. Ihr Vater mit Spitzbart hält ein Gebetbuch in der Hand. Gildas im zweiten Akt am hohen Fenster ihrer im Obergeschoss liegenden Kammer gesungene Soloarie über den falschen Studenten wirkt sehr romantisch. Über die zu ihrem Fenster angelegte Leiter steigt ein Eindringling. Gildas Entführung wird nicht gezeigt. In der Quartettszene stehen sie und ihr Vater links. Am Ende wird vor dem Erscheinen der Darsteller das Orchester gezeigt.

- ▶ **2008, Dresden:** <https://youtube/Nj1cmYKTHM> – englische Untertitel. Dirigent und Orchester werden immer wieder eingeblendet. Schmucklose, kalte Kulissen. Unter anderem bietet sich dem Lüstling eine als Geier maskierte Frau mit nackten Brüsten an. Das große Bett als einziges Möbel inmitten von Gildas Zimmer, wo sie mit ihrem hell gekleideten angeblichen Studenten niedersinkt und nach seinem Abgang unter die Bettdecke schlüpft und in ihn verliebt singt, wirkt als etwas plumpe Drastik. Gildas Entführung durch die ganz in Schwarz gehüllte Horde der Entführer aus dem zentral im Raum platzierten Bett über zwei angelegte Leitern – zwei weitere hängen von der Decke herunter – ist am Ende des ersten Akts ausführlich dargestellt. Nach der Entführung werden dem mit verbundenen Augen wartenden Rigoletto die beiden Leiern weggenommen. Im zweiten Akt, in dem sie sich im Saal ihres Dienstherrn ihrer Entführung brüsten, tragen sie weiße Krawatten und Masken mit Teufelshörnern. Im dritten Akt erscheinen sich überlappende Frauengestalten. In der Quartettszene stehen Gilda und ihr Vater links. Im Schlussbild sitzt Rigoletto auf einer Bank vor der Schenke mit einer Flasche Wein vor sich. Dorthin zieht er den Sack mit der Erstochenen.
- ▶ **2008, Mailand:** <https://www.youtube.com/watch?v=LkJTrXug5Uk> – historisierend, leider schlechte Qualität. Gilda wird bei ihrer Entführung nicht gezeigt, im Quartett befinden sich Gilda und Rigoletto rechts.
- ▶ **2008, Parma:** <https://youtube/qUXG4sr9ESg> – zweiter und dritter Akt mit russischem Untertext. Historisierend, am Hof auch der Narr mit Halskrausen. Duca singt in seinem Schlafgemach mit einer nackten Mannes- skulptur am Kopfende des Betts und mit einer ihn liebkosenden und dann sich abwendenden Konkubine. In der Quartettszene Gilda (mit stark gekürzten Haaren) und ihr Vater an der Rampe zum Publikum gerichtet mit dem Herzog und Maddalena im Rücken. Im Schlussbild liegt der Sack vor der Spelunke. Die sterbende Gilda hat Blut am Hals.
- ▶ **2009, London:** <https://youtube/lk2idVIMLNI> – zweiter Akt mit dem geschundenen Monterone und mit der Rachearie des körperbehinderten, auf Stöcke an gewiesenen Rigoletto „Si, vendetta“ sowie Gildas (Christine Schaefer) emanzipatorische Widerrede „O mio padre“.
- ▶ **2010, New York:** Erster Akt <https://www.youtube.com/watch?v=ydJbHSqphsk> – mit englischem Untertext. Festlich, leicht historisierend. Die Hofballszene eröffnet ein bauchfreier Schleiertanz mit zwei behelmten Soldaten mit Lanze. Gewalttätige Tritte gegen den zu Boden gerissenen verfluchenden und dann von zwei Soldaten abgeführten Monterone. Zweiter Akt <https://youtube/8z2ZmqMw9Q> – vor dem Auftritt des verliebten traurigen Duca wird die entführte Gilda in sein Schlafgemach gezerrt. Dritter Akt <https://youtube/VXxmWdnoJM4> – Gilda und ihr Vater kommen links zur Spelunke von Maddalena und ihrem mordenden Bruder. Gilda, als Mann verkleidet, klopft an die links positionierte Tür der Schänke und lässt sich dort umbringen.
- ▶ **2010, Gyeongnam:** <https://youtube/Xz8bTQ2HgUY> – zweiter Akt, mit Untertiteln in der Landessprache.
- ▶ **2010, RAI mit ZDF u.a.:** <https://youtube/KAPcLS2gyzA> – Rada-Film von Andrea Aldermann bzw. Marco Bellocchio aus Mantua mit Zubin Mehta, Placido Domingo (Rigoletto), Julia Novikova (Gilda), Vittorio Grigolo (Duca), Nino Surguladze (Maddalena), Ruggero Raimondi (Sparafucile) u.a., erster Akt. Vollständig: TV5 MONDE EUROPE https://my.mail.ru/mail/2002_09_10/video/3857/48642.html – mit französischen Untertiteln und aufschlussreichen Kommentaren des Dirigenten mit der Korepetitorin am Klavier und des Darstellers des Sparafucile, der die von ihm verkörperte Figur nicht für böse, aber für einen Psychopathen hält, und sagt, dass ihn am meisten beeindruckt, dass Rigolettos Wut in Verzweiflung umschlägt, als dieser zur Einsicht kommt, dass er gegen den Fluch machtlos ist. Ausgestattet mit prachtvollen und aufwendigen Bildern wird eine festlich gekleidete Gesellschaft gezeigt, in der die durchweg jungen Frauen den Playboy anhimmeln. In der Quartettszene sind Gilda und Rigoletto dem Zuschauer zugewandt, während im Hintergrund durch ein Fenster Ducas Werbung um Maddalena zu sehen ist. Links durchs Fenster beobachtet Gilda Maddalenas Überredung ihres Bruders, den Duca nicht zu ermorden.
- ▶ **2010, Solothurn:** <https://youtube/vd3nippkyk> – zweiter Akt: Verzweifelter Rigoletto.
- ▶ **2012, Tamasasi (Aserbaidshan):** <https://youtube/xTKYN-HxrSw> – öfters wird das Orchester eingeblendet. Nach Art des Landes historisierend im prachtvollen russischen

- Saal. Anmutige Tanzchoreographien. Posten mit Helm und Lanze. Sparafucile mit rotem Turban. Die maskierten Entführer bringen die Leiter, zeigen Gilda aber nicht. Sie und Rigoletto leiden im Quartett rechts. Nach der Verneigung der Darsteller wird nochmals das Orchester mit seinem Vorspiel gezeigt.
- ▶ **2012, Chicago:** <https://www.youtube.com/watch?v=LHvVl3VGv4c> – Quartett konzertant: Gilda und Rigoletto rechts.
 - ▶ **2013, Gyeonggi:** <https://youtube/sIhPNRtTb ps> – die Oper ist in zwei Akte aufgeteilt. Gute Qualität, mit Untertiteln in der Landessprache. Opulent historisierend. Während des Vorspiels wird der Schluss gezeigt. Frau mit hüfthohem Reifrock bewegt auf dem Tisch die Arme, bis sie von zwei mit Helm und Schild bewaffneten Soldaten hinausbegleitet wird. Monterone hält seine geschändete Tochter im Arm; Rigoletto reißt ihr Oberteil von ihrer Brust, sie flieht. Die Szene Figlia! Mio Padre! mit Rigoletto, Gilda und Giovanna spielt vor deren Haus, aus dem der Herzog die Treppe herabkommt und durchs Gartentor verschwindet. Die Häscher beobachten Gildas Rückzug über die Treppe in ihr Zimmer, woraus sie entführen, während ihr Vater an einer anderen Mauer die Leiter hält. Zweiter Akt: <https://youtube/Ol6kPSIOivi> – beginnt mit dem Zeigen des Orchesters und mit dem sinnierenden Herzog am Tisch mit dicken Folianten und einem Totenkopf. Im Quartett stehen Rigoletto und seine Tochter rechts.
 - ▶ **2013, Wien:** <https://www.okto.tv/de/oktothek/episode/12174> – Oktofokus: Rigoletto in der Schule. Passion Opera Festival 2013. Veranstaltet vom Kulturverein „Passion Artists“ in Zusammenarbeit mit OKTO-TV und INK – Institut für Narrative Kunst. Auf seiner Homepage heißt es: „*Rigoletto' auf Wienerisch. Wenige Tage vor Giuseppe Verdis 200. Geburtstag zeigt Oktofokus einen Opern-Mitschnitt der besonderen Art. Zu sehen ist eine Inszenierung des Vereins Passion Artists im Wiener Gloria-Theater. Die jungen KünstlerInnen des interkulturellen Ensembles haben es sich zur Aufgabe gemacht, Oper aus den hehren Stätten der Hochkultur zu holen und sie an Orten mitten im Leben aufzuführen. Ensembleleiterin Sabina Zapior tourt daher durch zahlreiche Wiener Gemeindebezirke und setzte 2013 im Rahmen eines von ‚Jugend in Aktion‘ geförderten Projekts Verdis ‚Rigoletto‘ in Szene.*“ In der Quartettszene sehen Gilda und Rigoletto erheblich links vorne dem Treiben des Herzogs und der Prostituierten zu, wobei Gilda kurz den Vater verlässt und durch einen Mauerspalt in die Schenke schaut. Sparafucile mit rotem Turban. Diese für Schüler zubereitete und sie miteinbeziehende Vorstellung belässt es bei der Klavierbegleitung und zwei Geigern und den Darstellern. Die Handlung wird von einer Zigarette rauchenden Erzählerin kommentiert. Indem sie sagt: „Ich kenne auch solche Patienten“, wird klar, dass sich diese Oper auch für die künstlerischen Therapien eignet.
 - ▶ **2013, Verona:** <https://youtube/eTD8UwXeH7s> – Zweiter Akt, „Parla, siam soli“: Der rachsüchtige Rigoletto und die liebende, entschieden widersprechende Gilda.
 - ▶ **2014, Prescia:** https://youtube/2VQYpM_4fJQ – Während des Vorspiels sieht man Rigoletto sich mit Hilfe eines Pagen ankleidend. Der erste Akt beginnt historisierend mit dem Herzog, eine sich wehrende junge Frau festhaltend, die er dann wegwirft. Der von Rigoletto in den Saal gezerrten Tochter des Monterone zieht Rigoletto den Rock hoch und wirft sie zu Boden. Wenig plausibel erscheinen die Häscher am Ende von Gildas Solo und schauen zu, wie Gilda die Treppe in ihr Zimmer hochgeht. Das unveränderte Szenenbild zeigt die Gefangennahme der Haushälterin und die Entführung der oben auf der Treppe stehenden Gilda. Die Leiter mit Rigoletto und seinen verbundenen Augen kommt nicht vor. In der Quartettszene beobachten Gilda und Rigoletto die Liebeschwüre des Herzogs und die Reaktion der Prostituierten Maddalena von links.
 - ▶ **2015, Clermont-Auvergne:** <https://youtube/UTKGFYVWWH4> – mit französischen Untertiteln. Während des expressiven Vorspiels sind auf einer überhohen Plattform die trostlose Gilda und ihr mit Totenmaske versehener Verführer zu sehen. Teilweise maskierte Männern amüsieren sich mit von ihnen angemachten Frauen, die – z.T. ebenfalls maskiert – sich mit einem überdimensional langen, Gilda entgleitenden Schleier abgeben und sich dann auf die Männer einlassen. Der als verhasster Außenseiter und nicht als körperbehindert charakterisierte Rigoletto, stets mit loser schwarzer Krawatte, Stock und rotem Hut, vertauscht seinen Hut mit dem des greisen Monterone und stößt ihn um. In der Quartettszene beobachten Gilda und ihr Vater von links. Die Oper wird mit dem Eingangsbild mit Gilda und ihrem von ihr geliebten Verführer mit Totenkopf auf der Plattform beendet. Dieser nimmt ihr das lange Tuch weg und lässt es zu den eingangs und im zweiten Akt gezeigten, jetzt betreten blickenden Leuten fallen.
 - ▶ **2016, Mallorca:** <https://youtube/8oimw7Mh kzY> – Dunkel, historisierend, Monterone jedoch mit Anzug, Mantel und Krawatte. Durch das hohe Eisentor vor Rigolettos Hauseingang dringen die modern gekleideten Entführer ein. Die Leiter kommt nicht vor. Der zweite Akt zeigt den Herzog am Billardtisch halbnackt mit einer leicht bekleideten Frau an ihm; sie legt sich auf den Boden und kommt am Ende seiner Arie wieder zu

- ihm; er nimmt sie in die Arme und verstößt sie beim Erscheinen der Höflinge. Rigoletto nimmt seiner aus dem Bett des Herzogs kommenden Tochter das notdürftig übergezogene Gewand ab, das sie in der Szene mit ihm allein wieder anzieht, aber alsbald fallen lässt. Im dritten Akt singt der Herzog vor dem Wirtshaus, in dem sich Maddalena aufhält, die dann herauskommt und ihrem Bruder ein Getränk bringt. Rechts von einem Mauervorsprung beobachtet Gilda das Liebeswerben des Herzogs, wogegen Rigoletto sich eher fernhält. Maddalena singt weiterhin vor der Schenke. Ihr Bruder mit einer großen Laterne und der Fürst dagegen gehen ins Haus. Vor ihrer Schenke besprechen sich Maddalena und ihr Bruder. Wegen des Gewitters gehen sie rein. Gilda in ihren Frauenkleidern klopft und opfert sich für ihren Vater und den Herzog. Ihre Ermordung wird nicht gezeigt. Es ist so dunkel, dass man sich auf die aufwühlenden Orchesterklänge konzentrieren kann.
- ▶ **2016, Wien:** <https://youtube/bJIntobnjW8> – Zweiter Akt: verzweifelter Rigoletto, und dritter Akt: <https://youtube/BMwDbH3m9xc> – Quartettszene: Gilda und Rigoletto wechseln von rechts nach links; modern, erotisch.
 - ▶ **2017, Radio France:** <https://youtube/3zyaQ4SoeEM> – mit französischen Untertiteln. Open-Air-Aufführung. Modern gekleidet, schick und mit weißen Handschuhen ausgestatteter Sparafucile. Dunkelhäutige Gilda. Keine Leiter. Rechts hinter dem Fürsten beobachtet sie sein Umturkeln der Prostituierten. Eindrucksvolle, Felsen simulierende Kulissen.
 - ▶ **2017, Seoul:** <https://youtube/nRl9tcT75kU> – historisierend mit Degen zum Fechten. Monterones Tochter wird vor und nach seinem Erscheinen schikaniert. Hell erleuchtetes Zuhause von Gilda. Ihre Arie singt sie auf dem von Dunkelheit umhüllten Balkon. Dort wird die Leiter angelegt. Der zweite Akt zeigt den halbnackten, von leicht bekleideten Gespielinnen umgebenen Herzog, Gildas Entführung bejammernd. Zu ihm gebracht, reicht sie ihm die Hand. Er trägt sie in eine sein Bett simulierende Einbuchtung, um die seine Gespielinnen lungern. Dort trifft sie ihr Vater an. Im dritten Akt kommen beide von links und beobachten die Szene des Herzogs mit Maddalena.
 - ▶ **2017, Rumänien:** https://youtube/MGF-Hug_0GI – Üppig ausgestattete historisierende Inszenierung mit eingeblendeter rumänischer Übersetzung. Monterone wirft sein Schwert weg. Rigoletto trifft Sparafucile mit dessen Schwester und geht dann zu seiner hinter einem hohen Gitter eingesperrten Tochter, wo sie auf einer Schaukel sitzend von dem Herzog überrascht wird und nach seinem Abgang ihn besingt. Bei ihrer Entführung ist keine Leiter zu sehen. Der Herzog beklagt in seinem Saal ihren vermeintlichen Verlust. Hier brüsten sich die Entführer und klagen sich Rigoletto und Gilda ihr Leid und schmieden Pläne. Im dritten Aufzug beobachten Rigoletto und seine Tochter ihren Verführer.
 - ▶ **2017, Georgien:** <https://youtube/4q39j8FQWw4> – georgisch, etwas historisierend. Als spärliche Kulissen dienen einfache Brettergerüste. Während der Ouvertüre werden Szenenbilder eingeblendet und Rigoletto wird vor dem geschlossenen Vorhang gezeigt. Weitere Szenen finden vor dem Vorhang statt. In der Quartettszene stehen Gilda und ihr Vater rechts neben dem Brettergerüst, das auch die Spelunke simuliert.
 - ▶ **2017, Budapest:** <https://www.youtube.com/watch?v=bpimkT9ruK8> – mit ungarischen Untertiteln. Große Gemälde mit Nackten. Beim Erscheinen Monterones (mit Krawatte) hat der Herzog ein Mädels auf dem Schoß. Als Monterone aus einer Pistole in Richtung Rigoletto schießt, ist Gilda zu sehen – die Darstellerin ist deutlich älter als 15 Jahre, wie von Verdi gewünscht. Mit dieser im Arm eilt der geile Herzog in sein Liebesnest. Seine Liebesschwüre beobachten Gilda und Rigoletto von oberhalb der laut Partitur dachlosen Spelunke aus. Die dort umgebrachte Gilda übergibt ihr Mörder dem vor dem Vorhang grübelnden Rigoletto.
 - ▶ **2017, Hannover:** <https://www.youtube.com/watch?v=SykDHVDysxw> – Konzertantes Quartett mit Gilda und Rigoletto links.
 - ▶ **2018, Seoul:** <https://youtube/P8kPJOotb1E2> – historisierend, mit holländischen Halskrausen, zwei Wachen mit Lanzen, kleinwüchsiger buckliger Narr, Vogelvoliere in Gildas Zimmer, links postiert im Quartett. Links klopft sie unter Blitzen an. Sängersisch fällt der Herzog ab.
 - ▶ **2018, Ungarn:** <https://youtube/moaSRly-n0U> – privates Video mit Anmeldepflicht.
 - ▶ **2019, Teneriffa:** https://youtube/emBvBTd_Jrk – etwas historisierend, Kulissen mit frivolen Bildern, einige Damen mit Brustattrappen. Rigoletto mit Stock und Federn auf dem Kopf. Vier Wächter mit Hellebarden führen Monterone ab. Im zweiten Akt kommt Gilda aus ihrer Wohnung die Treppe herunter zu ihrem vor einem hohen Eisentor, an dem die Haushälterin steht und den Fürsten reinlässt, klagenden Vater. Die Leiter mit Rigoletto ist am Nachbarhaus angelehnt. Gilda wird aus dem Erdgeschoss entführt. Im Saal des Palasts kriechen vier Gespielinnen unter dem langen Tisch, auf dem eine tanzt, zum Herzog. In der Quartettszene beobachtet hauptsächlich Gilda das Geschäkere des Herzogs mit der etwas vollschlanken Prostituierten. Gilda stirbt auf einer Bank vor der Schänke.

- ▶ **2019, Chisinau (Republik Moldau):** <https://youtube/8liY1A8v6Co> – kaum historisierend. Poussierende Paare. Der Narr wirft dem mit Degen bedrohten Monterone seine vom Herzog missbrauchte und verstörte Tochter vor die Füße, an der sich der Herzog weiterhin vergeht. Ihr Zimmer ist spartanisch eingerichtet. Während ihres Raubs hält ihr Vater eine kurze, nirgendwo angelehnte Leiter. In der Quartettszene reagieren Gilda und ihr Vater von links auf das Duo Fürst und Madalena.
- ▶ **2019, Bregenzer Festspiele auf dem Bodensee:** <https://youtube/w3UfrfWpJxU> – sehr teure Inszenierung mit deutschen Untertiteln.
- ▶ **2019, Bologna:** <https://www.youtube.com/watch?v=dZ45218EDPY> – teilweise anhand der in der Renaissance modischen Halskrausen und der Narrenkappe des weder buckligen noch hinkenden Rigoletto historisierend, mit auf den ganz in Weiß erscheinenden Monterone gerichteter Pistole. Im Zentrum des Bühnenbilds des ersten Akts ist das große Bett des Fürsten mit einem in weißem Tüllkleid mit Tüllschleier stehenden und am Ende von ihm im Beisein der Gesellschaft vergewaltigten Mädchens zu sehen. Im zweiten Akt singt die in hellem Rosa gekleidete, sichtlich junge Gilda, aus einem Schrank mit vielen Puppen steigend, vor ihrem mit einem Koffer kommenden Vater, wo sie auch ihr liebeslüsterner Heuchler antrifft. Aus diesem Schrank wird sie entführt, während ihr Vater an einer gegenüber angelehnten Leiter steht. Bei ihrem Umfallen geraten die mit Puppen bestückten Schrankbretter aus ihrer Verankerung. Im zweiten Akt singt der Verführer seinen Liebeskummer vor dem eingangs von ihm vergewaltigten, einem entmenslichten, Ophelia, wie sie E. T. A. Hoffmann beschrieben hat, gleichenden Mädchen, das von der ungeniert und teilweise Zigarette rauchenden Gesellschaft ignoriert wird. Auch der mit Koffer heraneilende verstörte Rigoletto beachtet sie nicht, sie aber ihn und bricht zusammen, als er schreit, dass die auffallend ähnlich aussehende Entführte seine Tochter sei. Aus dem ihr fremden Schlafzimmer kommend, entledigt sie sich vor ihrem Vater auf dem Boden liegend ihrer Oberbekleidung und lässt das lange rote Tuch ihres Vergewaltigers los. Im Quartett beobachtet sie von links das Treiben ihres Verführers mit der Zigarette rauchenden Maddalena und weiteren Prostituierten.
- ▶ **2020, Parma:** <https://youtube/BswpRNTRNss> – sehr dunkel, Gilda zu alt, zu viele Nahaufnahmen.
- ▶ **2020, Tulsa, im Baseball-Stadion:** <https://youtube/fTz52i5NZ0M2> – skurril.
- ▶ **2020, Sao Paulo:** https://youtube/Jt3_5MZXL6Y – mit spanischen Untertiteln. Drastisch: zerstörte monumentale Statue, ein verängstigtes widerstrebendes Mädel, dem der Herzog die Kleider vom Leib reißt und sie, von einigen Anwesenden verdeckt, dann vergewaltigt, wonach sie nackt durch die Gesellschaft rennt, hinfällt und schließlich in einen Käfig gesperrt wird und sie der Narr verhöhnt. Monterone sieht seine Tochter im hochgezogenen Käfig. Heruntergelassen stürzt sie unter seinen Mantel. Die Entführer steigen über die von Rigoletto gehaltene Leiter. Im Bordell sehen Gilda und Rigoletto von links zwei weitere Prostituierte, die der Zuhälter und Mörder Sparafucile vertreibt. Das dramatische Duett zwischen ihm und seiner Schwester findet vor Resten eines großen Schiffs und vor aufgewühlten Meereswellen statt. An diesem Strand stirbt Gilda.
- ▶ **2021, Russian State Ballet and Opera House in Krasnoyarsk (Republik Mari El):** <https://youtube/MbJ5l0m3rMk> – „*Rigoletto is one of Verdi's most famous works. The action of the opera is based on sharp dramatic contrasts. At the center of it is a sharp psychological drama that comprehensively outlines the image of Rigoletto – a sarcastic court jester, a tender, deeply suffering father, a formidable avenger. He is confronted by a frivolous and depraved duke, outlined against the background of court life. Spiritual purity, selfless devotion are personified in the image of the young Gilda. These contrasting characters are vividly, with a remarkable wealth of psychological nuances, embodied in the music of the opera.*“ Historisierend. In der Quartettszene stehen Gilda und Rigoletto links. Gilda singt als Geist, während ihr Vater ihren Leichnam umschlingt. Sie mit ausgebreiteten Armen und Flügeln als Engel zum Himmel aufsteigend zeigend, schließt die Oper. Vergleichsweise gute Filmqualität.
- ▶ **2021, Salerno:** <https://youtube/-XnpG0PsBd0> – gute Filmqualität. Orchester ist erhöht und oft auf, rechts und links und hinter der mit opulenten Kulissen ausgestatteten Bühne zu sehen. Die Darsteller im ersten Akt tragen die im 16. Jahrhundert modischen spanischen Halskrausen. Die Sänger singen mit Mikrophon am Mund. Unnötig viele Nahaufnahmen. Am Missbrauch der sich vergeblich wehrenden, von dem Herzog auf dem feudalen roten Bett Vergewaltigten wirken auch die der Oberschicht angehörenden Frauen mit. In der Quartettszene beobachten Gilda und ihr Vater von links den Herzog und Madalena.
- ▶ **2021, Pisa:** <https://youtube/WfUTlwmJd0w> – Stadtbild mit schiefem Turm und Einführung in die Geschichte der Oper. Während des Vorspiels düstere Bilder auf der Bühne. Dort aufreizende Gemälde. Während des Geschehens auf der Bühne werden möglichst oft die Musiker des kleinen Orchesters im Orchestergraben gezeigt. Konfettiregen. Bei

der Verfluchung erscheint eine den Tod symbolisierende Gestalt mit schwarzer Maske und grauem Mantel. Am Schluss des ersten Akts erscheint sie wieder und wird der schiefen Turm von Pisa eingeblendet. In den zweiten Akt führt wieder der Regisseur von seinem mit Bildschirmen ausgestatteten Büro aus ein. Im Quartett sind beide Paare im selben Raum, Gilda und Rigoletto rechts hinter dem anderen Duett. Vor dem Mord sieht man zu den Blitzen mit Regen und aufsteigenden Nebelschwaden auf den Tischen tanzende Gestalten, beim Mord die blutige Hand mit dem Dolch und einem überdimensionalen Totenkopf.

- ▶ **2021, in Utah:** <https://www.youtube.com/watch?v=ch3n4cr-3C4> und <https://www.youtube.com/watch?v=FL5uEtnIIHQ> – mit englischen Untertiteln. Dirigent und Darsteller mit medizinischen Masken gegen die Corona-Epidemie. Durchgängig erscheint eine große Uhr auf der Bühne. Zu der für eine 15-Jährige unglaublich aussehende Gilda kommt Rigoletto im Narrenkostüm. In der Quartett-Szene kommen Gilda und Rigoletto von links und rücken in den Hintergrund, wo nur Gilda ohne Rigoletto zu sehen ist. In der Sterbeszene singt sie hoch oben als Geist, der von ihrer Mutter im Himmel empfangen wird.
- ▶ **2022, Odessa:** <https://www.youtube.com/watch?v=2TETZZd08ug> – singulär filmt die Kamera ohne Zoomen von Ausschnitten. Historisierend. Der Narr springt schäbig mit Monterones Tochter um, zu dem sie schließlich gelangt. Zur Entführung wird eine doppelstimmige Leiter aufgestellt, die Entführung aber nicht gezeigt. Das Quartett singt vor dem Bordell, äußerst rechts von dem in der Raummitte die Prostituierte bedrängenden, mit ihr auf seinem Boot sitzenden Herzog. Mit erheblichem Abstand beobachten ihn Gilda und ihr Vater.
- ▶ **2022, Piacenza:** <https://www.youtube.com/live/QRcuK-254Yw?feature=share> – mit englischen Untertiteln. Nur anfangs historisierend, erkennbar an den Halskrausen. Lange Pausen zwischen den Akten. In der Quartettsszene stehen beide Duette vor der Spelunke, Gilda und Rigoletto ganz rechts auf der Bühne.
- ▶ **2022, New York:** https://youtube/GYUIn_PJq_0 – nur zweiter Akt mit dem verzweifelten Rigoletto.
- ▶ **2022, Dayton:** <https://de-de.facebook.com/daytonabeachsymphonysociety/videos/verdis-rigoletto-teatro-lirico-deuropa/238198894974346/> – nur mit dem Quartett, in dem Gilda und Rigoletto rechts stehen.
- ▶ **2022, New York:** <https://www.youtube.com/watch?v=BOafDoavudw> – Das kaum abgesenkte Orchester und sein Dirigent sind ständig vor der Bühne zu sehen. Historisierend mit Phantasiekostümen und blumengeschmückten Treppen im Ballsaal. Rigoletto an der Leiter ist wegen der dunklen Beleuchtung kaum zu erkennen. Im Quartett schauen Gilda und Rigoletto von links durch ein kleines Fenster in der Kneipentür.
- ▶ **2022, Opéra de Rouen/Normandie:** <https://www.youtube.com/watch?v=aquP2B8u7Ow> – mit französischen Untertiteln und Einführung: „Diese Oper, vor *Le Trouvère* und *La Traviata* die bekannteste seiner populären Trilogie, erzählt die Geschichte eines verfluchten Vaters, der seine Tochter retten will und sie schließlich tötet. In einer Inszenierung, die sich der Welt des Tanzes öffnet, verspricht sie reiche Emotionen. Es ist ein großartiger Moment, ... die Star-Tänzerin der Pariser Oper, Agnès Letestu, zu entdecken, die diese Charaktere, deren tragisches Schicksal nicht gleichgültig bleiben kann, in Poesie hüllt.“ Als Phantom kommentiert sie in Körpersprache durchgehend den Gesang von Rigoletto und beider unehelicher Tochter Gilda, auch ohne Musik wie vor dem dritten Akt ohne und mit Rigoletto. Der Duca wird als Inhaber eines Ballettstudios dargestellt. Als Rigoletto bemerkt, dass er die Ermordung seiner als bald aus der herausgefahrenen Mülltonne steigenden und auf ihre Mutter zugehenden Tochter selbst verursacht hat, spricht sie tröstend auf ihn ein und heißt ihn als sich verabschiedender Geist ihrer vor ihm liegenden Leiche auf Spitzenschuhen trippelnd im Himmel willkommen. In der Quartettszene befinden sich Gilda und Rigoletto in Maddalenas Schminkraum mit ihren Tanzutensilien. Die drei Frauen verbindet ihr Bezug zum klassischen Tanz. Neonlicht, Telefonapparat an der Wand, Brille u. a. weisen auf die heutige Aktualität der Oper hin.
- ▶ **2023, Montpellier:** <https://youtube/1tt-DNjgtvE> – mit englischen Untertiteln und mit laufend originellen Überraschungen, die eine romantische Sentimentalität verhindern: Hauptpersonen erscheinen gleichzeitig mehrfach. Rigoletto singt die Rollen der häufig unsichtbaren Gilda und anderer Darsteller. Teilweise werden Masken gegen die Corona-Epidemie getragen, wird kein Kopf gezeigt oder, wie bei Gilda, das Gesicht verhüllt. „Die Inszenierung von Verdis Oper vom *Opéra Orchestre National Montpellier Occitanie* konfrontiert die beiden Gesichter von Rigoletto: das des liebenden Ungeheuers, das seine Tochter von der ersten Szene an einsperrt, und das seines alter ego, des modernen Possenreißers. Während letzterer wie ein Komödiant allein auf der Bühne über die Macht und die Elite spottet, offenbart ersterer seine dunkelsten Ängste und Verfolgungswahn. Sie sind eingeladen, in diesem lyrischen Meisterwerk, in dem Fiktion und Realität ineinander übergehen, den letzten Lacher des öffentlichen Entertainers zu erleben. Marie-Eve Signeyrole inszeniert das unwiderstehliche Drei-

ergespannt des Hofnarren, seiner Tochter und des Herzogs.“

Nahezu ausnahmslos erklingt die Oper *Rigoletto* in den im Laufe vieler Monate sporadisch im Internet auftauchenden Videos musikalisch hervorragend und zeigen die Darsteller exzellente sängerische und schauspielerische, oftmals nachhaltig berührende Leistungen.

RES-Analyse am Beispiel der Quartett-Szene im dritten Akt

Bei Veröffentlichungen auf YouTube besteht keine Gewähr, dass diese jederzeit abrufbar sind. Anstelle ausführlicher Besprechungen der aufgelisteten Filme erscheint es somit besser, es bei knappen Angaben zu belassen und besonders die ausführliche Analyse des Quartetts im dritten Akt von *Rigoletto* zu zitieren. Hier erscheinen die beiden Duette oftmals anders als von Frauke Teegen (1992) zur Wirkung der Seiten der Bühne (Hörmann, 1996, S. 333) beschrieben. Ihr zufolge

„erlaubt ein Bild und vor allem die Folge von Bildern desselben Zeichners eine weitgehend zutreffende, tiefeschürfende Analyse seiner Einstellung zu sich und der Welt. Aufschlussreich sei bereits die Wahl des Längs- oder Querformats. Oben bezeichne das Geistige mit der Tendenz zum Entrücken und Väterlichen, Unten habe mit Materie, Erdhaftigkeit, Tiefe und Mütterlichem zu tun. Die linke Seite stelle den Pol des Introvertierten und Irrationalen, die rechte Seite Bewußtheit der Realität gegenwärtiger und möglicher künftiger Erlebnisse und Extraversion dar. Von Interesse sei nicht nur die Flächenaufteilung, sondern auch die Beziehung zwischen den Bildteilen und die Tendenz der Linienführung und des Überschreitens von Sektorengrenzen, z. B. zum Zentrum hin oder von ihm weg. Entsprechend der Bedeutung der Ebenen und Seiten erfüllen die Richtungen eine Brücken- und Kommunikationsfunktion. Die Diagonale von rechts unten nach links oben etwa zeuge vom Übergang aus dem Körper- und Mutterbezug zu Meditation und Transzendenz, aber auch zu unvitaler Abwendung und Rückzug. Ihre entgegengesetzte Richtung führe von der väterlich getönten, ein bewußtes und wirklichkeitszugewandtes Leben bezeichnenden, rechts oben liegenden Ebene in das links unten liegende Gebiet tiefer, kollektiv unbewußter Ängste und Krisen. Die entgegengesetzte Strecke könne auf die Auswirkung der Konfliktzone auf die konkrete Gegenwart hindeuten, könne aber auch heißen, daß dieses unmittelbar nah empfundene und brodelnde Unbewußte die Quelle zum Kreativen und zur Genesung sei. Die Bildmitte hebe die zentrale Bedeutung hervor, habe aber auch besondere Aussagekraft, wenn sie leer sei, da da-

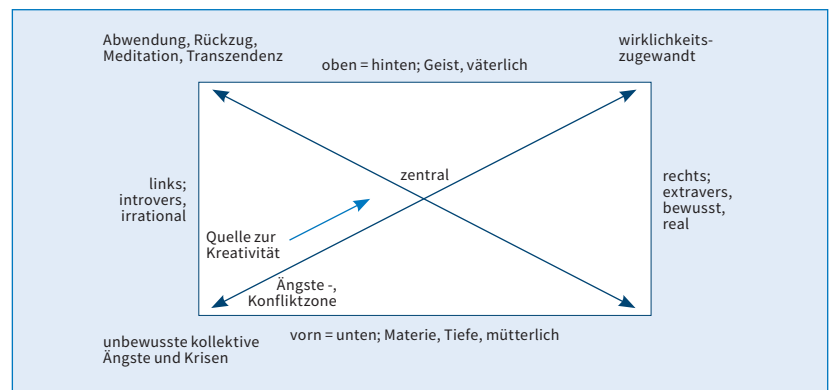


Abbildung 2

Wirkung der Bühne (Hörmann, 1996, S. 333)

raus noch verborgene oder aus nicht bekannten Gründen ausgeklammerte Traumata hervorgehen könnten. Das Bild sei somit der Schlüssel zum Verständnis der psychischen Situation und gebe Aufschluß über den Grad und die Art des Umgangs mit der eigenen Krankheit. Die Kräfte zur Krankheitsabwehr ließen sich durch gezielten Aufbau und Training von Imaginationsstrategien steigern und anhand von Bildern sowohl veranschaulichen als auch kontrollieren.“

In vielen Inszenierungen sind Gilda und Rigoletto vom Zuschauer aus betrachtet nicht links positioniert, wo sich laut Freegen (1992) die Konfliktzone befindet. Die Aufführung von 2008 in Dresden stellt den Herzog in die Bühnenmitte und gibt ihm während seiner laut Partitur an die Prostituierte Maddalena gerichteten Liebesarie „La donna è mobile“¹³ abwechselnd diese und die von ihm deflorierte Jungfrau in die Arme, um dem Zuschauer, der seit der Arie des Herzogs im ersten Akt begriffen haben müsste, dass es einem Playboy nicht um die Persönlichkeit der von ihm verführten Frauen geht, aufdringlich zu zeigen, dass die Frauen für den Herzog gemäß seiner kurz zuvor geschmetterten Arie nur Spielball sind und er eigentlich nichts von ihnen hält. Diese Aufführung verkennt damit die ihm von den oben zitierten Regisseuren und Darstellern übereinstimmend attestierte Fähigkeit zu echtem Gefühl. Solche Unstimmigkeiten lassen sich auch in anderen, wenngleich sängerisch und schauspielerisch überragend aufgeführten Inszenierungen finden. Auch wenn sie psychotherapeutisch gesehen aufschlussreich sein können, stören sie kaum je den Verlauf der Oper. Zu den Charakteristiken der vier Protagonisten in jener Quartettszene heißt es in Hörmann (2009, S. 238 ff.):

„G. Verdis Opern sind eine Fundgrube für Therapieversuche der Beteiligten, wie man sie unschwer mit den heutigen Bezeichnungen iden-

¹³ La donna è mobile qual piuma al vento, muta d'accento e di pensiero. Sempre un amabile leggiadro viso, in pianto, in riso, è menzognero. Übersetzt: Die Frau ist launenhaft wie eine Feder im Wind, sie ändert Tonfall und Meinung. Immer ein liebenswürdiges reizendes Gesicht, im Lachen, im Weinen, das ist Verlogenheit.

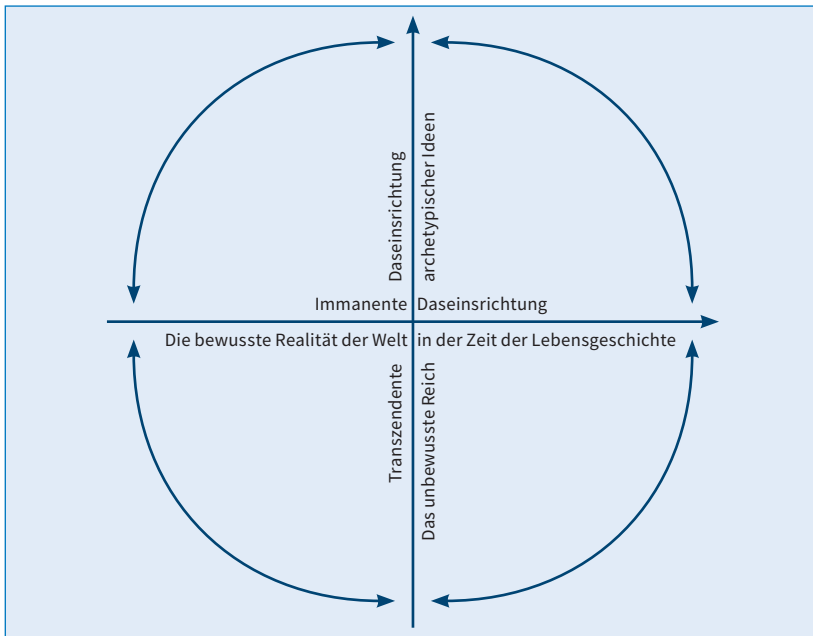


Abbildung 3

Katharsis I und II nach W. Becker-Glauch (2002) (Hörmann, 2009, S. 235, Abb. 63)

tifizieren kann. Um die Opernpassagen mit Gewinn zu hören und die Darsteller in ihren (gesellschaftsbedingten) Konflikten, Persönlichkeitsstilen und häufig offensichtlichen Persönlichkeitsstörungen zu verstehen, empfiehlt es sich, die aus der Psychotherapie bekannten Diagnostiksetechniken anzulegen und an ihren Ergebnissen die Identifikations- und Übertragungsvariablen des Patienten zu verfolgen.“

Beispiel einer rezeptiv-systemischen Musikpsychologie

„Der musikalisch-systemische Kontext im Quartett im 3. Akt von G. Verdis Rigoletto ergibt sich aus den für alle Akteure geltenden musikalischen Parametern wie Tempo und Harmonik, zu denen noch das übrige systemische Geschehen auf der Bühne hinzukommt.

Die Individuationsprozesse lassen sich insbesondere anhand von Melodie, Rhythmik, Phrasierung und Artikulation studieren.“ (a.a.O., S. 238; s. Abbildung 3)

Abbildung 5

Millon-Profile der Protagonisten (Hörmann, 2009, S. 239, Abb. 64)

Duca:	Wohlbefinden	○ ○ ○ ○ ○ ○	Schmerz
	passiv	○ ○ ○ ○ ○ ○	aktiv
	selbst-bezogen	○ ○ ○ ○ ○ ○	sozial-bezogen
	rational	○ ○ ○ ○ ○ ○	gefühlsmäßig
Maddalena:	Wohlbefinden	○ ○ ○ ○ ○ ○	Schmerz
	passiv	○ ○ ○ ○ ○ ○	aktiv
	selbst-bezogen	○ ○ ○ ○ ○ ○	sozial-bezogen
	rational	○ ○ ○ ○ ○ ○	gefühlsmäßig
Gilda:	Wohlbefinden	○ ○ ○ ○ ○ ○	Schmerz
	passiv	○ ○ ○ ○ ○ ○	aktiv
	selbst-bezogen	○ ○ ○ ○ ○ ○	sozial-bezogen
	rational	○ ○ ○ ○ ○ ○	gefühlsmäßig
Rigoletto:	Wohlbefinden	○ ○ ○ ○ ○ ○	Schmerz
	passiv	○ ○ ○ ○ ○ ○	aktiv
	selbst-bezogen	○ ○ ○ ○ ○ ○	sozial-bezogen
	rational	○ ○ ○ ○ ○ ○	gefühlsmäßig

- Katharsis I – vollzieht sich im Dialog:
- *Duca*: Tenor, bewegungsreich, lyrisch und aggressiv, optimistisch.
 - *Maddalena*: Alt, keck, zickig, schnell.
- Katharsis II – vollzieht sich monologisch:
- *Gilda*: Sopran, weite Seufzer-Lyrik abwärts, enge Haltung, leidend.
 - *Rigoletto*: Bass, monoton, syllabisch, gezielte, anfangs langgezogene Töne.

Abbildung 4

Gruppierung von Duca/Maddalena und Gilda/Rigoletto

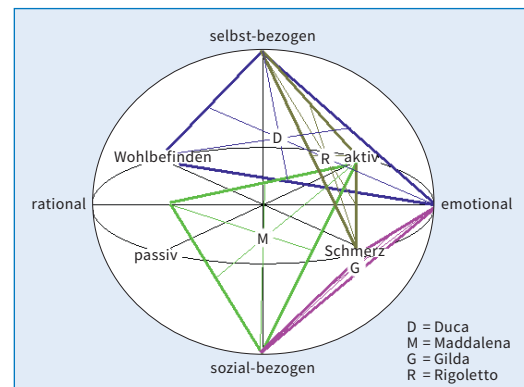


Abbildung 6

Vierdimensionale Veranschaulichung der Abbildung 4 zu den Positionen der Protagonisten auf dem Raum-Zeit-Globus ihrer Persönlichkeiten (Hörmann, 2009, S. 240, Abb. 65)

Laut der von Peter Fiedler (2000, S. 139 ff.) erläuterten und von Hörmann (2009, S. 176 ff.) übernommenen Millon-Kriterien ergeben sich für die Protagonisten im Quartett des dritten Akts die in Abbildung 5 dargestellten Unterschiede.

„Die Systemik des Operngeschehens lässt sich in folgender Weltsicht abbilden, in der der Standort der vier Protagonisten hinsichtlich ihrer charakteristischen Eigenschaften positioniert ist.“ (a.a.O., S. 237)

„Das Schaubild lässt sich noch eingehender mit den Kommunikationsmustern nach Schulz von Thun (1989) zugrundeliegenden Bewegungsfaktoren korrelieren (Hörmann, 2000, S. 106 ff. und S. 221 ff.). Im detaillierten Vergleich der Effort- und Shapingelemente bei den einzelnen Personen lässt sich das Ausmaß an Übereinstimmung oder Verschiedenheit ihrer inneren (Antriebsdynamik) und äußeren Haltung (Körperschwerachse und Gestik) festmachen und die innere Verwandtschaft zueinander bzw. gegenseitige Ablehnung unter Einbezug der Spannung von Agonisten und Antagonisten mit einem hohen Grad an Präzision erkennen. Dabei ist allerdings zu bedenken, dass es sich keineswegs um pathologische Fälle, sondern um Charaktere handelt, die nicht in jedem Fall alle typischen Merkmale

	Effort, Energie, Empfindung	Shape, Struktur, Form
Duca	r = indirekt, unbekümmert, bindungslos K = selbstbewusster Potentat Z = schnell, spontan f = sich frei und wohl fühlend	r = sich ausbreitend k = aufrecht, nach oben zentriert z = konvex, nach vorn; Vertrauen demonstrierend f = anwachsende Bewegungen
Maddalena	r'/R' = unsichere Objektbezüge k = geringes Selbstwertgefühl Z' = eher entscheidungsfreudig F' = eher unwohl stockend	r' = eher ausbreitend k' = eher aufrechte Haltung z = konvex, vorwärts gerichtete Haltung f/F = kokett, enger und weiter werdend
Gilda	R = direkt auf D zentriert k = selbstlos z = beständig, langgezogene Töne F = gespannt, festklammernd	R = eng, verschlossen k/K = höchste Töne, aber nach unten gezogene Haltung und Gestik Z = konkav, nach hinten gebeugt F = schrumpfende Bewegungen
Rigoletto	R = direkt auf D fokussiert K' = egozentrisch, angestrengt Z = entschieden, entschlossen F = unwohl, gestaut, verkrampft	R = eng, geschlossen, zentripetal K = nach unten gebeugt z' = vorwärts geneigt F = schrumpfende Bewegungen

Abbildung 7

Diagramme 3/4 und 8/9 der RES-Profile der Protagonisten (Hörmann, 2009, S. 241, Abb. 66)

von Persönlichkeitsstilen/-störungen aufweisen.“ (Hörmann, 2009, S. 240)

Systemik der Beziehungen und Kommunikationsstile

„Wie schon an den Beispielen aus dem ‚Notenbüchlein für Anna Magdalena‘ von J. S. Bach angedeutet (Hörmann, 2009, Abb. 15 und 16), sei, ohne auf jedes Detail einzugehen und unter Berücksichtigung des Umstands, dass sich mit den von Schulz von Thun (1989) auf acht Muster reduzierten Kommunikationsstilen das Beziehungssystem nur ungefähr beschreiben lässt (s. entsprechende Tabelle in Hörmann, 2009, S. 113 und S. 124), weshalb die demonstrierten Nachrichtenquadrate der vier Personen noch ideographisch zu verfolgen wären, exemplarisch darauf hingewiesen, dass gleiche Effort-Bezüge hinsichtlich K (selbstsichere Ichkundgabe) beim

Duca und bei Rigoletto bestehen, während sich die beiden Frauen im Gegenteil gleichen. Dagegen bestehen Koalitionen im Bereich R (Ausrichtung auf dasselbe Objekt) bei Gilda und Rigoletto bzw. Bindungslosigkeit (r) bei Duca und Maddalena. Im Bereich des Shapings bestehen hinsichtlich K (nach unten tendierend) Kongruenzen zwischen Gilda und Rigoletto bzw. hinsichtlich k (nach oben tendierend, sich aufrecht haltend) zwischen Duca und Maddalena. Interessant zu beobachten ist auch die Anzahl der übereinstimmenden Elemente bzw. die Zahl ihrer Unterschiede. Auf diese Weise lässt sich sehr exakt das Interaktionsverhalten der Beteiligten ablesen.“ (Hörmann, 2009, S. 241)

„Bei all diesen schematischen Darstellungen wird der Vorteil der Visualisierung gegenüber sprachlicher Sukzessivität ersichtlich. Der spontane und das Gesamt überblickende Eindruck hat sich längst auch beim Mitteilen über Musik

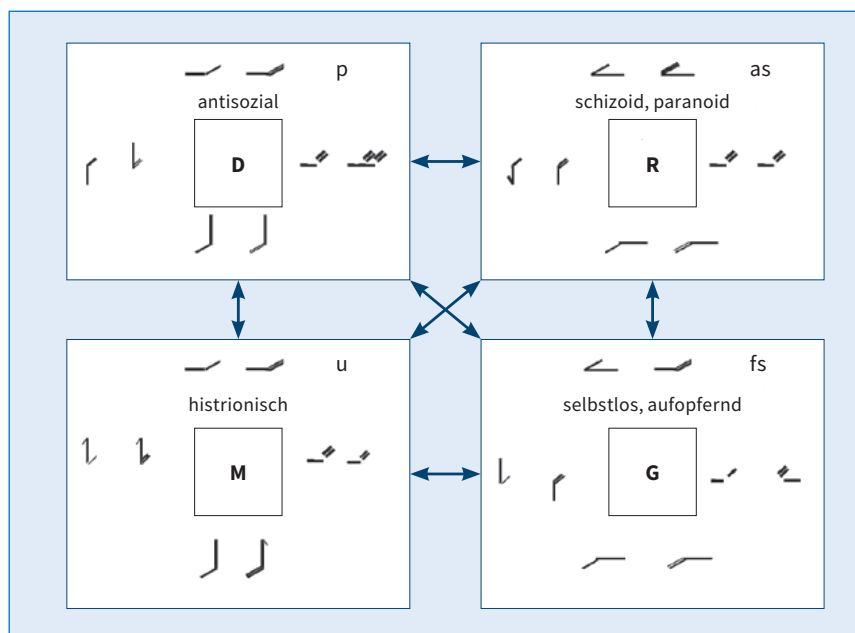


Abbildung 8

Kommunikationsstile der Protagonisten, dargestellt mit den Symbolen der Rhythmisch-energetischen Strukturanalyse (Hörmann 2009, S. 242, Abb. 49)

Körperlich	Psychisch	Sozialkommunikativ
nein 0 1 2 3 4 ja	nein 0 1 2 3 4 ja	nein 0 1 2 3 4 ja
Bewegungsfunktion Sensorik	Kognition Emotion/Coping	Kommunikation Soziale Kompetenz
 y-/Y-Koordinate	/ z-/Z-Koordinate	— x-/X-Koordinate

Abbildung 9

Zuordnung von Bewegungsfaktoren im Beeinträchtigungsschwere-Score (BSS) und Bildgebung ästhetisch übersummativer multimodaler Inversion und Malepsie der Faktoren vertikal (y-Y), sagittal (z-Z) und horizontal (r-R) (Hörmann, 2009, S. 161)

der Sprache mit ihrer Notwendigkeit, Gedankengänge und Empfindungen in geeignete Worte und Syntax zu transferieren, als hochsignifikant überlegen erwiesen (Hörmann, 1981), wie sich unschwer jederzeit praktizieren lässt.“ (Hörmann, 2009, S. 248).

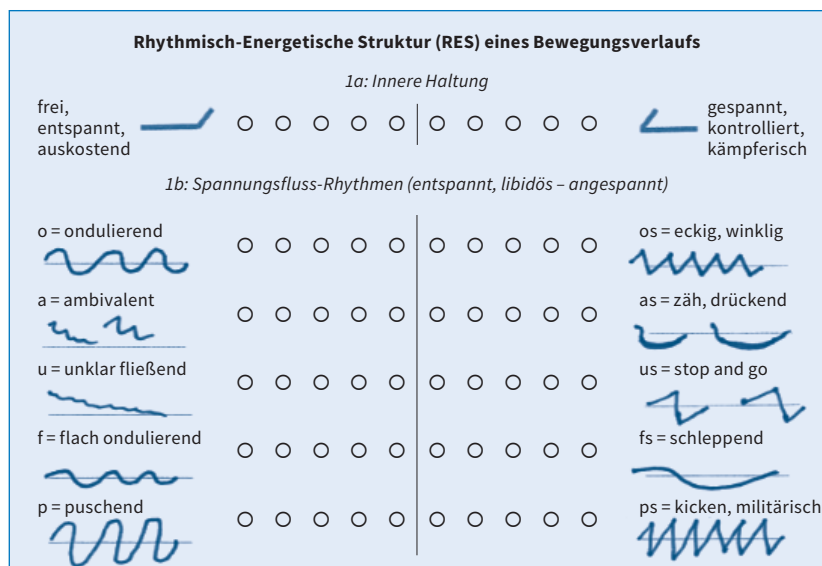
„Dass im Übrigen der bildnerische Ausdruck, selbst wenn es sich nur um Graphiken ohne Farbe handelt, der Sprache als Beschreibung des Ausdrucks und der Wirkung von Musikstücken hochsignifikant überlegen ist, ist empirisch nachgewiesen (Hörmann, 1981) und bestätigt somit das chinesische Sprichwort: ‚Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.‘“ (Hörmann, 2009, S. 63)

Nach dieser Analyse der Quartett-Szene stellt sich die für die gesamte Oper geltende Frage: Bei wem liegt am ehesten welche Störung vor? Dabei ist die Facettenvielfalt jeder einzelnen Figur dieser Oper zu bedenken, wie sie in den oben wiedergegebenen Einführungsvideos von 2014, 2020 und 2022 angesprochen wurde.¹⁴

¹⁴ Im Hinblick auf die Charakterisierung des Herzogs mögen auch diese Sendungen erwähnenswert sein: „Wann kann Narziss ein Vorbild sein?“ WDR 5 vom 24.10.2022, https://wdrmedien-a.akamaihd.net/medp/podcast/weltweit/fsk0/281/2815062/wdr5dasphilosophischeradio_2022-10-24_wannkannnarzissein Vorbild fuer sie sein_wdr5.mp3 und „Narzissmus – Die große Ego-Show“, WDR vom 07.04.2021, Mediathek, WDR. Am besten hören wir auch in diese Sendung hinein: <https://www.swr.de/swr2/wissen/psychisch-krank-oder-gesund->

Abbildung 10

RES-Diagramme (Hörmann, 2009, S. 188, Abb. 48)



Diagnostikproblematik

Wir haben es nicht selten mit Personen zu tun, die offensichtlich Probleme haben, die sie selber irgendwie spüren, die aber schwer einzuordnen sind. Wenn jemand davon berichtet und um Hilfe bittet, wird normalerweise versucht, die Beeinträchtigung und ihre Schwere anhand des Beeinträchtigungsschwere-Scores (BSS) festzustellen (s. Abbildung 9).

Wie schwer sich mit dem Versuch einer Systematisierung selbst Experten tun, die als Psychiater ständig damit konfrontiert sind, beleuchtet die Sendung vom 21. September 2022 im SWR2 „Psychisch krank oder gesund – Wie seelische Störungen definiert werden“. Dort heißt es:

„Ein eindrückliches Beispiel liefern die Diagnosen berühmter Menschen, die Wissenschaftler nach deren Tod immer wieder gerne stellen. Für Mozart postulieren sie nicht nur 140 verschiedene Todesursachen, sondern gleich 27 psychiatrische Störungen.“

Wie herausgestellt, hat jeder der Darsteller in Rigoletto auch solche Charakterzüge, die das Gegenteil von den im analysierten Quartett des dritten Akts gezeigten Verhaltensweisen sind. Jede dieser gegenteiligen Szenen hat der Komponist in ergreifenden Arien und Rezitativen musikalisch ausdrucksstark gestaltet. Hierzu sei G. Verdi zitiert:

„Ich finde es gerade herrlich, diese äußerlich missgebildete und lächerliche, doch innerlich leidenschaftliche und liebevolle Person auftreten zu lassen. Ich habe diesen Stoff gerade wegen all dieser Eigenschaften und dieser originellen Züge gewählt; wenn man sie weglässt, kann ich keine Musik mehr dazu machen.“ Verdi betont, „dass ich meine Noten, seien sie schön oder schlecht, nicht per Zufall niederschreibe und dass ich immer danach trachte, ihnen einen Charakter zu geben.“ (Verdi, 1992/2020)

Um diese mit dem bewährten RES-Diagnostiksystem hinsichtlich ihres Duktus (R = rhythmisch-melodischer Verlauf), ihrer Energie (E = effort, Dynamik) und Struktur (S) minutiös voneinander unterscheiden zu können, sei auf die zwei Seiten jedes Bewegungsfaktors und ihrer Pole hingewiesen. Am besten sei hierzu die graphische Darstellung der Eigenarten und Beziehungen der ein Tätigkeitswort bedingenden Elemente der von dem Tanzpsychologen Rudolf Laban beschriebenen drei Bewegungsfaktoren Raum, Kraft und Zeit mit ihrem als Fluss oder im RES-System als im Diagramm 1b (Abbildung 10) als Rhythmen bezeichneten Übersummativität der Teile einer Melodie, wie der Gestaltpsycholo-

wie-seelische-stoerungen-definiert-werden-swr2-wissen-2022-09-22-100.html

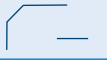
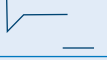




Bewegungsfaktor und Antriebsselemente ankämpfend – erspüren	Raum direkt – indirekt	Kraft fest – zart	Zeit plötzlich – allmählich	Fluss gebunden – frei	
Subjektive Empfindung Stimmung, einteilbar	Ausbreitung fadenartig – biegsam	Leichtigkeit schwer – leicht	Dauer kurz – lang	Flüssigkeit pausierend – flüssig	
Objektive Funktion Beobachtung, messbar	Richtung gerade – wellig	Widerstand stark – schwach	Tempo schnell – langsam	Kontrolle stoppend – nachlassend	
stoßend, fallend		R	K	Z	Fehlt oder beeinflusst den Verlauf eines anderen Bewegungsfaktors
tupfen, erregt		R	k	Z	
drücken, sinkend		R	K	z	
peitschen, zusammenbrechend		r	K	Z	
schweben, hochgehoben		r	k	z	
wringen, entspannend		r	K	z	
flattern, aufgereg		r	k	Z	
gleiten, er-/gehoben		R	k	z	

Abbildung 11

Beziehungen zwischen Bewegungsfaktoren, Antriebsarten, Empfindungen und Funktionen nach R. Laban (Hörmann, 2009, S. 188)

loge Christian Ehrenfeld sie 1890 formuliert hat, wiedergegeben.

Nach der vor allem in Kurzzeittherapie eingesetzten Methode der kognitionspsychologischen Umstrukturierung einer Begebenheit (advertisement) kann jeder Bewegungsfaktor bzw. jedes seiner gegenpoligen Elemente eine optimistische oder pessimistische Einstellung mit den entsprechenden Konsequenzen auf Körperhaltung und Veränderung von Zustand (Stimmung) und Gefühlsspuren (Emotionen) haben. Dies sei an der unterschiedlichen Bedeutung der Bewegungselemente je nach ihrer positiven oder negativen Bewertung veranschaulicht (Abbildung 11). Mit Hilfe ihrer Bewertungen lassen sich die Varianten eines Verhaltensaugenblicks präziser bestimmen (Hörmann, 2009, S. 225–233). Tabelle 1 zeigt die Bedeutungsvarianten von Bewegungselementen bei ihrer Bewertung.

Fazit

In einer multimodalen künstlerischen Therapie, die hauptsächlich die auditiven und visuellen Sinne ansprechen soll, dürfte sich der Vergleich von Operninszenierungen besonders eignen. Immerhin stammen Textbuch und die

Musik von als überragend anerkannten Autoren und werden ihre Werke von exzellenten Ausführenden, die sich zeitlebens mit ihrem Metier beschäftigen und sich viel Gedanken um die Wirkung einer Interpretation auf den Zuschauer gemacht haben, vorgestellt.

Der Betrachter einer Inszenierung kann unter dem Gesichtspunkt psychotherapeutischen Gewinns

- aus der Fülle der in Youtube abrufbaren angebotenen Filme zunächst nur die Musik anhören und dazu die angegebene Partitur mitlesen und
- sich einige Szenen in ca. fünf Videos anschauen und hinsichtlich der musikalischen Interpretation und des Bühnenbildes sowie der Kleidung, Fortbewegung und Körpersprache des selbst gewählten Protagonisten vergleichen.
- Kein Darsteller zeigt sich nur mit einer einzigen Gefühls-/Bewegungsspur und Stimmung. Das führt zu der Frage, warum leiden die einen, die anderen aber nicht?
- Im Hinblick auf therapeutisches Prozedere spielt dann die Wahl der ton-therapeutischen Methode eine Rolle. Beim Betrachten der Opernfiguren muss nach heutigem Verständnis von Therapie nicht psychoanaly-

+K = durchsetzungsfähig, präsent, repräsentativ usw. -K = schwermütig, bedrückt, gebrochen, eckig, winklig +k = leicht, souverän, Überblick, geradlinig -k = fehlende Bodenständigkeit, schwach, Minderwertigkeitsgefühle	+Z = entscheidungsfähig, appellativ usw. -Z = Flucht usw. +z = sich Zeit lassen, ruhig, besinnlich -z = fehlender Zeitbezug	+R = zielstrebig, Objektbezug -R = starr +r = offen, weitherzig, vigilant -r = fehlender Raumbezug
--	--	---

Tabelle 1

Bedeutungsvarianten von Bewegungselementen bei ihrer Bewertung

tisch vorgegangen werden (derartige Publikationen gelten als einseitig und überholt), sondern nach Möglichkeiten kognitiver Umstrukturierung und Erlebnisintensivierung im Sinne von W. Zifreund (1988) und G. Roth und N. Strüber (2014) gesucht werden. Trotz der im OPD fehlenden, für die Zeitlichkeit und ihre Einteilung in das Momentane und sie verbindende Vergangenheit und Zukunft stehende z-Achse bietet das OPD plausible Möglichkeiten einer psychodynamischen und operanten Diagnostik. Zum Beispiel kann damit gefragt werden, was Vater und Tochter von den anderen Rollenträgern lernen können. Und was wiederum fehlt diesen, die sich mehr oder weniger asozial verhalten, aber darunter nicht leiden und somit niemals auf den Gedanken kämen, sich einer Therapie zu unterziehen.

- Dies sind nur einige Fragen, die sich nach der Anwendung der rhythmisch-energetischen Strukturanalyse RES (Hörmann, 2009) konzeptionell ergeben und aufgegriffen werden können. Das RES ist zwar nicht so konkret wie die OPD, aber trotz ihrer Abstraktion aufgrund der detailgenauen Fixierungsmöglichkeit der wichtigsten Bewegungsbeobachtungsmerkmale und ihrer Bezüge zueinander spezifischer und zugleich umfassender und dadurch ergiebiger. So z. B. können unter diesen musikalischen, multimodalen und therapeutischen Gesichtspunkten die beiden Juden in Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* und das zugehörige Gemälde und ebenso die abstrakten bewegten Bilder von W. Kandinsky, der die Gemälde nicht kannte, anhand des Artikels von Gerhard Köhler (2021) und anhand der in YouTube zu findenden Reproduktion der Aufführung von 1928 angeschaut werden.¹⁵ Während W. Kandinsky bereits 1926 vom Klang und Doppelklang des Punktes gesprochen und auch die Temperaturempfindung assoziiert hatte, hatte er in jener, wegen des Aufwands nur ein einziges Mal stattgefundenen Aufführung sich auf die Kombination von visuellen, auditiven und motorischen Sinnesgebieten konzentriert.

Natürlich ist es Sinn dieser Analyse, die mit ihr gewonnenen Erkenntnisse handlungsaktivierend einzusetzen. Wie eingangs erwähnt, sollte sich der Appell von S. Freud, zu beobachten, insbesondere auf die in der Psychotherapie vernachlässigte Zeit-Achse z/Z beziehen. Auch wenn es bevorzugt Aufgabe der Schauspiel- bzw. Theatertherapie ist, sich in Rollen zu versetzen und diese zum eigenen Nutzen glaubhaft theat-

ralisch expressiv umzusetzen, so ist ihr Zweck, die Patienten zu einem auch nonverbal authentischen Ausdruck und vielseitigen, multimodalen Wahrnehmen und Erleben zu ermuntern, mit dem sie ihrem Gesprächspartner ihre Vitalität und Empathiefähigkeit signalisieren, ebenso Bestandteil der anderen Gebiete der künstlerischen Ton-Therapien, in denen sich die jeweiligen Fachgebiete auf die von ihnen gepflegten auditiven, visuellen und motorischen u. a. Schwerpunkte konzentrieren.

In der musikbezogenen Ton-Therapie wird sich das Aktivieren der Fähigkeit, sich mit einer Rolle zu identifizieren, an der Dynamik der in der Oper auch schauspielerisch nachvollziehbaren Gefühlsspur, wie die Melodie umschrieben werden kann, und an dem sie stimmungsvoll untermalenden Kommentar in der Orchesterbegleitung orientieren, während es in der Kunsttherapie durchaus auch um die Klangfarbe, mehr aber noch um das für das Auge bestimmte assoziative Verarbeiten des zu Sehenden oder laut Paul Klee Unsichtbare und Unbewusste (Franzen & Menzen, 2020) und um das optisch markante Auftreten des Protagonisten im Raum geht, wie es S. Freud in seiner Schrift *Der Moses des Michelangelo* (Franzen, 1992) demonstriert hat. Die Tanztherapie dagegen befasst sich mehr mit dem choreographisch überzeugenden leiblichen Positionieren in der Umgebung des Sich-Bewegenden und gegenüber den dort Agierenden.

„Tanz ist die Kunst, Zeit in Raum zu verwandeln. (...) Der Mangel an Struktur ist eines der größten Probleme des Patienten. Durch Erfahrung von Struktur wird dem Patienten eine Zentrierung zuteil, die es ihm ermöglicht, ‚den Kopf über die Wellen zu erheben‘ und sich selbst wahrzunehmen.“ (Bertolaso, 2020, S. 157)

Wie den Experten für Regie, Dirigat, Bühnenbild usw. in der Oper kommt den Fachleuten des jeweiligen Gebiets der künstlerischen Therapien ihre originäre Aufgabe zu, die ihnen vorbehalten bestimmten Aspekte den Patienten zwecks deren ganzheitlichen authentischen Erlebens und Auftretens zu vermitteln. Ziel jedes Vertreters eines solchen Gebiets ist es ja, anhand des von ihm beherrschten, einen Sinnesmodus bevorzugenden Mediums den jeweiligen Patienten in seinen defizitären, aber förderungsfähigen Anteilen seiner Erlebnis- und Kommunikationsqualitäten zu stärken. Hierzu verdient das riesige Genre Oper (Mastnak, in diesem Heft, S. 153 ff.) erheblich mehr Beachtung, da an ihm die Fertigkeit zu „einem andern Ton“, wie Carl Orff in seiner Oper von 1939 *Der Mond* formuliert hatte und wie Ludwig van Beethoven mit „O Freunde, nicht diese Töne!“ im Schlusssatz seiner 9. Symphonie, der Europa-Hymne, hatte ertönen lassen (mehr dazu bei Hörmann, 2014, S. 81), entwickelt bzw. geschult werden kann.

¹⁵ Mit modernen Mitteln von EDV hergestellte Darstellungen sind zu sehen unter <https://www.youtube.com/watch?v=gAlsYBinjMg>, https://www.youtube.com/watch?v=_ZlkcFOt6aQ und https://www.youtube.com/watch?v=H9dJJ7_3nrk

Dieter Schnebel hat es im Hinblick auf *Rigoletto* laut Csampai und Holland (1982, S. 245) für die Ton-Therapie mustergültig ausgedrückt:

„Ah, la maledizione“ – Der Durchbruch zum wahren Ton und zum Ton der Wahrheit.“

Literatur

- Arbeitskreis OPD-KJ. (Hrsg.). (2003). *Operationalisierte Psychodynamische Diagnostik im Kindes- und Jugendalter. Grundlagen und Manual*. Bern: Huber.
- Arbeitskreis OPD-KJ-2. (Hrsg.). (2013). *Operationalisierte Psychodynamische Diagnostik im Kindes- und Jugendalter. Grundlagen und Manual*. Bern: Huber.
- Csampai, A. & Holland, D. (1982). *Giuseppe Verdi. Rigoletto*. Reinbek: Rowohlt.
- Becker-Glauch, W. (2002). *Zweierlei Symbolik und ihre Katharsis. Aus der Kunsttherapie des chronisch Kranken in der Psychiatrie*. Münster: Agenda.
- Bertolaso, Y. (2020). Vom Umgang mit dem komplexen Begriff „Zeit“ in der Künstlerischen, handlungsorientierenden Tanztherapie. *Musik-, Tanz- & Kunsttherapie*, 30(2), 151–163.
- Bramall, A. (2020). *RIGOLETTO Stückeinführung*. <https://www.anthony-bramall.de/videos.html>
- BR Podcast (2022, 14. Mai). *Der „Evangelimann“ zieht durch Wien*. <https://www.br.de/media/thek/podcast/zoom-musikgeschichte-und-was-sonst-geschah/der-evangelimann-zieht-durch-wien/1856181>
- BR Podcast (2023, 20. Mai). *Die Affäre Alban Berg–Hanna Fuchs*. <https://www.br.de/mediathek/podcast/zoom-musikgeschichte-und-was-sonst-geschah/zoom-podcast-20-05-23-die-affaere-alban-berg-hanna-fuchs/1988019>
- Föttinger, H. (2020). *RIGOLETTO Stückeinführung*. <https://www.anthony-bramall.de/videos.html>
- Fiedler, P. (2000). *Integrative Psychotherapie bei Persönlichkeitsstörungen*. Göttingen: Hogrefe.
- Franzen, G. (1992). *Sigmund Freud und der Moses des Michelangelo. Untersuchung der Erlebnisfiguren in der psychoanalytischen Kunstanalyse*. Frankfurt am Main: Lang.
- Franzen, G. & Menzen, K.-H. (2020). Unbewusste Bilder. Von Raum-Zeit-Relationen in den Künstlerischen Therapien. *Musik-, Tanz- & Kunsttherapie*, 30(2), 119–120.
- Freegen, F. (1992). *Die Bildersprache des Körpers*. Reinbek: Rowohlt.
- Hörmann, K. (1981). *Wahrnehmungsbezogene Musikanalyse*. Wolfenbüttel: Möseler.
- Hörmann, K. (1996). Zur Bedeutung der Bühne in der Musik- und Tanztherapie. In W. Zifreund (Hrsg.), *Therapien im Zusammenspiel der Künste. Künstlerische Therapien in interdisziplinärer Sicht* (S. 323–334). Tübingen: Attempo.
- Hörmann, K. (2009). *Musik in der Heilkunde*. Lengerich: Pabst Science Publishers.
- Hörmann, K. (2014). Ton-Psychologie. *Musik-, Tanz- & Kunsttherapie*, 25(2), 81–111.
- Hörmann, K. (2023). Künstlerische Therapien als Ton-Therapie am Beispiel von Musiktherapie. *Musik-, Tanz- & Kunsttherapie*, 33(1), 57–70.
- Horpácsy, Z. (2022). *Einführung zu »Rigoletto« von Giuseppe Verdi*. Oper Frankfurt. <https://www.youtube.com/watch?v=DsCASWqds0E>
- Köhler, G. (2021). „Das Bild war in ständiger Bewegung“. Zu Kandinsky „Bilder einer Ausstellung“. *Musik-, Tanz- & Kunsttherapie*, 31(2), 241–244.
- Langs, G. (2010). War Lucia schizophren? – Zur Psychopathologie des Wahnsinns in der Oper. *Psychiatrie und Psychotherapie*, 6, 170–173. <https://doi.org/10.1007/s11326-010-0110-0>
- Lindner, R. (2003). *Wie viel Lehrtherapie sollte ein Lehrtherapeut für tiefenpsychologisch fundierte Psychotherapie gemacht haben?* www.aph-online.de/lehrtherapie_tp.htm – 09.10.2003.
- Marcard, M. v. (2020). Unter der Schellenkappe ein Mensch. In Staatsoper Hannover (Hrsg.), *Rigoletto. Oper von Giuseppe Verdi* (S. 28–32). <https://doc.culturebase.org/dox/7/d/3/e/e/7d3eef74af7a653ce66ca79b8cef8c8762164b20a8a858.02541638.pdf>
- Menzen, K.-H. (2023). *Die Empfänglichkeit des Auges. Zugänge zur künstlerischen Therapie*. Manuskript zur Veröffentlichung eingereicht.
- Ott, K.-H. (2021). Victor Hugo, Verdi und das Theater der Grausamkeit. In Staatsoper Hannover (Hrsg.), *Rigoletto. Oper von Giuseppe Verdi* (S. 35–38). <https://doc.culturebase.org/dox/7/d/3/e/e/7d3eef74af7a653ce66ca79b8cef8c8762164b20a8a858.02541638.pdf>
- Puhlmann, A. & Wiegand, K. (2021). Das Erhabene im Grotesken. Zur Aufführung von Verdis »Rigoletto«. In Staatsoper Hannover (Hrsg.), *Rigoletto. Oper von Giuseppe Verdi* (S. 9–11). <https://doc.culturebase.org/dox/7/d/3/e/e/7d3eef74af7a653ce66ca79b8cef8c8762164b20a8a858.02541638.pdf>
- Romer, G. (1993). Choreographie der haltenden Umwelt. In K. Hörmann (Hrsg.), *Tanztherapie* (S. 33–56). Göttingen: Hogrefe.
- Roth, G. & Strüber, N. (2014). *Wie das Gehirn die Seele macht*. Stuttgart: Klett-Cotta
- Schulz v. Thun, F. (1989). *Miteinander reden* (Bd. 1). Reinbek: Rowohlt.
- Schüttauf, K. & Eschke, L. (2022). Auch böse Menschen haben Lieder – Psychopathen in der Oper. *Zeitschrift für Individualpsychologie*, 47(1), 43–61. <https://doi.org/10.13109/zind.2022.47.1.43>
- Stanislawski, K. S. (1986). *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (Teil 1). Berlin: deb – Das Europäische Buch. (Russ. Originalausgabe 1954)
- Teegen, F. (1992). *Die Bildersprache des Körpers: Gesundheit kann gelernt werden*. Reinbek: Rowohlt.
- Verdi, G. (2020). *Rigoletto – in full score*. New York: Dover. (1st ed. 1992, replication of an Italian ed. originally publ. in 1914)
- Verdi, G. (2021). Was liegt der Polizei an dem Sack? Giuseppe Verdi an Carlo Marzari (Brief vom

14.12.1850). In Staatsoper Hannover (Hrsg.), *Rigoletto. Oper von Giuseppe Verdi* (S. 7). <https://doc.culturebase.org/dox/7/d/3/e/e/7d3eef74af7a653ce66ca79b8cef8c8762164b20aaa858.02541638.pdf>

Villinger, Chr. (2021). Verdi und die Romantik. Christine Villinger im Gespräch mit dem Dirigenten Enrique Mazzola. In Staatsoper Hannover (Hrsg.), *Rigoletto. Oper von Giuseppe Verdi* (S. 15–18). <https://doc.culturebase.org/dox/7/d/3/e/e/7d3eef74af7a653ce66ca79b8cef8c8762164b20aaa858.02541638.pdf>

Zifreund, W. (1988). Künstlerische Therapien als Antwort auf die Handlungsverarmung in unserer Zeit. In K. Hörmann (Hrsg.), *Musik- und Tanztherapie* (S. 21–37). Münster: Hettgen. https://www.bkmt.de/Zifreund_Kuenstl_Therapien_1988.pdf



Univ.-Prof. Dr. Dr. Karl Hörmann

Von-Esmarch-Straße 111

D-48149 Münster

hoermann@muenster.de