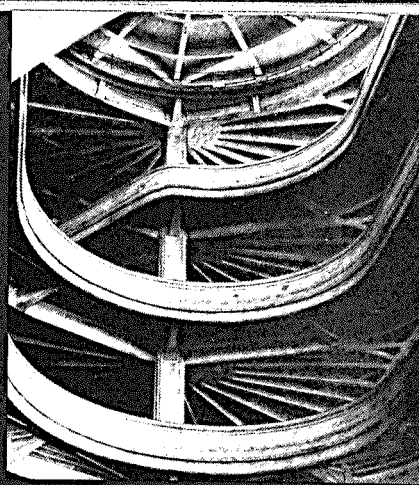


G U S E P

R I G O



p e v e r d i

L E T T O

Inhalt

Victor Hugo, Zum Inhalt	3
Texte I	8
David Kimbell, Musikalische Kontinuität	10
Texte II	13
Texte III	16
Texte IV	26
Norbert Abels, Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik bei Victor Hugo und Giuseppe Verdi	32
Zweisprachiges Textbuch	43

1057
1901 VER

03641

G i u s e p p e V e r d i

R I G O L E T T O

Melodramma in drei Akten

nach Victor Hugos Schauspiel

» L e R o i s' a m u s e «

Libretto von Francesco Maria Piave

Neuinszenierung am 22. Oktober 1988

Leitung: Bertini, Auvray, Cristini, Cecchi, Olbrich

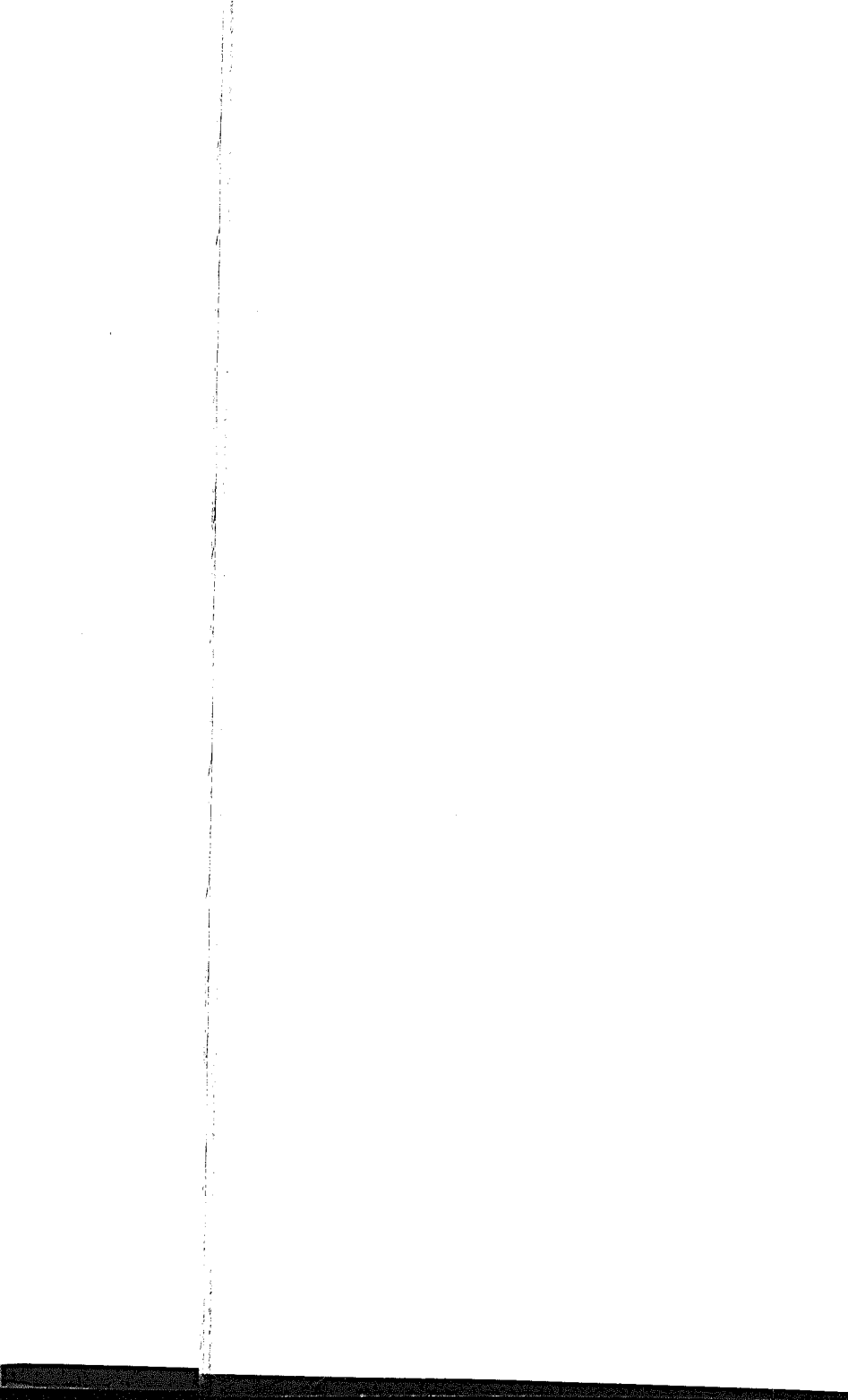


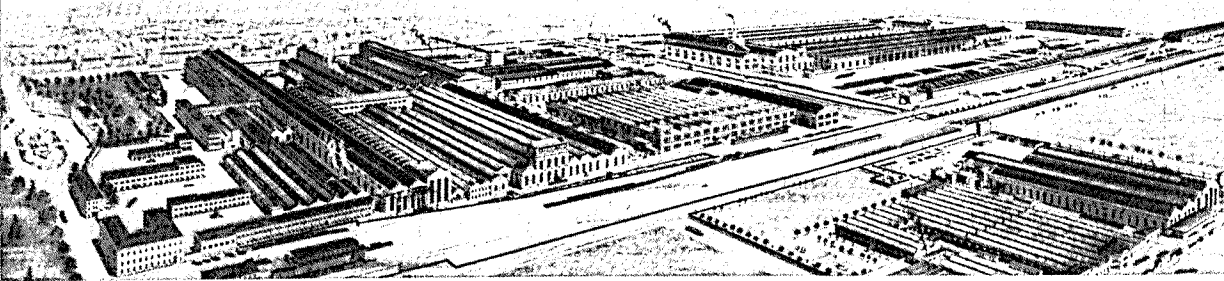
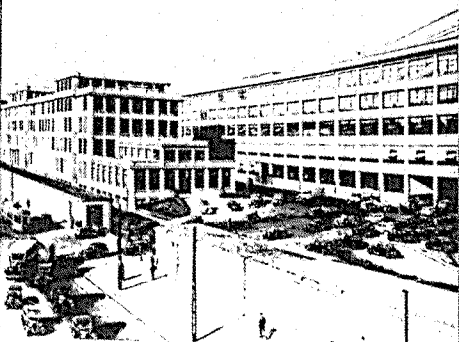
Sie finden, das Stück sei unmoralisch? Ist es das wirklich?

Hier sein Inhalt:

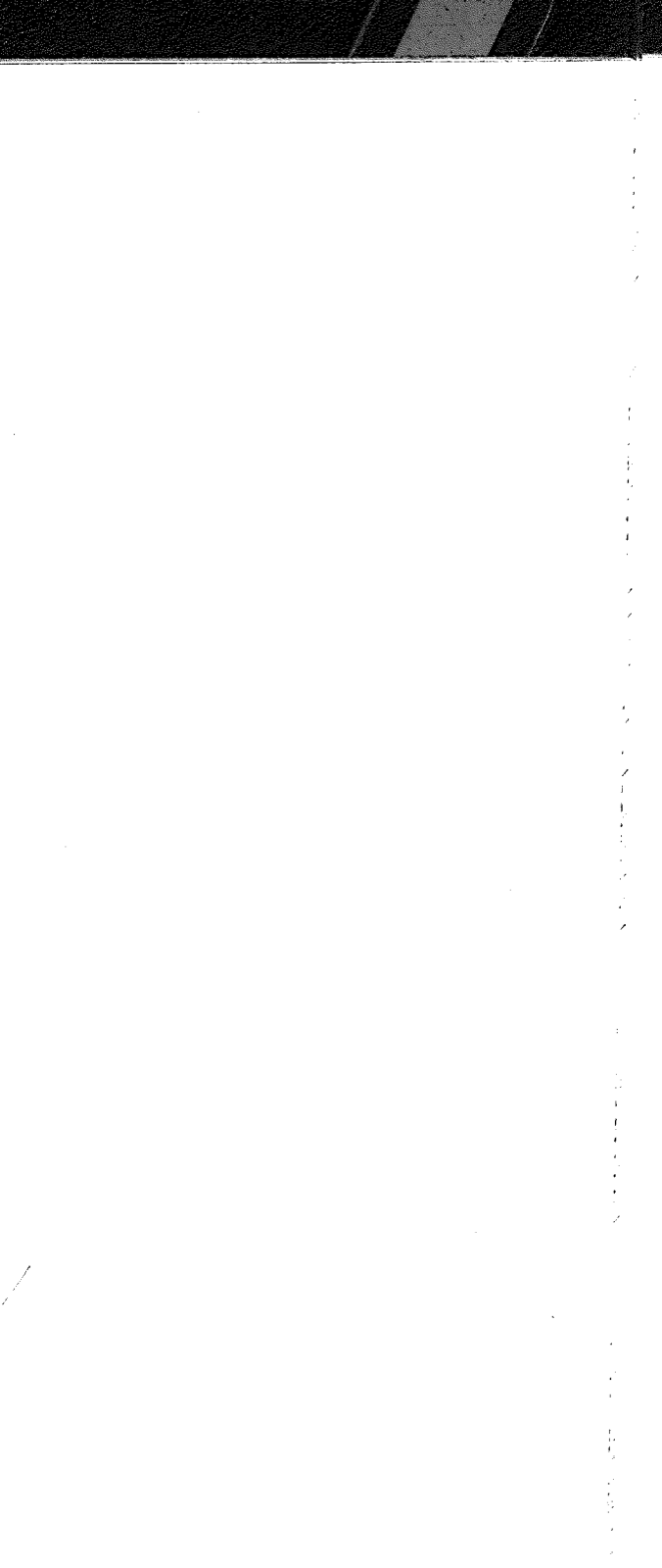
Triboulet (Rigoletto) ist mißgestaltet, Triboulet ist krank, Triboulet ist Hofnarr – ein dreifaches Elend, das ihn bössartig macht. Triboulet haßt den König (Duca di Mantova), weil er König ist, die Herren, weil sie Herren sind, die Menschen, weil sie nicht alle einen Buckel haben. Triboulet verdirbt den König und macht ihn zum Vieh; er treibt ihn zur Tyrannei, zur Unwissenheit, zum Laster; er schleppt ihn in alle Adelshäuser und zeigt ihm immer wieder die Gattin, die er verführen, die Schwester, die er entführen, die Tochter, die er entehren soll. Eines Tages, als Triboulet auf einem Fest den König drängt, die Gemahlin des Monsieur de Cossé (Contessa di Ceprano) zu entführen, dringt Monsieur de Saint-Vallier (Monterone) bis zum König vor ... Diesen Vater, dem der König seine Tochter geraubt hat, verhöhnt und beschimpft Triboulet. Der Vater erhebt die Arme und verflucht ihn. Dieser Fluch trifft Triboulet, der Mensch ist, der ein Herz hat, der eine Tochter (Gilda) besitzt, die er in einem einsamen Haus in entlegener Gegend verborgen hält. Er erzieht sein Kind in Unschuld, Gläubigkeit und Züchtigkeit. Seine größte Befürchtung ist, daß sie ins Unglück geraten könnte; denn er, der Böse, weiß, wie man darin leidet. Nun trifft aber der Fluch jenes Greises Triboulet in dem einzigen, was er in der Welt liebt, in seiner Tochter. Derselbe König, den er immer wieder zu Entführungen anregt, nimmt ihm seine Tochter. Sobald sie verführt und verloren ist, stellt er dem König eine Falle, um sich an ihm zu rächen; doch geht in diese Falle seine Tochter. So hat Triboulet zwei Zöglinge, den König, den er zum Laster, und seine Tochter, die er zur Rache anhält. Er will den König umbringen, doch tötet er seine Tochter. Die Strafe macht nicht auf halbem Wege halt: Der Fluch des Vaters der Diane erfüllt sich am Vater der Blanche. – Es geht hier nicht darum, zu entscheiden, ob darin eine dramatische Idee enthalten ist, aber sicher liegt eine moralische Idee zugrunde.«

Victor Hugo, Vorwort zu *Der König amüsiert sich*









Ein Lahmer, der singt? Ja, warum nicht!

An den Herrn Präsidenten Marzari Venedig
Um sogleich auf Ihr geschätztes Schreiben vom 11. dieses Monats zu antworten: ich habe noch recht wenig Zeit gehabt, das neue Opernbuch zu prüfen; aber ich habe immerhin genug gesehen und weiß, daß es in dieser Formung keine Charaktere hat, daß es einem nicht nahe geht, daß die stärksten Stellen kalt lassen. Wenn es nötig war, die Namen zu ändern, hätte man auch den Schauplatz ändern und einen Herzog, einen Fürsten irgend eines andern Gebiets hinstellen müssen, zum Beispiel einen Prinzen Pier Luigi Farnese oder so jemand oder die Handlung weiter zurück verlegen, in die Zeit vor Ludwig XI., als Frankreich noch kein geeintes Königreich war, und es hätte ein Herzog von Burgund oder von der Normandie auftreten müssen oder dergleichen, jedenfalls ein unumschränkter Herrscher. In der fünften Szene des 1. Akts hat die Wut der Höflinge gegen Triboletto keinen Sinn. Der Fluch des Alten, so furchtbar und großartig im Original, wird hier lächerlich, weil das Motiv, das ihn dazu bringt, einen Fluch auszustoßen, nicht mehr die große Bedeutung hat und weil es nicht mehr der Untertan ist, der so kühn zu seinem König spricht. Ohne diesen Fluch aber – welches Ziel, welchen Sinn hat dann noch das Drama? Der Herzog ist eine Figur, die nichts zu sagen hat: dieser Herzog muß durchaus ein Wüstling sein; sonst gibt es keine Begründung für die Angst des Triboletto, daß seine Tochter ihr Versteck verlassen könnte, und das Stück wäre unmöglich. Was hätte ein solcher Herzog, im letzten Akt, in einem entlegenen Wirthaus zu tun, allein, ohne Einladung, ohne Verabredung? Ich weiß auch nicht, warum der Sack weggekommen ist. Was konnte die Polizei der Sack angehn? Hat man Angst um die Wirkung? Darf ich da etwas sagen: warum will man davon mehr verstehen als ich? Und wer ist seiner Sache sicher? Wer kann sagen: dies wird wirken und das nicht? – Schwierigkeiten gleicher Art gab es auch mit dem Horn im *Ernani*. Nun, und wer hat bei der Hornstelle gelacht?

Gibt es aber keinen Sack, dann ist es nicht wahrscheinlich, daß Triboletto eine halbe Stunde lang zu der Leiche spricht, ehe ein Blitz ihm zeigt, daß es seine Tochter ist. Ich bemerke zuletzt, daß man darauf verzichtet hat, den Triboletto häßlich und lahm sein zu lassen!! Ein Lahmer, der singt? Ja, warum nicht! ... Kann das wirken? Ich weiß es nicht. Aber wenn ichs nicht weiß, so weiß es, noch einmal, auch der nicht, der diese Änderungen vorgeschlagen hat. Ich finde es gerade prachttvoll, diesem Menschen eine besonders lächerliche Mißgestalt zu geben, ihn leidenschaftlich, liebevoll sein zu lassen. Gerade um aller dieser Dinge willen bin ich auf den Stoff verfallen und wenn man mir seine Besonderheiten nimmt, kann ich dazu keine Musik mehr machen. Sagt man mir aber, daß meine Musik auch zu dem neuen Stück passen könnte, so gebe ich zur Antwort, daß ich solches Gerede nicht verstehen kann; ich will klipp und klar aussprechen, daß ich meine Musik, ob sie nun schön oder häßlich ist, nicht einfach hinschreibe, sondern daß ich immer bemüht bin, ihr einen Charakter zu geben.

Alles zusammengenommen: man hat aus einem machtvollen Stück und seiner Eigenart etwas Gewöhnliches und Kaltes gemacht. Es tut mir ganz besonders leid, daß der Vorstand auf meinen letzten Brief nicht geantwortet hat. Ich kann mich nur wiederholen und bitten, daß man tue, was ich dort gesagt habe – denn ich kann es mit meinem Künstlergewissen nicht vereinbaren, dieses Buch zu komponieren.

Ich habe die Ehre, Ihnen meine Ergebenheit auszusprechen.

G. Verdi
Busseto, 14. Dezember 1850

Alles gehört zusammen

Das Christentum führt die Dichtung zur Wahrheit. Wie das Christentum wird nun die Muse der Modernen die Dinge mit einem höher und weiter reichenden Blick erfassen.

Sie spürt, daß in der Schöpfung nicht alles im menschlichen Sinne *schön* ist, daß es Häßliches gibt neben dem Schönen, Mißgestaltetes dicht beim Anmutigen, Groteskes hinter dem Erhabenen, Schlechtes zugleich mit dem Guten, Schatten mit dem Licht. Sie wird sich die Frage stellen, ob die enge und bedingte Vernunft des Künstlers siegen darf über die unbegrenzte, absolute Vernunft des Schöpfers; ob es dem Menschen zusteht, Gott zu korrigieren; ob die Natur durch Verstümmelung schöner wird; ob die Kunst das Recht hat, den Menschen, das Leben, die Schöpfung gleichsam in zwei Teile zu zerlegen; ob ein jedes Ding Besseres leisten wird, wenn man ihm seinen Muskel, seine Sprungfeder weggenommen hat; kurz, ob man zur Harmonie gelangt, indem man Unvollständiges hervorbringt. Und jetzt also, da der Blick sich auf Ereignisse richtet, die zugleich lächerlich und erschreckend sind, und unter dem Einfluß jener christlichen Melancholie und philosophischen Kritik, von denen wir gesprochen haben, vermag die Dichtung einen großen Schritt zu machen, einen entscheidenden Schritt, einen Schritt, der wie der Stoß eines Erdbebens das Gesicht der geistigen Welt völlig verändert. Die Dichtung macht es jetzt wie die Natur: sie gesellt – ohne jedoch die Unterschiede zu verwischen – den Schatten zum Licht, das Groteske zum Erhabenen, mit anderen Worten: den Körper zur Seele, das Animalische zum Geist. Denn die Basis der Religion ist stets auch die der Dichtung. Alles gehört zusammen.

So haben wir hier ein der Antike unbekanntes Prinzip, ein neues Modell für die Dichtung; und da eine dem Vorhandenen hinzugefügte neue Möglichkeit das Vorhandene völlig verändert, entsteht nun eine neue Form in der Kunst. Das neue Modell ist das Groteske; die neue Form die Komödie.

Victor Hugo, *Vorrede zu Cromwell*

Musikalische Kontinuität

Von allen Szenen der Oper ist die Introduction der auffallendsten Umgestaltung unterzogen worden. Gewiß, die traditionelle Funktion der Ouvertüre, die Einführung in die Atmosphäre des Dramas, wurde beibehalten: tatsächlich aber vermittelt die hinter den Kulissen ein Medley aus Tanzmusik darbietende *Banda* eine solche Atmosphäre mit mehr Direktheit und Präzision als sonst üblich. Dennoch, im *Rigoletto* bleibt die Akt-Eröffnung keineswegs auf dem Niveau des reinen »In-Szene-Setzens« mit einem auf die Rolle sprechenden Dekors reduzierten Chor und mit Solisten, die hinter der Bühne ungeduldig auf ihren offiziellen Auftritt warten, damit die Handlung endlich »in Gang gesetzt« werden kann. Stattdessen verleiht Verdi diesem Stück stimmungsvoller Szenerie allmählich Leben, indem er der fortschreitenden *Banda*-Musik einerseits Details hinzufügt, die einen unmißverständlichen Eindruck von der bei Hofe dominierenden Korruption und dem allgemeinen Hedonismus vermitteln, andererseits, indem er bereits einige der Charaktere in das Geschehen einführt und nicht zuletzt, indem er die innerhalb des dargestellten höfischen Gesellschaftsgefüges schwelenden Spannungen und Feindseligkeiten spürbar werden läßt. Die Ausarbeitung des *Banda*-Materials, dem wiederum mehrere jener *parlante*-Passagen gegenübergestellt werden, kulminiert in einem finalen *Tutti* – »Tutto è gioia, tutto è festa« –, in dem der Chor, in der Introduction üblicherweise ein Protagonist, zum ersten Mal eine klarer umrissene Gestalt annimmt.

Obschon es gerade die Musik der *Banda* ist, die der ganzen Szene ihre Dynamik verleiht, wird sie doch nicht durch schematische Starrheit getragen. Verdi vermeidet jede Stilisierung und schafft eine realistische Dimension, indem er auf der Bühne Streicher einsetzt, die die Tanzfolge von *Minuetto* und *Perigordino* variieren. Und

obgleich er sich ohne eine *Aria di sortita* (Auftrittsarie) begnügen muß, so hat der Herzog doch zumindest eine *Ballata*, geschickt eingepaßt in die musikalische Struktur der Festlichkeiten. In diesem Tanzlied, strophisch in der Form und vollkommen regelmäßig im Rhythmus, bietet sich Verdi bereits die Gelegenheit zu einer ungestörten ersten Charakterisierung, ohne dabei die durch die Feierlichkeiten erzeugte Beschwingtheit zu zerstören. Eine derartige Störung hebt sich Verdi, um einen wirklichen dramatischen Effekt zu erzeugen, bis zum Auftritt Monterones auf: die musikalische Kontinuität erlangt analog zur dramatischen Handlung eine weitaus größere Präzision.

Von Anfang an war Verdi ein Komponist, der sich außergewöhnlicher rhythmischer Direktheit und Energie bediente. Zunächst zeigte sich diese Eigenart nur in einzelnen *Cantabile* und *Cabalette*: beispielsweise in seiner Tendenz, die Unmengen an *Fioritura* zu vermeiden, durch die ein Komponist wie Bellini so oft die dramatische Kraft seiner Arien zerstört hatte. Später griff diese Technik auf die ganze Szene über. Rezitative oder freie Rhythmik, selten *Cantabile* und *Cabaletta*; Verdi bevorzugte ein *Parlante*, das sich auf einem regelmäßigen, energisch akzentuierten Grundschlag aufbaut, so daß, wenn das Tempo der Szene im Übergang von Rezitativ bzw. Arioso zum *Cantabile* beibehalten wird, es mit einem einzigen beschleunigenden Impetus auf das Ende der *Stretta* zueilt. Je mehr wir uns der Entstehungszeit *Rigoletto*s nähern, desto weiter schreitet auch das Streben nach musikalischer Kontinuität erfolgreich voran. Verdi versuchte dieses Prinzip auf eine Kontinuität über ganze Abschnitte des dramatischen Geschehens auszuweiten. Zwar ging er dieses Problem auf verschiedene Art und Weise an, doch wird sein Bestreben in jedem Abschnitt der Partitur deutlich. Die in der Introduction benutzte Technik des Überlagerns mehrerer Elemente – Bühnenhandlung, Dialog, sogar eine Arie – vor einem kontinuierlichen Hintergrund aus Orchestertanzmusik, eine

Technik, die Verdi augenscheinlich aus den häufig in den *primo-tempo*- und *tempo-di-mezzo*-Abschnitten von Ensemble-Szenen angewandten *parlante*-Passagen weiterentwickelte, wird in sehr unterschiedlicher Weise noch in zwei weiteren Szenen der Oper verwandt. So stellt nahezu das ganze sogenannte Duett zwischen Rigoletto und Sparafucile in der Tat einen Dialog in Form eines *Parlante* dar, der von einer Orchester-Arie überlagert und angetrieben wird. Vergleichbares läßt sich auch vom 1. Teil der Szene vor der Arie Rigolettos im II. Akt sagen, obwohl hier der Lauf der Orchestermusik an den Phrasenenden realistisch innehält, um dem bitteren Wortwechsel zwischen Rigoletto und den Höflingen das nötige Gewicht zu verleihen. In keinem dieser Fälle jedoch darf die Verwendung von Orchester-Arie und Sprechgesang als ein bloßes Mittel zur Aufrechterhaltung der musikalischen Kontinuität betrachtet werden: In beiden Fällen dient es außerdem noch einem expressiven dramatischen Zweck. Der Zuschauer der Sparafucile-Szene wird zunächst auf einer unmittelbaren Ebene auf die Grauenhaftigkeit der Szene, die gefühllose Boshaftigkeit des Dialogs und die boshaft schillernde Farbigkeit, in die ihn der Orchestersatz taucht, reagieren. In so einer Atmosphäre entpuppen sich dann die Förmlichkeit und das Understatement der unterlegten Orchester-Arie zu einem wahrhaft brilliant geführten psychologischen Schachzug. Denn Sparafucile ist kein typischer Märchen-Bösewicht, der urplötzlich in melodramatischer Weise gackernd-blutüberströmt aus irgendeiner dunklen Ecke hervorspringt. Rigolettos Szene ist vielleicht ein einleuchtenderes Beispiel für die Technik, die der Komponist benutzt, um verschiedene Bedeutungsebenen gleichzeitig zum Ausdruck zu bringen; in diesem Fall den Gegensatz zwischen wahren und vorgetäuschten Gefühl. Für sich allein mag Rigolettos »La rà, la rà« überzeugend klingen, zumindest dann, wenn die Sänger »Vesti la giubba« sich aus dem Kopf schlagen, es im ursprünglichen richtigen Tempo singen und die äffische Kauerstellung ver-

meiden, die der Musikwissenschaftler Julian Budden zurecht beklagt. Aber in Verbindung mit der komplexeren Darstellungsweise desselben Themas im Orchester mit seinen monotonen Wiederholungen, seiner langsamen, schweren, dumpfen Begleitung und den durchdringenden Mollharmonien ist das Pathos jedoch unmißverständlich und unwiderstehlich.

Der I. Akt der Oper und »La donna è mobile« im III. Akt geben gute Beispiele für andere Möglichkeiten, die musikalische Kontinuität der Oper zu steigern, die Verdi in den letzten Jahren beschäftigte. Es ist die Idee, in die abschließenden Phasen einer vollkommen abgerundeten formalen Struktur ein Moment der Spannung einzufügen, etwas, das unerwartete Entwicklungen heraufbeschwört und somit dem Satz seine traditionell ablaufende Harmonik und vollständige Finalität nimmt. In dem Duett von Rigoletto und Gilda im I. Akt wird die Cabaletta durch das den Sängern verborgene Erscheinen des Herzogs unterbrochen, so daß, obgleich die Musik fortgesetzt und formal vollendet wird, die Zuschauer immer spüren, daß die Szenerie von jemandem bedroht ist, der darauf wartet, zuschlagen zu können oder aber entdeckt zu werden. Es gibt – wenngleich auf ziemlich einfache Weise – ein Element der Verknüpfung zwischen zwei Sätzen der Oper. Ein ähnlicher Effekt der Verknüpfung ist auch zwischen »Caro nome« und dem darauffolgenden Chor erreicht, da in deren *Codas* störende Momente und Klangfarben eingebaut sind, die den Fortgang der dramatischen Handlung signalisieren, ohne das formale Kadenzieren zu behindern.

In anderen Teilen der Oper, vornehmlich aber im zweiten Akt, sind es die praktisch vollständig eliminierten Rezitative, die zur musikalischen Kontinuität beitragen. Wenn einmal die Szene, die der recht altmodischen Arie des Herzogs vorangeht, abgeschlossen ist, gibt es tatsächlich in diesem Akt kein richtiges Rezitativ mehr. Wie wir gesehen haben, beginnt Rigolettos Szene mit einer Art Orchesterarie, aus der das folgende *tempo di mezzo*

seine Gestalt bekommt. Und am Ende seiner Arie, ein Satz der kantabel und ohne die unmotivierte, laute Emphase manch breit angelegter Solo-Szene schließt, wird das folgende Duett mit einem weiteren *tempo di mezzo* eröffnet. Wenn auch der ganze Akt, das Tempo seiner Mono- und Dialoge von Themen und Strukturen des Orchesters bestimmt ist, mündet er doch nie in die träge Bewegung eines freien Rezitativs. Der allumfassende, treibende Impetus, den Verdi bislang allein für eine Szene komponierte, erstreckt sich hier nun über den ganzen Akt.

Neben der Introduction zum I. Akt ist wohl die *Scena, Terzetto e Tempesta* im III. Akt das eindringlichste Beispiel musikalischer Geschlossenheit. Verdi recurriert hier zwar auf den Duktus des Rezitativs, jedoch in einer Form, die von mannigfachen orchestralen Motiven, die den aufziehenden Sturm ankündigen, unterbrochen wird. Sie werden aufdringlicher, dichter und entwickeln sich schließlich zu einer Tonmalerei, zu einem richtigen Sturm. Die kleinen lyrischen Passagen, die in dieser Szene vorkommen – die Reprise von »La donna è mobile«, Maddalenas *Arietta* und die zwei Strophen des *Terzetto* – reichen kaum aus, um die anschwellende Wucht dieser Sturm-Musik aufzuhalten. Tatsächlich ist die Verbindung von *Terzetto* und *Tempesta* so eng, daß ohne größere Übertreibung gesagt werden könnte, letztere sei die angefügte *Stretta*. Der Grad an musikalischer Geschlossenheit in dieser Szene, die Dichte der tonmalerischen Sturm-Motive, spiegelt die Bewegung des Dramas hin zu seiner Katastrophe. Gerade deswegen werden hier die Rezitative auch wieder gebraucht, die im I. und II. Akt so sorgfältig vermieden wurden. Sie gehören zu der stillen und geheimnisvollen Atmosphäre, aus der sich der schreckliche Moment von Gildas Ermordung entwickelt und ohne sie wäre die Empfindung der drohenden Katastrophe weit weniger lebendig.

Eine Schwäche für den Herzog. . .

»Er tritt auf, und nach den ersten leichtherzigen Takten der Ballata ›Questa o quella‹ ist er schon umrissen: mit einer Sicherheit, einer eindringlichen Kraft, die an musikalischer Psychologisierung vielleicht nicht ihresgleichen hat in der großen Galerie der Verdischen Gestalten« (Eugenio Gara). So zeichnet Eugenio Gara den Herzog von Mantua, »in gewisser Hinsicht die anspruchvollste und fesselndste« Rolle im *Rigoletto*.

Eine unanfechtbare Definition, über die es heutzutage keine ernstlichen Meinungsverschiedenheiten geben dürfte, wäre der Einfluß zu umgehen, den ein Wissenschaftler vom Kaliber Della Cortes noch immer ausübt, ein Mann, der ja, mit der zwar pedantischen aber solide fundierten Autorität, die kennzeichnend ist für seine Interventionen, die gegenteilige These von einem blassen und höchst unbedeutenden Herzog von Mantua verfißt. Dieser namenlose Herzog und frivole, galante Frauenliebhaber ist nämlich im Grunde »ein schwacher Punkt der Handlung«; ohne psychologisches Profil angelegt, »hat er auch keine dramatische Substanz« (A. Della Corte). Mit anderen Worten greift Massimo Mila den gleichen Gedanken auf: »Der Herzog von Mantua [ist] der übliche gewalttätige, lasterhafte Tyrann und nicht [...] *jener* Verführer«.

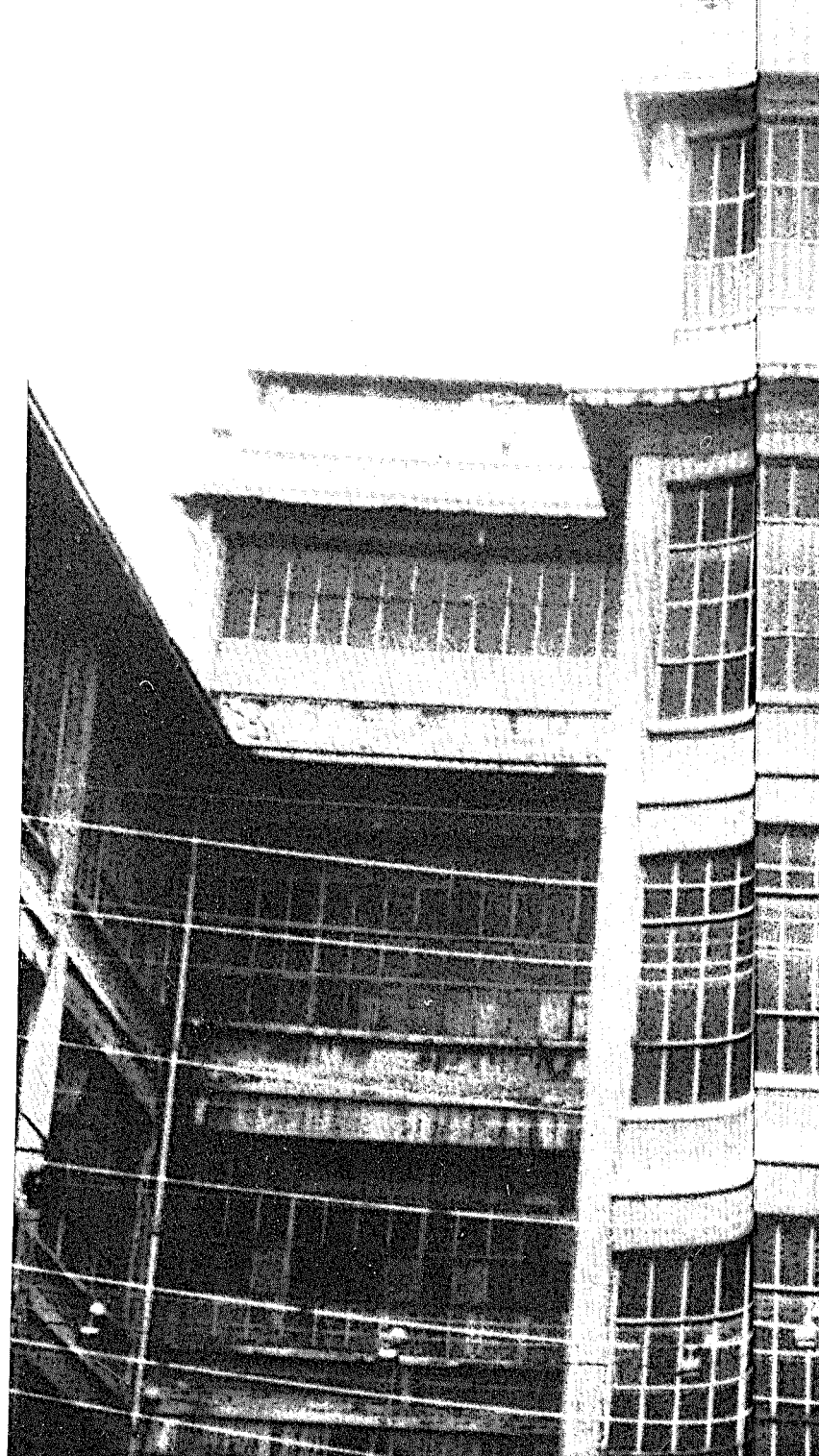
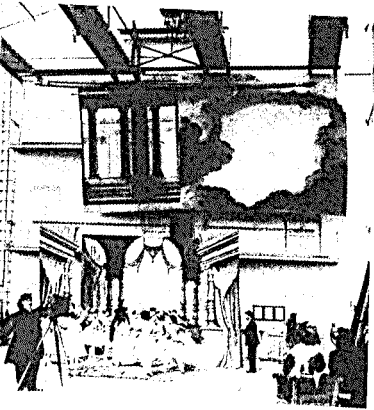
Aber welcher denn? Wohl der Verführer von »Questa o quella« und »La donna è mobile«, dessen rigorose psychologische Geradlinigkeit von solch unpassenden sentimental Zugeständnissen wie »È il sol dell'anima« und »Parmi veder le lagrime« angekratzt wird?; oder *jener* Typ eines Wüstlings, an dessen Gesang, Musik Della Cortes »Raffinement, Eindringlichkeit, das Erotische vermißt«, Kriterien also, »die nach Maß und Muster seiner Vorstellung eines bestimmten Verführertyps zugeschnitten sind«?

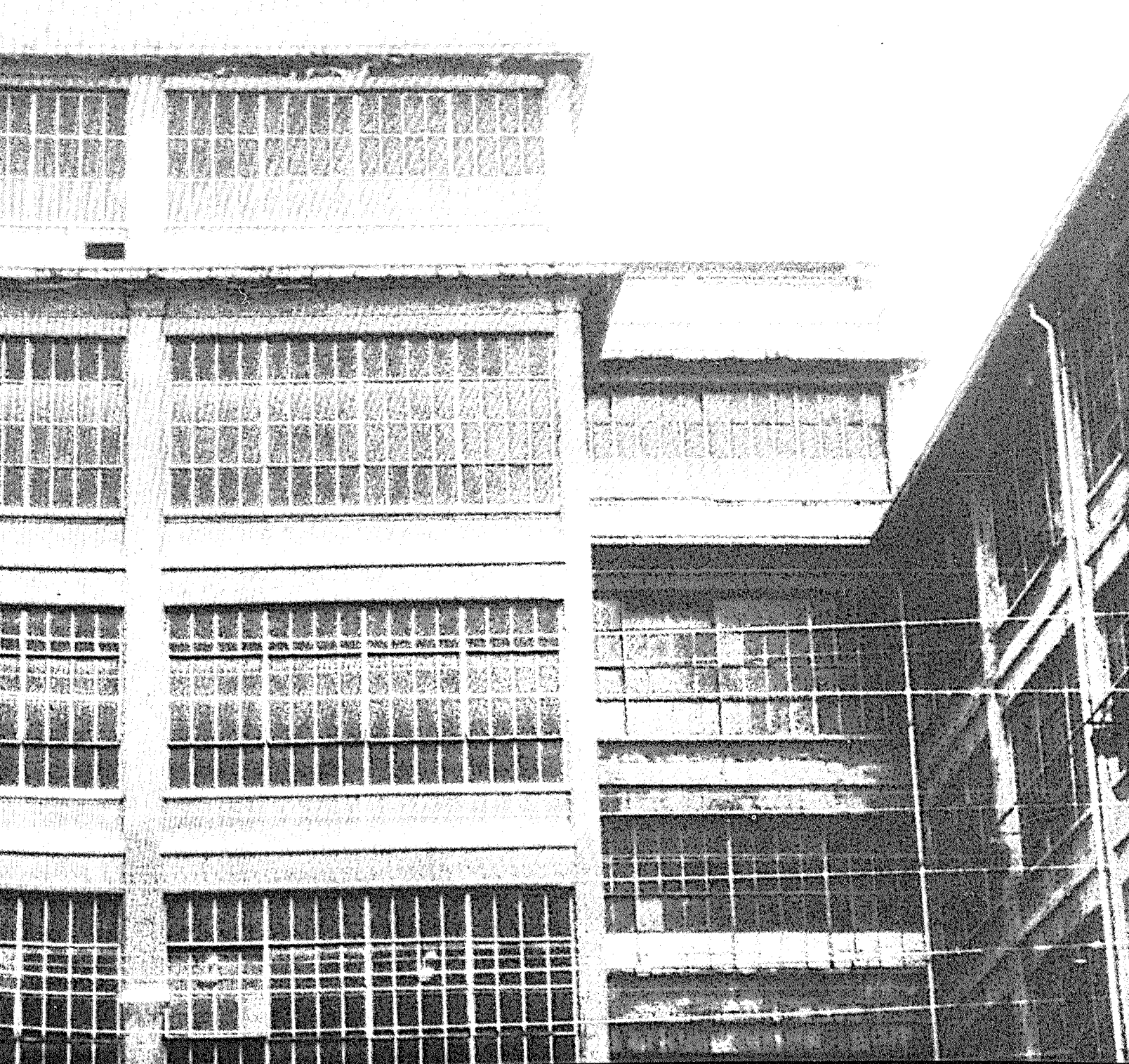
Es ist aber gerade die im eintönigen Begriff des vorgebliehen ›Verführerideals‹ steckende vorgefaßte Ablehnung, aus der die umfassende Aufwertung des Herzogs von

Mantua als einer für die gesamte Operngeschichte völlig einmaligen und unwiederholbaren Gestalt hervorgehen könnte. Das stellt sehr treffend Giuseppe Pugliese fest, wenn er in seinem *Rigoletto*-Aufsatz bemerkt, daß »es einen zynischen Verführer gibt und einen hingebungsvollen, menschlichen, der, wenn auch vorübergehend, einer echten Geste, eines humanen, großmütigen Gefühls fähig ist« und daß die Tatsache »seines aufrichtigen Schmerzes über den Verlust der derzeitigen Geliebten mitnichten im Widerspruch zum Charakter des despotischen, treulosen Liebhabers steht«. Daß ferner »der Don-Giovanismus, besser Casanovismus des Herzogs in sehr einfache, minder subtile und psychologisch tief-schürfende Ausdrucksmittel übertragen ist, gehört offensichtlich – so merkt Pugliese an – zur Komplexität der Charakterisierungs-, Sprach- und Formenkunst dieser Oper«. Überdies, so stellt Pugliese abschließend fest, »hätte Verdi aus dem Herzog einen echten, ganzen Zyniker, ein übles Wüstling machen wollen [...], dann hätte er eine ganz andere Figur geschaffen. Aber es ist klar, daß das nicht seine Absicht war«.

Und das hatte er wirklich nicht vor, gerade weil er selbst der Herzog von Mantua hätte sein können: Verdi – gewiß ein Verführer, aber kein ganz zynischer und vorsätzlich schlechter, sondern auf unschuldige Art den Parvenu aus der Po-Ebene spielend, frivol und fröhlich, mit »Augenblicken des Vergnügens, die denen des Herzogs ähneln«, hin- und hergerissen »zwischen den Damen der großen Welt von Mailand oder Venedig« und »den noch leichteren Eroberungen am Theater«. Es ist folgerichtig, daß Verdi eine Schwäche für den Herzog von Mantua hatte und nicht nur einen Tenor, sondern eine »wundervolle Rolle« aus ihm machte, nicht eine Charge, sondern »einen ›Charakter‹: in der Tat eine der lebendigsten Gestalten der stürmischen musikalischen Romantik«.

Giorgio Gualerzi, *Der Weg der Oper*





Hörst du mich?

TRIBOULET

(allein, er heftet den Blick auf den Sack)

Er ist da! – Tot! – Dennoch würde ich ihn gerne sehen.

(Er befühlt den Sack.)

Es ist gleich, er ist es sicherlich. – Ich fühle es unter diesem Stoff.

Seine Sporen dringen durch das Tuch. –

Er ist es sicherlich!

(Er richtet sich auf und setzt den Fuß auf den Sack.)

Jetzt, Welt, sieh mich an.

Dies hier ist ein Narr, und dies hier ist ein König! –

Und welch ein König! Der erste von allen! Der oberste König!

Da liegt er unter meinen Füßen, ich halte ihn. Das ist er selbst.

Die Seine ist sein Grabgewölbe und dieser Sack sein Leichentuch.

Wer hat das denn getan?

(Er kreuzt die Arme.)

Nun gut! ich bin es allein. –

Nein, ich kann es nicht fassen, daß ich den Sieg errungen habe,

und die Völker werden sich morgen weigern, es zu glauben.

Was wird die Zukunft sagen? Welch großes Erstaunen wird unter den Nationen über ein solches Ereignis sein? Schicksal, das uns in diese Situation stellt, wie nimmst du uns

eine der höchsten menschlichen Majestäten hinweg,

Was! Franz von Valois, dieser Prinz mit einem Feuerherzen,

Rivale von Karl dem Fünften, ein König Frankreichs, ein Gott,

– Der Ewigkeit nahe – ein Sieger in Schlachten,

dessen Schritt die Mauern in ihren Grundfesten erschütterte.

(Es donnert von Zeit zu Zeit.)

Er, der Held von Marignan, der eine ganze Nacht die Bataillone mit großem Lärm aufeinanderstoßen ließ, und der, als der Tag sich hob, die Hände in Blut getaucht nur noch die Stümpfe von drei großen Schwertern hielt, dieser König! Vom Universum durch seinen Ruhm mit Sternen bekränzt,

Gott! wie schnell wird er davon gegangen sein!

Plötzlich in all seiner Macht hinweggerafft, mit seinem Namen, seinem Ruhm und seinem Hof, der ihm Weihrauch darbietet,

hinweggerafft wie ein unwillkommenes Kind, in einer Gewitternacht von einem Unbekannten!

Was! Dieser Hof, dieses Jahrhundert, diese Regierung waren nur Rauch!

Dieser König, der im flammenden Morgenrot sich einst erhob,

ausgelöscht, vergangen, in der Luft verfliegen!

Erschienen, verschwunden – wie einer dieser Blitze!

Und vielleicht werden morgen unnütze Marktschreier in die Städte gehen,

und dem staunenden Wanderer Tonnen von Gold versprechen:

– Dem, der den verlorenen Franz den Ersten wiederfindet!

Das ist wunderbar!

(nach einer Pause)

Meine Tochter, oh, meine arme Tochter,

nun ist er bestraft, nun bist du gerächt!

Oh! Wie sehr brauchte ich sein Blut! Ein wenig Gold, und er ist mein!

(Er beugt sich mit Wut über den Leichnam.)

Schurke! Kannst du mich noch hören?

Meine Tochter, mehr wert als deine Krone,

meine Tochter, die niemandem Böses zugefügt hatte,

du hast sie mir geneidet und genommen! Du hast sie mir mit Schande bedeckt zurückgegeben, – und mit dem Unglück, ach!

Nun! sag, hörst du mich? Jetzt, – das ist seltsam,

ja, jetzt bin ich es, der da ist, der lacht und sich rächt!
Weil ich vorgab, alles vergessen zu haben,
schliefst du ein! – Du glaubst also, Erbarmen!
den Zorn eines Vaters leicht verraucht! –
Oh! nein, in diesem Kampf, der zwischen uns entfacht
ist,
Kampf des Schwachen mit dem Starken, ist der Schwache
Sieger.
Er, der dir die Füße leckte, nagt an deinem Herzen!
Ich halte dich.
(Er beugt sich mehr und mehr über den Sack.)
Hörst du mich?
Ich bin es, ritterlicher König,
ich, der Narr, der Gaukler, ich, dieser halbe Mensch,
dieses zweifelhafte Tier, das du Hund! genannt hast. –
(Er schlägt den Leichnam.)
So ist es, wenn die Rache in uns ist, siehst du wohl,
im abgestorbenen Herzen schläft nichts mehr,
der Kümmerlichste wird groß, der Gemeinste wandelt
sich,
der Sklave zieht dann seinen Haß ans Tageslicht,
die Katze wird zum Tiger und der Narr zum Henker!
(Er richtet sich halb auf.)
Oh! Ich wollte, er könnte mich noch hören,
ohne sich zu bewegen! –
(Er beugt sich wieder hinunter.)
Hörst du mich? Ich verabscheue dich!
Schau am Grund des Flusses nach, wo deine Tage
beendet sind,
ob eine Welle dich nach Saint Denis hinaufführt.
(Er erhebt sich.)
Ins Wasser, Franz der Erste!
(Victor Hugo, Der König amüsiert sich, V. Akt, 3. Szene)

Das Lachen straft ...

Das Lachen ist, ich wiederhole es, ein Korrektiv und dazu da, jemanden zu demütigen. Infolgedessen muß es in der Person, der es gilt, eine peinliche Empfindung hervorrufen. Durch ihr Gelächter rächt sich die Gesellschaft für die Freiheiten, die man sich ihr gegenüber herausgenommen hat. Das Lachen würde seinen Zweck verfehlen, wenn es von Sympathie und Güte gekennzeichnet wäre. (...)

Das Lachen straft gewisse Fehler etwa so, wie eine Krankheit gewisse Exzesse straft; es trifft Unschuldige, verschont Schuldige, zielt nur auf ein Gesamtergebnis ab und ist außerstande, jedem einzelnen Fall die Ehre einer Sonderbehandlung angedeihen zu lassen.

Henri Bergson, *Das Lachen*

Gehen Sie einen Abend zu Debureau ...

Die Langeweile begann in den vierziger Jahren epidemisch empfunden zu werden. Diesem Leiden soll zuerst Lamartine Ausdruck gegeben haben. Es spielt seine Rolle in einer kleinen Geschichte, bei der es sich um den berühmten Komiker Debureau handelt. Ein großer pariser Nervenarzt wurde eines Tages von einem Patienten aufgesucht, der zum ersten Male bei ihm erschien. Der Patient klagte über die Krankheit der Zeit, Unlust zu Leben, tiefe Verstimmungen, Langeweile. »Ihnen fehlt nichts, sagte nach eingehender Untersuchung der Arzt. Sie müßten nur ausspannen, etwas für ihre Zerstreuung tun. Gehen Sie einen Abend zu Debureau und Sie werden das Leben gleich anders ansehen.« »Ach lieber Herr, antwortete der Patient, ich bin Debureau.«

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk I*

Von Berufs wegen Komiker

Fanciullo war ein wunderbarer Spaßmacher, der fast zu den Freunden des Fürsten zählte. Aber auf Menschen, die von Berufs wegen Komiker sind, üben die ernstesten Dinge einen verhängnisvollen Reiz aus, und obgleich es wunderbar anmuten möchte, daß Ideen wie Vaterland und Freiheit sich eines Komödiantenhirns bemächtigen konnten, – eines Tages schloß Fanciullo sich einer Verschwörung an, die einige unzufriedene Edelleute angezettelt hatten.

Es gibt überall Ehrenmänner, die es für angebracht halten, den Machthabern jene milzsüchtigen Gesellen anzuzeigen, welche die Fürsten absetzen und die Gesellschaft, ohne sie zu fragen, umstürzen wollen. Die betreffenden Herren wurden verhaftet, ebenso Fanciullo, und zu einem sicheren Tode verurteilt.

Ich bin gerne bereit, anzunehmen, daß es den Fürsten fast betrübte, seinen Lieblingsschauspieler unter den Aufrührern zu finden. Der Fürst war weder besser noch schlechter als ein anderer; aber eine gewisse Überempfindlichkeit machte ihn in vielen Fällen grausamer und despotischer als alle seinesgleichen. Als ein leidenschaftlicher Liebhaber der schönen Künste, und übrigens ein vorzüglicher Kenner, war er wahrhaft unersättlich im Genuß. Verhältnismäßig gleichgültig in allem, was die Menschen und die Moral anging, selbst ein echter Künstler, kannte er nur einen gefährlichen Feind: die Langlebigkeit; und die seltsamen Anstrengungen, die er unternahm, um diesem Tyrannen der Welt zu entfliehen oder ihn zu besiegen, hätten ihm gewiß von seiten eines strengen Geschichtsschreibers den Beinamen eines »Ungeheuers« eingetragen, wenn es in seinen Landen erlaubt gewesen wäre, irgendetwas zu schreiben, das nicht ausschließlich dem Vergnügen diene, oder dem Erstaunen, das eine der feinsten Formen des Vergnügens ist.

Charles Baudelaire, *Ein Heldentod*

Der Erfolg des Spaßmachers

Der Spaßmacher muß nicht nur andere hereinlegen, sondern, nachdem er hiermit Erfolg gehabt, obendrein die Maske abziehen und seinen Opfern die Wahrheit vor Augen halten. Für den Spaßmacher liegt die Befriedigung in der Verblüffung, welche sich auf den Gesichtern der Leute abzeichnet, wenn sie entdecken, daß sie die ganze Zeit, da sie aus eigener Initiative zu denken und zu handeln wähnten, nur Marionetten in der Hand eines anderen waren. Doch wenn solcher Schabernack auch an sich harmlos ist und außerordentlich komisch, so haftet dem Spaßmacher doch allemal etwas Sinistres an, denn er erweist sich mit solchem Tun als einer, der gern den Herrgott hinter den Kulissen spielen möchte. Im Gegensatz zum Ehrgeizigen im üblichen Sinne, der nach einer beherrschenden Position im öffentlichen Leben strebt und dem es Vergnügen bereitet, Befehle zu geben und sich Gehorsam zu verschaffen, hat der Spaßmacher das Bedürfnis, andern seinen Willen aufzuzwingen, ohne daß diese seines Daseins sich bewußt würden, bis der Augenblick seiner Theophanie gekommen ist und er sagen darf: »Seht den Gott, dessen Marionetten ihr gewesen, und seht auch, wie wenig er einem Gotte gleicht, denn er ist ja ein Mensch wie ihr.« Der Erfolg des Spaßmachers hängt von einer genauen Einschätzung der Schwächen anderer ab, ihrer Unwissenheit, ihrer Eitelkeit, ihrer unreflektierten Vorurteile, ihrer habsüchtigen Absichten – und noch der harmloseste Streich bekundet des Spaßmachers Verachtung allerer, die er hereinlegt.

Wystan Hugh Auden, *Shakespeare*

Die Brosamen, die von der königlichen Tafel fielen ...

Nie kannt' ich einen, der so hitzig auf Witze erpicht war wie der König. Er schien nur zum Witzereißen zu leben. Eine gute Witzgeschichte zu erzählen, und sie gut zu erzählen, war der sicherste Weg zu seiner Gunst. So kam es auch, daß seine sieben Minister sämtlich für ihre Leistungen als Witzereißer bekannt waren. Sie alle arteten dem Könige auch darin nach, daß sie dicke, korpulente, ölige Männer ebenso als unnachahmliche Witzbolde waren. Ob die Menschen vom Witzemachen fett werden, oder ob im Fett selber ein Irgendetwas liegt, das im voraus zum Witze disponiert, habe ich nie gänzlich zu bestimmen vermocht; für sicher aber kann gelten, daß ein dürrer Witzbold eine *rara avis in terris* ist.

Mit den Feinheiten oder, wie er sie nannte, den ›Piffen‹ des Witzes gab sich der König nicht sonderlich ab. Seine spezielle Bewunderung galt dem *Breiten-effekt* eines Späßes, und um seinetwillen fand er sich dann oft auch mit *Längen* ab. Übermäßige Delikatessen ermüdeten ihn. Er hätte Rabelais' *Gargantua* dem *Zadig* Voltaire's vorgezogen: und im allgemeinen sagten handgreifliche Possen seinem Geschmack eher zu als spitze Wortwitze.

Zum Zeitpunkt meiner Erzählung waren berufsmäßige Possenreißer bei Hofe noch nicht gänzlich aus der Mode gekommen. Mehrere der großen festländischen ›Mächte‹ hielten immer noch an ihren ›Narren‹ fest, die ein buntes Gewand trugen, mit Kappe und Schellen, und von denen erwartet ward, daß sie allzeit, in jedem Augenblick, mit spitzigen Witzeleien zur Hand waren; – damit verdienten sie sich die Brosamen, die von der königlichen Tafel fielen. *Unser* König jedenfalls behielt seinen ›Narren‹. Tatsache ist, er stellte schon durchaus einige Ansprüche *in puncto* Narrheit – und sei's nur, um der gewichtigen Weisheit der sieben weisen Männer, die seine Minister waren, ein Gegengewicht zu geben – gar nicht zu reden von ihm selbst.

Sein Narr, oder Berufs-Spaßmacher, war jedoch nicht *nur* ein Narr. Sein Wert verdreifachte sich in den Augen des Königs durch die Tatsache, daß er zugleich ein Zwerg war und ein Krüppel. Zwerge waren in jenen Tagen bei Hofe ganz ebenso gewöhnlich wie Narren; und viele Monarchen hätten es beschwerlich gefunden, ihre Tage (und bei Hofe sind die Tage einiges länger denn anderswo) ohne einen Spaßmacher hinzubringen, *mit* dem sie lachen, wie auch einen Zwerg, *über* den sie lachen konnten.

Edgar Allan Poe, *Hopp-Frosch*

Mit dem Zwerg muß man anfangen, wenn er noch klein ist

Das Volk will lachen; die Könige ebenfalls. Auf den Jahrmärkten braucht man Possenreißer; in den Schlössern Hofnarren.

Die Anstrengungen, die der Mensch macht, um sich Freude zu verschaffen, verdienen zuweilen die Aufmerksamkeit des Philosophen.

Was skizzieren wir auf diesen paar einleitenden Seiten? Ein Kapitel des schrecklichsten aller Bücher, des Buches, das man betiteln könnte: »Die Ausbeutung der Unglücklichen durch die Glücklichen«.

Daß ein Kind ein Spielzeug für Erwachsene war, das hat es tatsächlich gegeben. (Das gibt es auch heute noch.) In den naiven und grausamen Zeitaltern war das eine besondere Industrie. Das siebzehnte Jahrhundert, das sogenannte »große Jahrhundert«, gehörte zu diesen Zeitaltern.

Wenn so ein menschliches Spielzeug gelingen soll, muß man es frühzeitig in Behandlung nehmen. Mit dem Zwerg muß man anfangen, wenn er noch klein ist.

Daraus war eine Kunst entstanden. Es gab Züchter. Man nahm einen Menschen und machte eine Mißgeburt daraus. Man nahm ein Gesicht und machte eine tierische Schnauze daraus. Diese künstliche Fabrikation von Mißgeburten hatte ihre bestimmten Regeln; es war eine richtige Wissenschaft. Man denke sich eine Orthopädie im umgekehrten Sinne. Wo Gott den graden Blick hinsetzt, rief diese Kunst Schielen hervor. Wo Gott Harmonie geschaffen, schuf diese Kunst abstoßende Häßlichkeit. Wo Gott Vollkommenes gemacht, wurde der rohe Entwurf wiederhergestellt. Und in den Augen der Kenner war der Entwurf das Vollkommene.

Den Menschen zu entwürdigen führt dazu, ihn zu verunstalten. Die Unterdrückung durch den Staat fand ihre Ergänzung in der Entstellung. Gewissen Vivisektoren jener Zeit gelang es sehr gut, das menschliche Gesicht, das Ebenbild Gottes, auszulöschen.

Der Zwerg des Kurfürsten von der Pfalz, Perkeo, dessen Nachbildung – oder Gespenst – im Keller des Schlosses zu Heidelberg zu sehen ist, war ein besonders bemerkenswertes Beispiel dieser in ihren Anwendungen sehr abwechslungsreichen Wissenschaft.

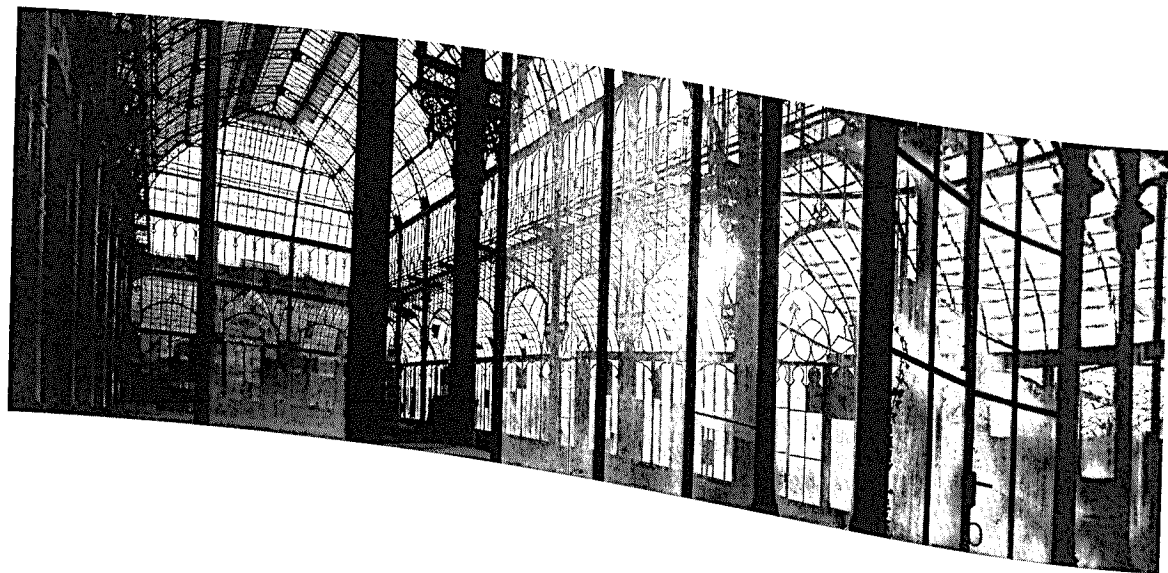
So wurden Wesen geschaffen, deren Daseinsgesetz ungeheuer einfach war: Erlaubnis zu leben, Befehl zu amüsieren.

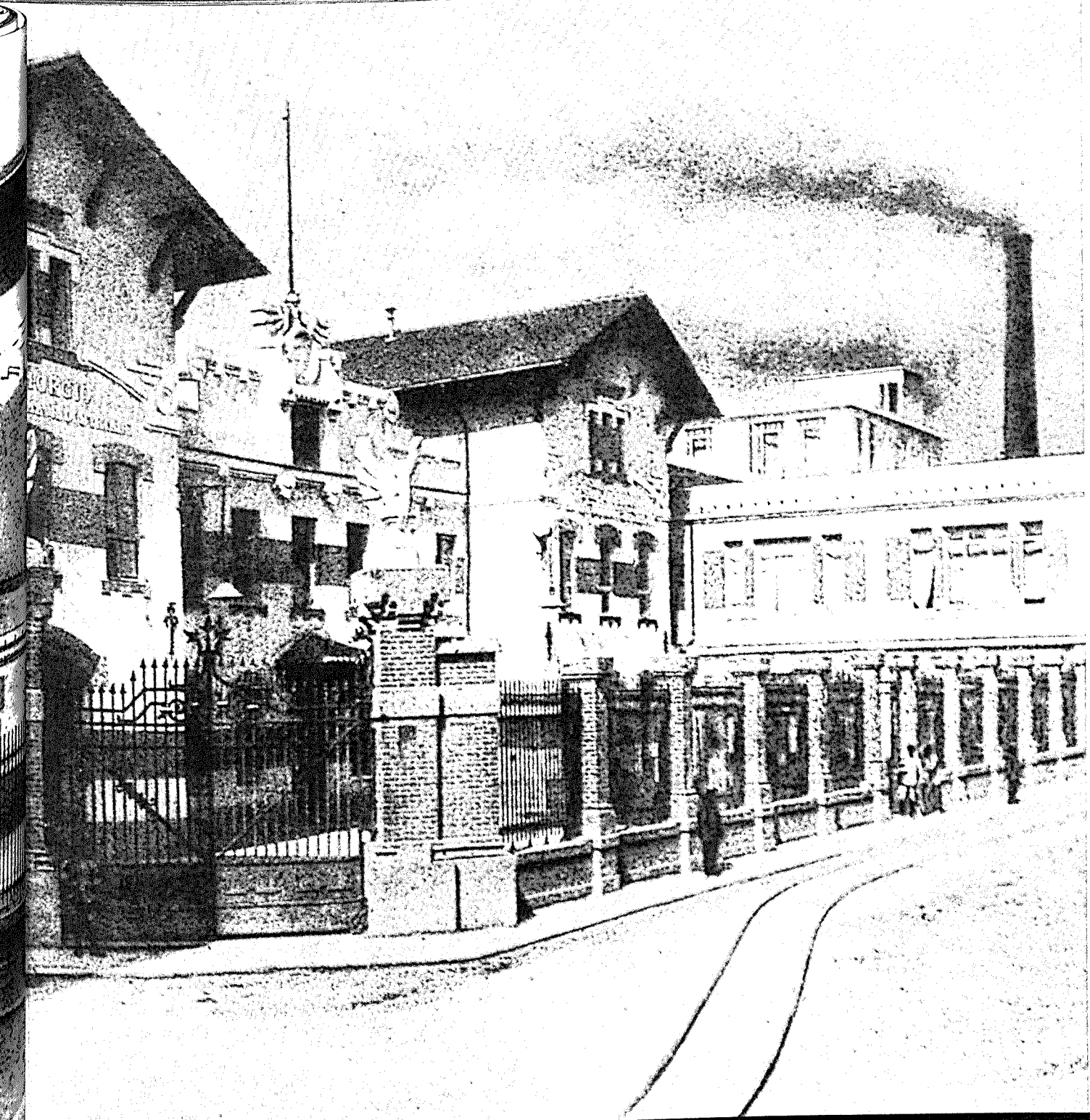
Diese Fabrikation von Ungeheuern wurde in großem Umfange betrieben und umfaßte die verschiedensten Arten.

Der Sultan brauchte welche; der Papst brauchte welche. Der eine, damit sie seine Frauen bewachten, der andre, damit sie seine Gebete sangen. Das war

eine Art für sich, die sich nicht vermehren konnte. Diese Fast-Menschenwesen dienten der Wollust und der Religion. Der Serail und die Sixtinische Kapelle konsumierten die gleiche Art von Ungeheuern – wilde hier, sanfte da. Zu jenen Zeiten verstand man es, Dinge zu machen, die man heute nicht mehr macht. Man versteht es nicht mehr, das lebendige Menschenfleisch zu modellieren; das kommt davon, daß die Folterkunst allmählich sich verliert; diese Kunst ist so vereinfacht worden, daß sie vielleicht bald ganz verschwindet. Indem man Menschen Glieder abhackte, ihnen den Bauch aufschnitt, ihnen die Eingeweide herausriß, kam man auf die erstaunlichsten Möglichkeiten. Wir müssen heutzutage darauf verzichten, und wir sehen uns um den Fortschritt geprellt, den der Henker der Chirurgie brachte.

Victor Hugo, *Die lachende Maske*





**Ich will meine Kinder wieder! Meine Kinder!
Meine Kinder!**

In Don Domenicos Studio hingen folgende dürrig gerahmte Dokumente und Abbildungen. Zwei verstaubte Diplome. Die Porträts des Königs Umberto und der Königin Margherita, der Eltern des heutigen Herrschers. (Auch dies war ein Zeichen für den Konservatismus des Inhabers, der trotzig die Gegenwart nicht zur Kenntnis nahm.) Ferner der Öldruck eines pathetischen Gemäldes, Garibaldi darstellend, der mit hoherhobener Fahne an der Spitze seiner Tausend Siziliens Küste betritt. Und endlich eine vergilbte Operszene aus *Gioconda*, ein häßlicher Stich. Nachdem der Wortführer mit der Besichtigung dieser Galerie fertig war, sprach er das Urteil:

»Der größte Italiener unserer Tage fehlt hier.«

Domenico Pascarella, der den Blick von dem Innern seiner Schublade nicht hob, wiederholte seine Formel:

»Ich beschäftige mich nicht mit Politik. Ich lese keine Zeitungen.«

»Und warum haben Sie dann Ihren Söhnen den Eintritt in die Avanguardia untersagt?«

»Ich verbiete Ihnen, von meinen Söhnen zu reden!«

Die Zeit erfüllte sich. An dem Glatzköpfigen vorbei trat der Schwarze dicht ans Fenster und verblieb dort eine Weile, indem er die Hand an die Scheibe legte.

»Signor Pascarella«, mahnte der Sanftmütige zum letztenmal, »überlegen Sie sich genau, was Sie tun!«

Der Wortführer brach jedoch die letzte Brücke ab:

»Ich bedaure, daß ich gegen Sie amtlich vorgehen muß!«

»Und ich bedaure«, schrie Don Domenico, »daß ich zu wenig Personal habe, um Sie hinauswerfen zu lassen!«

Der Schwarze schenkte Herrn Pascarella nicht die geringste Beachtung mehr, sondern legte ein vielgestempeltes Schriftstück als Legitimation auf den Tisch:

»Ich erkläre das Bankgeschäft Domenico Pascarella für gesperrt. Die Bücher werden eingezogen und die Kassen versiegelt.«

Getrappel auf der Wendeltreppe. Zwei Milizleute und ein

Carabiniere drangen in das Studio ein. Leider beging Don Domenico jetzt den größten Aberwitz seines Lebens. Er riß den Revolver aus der Schublade und fuchtelte wie ein Rasender damit herum. Ein Schuß ging los und zerschlug das Fenster. Die Uniformierten warfen sich auf ihn und ein Kampf begann, der die fast übermenschlichen Kräfte dieses rundlichen Sechsunndsechzigjährigen bewies. Die Milizleute, die schon manche Strafexpedition gegen eine Übermacht glatt durchgeführt hatten, flogen an die Wand wie Marionetten. Der Riesenschmerz des Vaters schien umgewandelt in tobende Muskelkraft. Der Gendarm stürzte so heftig gegen den Schreibtisch, daß er im Fall das Tintenfaß, Postkorb, Briefwaage und den Drehstuhl mit sich riß. Der enge Raum erdröhnte. Erst beim dritten Angriff gelang es der Übermacht, den Rasenden niederzuwerfen. Noch am Boden liegend brüllte Don Domenico mit ungeheurer Stimme: »Meine Kinder!« Es dauerte mehrere Minuten, bis sie ihn gefesselt hatten, bis sie ihn die Treppe hinabstießen und auf die Straße schoben. Auf der Piazza del Municipio herrschte großes Leben, denn es war gerade Mittag. Pascarella, der die Hände nicht mehr bewegen konnte, wehrte sich noch immer mit Rumpf und Schultern. Ohne Scham und ohne Besinnung heulte seine Stimme: »Ich will meine Kinder wieder! Meine Kinder! Meine Kinder!« Es gab ein überaus großes Aufsehn. Mehr als hundert Menschen begleiteten den gefesselten Vater, den sie für einen Betrunkenen oder Narren hielten, mit grausamem Gejohle zum Polizeiquartier.

Franz Werfel, *Die Geschwister von Neapel*

Wie das Haupt und der Arm des Kindes rückwärts seiner Schulter herab hing.

Aus Büchern lesen, oder sonst etwas lernen hatte er Ditha nicht lassen; es war ihm nicht eingefallen. Von fremden Menschen kam nie einer in das Haus des Abdias herein, und wenn ein Wanderer in das Tal kam, so sah man ihn höchstens mit der hohlen Hand aus dem Bache trinken, und dann weiter gehen. Die Knechte des Abdias bearbeiteten seine Felder, taten wie er anordnete, führten das Getreide auf den Markt, und brachten das bestimmte Geld heim, das Abdias immer voraus wußte, wie viel es sein mußte, weil er die Marktpreise kannte. Sonst waren sie meistens unter sich und in dem Gesindhause, das am andern Ende des Gartens stand; denn obwohl sie hier aus dem Volke seines Glaubens genommen worden waren, hatten sie doch eine Scheu vor ihm und seinem abenteuerlichen Wesen. So waren auch die andern Diener. Die Zofe Dithas saß schier immer in der Stube, weil man sie hatte aus der Stadt kommen lassen, sie nähete Kleider oder las; denn sie haßte die Luft und die Sonne. (. . .)

Wenn Abdias nun so voraus dachte, wie alles werden würde, (. . .) konnte er sich nichts anders denken, als daß Ditha immer schöner und blühender werde und so fort leben würde.

Und in der Tat schien es, daß dieser Wunsch in Erfüllung gehen sollte. Sie war in der letzten Zeit bedeutend vollkommener geworden. Ihr Körper war stärker, das Auge ward schöner, dunkler, sehnsüchtiger, die Lippe reifer, und ihr Wesen kräftiger, wie sie denn überhaupt in ihrer Art das Traumhafte ihrer Mutter mit dem Feurigen ihres Vaters verband. Sie liebte diesen Vater unsäglich, und wenn sie oft gedrängt war von der wilden ungebändigten Liebe, dann nahm sie seine alte Hand, und drückte deren Finger gegen ihre Augen, ihre Stirne, ihr Herz – den Kuß kannte sie nicht, weil sie keine Mutter hatte – er aber gab nie einen, da er häßlich war. (. . .)

Sie schwieg plötzlich. Ihm war es, als hätte er seitwärts

an der Garbe einen sanften Schein lodern gesehen. Er dachte, sie habe wieder ihren Schimmer; denn er hatte schon früher alle Spitzen von Bändchen und Haaren an ihr aufwärts stehen gesehen. – Aber sie hatte ihren Schimmer nicht gehabt. Da er hinblickte, war schon alles vorüber. Es war auf den Schein ein kurzes heiseres Krachen gefolgt, und Ditha lehnte gegen eine Garbe zurück, und war tot.

Kein Tropfen Regen fiel, nur die dünnen Wolken rieselten, wie schnell gezogene Schleier, über den Himmel.

Der Greis gab nicht einen Laut von sich, sondern er starrte das Wesen vor sich an, und glaubte es nicht, daß dies Ding seine Tochter sei. Ihre Augen waren geschlossen und der redende Mund stand stille.

Er schüttelte sie, und redete ihr zu – – aber sie sank aus seiner Hand und war tot.

Er selber hatte nicht die geringste Erschütterung empfunden. Draußen war es, als sei auch noch kein Gewitter an die Stelle gekommen. Die folgenden Donner waren wieder ferne, es ging kein Lüftchen, und zeitweise sang noch die Lerche.

Dann stand der Mann auf, lud das tote Mädchen mechanisch auf seine Schulter und trug sie nach Hause.

Zwei Hirten, die ihm begegneten, entsetzten sich, wie sie ihn so im Winde, der mittlerweile aufgestanden war, schreiten sahen, und wie das Haupt und der Arm des Kindes rückwärts seiner Schulter herab hing.

Adalbert Stifter, *Abdias*

So was also hält sich mein Jud

Da saß im äußersten Winkel angstvoll, großäugig und abwehrend empört in östlicher Gewandung das Mädchen. Zurückprallten vor der Lieblichkeit des mattweißen Gesichts, des blauschwarzen Haars, der redenden, erfüllten Augen die Herren. »Daß dich der Langschwänzige!« fluchte halblaut der Herzog vor sich hin. »So was also hält sich mein Jud! So was versteckt er vor mir, der Filou! Möcht sich allein delectieren an dem Braten.«

Noch immer war ein paar Schritte Raum zwischen dem Mädchen und den Herren. Ein Schweigen fiel ein. Naemi war aufgesprungen, stand hinter ihrem Sitz, zurückweichend ganz in die Ecke. Die Männer, gehalten durch das Fremdartige der Erscheinung, blieben in der Nähe der Tür, starrten.

In die Stummheit hinein sagte höflich die geschmeidige Stimme des Konsistorialpräsidenten: »Die Demoiselle ist die Tochter des Herrn Finanzdirektors.« Und, auf die mundaufreißende Verblüffung der Herren, liebenswürdig lächelnd: »Ja, das war meine Überraschung.«

»Kotz Donner! Kotz Donner!« sagte mehrmals hintereinander knarrend der Major Röder; sonst fiel ihm nichts ein. Doch der Herzog, aus seiner Überraschung zurück, enthusiastisch, mit seinen großen blauen Augen an ihr fressend, erging sich geläufig in entzückten, modischen Bildern: »Ein Meisterstück das Mädchel! Ein Kopf wie aus Ebenholz und Elfenbein. Wie eine Fabel aus Morgenland.« Gewandt stimmte der Geheimrat Schütz zu: Der Finanzdirektor sei ein Genie; aber das Produkt seiner Lenden sei doch noch besser als alle Geburten seines Hirns.

Lion Feuchtwanger, *Jud Süß*

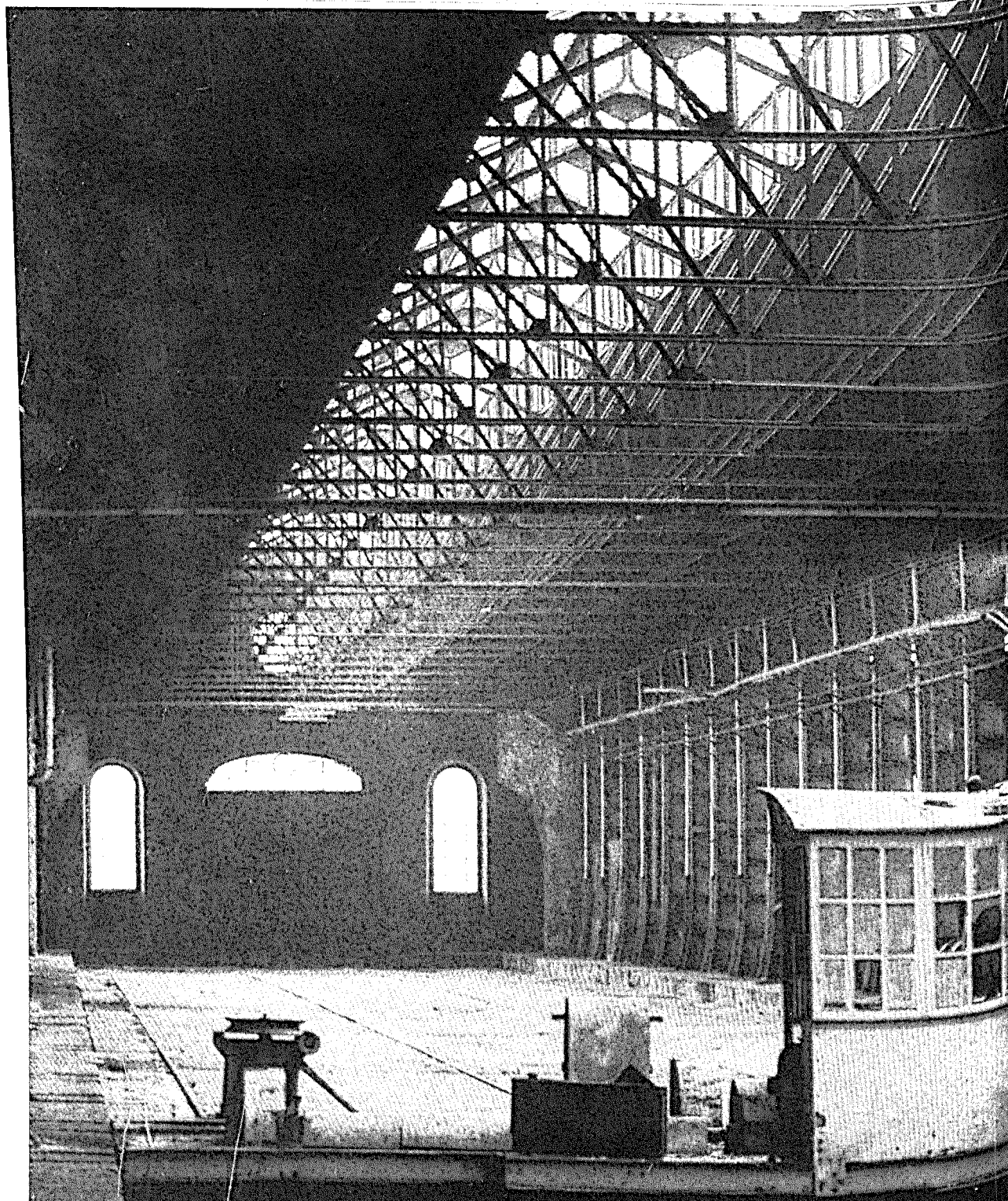
Vater, ich lieb Euch so sehr

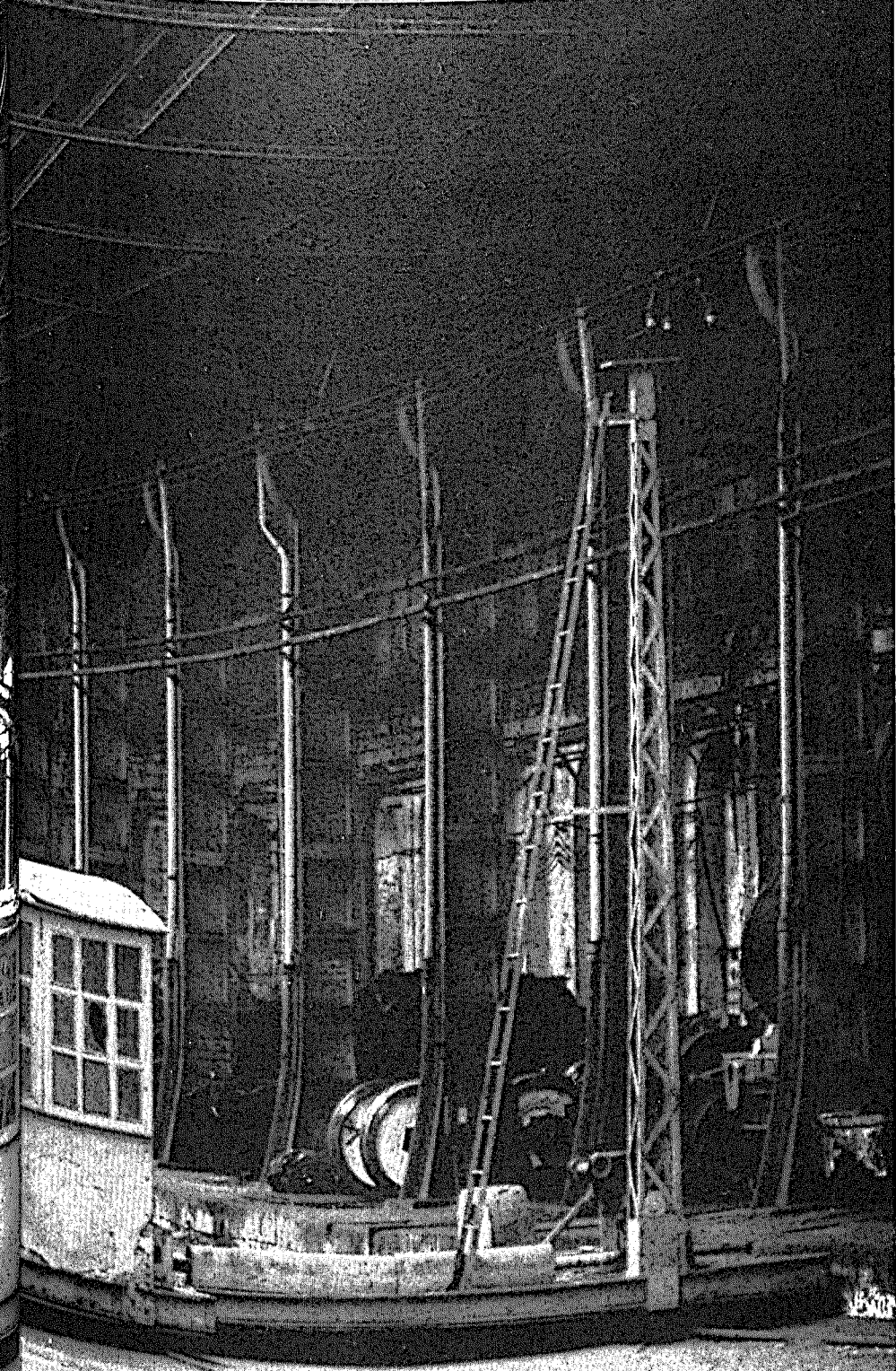
»Vater, was meint Ihr«, antwortete Agathe ihm sanft, indem sie sich vor ihn hinstellte. »Ihr wißt, daß ich Euch liebe und daß ich, wenn Ihr so tief sinnig zu grübeln sitzt, nicht Langeweile, sondern nur das tiefste Mitleid, ja Grausen empfinde.« Zitterlein ergriff ihre Hand und drückte sie an die Brust. Dann sagte er: »Vergib mir, liebe Tochter! ich weiß das ja alles, es kann ja nicht anders sein, denn du bist das einzige Gut, was mein ist, das von Tag zu Tag inniger mit mir verwächst; aber eben darum, sieh, liebes Kind! ich bin nicht wie ein Baum, der in der Erde wurzelt und sich von Luft und Sonne ernährt, er braucht sich um seinesgleichen nicht zu bekümmern; aber ich bin ein Mensch und muß mit Menschen leben, ich liebe sie sogar, wenn sie unglücklich sind. Doch sie sind mir in der tiefsten Seele verhaßt, wenn sie mir näher treten; ich möchte sie ermorden, wenn sie in mein Haus kommen. Ich will nur dich, nur dich! (. . .)

Bist du nicht mein Fleisch und Blut? Mir kommst du vor wie ein Teil von mir selbst; was du denkst und empfindest, ist mein; ich kann mein Eigentum nicht mit einem andern teilen, und auch du, Tochter! sei überzeugt, nur meine Brust versteht das Leben, welches die deinige bewegt.« Eine Träne trat dem alten blassen Mann ins Auge. Agathe warf sich in seine Arme. Plötzlich faßte er ihre beiden Hände, schaute ihr ins Gesicht und sagte: »Agathe, willst du mir etwas schwören? Willst du mir schwören, dich nie einem Manne zu ergeben?«

Agathe sah ihren Vater lange an, dann legte sie ihre Hände kreuzweise vor die Brust und sprach: »Vater, ich lieb Euch so sehr, wie jemals eine Tochter ihren Vater geliebt hat. Das weiß der allmächtige Gott, was soll ich mehr? Ihr quält mich!« »Schlaf wohl, liebes Kind«, sagte Zitterlein und verließ schnell das Zimmer. Agathe stand lange regungslos, dann trat sie ans Fenster und schaute hinaus in die Nacht. Der Mond schien hell und klar. Sie faltete die Hände und betete.

Friedrich Hebbel, *Barbier Zitterlein*





Das Gewissen der Stadt

Die Kloake ist das Gewissen der Stadt. Alles läuft hier zusammen und ist konfrontiert mit allem. An diesem fahlen Ort gibt es Finsternis, doch keine Geheimnisse mehr. Jedes Ding zeigt seine wahre oder zumindest endgültige Form. Für den Kehrlichthauen spricht, daß er nicht lügt. Die Natürlichkeit hat sich hierher geflüchtet. Die Maske des Basilio findet sich hier, aber man sieht die Pappe und die Bindfäden und das Innere wie das Äußere, und sie wird durch einen ehrlichen Schlamm deutlicher. Scapins Halbmaske liegt neben ihr. Alle Unreinheit der Zivilisation, einmal außer Betrieb, fällt in diese Grube der Wahrheit, in die unaufhaltsam alles hinabgleitet, sie wird von ihr verschlungen, aber auch zur Schau gestellt. Dieses Durcheinander ist ein Bekenntnis. Da, wo kein falscher Schein, kein Verstecken mehr möglich ist, zieht der Unrat sein Hemd aus – völlige Entblößung, Zusammenbruch der Illusionen und des Wahns, nur noch das, was ist, erscheint unheilvoll als das, was endet. Wirklichkeit und Verschwinden. Dort gesteht ein Flaschenboden die Trunksucht ein, berichtet ein Korbhenkel von der Dienerschaft. Da wird der Apfelgrieks, der schöngeistige Ansichten hatte, wieder ein Apfelgrieks. Der Avers vom Doppelsou setzt freiweg Grünspan an, der Speichel des Kaiphas begegnet dem Erbrochenen von Falstaff, der Louisdor, der aus der Spielhölle kommt, stößt gegen den Nagel, an dem das Strickende des Selbstmörders hängt. Eingehüllt in den Flitter, der die vorige Fastnacht in der Oper tanzte, treibt eine fahle Leibesfrucht dahin, und ein Baret, das die Menschen verurteilte, sielt sich neben einer Fäulnis, die Margotons Rock war. Das ist mehr als Verbrüderung, das ist Duzen. Alles, was sich aufputzte, wird besudelt. Der letzte Schleier ist zerrissen. Eine Kloake ist eine Zynikerin. Sie sagt alles.

Die Aufrichtigkeit des Unrats gefällt uns, sie beruhigt das Gemüt. Wer seine Zeit auf Erden damit zugebracht hat, das Schauspiel des vornehmen Getues zu ertragen, das die Staatsräson, der Eid, die politische Weisheit, die menschliche Gerechtigkeit, die professionelle Rechtschaffenheit, die harten Verhältnisse und die unbestechlichen Talare aufführen, den erleichtert es, wenn er eine Kloake betritt und den Schlamm sieht, der alldem entspricht.

Gleichzeitig belehrt das. Wir sagten es gerade, die Geschichte geht durch die Kloake. Zwischen den Pflastersteinen hindurch sickern die Bartholomäusnächte tropfenweise in sie ein. Die großen öffentlichen Meuchelmorde, die politischen und religiösen Gemetzel fließen durch diesen unterirdischen Kanal der Zivilisation und führen ihre Leichen mit sich. Das Auge des Träumers schaut hier alle Mörder der Vergangenheit. In dem scheußlichen Halb-

dunkel knien sie, mit einem Fetzen ihres Leichentuchs als Schürze, und säubern ihr grausiges Werk. Ludwig XI. ist hier mit Tristan, Franz I. mit Duprat, Karl IX. mit seiner Mutter, Richelieu mit Ludwig XIII., Louvois, Le Tellier, Hébert und Maillard sind hier, kratzen an den Steinen herum und mühen sich, die Spuren ihrer Taten zu verwischen. Unter den Gewölben ist der Besen dieser Gespenster zu hören. Hier atmet man den ungeheuren Gestank der sozialen Umwälzungen ein. In den Winkeln schillert es rötlich. Dort fließt ein schreckliches Wasser, blutige Hände wurden in ihm gewaschen.

Der Beobachter der Gesellschaft muß in diese Schattenwelt eindringen. Sie gehört zu seinem Laboratorium. Die Philosophie ist das Mikroskop des Gedankens. Alles will vor ihr fliehen, doch nichts entgeht ihr. Ausweichen ist zwecklos, denn von welcher Seite zeigt man sich dabei? Von der Seite der Schande. Die Philosophie verfolgt mit ihrem redlichen Blick das Böse und erlaubt ihm nicht, sich in das Nichts zu flüchten. Im Auslöschen der Dinge, die verschwinden, in der Herabsetzung der Dinge, die vergehen, erkennt sie alles wieder. Sie rekonstruiert das Purpurgewand nach dem Lumpen und das Weib nach dem Putz. Mit der Kloake schafft sie die Stadt noch einmal, mit dem Schmutz läßt sie die Sitten und Gebräuche noch einmal erstehen. Aus der Scherbe schließt sie auf die Amphora oder die Kruke. Am Abdruck eines Fingernagels auf einem Pergament erkennt sie den Unterschied, der die Juden aus der Judengasse von den Gettojuden trennt. Sie findet im Bleibenden das Gewesene wieder, das Gute, das Böse, das Falsche, das Wahre, den Blutfleck aus dem Palast, den Tintenklecks aus der Diebeshöhle, den Tropfen Unschlitt aus dem Bordell, die durchstandenen Prüfungen, die Anfechtungen, denen willig nachgegeben wurde, die ausgespienen Gelage, die gedemütigte Würde der Menschen, die Spur der Schande in den Seelen, durch deren Roheit ermöglicht, und die vom Ellbogen der Messalina ausgebeulten Jacken der römischen Lastträger.

Victor Hugo, *Die Elenden*

Die Militarisierung des Kommandos

Die enge Verbundenheit des Faschismus mit den niederen Klassen macht die spezifische Differenz zur klassischen monarchischen Gesellschaftsform aus, für die charakteristisch ist, daß der Kontakt der souveränen Instanz zu den niederen Klassen fast völlig abgeschnitten ist. Die faschistische Einheit ist im Gegensatz zur Monarchie (in der die Gesellschaft von zu weit oben her beherrscht wird) nicht nur Einheit der Gewalten verschiedenen Ursprungs und symbolische Einheit der Klassen: sie ist auch totale Einheit der *heterogenen* mit den *homogenen* Elementen, der Souveränität im eigentlichen Sinne mit dem Staat.

Georges Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus*

Die Entwicklung des höfischen Narren vom Spaßmacher des Herrschers zum privilegierten, auf Zeitvertreib abgerichteten Intellektuellen des bürgerlichen Zeitalters:

Von der Funktion des Narren haben alle Wissenschaften etwas, die in Gefahr kommen, ihr Erkenntnisinteresse nicht emanzipatorisch zu nutzen, sondern den herrschenden Mächten zur Verfügung zu stellen. In dieser Rolle gefällt sich Soziologie als eine bürgerliche Wissenschaft, die nichts sein will als Soziologie – so wie der Narr einst nichts sein durfte als Narr, um vom Herrscher goutiert zu werden. Wenn Dahrendorf auch meint, noch habe kein Tyrann sich einen »Hofsoziologen« gehalten, wird der Entscheidung darüber erst ein Streit vorauszu gehen haben, wer als Tyrann zu bezeichnen sei. Der »Hofsoziologe« ist Nachfahr des Hofnarren geworden.

Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*

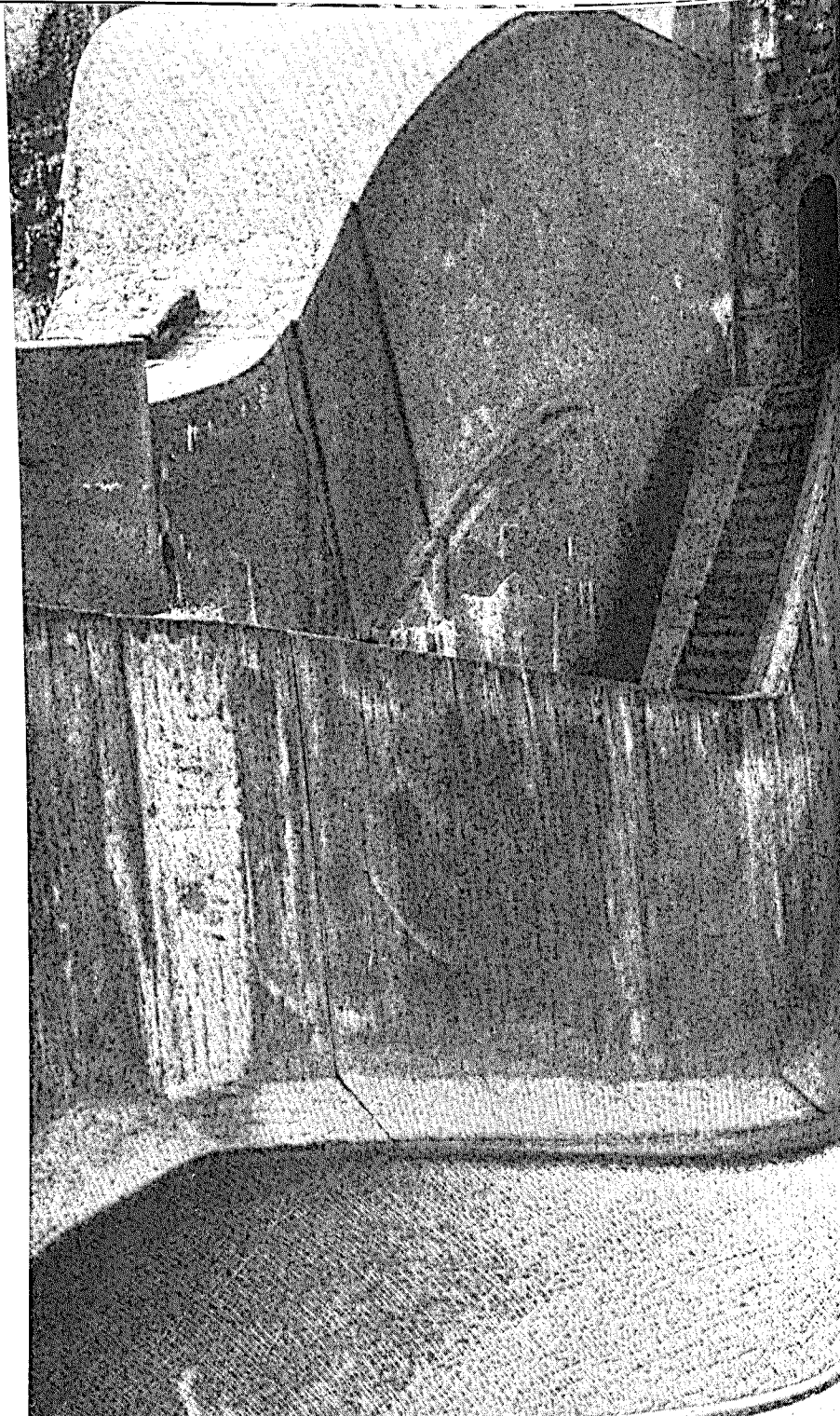
Die Tendenz zur Militarisierung der Kommandostruktur ist eine Grundtendenz. Die Vorgesetzten müssen das finstere Gesicht und die Druckmöglichkeiten wiedererlangen, die sie früher hatten – so lauten im Kern die Argumente.

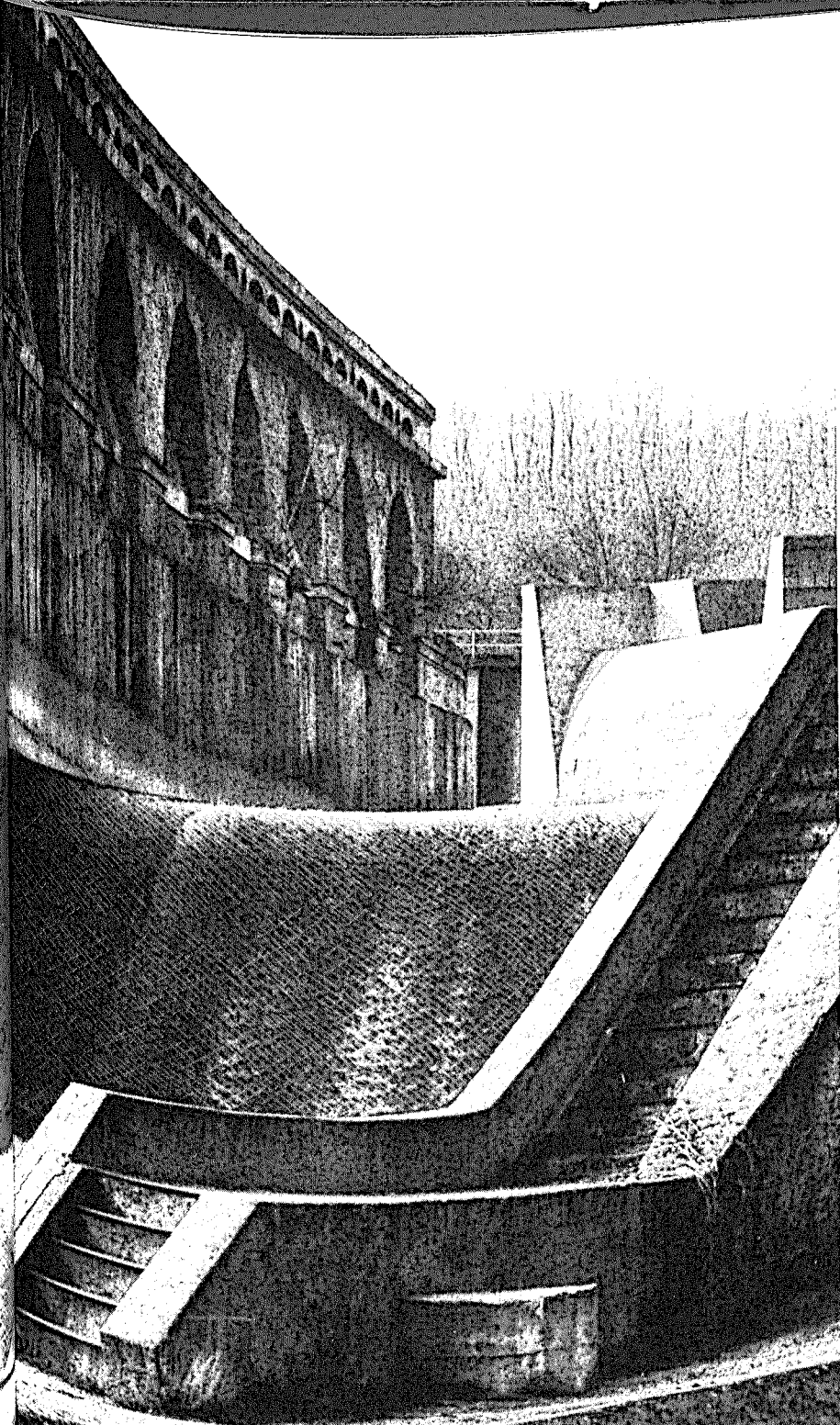
Die Tendenz zur Militarisierung gilt für alle Ebenen des Kommandos. Ihre ersten Zeichen wurden im September sichtbar, als einige bedeutsame Umbesetzungen in den Zentral- und Nebenbüros vorgenommen wurden. Dann wurden in den Werkshallen »seltsame Personen« eingeführt, die sich als »Mitarbeiter des Personaldienstes« zu erkennen gaben. Die FLM hat angesichts dieser Tatsache eine Bekanntmachung verbreitet, wo sie die Ansicht vertritt, »diese Personen mit einem Dokortitel in Soziologie oder Psychologie sind die neueste absurde Erfindung des Paternalismus und der subtilen Unterdrückung, wie sie Fiat praktiziert.«

Schriften zum Klassenkampf Nr. 41

Die Zwerge wurden bei den großen Gelagen auch als Tischaufsätze und lebendiger Tafelschmuck verwandt. Dabei hatten sie eine Aufgabe, die in der Zeit der ständigen Verwandten- und Fürstenmorde mehr als nützlich war: sie wurden zur Spionage eingesetzt, konnten sie sich doch dank ihrer Gestalt überall verstecken, oder, auf der Tafel liegend, die Gespräche belauschen, um dann schnell und ungreifbar zwischen den weiten Kleidern der Damen und Herren zu verschwinden. So lagen Scherz, Grausamkeit und tödlicher Ernst oft eng beieinander.

Alexander von Gleichen-Russwurm, *Die Sonne der Renaissance*





Norbert Abels

»Ich bin nicht, der ich bin«

Cependant, dans cette jouissance universelle,
j'ai aperçu un être affligé.

Charles Baudelaire*

Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik bei Victor Hugo und Giuseppe Verdi.

I.

Nicht das Schöne, sondern das Charakteristische hat den Vorrang: Victor Hugos noch vor der Julirevolution entwickelte Ästhetik des Häßlichen entdeckt mit diesem Axiom die Gebrochenheit und die doppelte Natur als die originäre Existenzform des Christentums. Es handelt sich um eine Wiederentdeckung aus dem Geiste der mittelalterlichen Architektur. Die Kapitelle, von Dämonen umschlungen, die auf Dachrändern hockenden Ungeheuer oder die mit den Spitzbögen der Portale umrahmten Purgatorien sind Objektivationen des ewigen Gegensatzes von Fleischlichkeit und unsterblichem Sein, Begierde und Erlösung, Triebwelt und Spiritualität. Die Chimären der Finsternis, die bizarren Geschöpfe eines unauslotbaren Abgrundes verbinden als seelische und räumliche Kräfte Mikro- und Makrokosmos. »Was man im Innern träumt, findet man im Äußern wieder.« Der Dichter, wie in Rimbauds *Lettre du Voyant* Kranker, Verbrecher und Verfemter zugleich, bestürmt den Abgrund der Seele mit Fragen und bekommt die Antwort aus dem Weltall. Hugos wohl von Jean Paul übernommene Metaphorik der leeren Augenhöhle des Himmels weist den grundlegenden existentiellen Zwiespalt zum kosmischen Desaster aus. Gespaltenheit als abstrakte und konkrete Bestimmung des Wesens ist der Grund der romantischen Ontologie. Im Drama gelangt sie am deutlichsten zum Ausdruck. »An dem Tage, an dem das Christentum zum Menschen gesagt hat: du hast eine doppelte Natur;

* Und doch bemerkte ich in diesem Freudenrausch ringsum ein betrübtes Geschöpf.

das Drama geschaffen«, heißt es in der berühmten Vorrede zu *Cromwell*, die Théophile Gautier emphatisch als »Erklärung der literarischen Rechte« feierte. Erst später, mit Beginn des *Second Empire* hat Hugo in seinen großen Romanen die mythopoetische Entfaltung dieses fundamentalen Zwiespaltes unternommen.

Tausendfach zeigt sich das Häßliche. Die Epiphanie des Schönen als äußerste Symmetrie, als tiefste Harmonie von Sein und Erscheinung aber bewahrt ihren inkommensurablen Ausdruck allein durch absolute Einzigartigkeit. Die normativen Größen der idealistischen Ästhetik – Harmonie als zusammenstimmende Einheit, Schönheit als abstrakte Einheit des sinnlichen Stoffes – werden deshalb jetzt zu Grenzfällen in der Konfrontation des Einzelnen mit der Natur und der Gesellschaft. 1854 gibt Hugo im Protokoll einer Spiritistensitzung das Panorama des häßlichen Alltags: »Es braust der Sturm, die Hunde, die Füchse kläffen, Finsternis ist überall, Gottes Peitschenhiebe machen die Natur erzittern und erbeben; Kröten, Schlangen, Würmer, Brennesseln, Sandkörner, alles wartet auf uns (. . .). Das Tagwerk ist vorausgeschritten, dahingeeilt, gelitten, getröstet, geweint, gebetet.« Das Häßliche, Grotteske ist allgegenwärtig. Inmitten des unerbittlichen Leides kann es Komik erzeugen, die Idylle in Entsetzen verwandeln und den erhabenen Augenblick dem Lachchor der Gaffer aussetzen. Hugo – stets an die Shakespearesche Vorgabe anknüpfend – denkt an die Begegnung Romeos mit dem Apotheker, der drei Hexen mit Macbeth oder der Totengräber mit Hamlet. »Und wie in der Szene zwischen König Lear und seinem Narren kann es manchmal, ohne einen Mißklang zu erzeugen, seine grelle Stimme inmitten der sublimsten, leidvollsten, träumerischsten Melodien der Seele hörbar machen«. Damit erweist es sich zugleich als beständiges Korrektiv jeglicher Vollkommenheitshybris. Solange es existiert, bleibt auch die Idee des Transzendenten befleckt und unvollständig. Es gibt keine partikuläre Erlösung. Im bekannten Kinderlied vom bucklichten Männlein aus

»Des Knaben Wunderhorn« ist dies unvergleichlich festgehalten. Der Zwerg, Saboteur allen Gelingens insistiert auf die Universalität der Erlösung:

»Wenn ich an mein Bänklein knie,
Will ein bißlein beten,
Steht ein bucklicht Männlein da,
Fängt als an zu reden:
»Liebes Kindlein, ach, ich bitt,
Bet fürs bucklicht Männlein mit!«

II.

Die Kunst verleiht den Stimmen solcher Zwerge ihren konzentrierten Ausdruck. In der Vorrede zur ersten Ausgabe von »Les Orientales« schreibt Hugo: »Für die Kunst gibt es keine Schranken, keine Fesseln, keine Knebel; sie sagt zu dir: Geh! und sie läßt dich frei eintreten in den großen Garten der Poesie, in dem es keine verbotene Frucht gibt.« Das bezeichnet auch den ästhetisch-ethischen Anspruch Verdis. In dem Brief, den er am 14. Dezember 1850 an den venezianischen Intendanten Marzari schreibt, beharrt er hartnäckig auf dem Primat des unverwechselbaren Charakters. Es geht um den närrischen Zwerg, der hier noch nach Hugos Drama benannt ist. »Ich bemerke zuletzt, daß man darauf verzichtet hat, den Triboletto häßlich und lahm sein zu lassen!!« Dagegen sei es geradezu geboten, dem Narren »eine besonders lächerliche Mißgestalt zu geben, ihn leidenschaftlich, liebevoll sein zu lassen.« Die Musik, »ob sie nun schön oder häßlich ist«, müsse den Ausdruck eines genau bestimmten einzigartigen »Charakters« geben. Bestimmend ist hier – wie bei Hugo – vor allem anderen die Bewahrung der irreparablen Differenz des leidenden Charakters. In der Ästhetik Hegels wird die auf sich selbst verwiesene Individualität von Außenseitern wie Macbeth, Othello oder Richard III. beschrieben. Ihr Handeln sei unmittelbar ohne alle weitere Reflexion und gehe aus ihrer eigenen bestimmten Natur hervor, »die ist, wie sie eben ist«, und in ihrer Daseinsform sich entweder realisiert oder an ihr zugrunde geht. Das Schicksal dieser

Charaktere ist ihre ausweglose Festgelegtheit auf ihr Anderssein, die Erhebung des Partikularen zum Ganzen.

»Je partikulärer nun der Charakter ist, der nur sich selber festhält und sich dadurch leicht dem Bösen nähert, desto mehr hat er sich in der konkreten Wirklichkeit nicht nur gegen die Hindernisse zu behaupten, die sich ihm in den Weg stellen und seine Realisation hemmen, sondern desto mehr wird er auch durch diese seine Realisation selber dem Untergange entgegengetrieben. Indem er sich nämlich durchsetzt, trifft ihn das aus dem bestimmten Charakter selbst hervorgehende Schicksal, ein selbstbereitetes Verderben.«

La Maledizione, der Fluch: so sollte die Oper *Rigoletto* ursprünglich heißen. Wie in Hegels Bestimmung geht aus dem partikularen Charakter der sonderbaren Figur ein magischer Kreis hervor, aus dem es kein Entrinnen gibt. Der Fluch als das Schicksal des Narren, der die Diskriminierung der Gesellschaft internalisiert und als Rolle zelebriert, ist der zur Beschwörungsformel erstarrte Knotenpunkt von öffentlicher Geltung und subjektiver Weltenerfahrung.

Dabei erscheint gerade in der partikularen Festgelegtheit die Ambivalenz des abweichenden Charakters. Im Narren, dem zynistischen Weltbetrachter *par excellence*, findet sich – wiederum partikularisiert – eine Zuneigungs- und Hingabefähigkeit sondergleichen. Spätestens mit *Rigoletto* wird der gebrochene Charakter bestimmend für Verdi. Im Spätwerk, zumal im *Otello*, gleichen sich die musikalischen Topographien von *Inferno* und *Paradiso* bis zur Aufgabe aller Differenz an, als gäbe es ein arithmetisches Mittel von Unschuld und Grausamkeit, Ohnmacht und Willkür, Liebe und Haß. Was die künstlerische Konfiguration des Doppelcharakters anbelangt, berufen sich beide, Hugo und Verdi, auf Shakespeare. Hugos Anspruch, im poetischen Reich einen Achtzehnten Brumaire herbeizuführen, macht deshalb die unaufhebbare Differenz zur Grundlage einer Ästhetik des Leidens. Eine neue, an Shakespeare geschulte Konkordanz antagoni-

stischer Kräfte wird verkündet: das Entsetzen und das Erhabene gehören zusammen wie der Makel und die Ebenmäßigkeit. Um dies zu zeigen, bedarf es nicht länger der Bevorzugung bestimmter Gesellschaftskreise. Eine wirkliche Tragödie des gewöhnlichen Lebens, diese erstmals in Büchners *Woyzeck* eingelöste Idee des Kunstwerks als unmittelbarer Ausdruck der großen Schmerzenstrias von Seele, Leib und Welt, dringt vor zu jenen Gestalten, deren Exterritorialität der bloßen Tatsache ihres Daseins entspringt, deren Stigma irreduzibel ist und deren Fremdheit lediglich in der gesellschaftlichen Angst, selbst so zu werden, eine öffentliche Resonanz erfährt: als kollektive Verhöhnung nämlich, die die Isolation der Sonderlinge in der sozialen Welt verewigt. »Uns scheint«, schreibt Hugo, »das Drama ist ein Spiegel, in dem sich die Natur widerspiegelt.« Die Natur aber – und das ist hier vorausgesetzt – weist ganz unrousseauistisch eine Fülle von monströsen Kreaturen, Mißgeburten, Wahnsinnigen und unheilbar Kranken auf, die von der bekannten emanzipatorischen Forderung nach *liberté, égalité* und *fraternité* unterschlagen wurden. Das erfährt in unserem Jahrhundert noch Ernst Tollers zum Kastraten gemachter Kriegsinvalide Hinkemann in einer Arbeiterwirtschaft. Dort erklärt ihm ein Genosse auf die Frage, was mit Menschen wie ihm in der befreiten Gesellschaft geschähe: »Die materialistische Wissenschaft kennt, soweit mir bekannt ist, dieses Problem nicht.« Bei Hugo schon wird das Groteske, das Abweichende zum Ausgangspunkt aller Fragen. Triboulet, der bucklige Zwerg des *Le Roi s'amuse*, Gwynplaine aus *L'Homme qui rit*, dessen Gesicht man durch eine Verstümmelung zum ewigen Grinsen verurteilt hat, oder der zum Narrenpapst gewählte, mißgestaltete Glöckner Quasimodo sind keineswegs nur Figuren, die die künstlerische Option auf die Darstellung des Unbekannten – »cette ouverture étrange aux souffles inconnus« – hervorbringt, sondern Antworten auf frühe schockierende Erfahrungen, die aus dem realen Anblick unassimilierbarer Randexistenzen eine

lebenslange ethische Obsession des Dichters gemacht haben. Bekannt ist ein Erlebnis des Halbwüchsigen beim Rundgang durch das Kirchenschiff der Kathedrale von Burgos. Der plötzlich aus einer Seitenmauer hervortretenden Gliederpuppe, einem sich bekreuzigenden Zwerg, der mit Hammerschlägen die Uhrzeit anzeigte, folgte bald ein wirklicher Doppelgänger. Hugo von Hofmannsthal hat das Geschehnis in seiner Hugo-Studie so beschrieben:

»Der spanische Aufenthalt enthält noch ein kleines Erlebnis, welches zu den formgebenden gehört, zu jenen, die symbolisch wirken und als Symbol im Kopfe weiterleben, bis sie als symbolische Gestalt dichterisch ausgedrückt worden sind. Victor und sein Bruder Eugène waren in Madrid für eine Zeit in einem adeligen Erziehungsinstitut untergebracht. Wie sie am ersten Morgen in dem großen allgemeinen Schlafsaal erwachen, steht vor ihrem Bett eine sonderbare Gestalt, ein buckliger Zwerg mit rotem Gesicht und struppigem Haar. Er hat eine rote Leinenjacke, Hosen von blauem Samt und gelbe Strümpfe. Er ist im Hause, um den Zöglingen kleine Handreichungen zu leisten. Und er ist vielleicht dreimal so alt als diese Zöglinge. Wenn sie mit ihm unzufrieden sind, rufen sie ihn: Buckel! Corcoval! Wenn sie zufrieden sind, rufen sie ihn: Corcovita! Er grinst häufig, aber in seinen Augen ist ein tiefschmerzlicher Ausdruck. Welche Welt von einander zerfleischenden Widersprüchen ließ sich in dieses Geschöpf hineinräumen!«

Kein Zweifel: Dies ist die Geburtsstunde des verkrüppelten Narren Triboulet, Protagonist des am 22. November 1832 uraufgeführten Dramas *Le Roi s'amuse*. Triboulet, vom dreifachen Elend gepeinigt – mißgestaltet, krank, Hofnarr –, gibt daher nicht das Modell eines bloß theatralischen Programms. »Es geht hier nicht darum, zu entscheiden, ob darin eine dramatische Idee enthalten ist, aber sicher liegt eine moralische Idee zugrunde«, formuliert Hugo in einer Analyse seines Dramas. Eben diese Verbindung von Ethik und Ästhetik ist auch für Verdi aus-

schlaggebend bei der Wahl seines Librettos.

III.

»Nach der gewaltigen Wirkung der Dramen von Victor Hugo haben alle nach Effekt getrachtet, ohne (. . .) darauf zu achten, daß es bei Victor Hugo stets eine Absicht und starke, leidenschaftliche und vor allem originelle Charaktere gibt«, schreibt er im Mai 1853. »Kühn bis zum äußersten« ist der *Rigoletto* tatsächlich.

In der Geschichte der Oper ist der arme Narr die erste wirklich gespaltene Persönlichkeit. Wie Verdi den in der Figur angelegten Dualismus von Menschenverachtung und schrankenloser Liebe musikalisch gezeichnet hat, bleibt eine beispiellose kompositorische Leistung.

Rigoletto: O uomini! O natura! . . .

Vil scellerato mi faceste voi! . . .

(O Menschen! O Natur! . . .

Ihr habt mich böse und gemein gemacht! . . .)

Auch die Erfüllung des Fluches trägt diese doppelte Signatur. Die Öffentlichkeit, die Präsenz der Gesellschaft, die noch den intimsten Bereich offenlegt, zeigt ihre ganze Macht am Ende, beim Gewitter, das als ein Arrangement von Menschenstimmen im Verein mit den Naturkräften den Vollzug des Fluches zum Finale treibt. Mit leeren Quinten, Summeffekten, tremolierenden Streichern und – in der Mordszene – dem beständigen Oszillieren vom Rezitativen ins fließend Ariose, wird eine geradezu traumatische Atmosphäre der Ambivalenz geschaffen. Dem Doppelcharakter des Fluches als elementares und soziales Schicksal entspricht die Verzahnung von Instrument und Menschenlaut.

Rigoletto: Qual notte di mistero!

Una tempesta in cielo! . . .

In terra un omicidio!

Oh, come invero qui grande mi sento! . . .

(Welch geheimnisvolle Nacht!

Am Himmel ein Gewitter! . . .

Auf der Erde ein Mord!

Oh, wie wahrhaft groß ich mich hier fühle! . . .)

Die byroneske Hybris des Narren gebärdet sich demiurgisch, wenn sie Kants berühmte Gleichung vom »gestirnten Himmel über und dem moralischen Gesetz in mir« dämonologisch umwertet und zur Lizenz für die *vendetta* werden läßt. An *Rigoletto* erfüllt sich deshalb mit Notwendigkeit das im Grundmodell der Revolte des bösen Engels vorgegebene Schicksal. Wie im kosmologischen Desaster muß der größtenwahnsinnige Frevler mit äußerster Härte wieder zum devoten Geschöpf gemacht werden. Dabei bleibt es bei der Äquivalenz von Natur und Gesellschaft. Daß der von der Natur abweichende Held lebenslänglich gebrandmarkt bleibt, ist in dem Menschengewitter festgehalten. Daß ferner die Gesellschaft das Stigma der Natur zum Fatum des Geschöpfes macht und daß schließlich das sich als Rächer verstehende Opfer diesen Mechanismus überbieten will, indem es sich selbst zum Fatum aufspreizt, bezeichnet den tragischen und unversöhnlichen Ausgang der Oper. Genau hier erweist sich auch die große Nähe zu den hoffnungslosen Antinomien der Shakespearschen Sonderlinge. »Oh, *Le Roi s'amuse* ist das größte Sujet und vielleicht das größte Drama der Gegenwart. Triboulet ist eine Schöpfung, würdig eines Shakespeare!« schreibt Verdi enthusiastisch seinem Librettisten Piave. Das verlachte Opfer des Spaßmachers, der seit der Elisabethanischen Epoche zunehmend mit der Figur des Schurken zusammenwächst, ist stets eine Personifikation der gesamten Gesellschaft. Im Gegensatz zur Kunst zielt das Hohngelächter immer auf das Allgemeine. Die atavistische Absicht des Hohns zerstört mit dem Einzelnen die Spezies und damit die ganze Schöpfung.

IV.

Rigolettos Tragik besteht darin, daß Punkt für Punkt die von ihm ausgefeilte Technik der Weltverhöhnung sich gegen etwas in ihm richtet, das er von der Universalität des Hohns ausgeklammert wähnte. Mit einer so selbstzerstörerischen wie magischen Anziehungskraft verweist er gerade in der Bewahrung des Geheimnisses der

geliebten Tochter auf dessen Disposition zum Gegenstand der Verspottung hin. Der Besitz des Geheimnisses, worin er sich vom bössartigen Spaßmacher unterscheidet, der stets das Bewußtsein eigener Minderwertigkeit zum Spiegel der Welt macht, wird ihm zum Schicksal. Als wolle die Gesellschaft den vom Narren zum kosmischen Geschehen gemachten Makel bewahrheiten, vernichtet sie dessen Geheimnis. Nicht die befleckte Unschuld, sondern die Befleckung als Schuld aller an allen ist das Thema. Jagos »Ich bin nicht, der ich bin«, die Umkehrung der jahwistischen Daseinsformel, gilt auch für Rigoletto. Der Narr als gespaltene Persönlichkeit, deren unendliche Zersetzungstätigkeit die dramatische Handlung vorantreibt, kann selbst nicht erlöst werden. Da er die Gesellschaft spiegelt und zugleich das Böse repräsentiert, ließe die Gnade seiner Rehabilitation auf die Utopie einer Welt ohne Hohn heraus, die das Bewußtsein der allgemeinen Schuld nicht kennt. Der Fluch Monterones, der wie der Pfahl im Fleisch die Endlichkeit in die endlose Zersetzungsmechanik eingräbt, kann – wie in der paulinischen Theologie – nur den treffen, der das Bewußtsein der universellen Schuld besitzt. Das von Gilda im Augenblick des Sterbens geforderte einzige Äquivalent des Fluches, der erlösende väterliche Segen, wird von Rigoletto abgelehnt, weil er von diesem Bewußtsein niemals abstrahieren kann. Hier liegt auch der Grund, warum an dem, der von nichts weiß, der das Bewußtsein der Schuld nicht hat, der Fluch abprallt. »Der Herzog ist eine Figur, die nichts zu sagen hat«, schreibt deshalb Verdi über den Verführer Gildas.

Rigoletto kennt keine finalistische Unterordnung der Einzelszenen. Hartnäckig die Rücksicht auf logischen Zusammenhang mit dem Kontext verweigernd, bewahren die Einzelszenen eine Selbständigkeit, die einzig von der immanenten Ökonomie der Leidenschaften diktiert wird. Die ostentativen Verstöße gegen die Stimmigkeit der Handlungsebenen konstituieren ein Panoptikum der Gefühle. Jedes einzelne Gefühl bleibt im Raum der fest-

gelegten Bedeutung der Figur. Noch ambivalente und gebrochene Passagen – wie die melancholisch-falsche Lustigkeit des Narren am Morgen nach der Entführung der Tochter – erfüllen mit obstinater Beschränkung das ihnen zugewiesene Spektrum. Die charakterologische Festgelegtheit erscheint in den Figuren selbst. Gildas bedingungslose Treue und des Herzogs endlose Untreue geben die äußerste Polarität. Sie entsprechen einander, ohne sich je zu versöhnen.

Inmitten des von dieser Polarität vorgegebenen Spannungsfeldes aber steht der Narr. Hieraus resultiert seine Verzweiflung. Rigoletto, allemal ohne »Religion, Familie, ... Heimat«, ist, was seine Mißgestalt und seine Aufgabe nur noch radikalieren, schon deshalb eine desperate Gestalt, weil es für ihn keine Möglichkeit gibt, dem Zentrum der Polarität zu entkommen. Ein zutiefst bürgerliches Daseinsgesetz, die Trennung von Berufs- und Privatsphäre, ist ihr sozialer Ausdruck. Der sakrosankte Freiraum, die zum Altar gemachte eigene Wohnung, in der Gilda vor der Welt bewahrt werden soll, wird zur belagerten Festung. *Rigoletto* endet mit der definitiven Zerstörung des Freiraums, der zum offenen Feld der Machenschaften des Hofes und der Unterwelt geworden ist. Für einen kurzen Augenblick – in der Oper sind es von Gildas Ankunft in Mantua bis zu ihrer Ermordung rund vier Monate – repräsentiert dieser Raum eine Enklave bürgerlicher Integrität in einer Welt des Verfalls.

Mit dem Herrschaftsantritt des Bürgertums aber verkehren sich die Vorzeichen. Transkribiert man *Rigoletto* – selbst schon Enthistorisierung des Hugoschen Stoffes, der wiederum Gegenwarts kritik im Medium vergangener Geschichte erscheinen läßt – auf die Verhältnisse des zwanzigsten Jahrhunderts, so wird die Obsoletheit eines privaten Freiraumes sofort offenbar. In der Moderne wird der Hof von Mantua zur allumfassenden, geheimnislosen bürgerlichen Öffentlichkeit. Triboulets Frage an den Berufsmörder nimmt diese Entwicklung vorweg: »Erlauben denn die Bürger sich, sich unter sich zu tödten?«

Francesco Maria Piave

Rigoletto

«melodramma» in drei Akten
nach Victor Hugos Schauspiel
«Le Roi s'amuse»

Musik von
Giuseppe Verdi

Uraufführung am 11. März 1851
im Teatro La Fenice, Venedig

Zweisprachiges Textbuch

Neue wörtliche Übersetzung von
Christoph Schwandt

Atto Primo

No. 1: Preludio

No. 2: Introduzione

Sala magnifica nel palazzo Ducale.

Con porte nel fondo che mettono ad altre sale, pure splendidamente illuminate Festa da ballo; musica interna. Folla di Cavalieri e Dame in gran costume che passeggiano nelle sale del fondo. Paggi che vanno e vengono. Nelle sale in fondo si vedrà ballare.

(Da una delle sale vengono il Duca e Borsa.)

DUCA Della mia bella incognita borghese
Toccare il fin dell'avventura io voglio.

BORSA Di quella giovin che vedete al tempio?

DUCA Da tre mesi ogni festa.

BORSA La sua dimora?

DUCA In un remoto calle;
Misterioso un uom v'entra ogni notte.

BORSA E sa colei chi sia
L'amante suo?

DUCA Lo ignora

(Un gruppo di Dame e Cavalieri attraversano la sala.)

BORSA Quante beltà! ... Mirate.

DUCA Le vince tutte di Cepran la sposa.

BORSA *(piano)*

Non v'oda il Conte, o Duca ...

DUCA

A me che importa

Erster Akt

Nr. 1: Orchestervorspiel

Nr. 2: Introduktion

Prächtiger Saal im herzoglichen Palast. Im Hintergrund Türen, die zu anderen Sälen führen, die ebenfalls glanzvoll illuminiert sind. Tanz; Bühnenmusik. Viele Leute und Damen, die in den Räumen im Hintergrund auf und ab gehen. Pagen kommen und gehen. Im Hintergrund wird gespielt.

(Aus einem der Säle kommen der Herzog und Borsa, die unterhalten.)

HERZOG Das Abenteuer mit meinem schönen, unbekanntem
germädchen will ich zu Ende bringen.

BORSA Mit jenem Mädchen, das Ihr in der Kirche gesehen hat?

HERZOG Seit drei Monaten an jedem Feiertag.

BORSA Wo wohnt sie?

HERZOG In einer abgelegenen Gasse;

jede Nacht kommt ein geheimnisvoller Mann dort
hin.

BORSA Weiß sie, wer
ihr Verehrer ist?

HERZOG Sie weiß es nicht.

*(Eine Gruppe von Damen und Edel Männern durchgeht
den Saal.)*

BORSA Wie viele Schönheiten! ... Seht.

HERZOG Sie alle übertrifft Cepranos Frau.

BORSA *(leise)*

Laßt das den Grafen nicht hören, o Herzog ...

HERZOG Was kümmert mich das?

BORSA Dirlo ad altra ei potria
DUCA Né sventura per me certo saria ...

Ballata

Questa o quella per me pari sono
A quant'altre d'intorno mi vedo;
Del mio core l'impero non cedo
Meglio ad una che ad altra beltà.
La costoro avvenenza è qual dono
Di che il fato ne infiora la vita;
S'oggi questa mi torna gradita
Forse un'altra doman lo sarà.
La costanza, tiranna del core,
Detestiamo qual morbo crudele.
Sol chi vuole si serbi fedele;
Non v'ha amor se non v'è libertà.
De' mariti il geloso furore,
Degli amanti le smanie derido;
Anco d'Argo i cent'occhi disfido
Se mi punge una qualche beltà.

Minuetto e Perigordino

(Entrano Dame e Cavalieri. Intanto nella sala in fondo si ballerà il Minuetto.)

DUCA *(il Duca va ad incontrare la Contessa di Ceprano e le dice con molta galanteria)*
Partite? ... Crudele!

Seguire lo sposo

DUCA M'è forza a Ceprano.

Ma dee luminoso
In corte tal astro qual sole brillare.
Per voi qui ciascuno dovrà palpitare.
Per voi già possente la fiamma d'amore
Inebria, conquide, distrugge il mio core.
(con enfasi baciandole la mano)

CONTESSA DI CEPRANO Calmatevi ...

DUCA No.

(Le dà il braccio ed esce con lei.)

BORSA Er könnte es einer anderen sagen ...
HERZOG Das wäre sicherlich kein Unglück für mich ...

Ballade

Ob diese oder jene, für mich sind sie alle gleich,
die ich um mich sehe;
die Herrschaft über mein Herz
gebe ich der einen Schönen nicht lieber als einer
anderen.

Ihre Anmut ist die Blume,
mit der das Schicksal uns das Leben schmückt.
Wenn mir heute die eine willkommen ist,
ist es morgen vielleicht eine andere.
Die Treue, Tyrannin des Herzens,
verabscheue ich als eine schreckliche Krankheit.

Nur wer will, soll treu sein;
es gibt keine Liebe ohne Freiheit.
Ich lache über den eifersüchtigen Zorn der Ehemänner
und die Raserei der Liebhaber;
selbst des Argus hundert Augen scheue ich nicht,
wenn mich irgendeine Schönheit reizt.

Menuett und Perigordin

(Es kommen Damen und Edelmänner herein. Inzwischen tanzt man im hinteren Saal Menuett.)

HERZOG *(geht der Gräfin Ceprano entgegen und sagt mit großer Galanterie zu ihr)*
Ihr geht? ... Grausame!

GRÄFIN CEPRANO Ich muß meinem Mann
nach Ceprano folgen.

HERZOG Aber ein solcher Stern
muß bei Hofe leuchtend wie eine Sonne strahlen.

Für Euch muß hier jeder erbeben.
Die mächtige Flamme der Liebe
berauscht, bezwingt, zerstört schon mein Herz durch
Euch.

(küßt ihr emphatisch die Hand)

GRÄFIN CEPRANO Beruhigt Euch ...

HERZOG Nein.
(Gibt ihr den Arm und geht mit ihr fort.)

RIGOLETTO *(al Conte di Ceprano)*
 In testa che avete,
 Signor di Ceprano?
(Ceprano fa un gesto d'impazienza e segue il Duca.)

RIGOLETTO *(ai Cortigiani)*
 Ei sbuffa, vedete?

BORSA E CORO Che festa!
 RIGOLETTO Oh sì ...

BORSA E CORO Il Duca qui pur si diverte! ...
 RIGOLETTO Così non è sempre? Che nuove scoperte!
 Il giuoco ed il vino, le feste, la danza,
 Battaglie, conviti, ben tutto gli sta.
 Or della Contessa l'assedio egli avanza.
(ridendo)
 E intanto il marito fremendo ne va.
(Esce.)

Perigordino
(Intanto nella sala si balla il Perigordino.)

MARULLO *(entra premuroso)*
 Gran nuova! Gran nuova!
 Che avvenne? Parlate!

BORSA E CORO Stupir ne dovrete ...
 MARULLO Narrate, narrate ...

BORSA E CORO *(ridendo)*
 MARULLO Ah! ah! Rigoletto ...

BORSA E CORO Ebben?
 MARULLO Caso enorme! ...

BORSA E CORO Perduto ha la gobba? Non è più difforme? ...

MARULLO Più strana è la cosa! ...
(con gravità)
 Il pazzo possiede ...

BORSA E CORO Infine?
 MARULLO Un'amante!

BORSA E CORO *(con sorpresa)*
 Un'amante! Chi il crede?

MARULLO Il gobbo in Cupido or s'è trasformato.
 BORSA E CORO Quel mostro Cupido ...
 TUTTI Cupido beato! ...
 DUCA *(entra seguito da Rigoletto; a Rigoletto)*

RIGOLETTO *(zum Grafen Ceprano)*
 Was habt Ihr am Kopf,
 Herr von Ceprano?
(Ceprano macht eine unwillige Geste und folgt dem Herzog.)

RIGOLETTO *(zu den Höflingen)*
 Er schnaubt, seht Ihr?

BORSA UND CHOR Was für ein Fest!
 RIGOLETTO O ja ...

BORSA UND CHOR Aber der Herzog vergnügt sich! ...
 RIGOLETTO Ist es nicht immer so! Was für neue Entdeckungen!
 Das Spiel und der Wein, die Feste, der Tanz,
 Kämpfe, Gelage sind seine Sache.
 Nun ist er dabei, die Gräfin zu erobern.
(lachend)
 Derweil fängt ihr Mann an zu toben.
(Geht ab.)

Perigordin
(Währenddessen tanzt man im Saal den Perigordin.)

MARULLO *(kommt eilig herein)*
 Große Neuigkeiten! Große Neuigkeiten!

BORSA UND CHOR Was ist passiert? Sprecht!
 MARULLO Ihr werdet staunen ...

BORSA UND CHOR Erzählt, erzählt ...
 MARULLO *(lachend)*
 Ha! ha! Rigoletto ...

BORSA UND CHOR Nun?
 MARULLO Ein außergewöhnlicher Fall! ...

BORSA UND CHOR Hat er den Buckel verloren? Ist er nicht mehr mißgestaltet?
 MARULLO Die Sache ist noch seltsamer!
(mit Gewicht)
 Der Verrückte hat ...

BORSA UND CHOR Was also!
 MARULLO Eine Geliebte!

BORSA UND CHOR *(überrascht)*
 Eine Geliebte! Kaum zu glauben!
 MARULLO Der Bucklige hat sich in Cupido verwandelt.
 BORSA UND CHOR Dieses Monstrum ein Cupido ...
 ALLE Glücklicher Cupido! ...
 HERZOG *(tritt auf, gefolgt von Rigoletto; zu Rigoletto)*

Ah, più di Ceprano importuno non v'è! ...

La cara sua sposa è un angiol per me!

RIGOLETTO Rapitela.

DUCA È detto; ma il farlo?

RIGOLETTO Stasera.

DUCA Né pensi tu al Conte?

RIGOLETTO Non c'è la prigione?

DUCA Ah, no.

RIGOLETTO Ebben ... s'esilia ...

DUCA Nemmeno, buffone.

RIGOLETTO Allora la testa ...

(*indicando di farla tagliare*)

CEPRANO (*fra sé*)

(Oh l'anima nera!)

DUCA (*battendo con la mano una spalla al Conte*)

Che di', questa testa? ...

È ben naturale.

RIGOLETTO Che far di tal testa? ... A cosa ella vale?

CEPRANO (*infuriato, brandendo la spada*)

Marrano!

DUCA (*a Ceprano*)

Fermate ...

RIGOLETTO Da rider mi fa.

CORO In furia è montato!

DUCA (*a Rigoletto*)

Buffone, vien qua.

BORSA, MARULLO E CORO In furia è montato!

DUCA Ah, sempre tu spingi lo scherzo all'estremo.

Quell'ira che sfidi colpir ti potrà.

RIGOLETTO Che coglier mi puote? Di loro non temo;

Del Duca il protetto nessun toccherà.

CEPRANO (*ai Cortigiani*)

Vendetta del pazzo! ... Contr'esso un rancore

Pei tristi suoi modi di noi chi non ha?

Vendetta.

Ma come?

CEPRANO In armi chi ha core

Doman sia dame.

Ah, keiner ist mir lästiger als Ceprano! ...

Seine teure Frau ist ein Engel für mich!

RIGOLETTO Entführt sie.

HERZOG Leicht gesagt, aber wie es anstellen?

RIGOLETTO Heute abend.

HERZOG Vergißt du nicht den Grafen?

RIGOLETTO Gibt es nicht das Gefängnis?

HERZOG Ach nein.

RIGOLETTO Nun gut ... man verbannt ihn ...

HERZOG Das auch nicht, du Narr.

RIGOLETTO Dann den Kopf ...

(*macht die Gebärde des Kopfabschlagens*)

CEPRANO (*für sich*)

(Oh, diese schwarze Seele!)

HERZOG (*schlägt dem Grafen mit der Hand auf die Schulter*)

Was sagst du, diesen Kopf? ...

RIGOLETTO Das ist nur natürlich.

Was soll man mit diesem Kopf machen? ... Wo ist er gut?

CEPRANO (*erregt, mit dem Degen drohend*)

Flegel!

HERZOG (*zu Ceprano*)

Hört auf ...

RIGOLETTO Mich bringt es zum Lachen.

CHOR Er ist außer sich!

HERZOG (*zu Rigoletto*)

Narr, komm her.

BORSA, MARULLO UND CHOR

Er ist außer sich!

HERZOG Ach, immer treibst du den Scherz auf die Spitze.

Der Zorn, den du herausforderst, könnte dich treffen.

RIGOLETTO Was kann mir passieren? Vor denen habe ich keine Angst;

den Schützling des Herzogs wird keiner anrühren!

CEPRANO (*zu den Höflingen*)

Rache dem Narren! ... Wer von uns hat keinen Zorn

auf ihn wegen seiner unverschämten Art?

Rache!

BORSA, MARULLO UND CHOR

Aber wie?

CEPRANO Wer Mut hat,

soll morgen bewaffnet bei mir sein.

BORSA, MARULLO E CORO

Si.
A notte.

CEPRANO

BORSA, MARULLO E CORO

Sarà.

BORSA, MARULLO, CEPRANO E CORO

Vendetta del pazzo!
Contr'esso un rancone
Pei tristi suoi modi
Di noi chi non ha?

(Qui i Ballerini, che saranno in fondo della sala, vengono sul davanti della scena.)

TUTTI Tutto è gioia, tutto è festa,
Tutto invitaci a goder!
Oh, guardate, non par questa
Or la reggia del piacer?

MONTERONE *(entro le scene)*
Ch'io gli parli.

DUCA No.

MONTERONE *(presentandosi)*

Il voglio.

TUTTI Monterone!

MONTERONE *(fissando il Duca con nobile orgoglio)*
Sì, Monterone ... la voce mia qual tuono
Vi scuoterà dovunque ...

RIGOLETTO *(al Duca, contraffacendo la voce di Monterone)*
Ch'io gli parli.
(con caricatura)

Voi congiuraste contro noi, signore,
E noi, clementi invero, perdonammo ...
Qual vi piglia or delirio a tutte l'ore
Di vostra figlia a reclamar l'onore?

MONTERONE *(guardano Rigoletto con ira sprezzante)*
Novello insulto! ... Ah sì, a turbare
(al Duca)

Sarò vostr'orgie ... verrò a gridare
Fino a che vegga restarsi inulto
Di mia famiglia l'atroce insulto;
E se al carnefice pur mi darete,
Spettro terribile mi rivedrete,
Portante in mano il teschio mio,

BORSA, MARULLO UND CHOR

Ja.

CEPRANO Nachts.

BORSA, MARULLO UND CHOR

So sei es.

BORSA, MARULLO, CEPRANO UND CHOR

Rache dem Narren!

Wer von uns
hat keinen Zorn auf ihn
wegen seiner unverschämten Art?
(Jene Tänzer, die sich im Hintergrund des Saals aufhalten, kommen nach vorn auf die Szene.)

ALLE Alles ist Vergnügen, alles ist Fest,
alles lädt uns ein zur Lust!
Oh, schaut, scheint dies nicht
das Reich der Freude zu sein?

MONTERONE *(betritt die Szene)*

Ich will ihn sprechen.

HERZOG Nein.

MONTERONE *(zeigt sich)*

Ich will.

ALLE Monterone!

MONTERONE *(schaut auf den Herzog, mit edlem Stolz)*

Ja, Monterone ... einem Donner gleich soll Euch
meine Stimme überall erschüttern ...

RIGOLETTO *(zum Herzog, die Stimme Monterones nachahmend)*
Ich muß ihn sprechen.
(karikierend)

Ihr habt Euch gegen uns verschworen, mein Herr,
und wir, wahrhaft gnädig, haben verziehen ...
Welcher Wahn erfaßt Euch also, daß Ihr zu jeder
Stunde die Ehre eurer Tochter reklamiert?

MONTERONE *(auf Rigoletto mit verachtungsvollem Zorn schauend)*
Eine neue Beleidigung! ... Ach ja,
(zum Herzog)

um eure Orgien zu stören ... werde ich kommen,
um zu schreien, solange ich die bittere Beleidigung
meiner Familie ungerächt sehe;
und wenn Ihr mich dem Henker ausliefert,
werdet Ihr mich als schreckliches Gespenst wiedersehen,
meinen Schädel in der Hand tragend,

Vendetta chiedere al mondo e a Dio.

DUCA Non più, arrestatelo.

RIGOLETTO È matto.

BORSA, MARULLO E CEPRANO

Quai detti!

MONTERONE *(al Duca e Rigoletto)*

Oh, siate entrambi voi maledetti.

TUTTI Ah!

MONTERONE Slanciare il cane a leon morente

È vile, o Duca . . .

(a Rigoletto)

e tu, serpente,

Tu che d'un padre ridi al dolore,

Sii maledetto.

RIGOLETTO *(da sè, colpito)*

(Che sento! Orrore!)

TUTTI *(meno Rigoletto)*

O tu che la festa audace hai turbato,

Da un genio d'inferno qui fosti guidato;

È vano ogni detto, di qua t'allontana,

Va, trema, o vegliardo, dell'ira sovrana . . .

Tu l'hai provocata, più speme non v'è.

Un'ora fatale fu questa per te.

(Monterone parte fra due alabardieri; tutti gli altri seguono il Duca in un'altra stanza.)

werde ich vor Gott und der Welt Rache fordern

HERZOG Genug, nehmt ihn fest.

RIGOLETTO Er ist verrückt.

BORSA, MARULLO UND CEPRANO

Welche Worte.

MONTERONE *(zum Herzog und Rigoletto)*

Oh, seid alle beide verflucht.

ALLE Ah!

MONTERONE Den Hund auf den sterbenden Löwen zu hetzen

ist feige, o Herzog . . .

(zu Rigoletto)

und du, Schlange,

die du über den Schmerz eines Vaters lachst,

sei verflucht.

RIGOLETTO *(für sich, getroffen)*

(Was höre ich! Schrecken!)

ALLE *(außer Rigoletto)*

O du, der du das Fest zu stören gewagt hast,

von einem Geist der Hölle wurdest du hierher gefü

jedes Wort ist vergebens, entferne dich von hier r.

gehe, zittere, o Greis, vor dem Zorn des Herrschers mer

Du hast ihn verursacht, Hoffnung gibt es nicht me

Dies war eine verhängnisvolle Stunde für dich

(Monterone geht zwischen zwei Hellebardieren ab; alle a

folgen dem Herzog in ein anderes Zimmer.)

L'estremità più deserta d'una via cieca.

A sinistra, una casa di discreta apparenza con una piccola corte circondata da mura. Nella corte un grosso ed alto albero ed un sedile di marmo; nel muro, una porta che mette alla strada; sopra il muro, un terrazzo praticabile, sostenuto da arcate. La porta del primo piano dà sul detto terrazzo, a cui si ascende per una scala di fronte. A destra della via è il muro altissimo del giardino e un fianco del palazzo di Ceprano. È notte.

Das ziemlich verlassene Ende einer Sackgasse.

Zur Linken ein unauffälliges Haus mit einem kleinen von 1
ern umgebenen Hof. Im Hof ein großer hoher Baum und
Bank aus Marmor; in der Mauer eine Tür, die auf die St
führt; oberhalb der Mauer ein gangbarer Balkon, von Ark
gestützt. Die Tür vom ersten Stock führt auf den Balkon, auf
man von vorn über eine Treppe gelangt. Zur Rechten der St
ist die sehr hohe Mauer des Gartens und ein Flügel des Pala
von Ceprano. Es ist Nacht.

No. 3: Duetto
Rigoletto e Sparafucile

(Rigoletto chiuso nel suo mantello; Sparafucile lo segue da lontano, portando sotto il mantello una lunga spada.)

RIGOLETTO (Quel vecchio maledivami!)
SPARAFUCILE *(gli si avvicina)*
Signor? ...
RIGOLETTO Va', non ho niente.
SPARAFUCILE Né il chiesi ... a voi presente
Un uom di spada sta.
RIGOLETTO Un ladro?
SPARAFUCILE Un uom che libera
Per poco da un rivale.
(con mistero)
E voi ne avete ...
RIGOLETTO Quale?
SPARAFUCILE La vostra donna è là.
RIGOLETTO (Che sento!) E quanto spendere
Per un signor dovrei?
SPARAFUCILE Prezzo maggior vorrei ...
RIGOLETTO Com'usasi pagar?
SPARAFUCILE Una metà s'anticipa,
Il resto si dà poi ...
RIGOLETTO (Demonio!) E come puoi
Tanto sicuro oprar?
SPARAFUCILE Soglio in cittade uccidere,
Oppure nel mio tetto.
L'uomo di sera aspetto;
Una stoccata e muor.
RIGOLETTO (Demonio!)
E come in casa?
SPARAFUCILE È facile ...
M'aiuta mia sorella ...
Per le vie danza ... è bella ...
Chi voglio attira ... e allor ...
RIGOLETTO Comprendo.
SPARAFUCILE Senza strepito ...
(tirando fuori lo spadone)
È questo il mio strumento,
Vi serve?

Nr. 3: Duett
Rigoletto und Sparafucile

(Rigoletto in seinen Mantel gehüllt; Sparafucile folgt ihm von weitem mit einem langen Degen unter dem Mantel.)

RIGOLETTO (Jener Alte hat mich verflucht!)
SPARAFUCILE *(kommt ihm näher)*
Mein Herr? ...
RIGOLETTO Geh, ich habe nichts.
SPARAFUCILE Ich habe um nichts gebeten ... vor Euch
steht ein Mann des Schwertes.
RIGOLETTO Ein Räuber?
SPARAFUCILE Ein Mann, der von einem Rivalen
für wenig Geld befreit.
(geheimnisvoll)
Und Ihr habt einen ...
RIGOLETTO Wen denn?
SPARAFUCILE Eure Frau ist hier.
RIGOLETTO (Was höre ich!) Und wieviel
müßte ich für einen Herrn bezahlen?
SPARAFUCILE Einen höheren Preis verlange ich ...
RIGOLETTO Wie bezahlt man gewöhnlich?
SPARAFUCILE Eine Hälfte im voraus,
den Rest gibt man später ...
RIGOLETTO (Ungeheuer!) Und wie kannst
du so sicher arbeiten?
SPARAFUCILE Ich pflege in der Stadt zu morden
oder in meinem Haus.
Abends warte ich auf den Mann;
ein Stoß und er ist tot.
RIGOLETTO (Ungeheuer!)
Und wie zu Hause?
SPARAFUCILE Es ist leicht.
Meine Schwester hilft mir ...
sie tanzt durch die Straßen ... sie ist schön ...
wen ich will, lockt sie ... und dann ...
RIGOLETTO Ich verstehe.
SPARAFUCILE Ohne Geschrei ...
(zieht den Degen heraus)
und das ist mein Werkzeug,
kann es Ihnen dienen?

RIGOLETTO No ... al momento.
 SPARAFUCILE (*nasconde lo spadone*)
 Peggio per voi ...
 RIGOLETTO Chi sa? ...
 SPARAFUCILE Sparafucil mi nomino ...
 RIGOLETTO Straniero?
 SPARAFUCILE (*per andarsene*)
 Borgognone ...
 RIGOLETTO E dove all'occasione? ...
 SPARAFUCILE Qui sempre a sera.
 RIGOLETTO Va.
 (*Sparafucile parte.*)

No. 4: Scena e Duetto Gilda e Rigoletto

RIGOLETTO (*guardando dietro a Sparafucile*)
 Pari siamo! ... Io la lingua, egli ha il pugnale;
 L'uomo son io che ride, ei quel che spegne!
 Quel vecchio maledivami ...
 O uomini! O natura! ...
 Vil scellerato mi faceste voi! ...
 O rabbia! ... Esser difforme! ... Esser buffone ...
 Non dover, non poter altro che ridere ...!
 Il retaggio d'ogni uom m'è tolto ... il pianto ...
 Questo padrone mio,
 Giovin, giocondo, sì possente, bello,
 Sonnacchiando mi dice:
 Fa' ch'io rida, buffone! ...
 Forzarmi deggio e farlo! ... Oh dannazione! ...
 Odio a voi, cortigiani schernitori!
 Quanta in mordervi ho gioia!
 Se iniquo son, per cagion vostra è solo ...
 Ma in altr'uom qui mi cangio! ...
 Quel vecchio maledivami! ... Tal pensiero
 Perché conturba ognor la mente mia?

RIGOLETTO Im Augenblick ... Nein ...
 SPARAFUCILE (*steckt den Degen ein*)
 Um so schlimmer für Euch ...
 RIGOLETTO Wer weiß? ...
 SPARAFUCILE Ich nenne mich Sparafucile ...
 RIGOLETTO Ein Fremder?
 SPARAFUCILE (*im Gehen*)
 Aus Burgund ...
 RIGOLETTO Und wo im Falle eines Falles? ...
 SPARAFUCILE Hier immer abends.
 RIGOLETTO Geh.
 (*Sparafucile ab.*)

Nr. 4: Szene und Duett Gilda und Rigoletto

RIGOLETTO (*Sparafucile nachblickend*)
 Wir sind gleich! ... Ich habe die Zunge, er die Waffe;
 ich bin der Mann, der lacht, er der, der tötet!
 Dieser Alte hat mich verflucht ...
 Oh, Menschen! oh, Natur! ...
 Ihr habt mich niederträchtig und gemein gemacht! ...
 O Zorn! ... Mißgestaltet zu sein! ... Narr zu sein ...
 Nichts anderes müssen, nichts anderes können als
 lachen ...!
 Das Gut eines jeden Menschen ist mir genommen ...
 die Tränen.
 Dieser mein Herr,
 jung, fröhlich, so mächtig, schön,
 spricht im Schlummer zu mir:
 Bring mich zum Lachen, Narr! ...
 Ich muß mich dazu zwingen und es tun! ... Oh, Ver-
 dammnis!
 Haß über Euch, verlegene Höflinge!
 Welche Freude habe ich, wenn ich euch verletze!
 Wenn ich schlecht bin, liegt es nur an euch ...
 Aber hier verwandle ich mich in einen anderen Men-
 schen! ...
 Dieser Alte hat mich verflucht! ... Warum beunruhigt
 dieser Gedanke ständig meinen Sinn?

Mi coglierà sventura? ... Ah, no, è follia ...
(Entra nel cortile.)
(Gilda esce dalla casa e si getta nelle braccia del padre.)

Figlia! ...

GILDA Mio padre!
RIGOLETTO A te d'appresso
Trova sol gioia il core oppresso.
GILDA Oh, quanto amore! Padre mio!
RIGOLETTO Mia vita sei!
Senza te in terra qual bene avrei?
O figlia mia!
(sospira)
GILDA Voi sospirate! ... Che v'ange tanto?
Lo dite a questa povera figlia ...
Se v'ha mistero ... per lei sia franto ...
Ch'ella conosca la sua famiglia.
RIGOLETTO Tu non ne hai ...
GILDA Qual nome avete?
RIGOLETTO A te che importa?
GILDA Se non volete
Di voi parlarmi ...
RIGOLETTO (interrompendola)
Non uscir mai.
GILDA Non vo che al tempio.
RIGOLETTO Oh, ben tu fai.
GILDA Se non di voi, almen chi sia
Fate ch'io sappia la madre mia.
RIGOLETTO Deh, non parlare al misero
Del suo perduto bene ...
Ella sentia, quell'angelo,
Pietà delle mie pene ...
Solo, difforme, povero,
Per compassion mi amò.
Ah! moria ... le zolle coprano
Lievi quel capo amato.
Sola or tu resti al misero ...
O Dio, sii ringraziato! ...
GILDA (singhiozzando)
Oh quanto dolor! ... Che spremere
Si amaro pianto può?

Wird mich Unglück treffen? ... Ach nein, es ist
heit ...

(Geht in den Hof.)
(Gilda kommt aus dem Haus und wirft sich in seine Arme.)
Tochter! ...

GILDA Mein Vater!
RIGOLETTO Allein in deiner Nähe
findet mein bedrücktes Herz Freude.
GILDA Oh, wieviel Liebe! Mein Vater!
RIGOLETTO Du bist mein Leben!
Was hätte ich ohne dich auf Erden?
Oh, meine Tochter!
(seufzt)
GILDA Ihr seufzt! ... 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)
Gehe niemals aus.
GILDA Nur in die Kirche.
RIGOLETTO Oh, das machst du gut.
GILDA Wenn nicht von Euch, dann laßt mich wenigstens
wissen, wer meine Mutter ist.
RIGOLETTO Ach, sprich dem Armen nicht
von seinem verlorenen Glück ...
sie hatte jener Engel,
Erbarmen mit meinen Leiden ...
Allein, mißgestaltet, arm,
liebte sie mich aus Mitleid.
Ach, sie starb ... die Erde möge das
geliebte Haupt sanft bedecken.
Nur du bist dem Armen geblieben ...
O Gott, sei bedankt! ...
GILDA (schluchzend)
Welcher Schmerz! ... Was können
so bittere Tränen bedeuten?

Padre, non più, calmatevi ...
 Mi lacera tal vista ...
 Il nome vostro ditemi,
 Il duol che sì v'attrista ...
 RIGOLETTO A che nomarmi? È inutile! ...
 Padre ti sono, e basti ...
 Me forse al mondo temono,
 D'alcuno ho forse gli asti ...
 Altri mi maledicono ...
 GILDA Patria, parenti, amici
 Voi dunque non avete?
 RIGOLETTO Patria! ... parenti! ... dici?
(con effusione)
 Culto, famiglia, la patria,
 Il mio universo è in te?
 GILDA Ah, se può lieto rendervi,
 Gioia è la vita a me!
 Già da tre lune son qui venuta
 Né la cittade ho ancor veduta;
 Se il concedete, farlo or potrei ...
 RIGOLETTO Mai! ... mai! ... Uscita, dimmi, unqua sei?

GILDA No.
 RIGOLETTO Guai!
 GILDA (Che dissi!)
 RIGOLETTO Ben te ne guarda!
 (Potrian seguirla, rapirla ancora!
 Qui d'un buffone si disonora
 La figlia, e se ne ride ... Orror!)
(verso la casa)
 Olà?
 GIOVANNA Signor?
 RIGOLETTO Venendo mi vide alcuno?
 Bada, di' il vero ...

GIOVANNA Ah, no, nessuno.
 RIGOLETTO Sta ben ... la porta che dà al bastione
 È sempre chiusa?
 GIOVANNA Ognor si sta.
 RIGOLETTO *(a Giovanna)*
 Ah! veglia, o donna, questo fiore
 Che a te puro confidai;

Vater, nicht mehr, beruhigt Euch ...
 Dieser Anblick quält mich ...
 Sagt mir Euren Namen,
 den Schmerz, der Euch so traurig macht ...
 RIGOLETTO Warum mich beim Namen nennen? Es ist unnütz! ...
 Ich bin dein Vater, damit genug ...
 Vielleicht fürchtet man mich auf der Welt,
 vielleicht haßt mich jemand ...
 andere verfluchen mich ...
 GILDA Heimat, Verwandte, Freunde
 habt Ihr also nicht?
 RIGOLETTO Heimat! ... Verwandte! ... sagst du?
(mit großer Emotion)
 Religion, Familie, die Heimat,
 meine Welt ist in dir!
 GILDA Ah, wenn es Euch fröhlich machen kann,
 für mich ist das Leben Freude.
 Schon seit drei Monaten bin ich hier
 und habe noch nicht die Stadt gesehen;
 Wenn Ihr es erlauben würdet, könnte ich es tun ...
 RIGOLETTO Niemand! ... Niemand! ... Sag mir, bist du je ausge-
 gangen?
 GILDA Nein.
 RIGOLETTO Wehe!
 GILDA (Was habe ich gesagt!)
 RIGOLETTO Gib acht auf dich!
 (Sie könnten ihr folgen, sie sogar entführen!
 Hier entehrt man die Tochter eines Narren
 und lacht ... Schrecklich!)
(zum Haus hin)
 Olà?
 GIOVANNA Herr?
 RIGOLETTO Sah mich jemand kommen?
 Überlege, sag' die Wahrheit ...
 GIOVANNA Ah, nein, niemand.
 RIGOLETTO Gut ... die Tür, die zur Bastei führt,
 ist immer geschlossen?
 GIOVANNA Sie ist es immer.
 RIGOLETTO *(zu Giovanna)*
 Ach, bewache, o Frau, diese Blume,
 die ich rein dir anvertraue;

Veglia attenta, e non sia mai
Che s'offuschi il suo candor.
Tu dei venti dal furore,
Ch'altri fiori hanno piegata,
Lo difendi, e immacolato
Lo ridona al genitor.

GILDA Quanto affetto? ... quali cure!
Che temete, padre mio?
Lassù in cielo, presso Dio,
Veglia un angiol protettor.

Da noi toglie le sventure
Di mia madre il priego santo;
Non fia mai disvelto o franto
Questo a voi diletto fior.

RIGOLETTO Ah! veglia, o donna, questo fiore
Che a te puro confi ...
Alcun v'è fuori ...

*(Apre la porta della corte e, mentre esce a guardar sulla strada, il
Duca guizza furtivo nella corte e si nasconde dietro l'albero; get-
tando a Giovanna una borsa, la fa tacere.)*

GILDA Cielo!
Sempre novel sospetto ...

RIGOLETTO *(rientrando dice a Giovanna)*
Vi seguiva alla chiesa mai nessuno?

GIOVANNA Mai.

DUCA *(Rigoletto!)*

RIGOLETTO Se talor qui picchian,
Guardatevi d'aprire ...

GIOVANNA Nemmeno al Duca?

RIGOLETTO Non che ad altri a lui ...
Mia figlia, addio.

DUCA *(Sua figlia!)*

GILDA Addio, mio padre.

RIGOLETTO Ah! veglia, o donna ...

GILDA Oh quanto affetto! ...

(S'abbracciano e Rigoletto parte chiudendosi dietro la porta.)

wache aufmerksam, damit
ihre Unschuld sich nicht trübt.
Beschütze sie vor der Macht der Winde,
die anderè Blumen gebeugt haben,
und gib sie unbefleckt
dem Vater zurück.

GILDA Welche Liebe! ... Welche Sorgen!
Was fürchtet Ihr, mein Vater?
Oben, bei Gott im Himmel
wacht ein schützender Engel.

Das heilige Gebet meiner Mutter
hält das Unglück fern von uns;
diese Blume, die Ihr liebt,
wird niemals entwurzelt oder zerbrochen.

RIGOLETTO Bewache, o Frau, diese Blume,
die ich rein dir anvert ...
Draußen ist jemand ...

*(Öffnet die Hoftür und, während er heraustritt, um auf die Straße
zu sehen, schlüpft der Herzog ohne gesehen zu werden in den Hof
und verbirgt sich hinter dem Baum; er wirft Giovanna eine Geld-
börse zu, damit sie schweigt.)*

GILDA Himmel!
Immer neuer Verdacht ...

RIGOLETTO *(zu Giovanna zurückkommend)*
Euch ist niemand zur Kirche gefolgt?

GIOVANNA Niemals.

HERZOG *(Rigoletto!)*

RIGOLETTO Falls es klopft,
hütet Euch davor aufzumachen ...

GIOVANNA Auch nicht dem Herzog?

RIGOLETTO Ihm noch weniger als anderen ...
Meine Tochter, leb wohl.

HERZOG *(Seine Tochter!)*

GILDA Leb wohl, mein Vater.

RIGOLETTO Bewache, o Frau, diese Blume ...

GILDA Welche Liebe ... Welche Sorgen ...

*(Sie umarmen sich, Rigoletto geht und schließt die Tür hinter sich
ab.)*

No. 5: Scena e Duetto

Gilda e Duca

GILDA Giovanna, ho dei rimorsi ...
GIOVANNA E perché mai?
GILDA Tacqui che un giovin ne seguiva al tempio.

GIOVANNA Perché ciò dirgli? L'odiare dunque
Cotesto giovin voi?
GILDA No, no, ché troppo è bello spira amore ...
GIOVANNA E magnanimo sembra e gran signore.
GILDA Signor né principe io lo vorrei;
Sento che povero più l'amerei.
Sognando o vigile sempre lo chiamo,
E l'alma in estasi gli dice: t'a ...

DUCA *(esce improvviso, fa cenno a Giovanna d'andarsene, e inginocchiandosi ai piedi di Gilda termina la frase)*
T'amo!
T'amo; ripetilo sì caro accento;
Un puro schiudimi ciel di contento!
GILDA Giovanna? ... Ahi, misera! Non v'è più alcuno
Che qui rispondami! ... Oh Dio! ... nessuno?
DUCA Son io coll'anima, che ti rispondo ...
Ah, due che s'amano, son tutto un mondo! ...
GILDA Chi mai, chi giungere vi fece a me?
DUCA S'angelo o demone, che importa a te?
Io t'amo ...

GILDA Uscitene.
DUCA Uscire! ... Adesso! ...
Ora che accendene un fuoco istesso!
Ah, inseparabile d'amore il Dio
Stringeva, o vergine, tuo fato al mio!
È il sol dell'anima, la vita è amore,
Sua voce è palpito del nostro core ...
E fama e gloria, potenza e trono,
Umane, fragili cose qui sono.
Una pur avviene sola, divina:
È amor che agli angeli più ne avvicina!
Adunque amiamoci, donna celeste;

Nr. 5: Szene und Duett

Gilda und Herzog

GILDA Giovanna, ich habe ein schlechtes Gewissen ...
GIOVANNA Und warum?
GILDA Ich habe verschwiegen, daß uns ein junger Mann zur Kirche gefolgt ist.
GIOVANNA Warum ihm das sagen? Mögt Ihr etwa diesen jungen Mann nicht?
GILDA Nein, nein, er ist zu schön und verliebt.
GIOVANNA Und er scheint großzügig und vornehm zu sein.
GILDA Ich möchte ihn weder als Herrn noch als Prinzen; ich fühle, daß ich ihn noch mehr lieben würde, wenn er arm wäre!
Träumend und wachend rufe ich ihn,
und meine Seele sagt in Verzückung: ich lie ...
HERZOG *(kommt plötzlich hervor, macht Giovanna ein Zeichen zu gehen, und beendet den Satz, sich zu Gildas Füßen hinknien)*
Ich liebe dich!
Ich liebe dich; wiederhole dieses so schöne Wort;
eröffne mir einen reinen Himmel der Freude!
GILDA Giovanna? ... Ach, ich Arme! Ist denn da niemand, der mir Antwort gibt! ... O Gott! ... niemand?
HERZOG Ich bin es, der dir mit reiner Seele antwortet ...
Ach, zwei, die sich lieben, sind eine ganze Welt! ...
GILDA Aber wer, wer hat Euch hereingelassen?
HERZOG Ob es ein Engel oder ein böser Geist war, was macht das dir aus?
Ich liebe dich ...
GILDA Geht.
HERZOG Gehen! ... jetzt! ...
Jetzt, wo es uns wie ein Feuer entzündet!
Ach, unzertrennlich hat der Gott der Liebe dein Schicksal, o Jungfrau, an meines geknüpft!
Liebe ist die Sonne der Seele, das Leben,
ihre Stimme ist das Pochen unseres Herzens ...
und Ruhm und Ehre, Macht und Thron,
sind menschliche, vergängliche Dinge.
Eines aber ist göttlich:
die Liebe, die uns näher zu den Engeln bringt!
Also laß uns lieben, göttliches Weib;

D'invidia agli uomini sarò per te.
 GILDA (Ah, de' miei vergini sogni son queste
 Le voci tenere sì care a me!)
 DUCA Che m'ami, deh, ripetimi.
 GILDA L'udiste.
 DUCA Oh, me felice!
 GILDA Il nome vostro ditemi ...
 Saperlo non mi lice?
 (*Compariscono sulla strada Ceprano e Borsa.*)
 CEPRANO (*a Borsa, dalla via*)
 Il loco è qui ...
 DUCA (*pensando*)
 Mi nomino ...
 BORSA (*a Ceprano*)
 Sta ben ...
 (*Ceprano e Borsa ripartono.*)
 DUCA Gualtier Maldè ...
 Studente sono ... e pòvero ...
 GIOVANNA (*tornando spaventata*)
 Rumor di passi è fuore ...
 GILDA Forse mio padre ...
 DUCA (Ah, cogliere
 Potessi il traditore
 Che sì mi sturba!)
 GILDA (*a Giovanna*)
 Adducilo
 Di qua al bastione ... or ite ...
 DUCA Di', m'amerai tu?
 GILDA E voi?
 DUCA L'intera vita ... poi ...
 GILDA Non più ... non più ... partite.
 IDUCE Addio ... speranza ed anima
 Sol tu sarai per me.
 Addio ... vivrà immutabile
 L'affetto mio per te.
 (*Il Duca esce scortato da Giovanna. Gilda resta fissando la porta
 ond'è partito.*)

jedermann wird mich deinetwegen beneiden.
 GILDA (Ah, das sind die zarten Worte aus meinen
 jungfräulichen Träumen, die mir so lieb sind!)
 HERZOG Sag mir noch einmal, daß du mich liebst.
 GILDA Ihr habt es gehört.
 HERZOG Oh, ich Glücklicher.
 GILDA Sagt mir Euren Namen ...
 Oder darf ich ihn nicht wissen?
 (*Auf der Straße erscheinen Ceprano und Borsa.*)
 CEPRANO (*zu Borsa auf der Straße*)
 Das ist der Ort ...
 HERZOG (*nachdenkend*)
 Ich heiße ...
 BORSA (*zu Ceprano*)
 Gut ...
 (*Ceprano und Borsa gehen ab.*)
 HERZOG Gualtier Maldé ...
 Ich bin Student ... und arm ...
 GIOVANNA (*kommt aufgeregt zurück*)
 Draußen sind Schritte zu hören ...
 GILDA Vielleicht mein Vater ...
 HERZOG (Ah, wenn ich
 den Verräter zu fassen bekäme,
 der mich so stört!)
 GILDA (*zu Giovanna*)
 Führe ihn
 von hier zur Bastei ... nun geht ...
 HERZOG Sag', wirst du mich lieben?
 GILDA Und Ihr?
 HERZOG Das ganze Leben ... dann ...
 GILDA Genug ... Genug ... geht.
 BEIDE Leb wohl ... Hoffnung und Seele
 wirst nur du für mich sein.
 Leb wohl ... unveränderbar
 wird meine Liebe für dich leben.
 (*Der Herzog geht, von Giovanna begleitet. Gilda bleibt, sie
 schaut auf die Tür, durch die er fortgeht.*)

No. 6: Scena ed Aria

Gilda

GILDA Gualtier Maldè . . . nome di lui sì amato,
Ti scolpisci nel core innamorato!
Caro nome che il mio cor
Festi primo palpar,
Le delizie dell'amor
Mi dêi sempre rammentar!
Col pensiero il mio desir
A te sempre volerà,
E fin l'ultimo sospir,
Caro nome, tuo sarà.
(Sale al terrazzo con una lanterna.)
Gualtier Maldè! . . .
(sul terrazzo)
Gualtier Maldè! . . .
Caro nome che il mio cor
Festi primo palpar,
E fin l'ultimo sospir,
(entra nelle stanze, e la voce si perde poco a poco)
Caro nome, tuo sarà.
Gualtier Maldè!
BORSA *(indicando Gilda al Coro)*
È là . . .
CEPRANO Miratela.
CORO Oh, quanto è bella!
MARULLO Par fata od angiol.
CORO L'amante è quella
Di Rigoletto.
TUTTI Oh quanto è bella!

No. 7: Scena e Coro

Finale Primo

RIGOLETTO *(Riedo! . . . perché?)*
BORSA Silenzio . . . all'opra . . . badate a me.
RIGOLETTO *(Ah, da quel vecchio fui maledetto!!)*
(Urta in Borsa.)
Chi è là?

Nr. 6: Szene und Arie

Gilda

GILDA Gualtier Maldé . . . Name des so sehr geliebten,
präge dich ein in das verliebte Herz!
Teurer Name, der du mein Herz
zum erstenmal erbeben ließest,
an die Wonnen der Liebe
sollst du mich immer erinnern!
In Gedanken wird mein Sehnen
immer zu dir fliegen,
und selbst mein letzter Seufzer,
teurer Name, wird dir gehören.
(Sie geht mit einer Laterne auf den Balkon.)
Gualtier Maldé! . . .
(auf dem Balkon)
Gualtier Maldé! . . .
Teurer Name, der du mein Herz
zum erstenmal erbeben ließest,
und selbst mein letzter Seufzer,
(sie geht ins Haus, und ihre Stimme verliert sich nach und nach)
teurer Name, wird dir gehören.
Gualtier Maldé!
BORSA *(Gilda dem Chor zeigend)*
Da ist sie . . .
CEPRANO Schaut sie an.
CHOR Oh, wie schön sie ist!
MARULLO Wie eine Fee oder ein Engel.
CHOR Das ist die Geliebte
von Rigoletto.
ALLE Wie ist sie schön.

Nr. 7: Szene und Chor

Erstes Finale

RIGOLETTO *(Ich komme zurück! . . . warum nur?)*
BORSA Ruhe . . . ans Werk . . . hört auf mich.
RIGOLETTO *(Ah, ich bin von dem Alten verflucht worden!!)*
(Prallt mit Borsa zusammen.)
Wer ist da?

BORSA *(ai compagni)*
 Tacete ... c'è Rigoletto.

CEPRANO Vittoria doppia! L'uccideremo.

BORSA No, ché domani più rideremo.

MARULLO Or tutto aggiusto ...

RIGOLETTO Chi parla qua?

MARULLO Ehi, Rigoletto? ... Di'?

RIGOLETTO *(con voce terribile)*
 Chi va là?

MARULLO Eh, non mangiarci ... Son ...

RIGOLETTO Chi?

MARULLO Marullo.

RIGOLETTO In tanto buio lo sguardo è nullo.

MARULLO Qui ne condusse ridevol cosa ...
 Tòrre a Ceprano vogliam la sposa ...

RIGOLETTO *(Ahimè! respiro! ...)* Ma come entrare?

MARULLO *(piano a Ceprano)*
 La vostra chiave?
(a Rigoletto)
 Non dubitare.
 Non dee mancarci lo stratagemma ...
(Dando a Rigoletto la chiave avuta da Ceprano.)
 Ecco la chiave ...

RIGOLETTO *(palpando la chiave)*
 Sento il suo stemma.
(Ah, terror vano fu dunque il mio!)
 N'è là il palazzo ... con voi son io.

MARULLO Siam mascherati ...

RIGOLETTO Ch'io pur mi mascheri!

MARULLO A me una larva.
 Sì, pronta è già.
(Gli mette una maschera e nello stesso tempo lo benda con un fazzoletto, e lo pone a reggere una scala appostata sotto il terrazzo.)
 Terrai la scala ...

RIGOLETTO Fitta è la tenebra.

MARULLO *(piano ai compagni)*
 La benda cieco e sordo il fa.

TUTTI Zitti, zitti, moviamo a vendetta;
 Ne sia còlto or che meno l'aspetta.

BORSA *(zu den Begleitern)*
 Seid still ... es ist Rigoletto.

CEPRANO Doppelter Sieg! Wir bringen ihn um.

BORSA Nein, so haben wir morgen mehr zu lachen.

MARULLO Ich bringe alles in Ordnung ...

RIGOLETTO Wer spricht da?

MARULLO He, Rigoletto? ... Sprich?

RIGOLETTO *(mit unheilvoller Stimme)*
 Wer kommt da?

MARULLO He, friß uns nicht ... ich bin ...

RIGOLETTO Wer?

MARULLO Marullo.

RIGOLETTO In dieser Dunkelheit sieht man nichts.

MARULLO Uns hat eine lustige Sache hierhergeführt ...
 Wir wollen Cepranos Frau entführen ...

RIGOLETTO *(Oh! Ich atme auf! ...)* Aber wie wollt ihr hineinkommen?

MARULLO *(leise zu Ceprano)*
 Euer Schlüssel?
(zu Rigoletto)
 Keine Angst.
 Es kann nichts schiefgehen ...
(Gibt Rigoletto den Schlüssel, den er von Ceprano bekam.)
 Hier ist der Schlüssel ...

RIGOLETTO *(den Schlüssel betastend)*
 Ich spüre sein Wappen.
(Ah, meine Angst war also umsonst!)
 Dort ist der Palast ... ich bin dabei.

MARULLO Wir sind maskiert ...

RIGOLETTO Ich will mich auch maskieren!
 Gebt mir eine Maske.

MARULLO Ja, hier ist sie schon.
(Er setzt ihm eine Maske auf und verbindet ihm gleichzeitig die Augen mit einem Tuch und stellt ihn hin, um eine Leiter zu halten, die an den Balkon gelehnt ist.)
 Du hältst die Leiter ...

RIGOLETTO Es ist stockdunkel.

MARULLO *(leise zu den Begleitern)*
 Die Binde macht ihn blind und taub.

ALLE Leise, leise, jetzt geht es zur Rache;
 sie soll ihn treffen, wenn er es am wenigsten erwartet.

Derisore sì audace, costante,
A sua volta schernito sarà! ...
Cheti, cheti, rubiamgli l'amante
E la Corte doman riderà.

(Intanto che si canta questo Coro, alcuni salgono al terrazzo, rompono la porta del primo piano, scendono, aprono ad altri che entrano dalla strada. S'internano nella casa e trascinando Gilda, la quale avrà la bocca chiusa da un fazzoletto. Nel traversare la scena ella perde una sciarpa.)

GILDA *(da lontano)*
Soccorso, padre mio!

CORO *(da lontano)*

Vittoria!

GILDA *(più lontano)*

Aita!

RIGOLETTO Non han finito ancor! ... Qual derisione! ...

(Porta la mano agli occhi.)

Sono bendato! ...

(Si strappa impetuosamente la benda e la maschera, ed al chiarore d'una lanterna scordata riconosce la sciarpa, vede la porta aperta: entra, ne trae Giovanna spaventata; la fissa con istupore, si strappa i capelli senza poter gridare; finalmente, dopo molti sforzi esclama)

Ah! la maledizione!!

(Sviene.)

Fine del Primo Atto

Ein so dreister, hartnäckiger Spötter
wird jetzt mit seinen eigenen Waffen geschlagen! ...
Stille, stille, wir rauben seine Geliebte,
und der Hof wird morgen lachen.

(Während dieser Chor erklingt, klettern einige auf den Balkon und brechen die Tür zum ersten Stock auf, steigen dann hinunter und öffnen den anderen, die von der Straße her eintreten. Sie dringen ins Haus ein und schleppen Gilda fort, deren Mund mit einem Tuch verbunden ist. Beim Überqueren der Szene verliert sie eine Schärpe.)

GILDA *(von weitem)*

Zu Hilfe, mein Vater!

CHOR *(von weitem)*

Viktoria!

GILDA *(noch weiter weg)*

Hilfe!

RIGOLETTO Sind sie noch nicht fertig! ... Welcher Hohn! ...

(Er faßt sich mit der Hand an die Augen.)

Meine Augen sind verbunden! ...

(Er reißt sich heftig die Binde und die Maske herunter und erkennt im Schein einer zurückgelassenen Laterne die Schärpe, sieht die geöffnete Tür: geht hinein, holt die erschrockene Giovanna; er schaut sie entgeistert an, rauft sich die Haare, ohne schreien zu können; schließlich vermag er mit großer Anstrengung auszurufen)

Ah! Der Fluch!!

(Er fällt in Ohnmacht.)

Ende des ersten Aktes

Atto Secondo

Salotto nel Palazzo Ducale.

Vi sono due porte laterali, una maggiore nel fondo che si schiude. Ai suoi lati pendono i ritratti, in tutta figura, a sinistra del Duca, a destra della sua sposa. V'ha un seggiolone presso una tavola coperta di velluto e altri mobili.

No. 8: Scena ed Aria

Duca

(Entra il Duca agitatissimo.)

DUCA Ella mi fu rapita!
E quando, o ciel... Ne' brevi
Istanti pria che il mio presagio interno
Sull'orma corsa ancora mi spingesse!
Schiuso era l'uscio! La magion deserta!
E dove ora sarà quell'angiol caro?
Coei che prima potè in questo core
Destar la fiamma di costanti affetti?
Coei sì pura, al cui modesto sguardo
Quasi spinto a virtù talor mi credo!
Ella mi fu rapita!
E chi l'ardiva? ... Ma ne avrò vendetta ...
Lo chiede il pianto della mia diletta.

Parmi veder le lagrime
Scorrenti da quel ciglio,
Quando fra il dubbio e l'ansia
Del subito periglio,

Zweiter Akt

Salon im Palast des Herzogs.

Zwei Türen an der Seite, eine größere im Hintergrund, die sich öffnet. An ihren Seiten hängen zwei lebensgroße Bilder, links das des Herzogs, rechts das seiner Frau. An einem samtedeckter Tisch stehen ein großer Armsessel und andere Möbel.

Nr. 8: Szene und Arie

Herzog

(Der Herzog kommt höchst aufgeregt herein.)

HERZOG Sie wurde mir geraubt!
Und wann, o Himmel... In den kurzen
Augenblicken, bevor eine innere Stimme mich
noch einmal auf den gleichen Weg schickte!
Die Tür war offen! Das Haus verlassen!
Und wo mag jetzt dieser teure Engel sein!
Sie, die als erste in diesem Herzen die
Flamme beständiger Liebe entfachen konnte?
Sie, die reine, bei deren schüchternem Blick
ich mich manchmal zur Tugend bekehrt glaube!
Sie wurde mir geraubt!
Und wer hat es gewagt? ... Aber ich werde es rächen ...
Die Tränen meiner Geliebten verlangen es.

Mir scheint, daß ich die Tränen sehe,
die aus diesen Augen flossen,
als sie zwischen Zweifel und Angst
vor der unerwarteten Gefahr

Dell'amor nostro memore
Il suo Gualtier chiamò.
Né ei potea soccorrerti,
Cara fanciulla amata;
Ei che vorria coll'anima
Farti quaggiù beata;
Ei che le sfere agli angeli
Per te non invidiò.

(Entrano frettolosi i cortigiani.)

TUTTI Duca, duca!

DUCA Ebben?

TUTTI L'amante

Fu rapita a Rigoletto.

DUCA Come! E d'onde?

TUTTI Dal suo tetto.

DUCA Ah! ah! Dite, come fu?

(Siede.)

TUTTI Scorrendo uniti remota via,
Brev'ora dopo caduto il dì,
Come previsto ben s'era in pria,
Rara beltade ci si scopri.
Era l'amante di Rigoletto,
Che vista appena si dileguò.
Già di rapirla s'avea il progetto,
Quando il buffone vèr noi spuntò;
Che di Ceprano noi la contessa
Rapir volessimo, stolto credé;
La scala, quindi, all'uopo messa,
Bendato ei stesso ferma tené.
Salimmo e rapidi la giovinetta
Ci venne fatto quinci asportar.
Quand'ei s'accorse della vendetta
Restò scormato ad imprecar.

DUCA *(da sè)*

(O cielo! ... È dessa! la mia diletta! ...)

(al Coro)

Ma dove or trovasi la poveretta?

TUTTI Fu da noi stessi addotta or qui.

DUCA (Ah, tutto il ciel non mi rapì!)

(alzandosi con gioia)

(Possente amor mi chiama,

sich an unsere Liebe erinnernd
ihren Gualtier rief.
Und der konnte dir nicht zu Hilfe kommen,
teures geliebtes Mädchen;
er, der dich von ganzem Herzen
auf dieser Erde glücklich machen möchte.
Er, der deinetwegen den Engeln nicht
den Himmel neidet.

(Die Höflinge treten hastig auf.)

ALLE Herzog, Herzog!

HERZOG Nun?

ALLE Rigoletto wurde seine Geliebte geraubt.

HERZOG Wie und von wo?

ALLE Aus ihrem Haus.

HERZOG Ah! Ah! Sagt, wie ist es geschehen?

(Setzt sich.)

ALLE Wir gingen alle zusammen in eine entlegene Straße,
kurz nachdem es dunkel geworden war,
wie vorher richtig vermutet,
fanden wir dort eine seltene Schönheit.
Es war die Geliebte von Rigoletto,
die, kaum daß wir sie sahen, sich zurückzog.
Wir hatten schon den Plan gefaßt, sie zu entführen,
als plötzlich der Narr vor uns stand;
dieser Dummkopf glaubte uns, daß wir
die Gräfin von Ceprano entführen wollten;
schließlich hielt er selbst die Leiter, die
wir dazu benötigten, mit verbundenen Augen fest.
Wir gingen hinauf und konnten das
Mädchen ganz schnell wegbringen.
Als er die Rache dann bemerkte,
blieb er verhöhnt zurück und fluchte.

HERZOG *(für sich)*

(O Himmel! ... Sie ist es! Meine Geliebte! ...)

(zum Chor)

Aber wo ist das arme Mädchen jetzt?

ALLE Wir haben sie hierhergeführt.

HERZOG (Ah, der Himmel hat mir nicht alles geraubt!)

(erhebt sich freudig)

(Die mächtige Liebe ruft mich,

Volar io deggio a lei:
 Il serto mio darei
 Per consolar quel cor.
 Ah! sappia alfin chi l'ama,
 Conosca appien chi sono,
 Apprenda ch'anco in trono
 Ha degli schiavi Amor.)
 (*Esce frettoloso dal mezzo.*)
 TUTTI Oh! Qual pensier or l'agita?
 Come cangiò d'umor!

No. 9: Scena ed Aria
Rigoletto

MARULLO Povero Rigoletto!
 RIGOLETTO La rà, la rà, la la ...
 CORO Ei vien! ... Silenzio.
 RIGOLETTO (*entra in scena affettando indifferenza*)
 ... la rà, la rà, la la ...
 TUTTI Oh buon giorno, Rigoletto ...
 RIGOLETTO (*Han tutti fatto il colpo!*)
 CEPRANO Ch'hai di nuovo, buffon?
 RIGOLETTO (*contrafacendo Ceprano*)
 Ch'hai nuovo buffon?
 Che dell'usato
 Più noioso voi siete.
 TUTTI (*ridendo*)
 Ah! ah! ah! ah!
 RIGOLETTO (*aggirandosi par la scena*)
 La rà, la rà, la la ...
 (*spiando inquieto dovunque*)
 (*Ove l'avran nascosta? ...*)
 TUTTI (*Guardate com'è inquieto!*)
 RIGOLETTO (*a Marullo*)
 Son felice ...
 Che nulla a voi nuocesse
 L'aria di questa notte ...
 MARULLO Questa notte! ...
 RIGOLETTO Sì ... Ah, fu il bel colpo! ...
 MARULLO S'ho dormito sempre!
 RIGOLETTO Ah, voi dormiste! ... Avrò dunque sognato!

fliegen muß ich zu ihr:
 Meine Krone würde ich geben,
 um dieses Herz zu trösten.
 Ah! Schließlich soll sie wissen, wer sie liebt,
 soll ganz erkennen, wer ich bin,
 soll erfahren, daß Amor auch
 Sklaven auf dem Thron hat.)
 (*Geht eilig durch die Mitte ab.*)
 ALLE Oh! Was für ein Gedanke bewegt ihn?
 Wie hat sich seine Stimme gewandelt!

Nr. 9: Szene und Arie
Rigoletto

MARULLO Armer Rigoletto
 RIGOLETTO La ra, la ra, la la ...
 CHOR Er kommt! ... Still.
 RIGOLETTO (*betritt die Szene, Gleichgültigkeit vortäuschend*)
 ... La ra, la ra, la la ...
 ALLE Oh, guten Tag, Rigoletto ...
 RIGOLETTO (*Sie waren alle dabei!*)
 CEPRANO Was gibt's Neues, Narr?
 RIGOLETTO (*Ceprano imitierend*)
 Was gibt's Neues, Narr?
 Daß ihr widerwärtiger seid als sonst.
 ALLE (*lachend*)
 Ha! ha! ha! ha!
 RIGOLETTO (*auf der Bühne umhergehend*)
 La ra, la ra, la la ...
 (*alles unruhig beobachtend*)
 (*Wo werden sie sie versteckt haben? ...*)
 ALLE (*Schaut, wie aufgeregt er ist!*)
 RIGOLETTO (*zu Marullo*)
 Ich bin froh,
 daß Euch die Luft von heute nacht
 nicht geschadet hat ...
 MARULLO Heute nacht! ...
 RIGOLETTO Ja ... Ah, es war ein schöner Streich! ...
 MARULLO Ich habe die ganze Nacht geschlafen!
 RIGOLETTO Ah, Ihr habt geschlafen! ... Dann werde ich also ge-
 träumt haben.

(S'allontana e vedendo un fazzoletto sopra una tavola ne osserva inquieto la cifra.)

La rà, la rà, la la ...

TUTTI (Ve' come tutto osserva!)

RIGOLETTO *(gettandolo)*

(Non è il suo.)

Dorme il Duca tuttor?

TUTTI Sì, dorme ancora.

(Entra un Paggio.)

PAGGIO Al suo sposo parlar vuol la duchessa.

CEPRANO Dorme.

PAGGIO Qui or or con voi non era?

BORSA È a caccia.

PAGGIO Senza paggi! ... senz'armi! ...

TUTTI E non capisci

Che per ora vedere non può alcuno?

RIGOLETTO *(che a parte è stato attentissimo al dialogo, balzando improvvisamente tra loro prorompe)*

Ah, ell'è qui dunque! ... Ell'è col Duca! ...

TUTTI Chi?

RIGOLETTO La giovin che stanotte

Al mio tetto rapiste.

Ma la saprò riprender ... Ella è là ...

TUTTI Se l'amante perdesti, la ricerca

Altrove.

RIGOLETTO *(con accento terribile)*

Io vo' mia figlia! ...

TUTTI La sua figlia!

RIGOLETTO Sì, la mia figlia ... d'una tal vittoria

Che? ... Adesso non ridete? ...

Ella è là ... la vogl'io ... la renderete.

(Corre verso la porta di mezzo, ma i Cortigiani gli attraversano il passaggio.)

Cortigiani, vil razza dannata,

Per qual prezzo vendeste il mio bene?

A voi nulla per l'oro sconviene,

Ma mia figlia è impagabil tesoro.

La rendete ... o, se pur disarmata,

Questa man per voi fora cruenta;

Nulla in terra più l'uomo paventa,

Se dei figli difende l'onore.

(Er entfernt sich, sieht auf einem Tisch ein Taschentuch und sucht unruhig nach dem Monogramm.)

La ra, la ra, la la ...

ALLE (Seht, wie er alles beobachtet!)

RIGOLETTO *(wirft es hin)*

(Es ist nicht ihres.)

Schläft der Herzog noch?

ALLE Ja, er schläft noch.

(Ein Page tritt auf.)

PAGE Die Herzogin will ihren Mann sprechen.

CEPRANO Er schläft.

PAGE War er nicht eben hier bei Euch?

BORSA Er ist zur Jagd.

PAGE Ohne Pagen! ... Ohne Waffen! ...

ALLE Verstehst du nicht,
daß er jetzt niemanden sehen kann?

RIGOLETTO *(der dem Gespräch abseits sehr aufmerksam zugehört hat, stürzt plötzlich zwischen sie und schreit)*

Ah, also ist sie hier! ... Sie ist beim Herzog! ...

ALLE Wer?

RIGOLETTO Das Mädchen, das ihr heute nacht
aus meinem Haus geraubt habt.

Aber ich werde sie zurückholen ... Sie ist hier ...

ALLE Wenn du deine Geliebte verloren hast, dann suche sie
woanders.

RIGOLETTO *(in fürchterlichem Ton)*

Ich will meine Tochter! ...

ALLE Seine Tochter!

RIGOLETTO Ja, meine Tochter ... über einen solchen Sieg,
was? ... da lacht ihr nicht? ...

Sie ist hier ... Ich will sie ... gebt sie zurück.

(Er läuft zur mittleren Tür, aber die Höflinge verstellen ihm den Weg.)

Höflinge, verdammte feige Zucht,

für welchen Preis habt ihr mein Gut verkauft?

Für euch gibt es nichts, was nicht für Gold zu bekommen
ist,

meine Tochter aber ist ein unbezahlbarer Schatz.

Gebt sie mir wieder ... oder, wenn sie auch unbewaffnet
ist,

wird diese Hand blutig über euch kommen;

Quella porta, assassini, m'aprite.
(Si getta ancora sulla porta che gli è nuovamente contesa dai Gentiluomini; lotta alquanto, poi ritorna spossato sul davanti della scena.)

Ah! Voi tutti a me contro venite!
(piange)

Ebben, piango. Marullo ... signore,
Tu ch'hai l'alma gentil come il core,
Dimmi tu dove l'hanno nascosta?
È là? ... È vero? ... tu taci! ... ahimè!

Miei signori ... perdono, pietate ...
Al vegliardo la figlia ridate ...
Ridonarla a voi nulla ora costa,
Tutto al mondo è tal figlia per me.

Signori, perdon, perdono, pietà;
Ridate a me la figlia,
Tutto al mondo è tal figlia per me.
Pietà, signori, pietà.

No.10: Scena e Duetto

Gilda e Rigoletto

GILDA *(esce della stanza a sinistra e sigetta nelle paterne braccia)*
Mio padre!

RIGOLETTO Dio! Mia Gilda!
Signori, in essa è tutta
La mia famiglia ... Non temer più nulla,
Angelo mio ...
(Cai Cortigiani)
Fu scherzo, non è vero? ...
Io, che pur piansi, or rido ...
(a Gilda)
E tu a che
Piangi? ...
GILDA Ah, l'onta, padre mio!

vor nichts auf Erden fürchtet sich der Mann,
der die Ehre seiner Kinder verteidigt.
Öffnet mir diese Türe, Mörder!

(Er stürzt sich noch einmal auf die Tür, was aufs neue von den Edelleuten verhindert wird; Handgemenge, dann kehrt er ermattet nach vorn zurück.)

Ach! Ihr alle seid gegen mich!
(weint)

Ja, ich weine, Marullo ... Herr,
deine Seele ist so gut wie dein Herz,
sag du mir, wo sie sie versteckt haben?
Sie ist hier? ... Ist es wahr? ... Du schweigst! ...
O weh! ...

Meine Herren ... Verzeihung, erbarmt Euch ...
gebt dem Greis die Tochter zurück ...
Sie zurückzugeben kostet Euch nichts,
diese Tochter ist alles für mich auf Erden.

Ihr Herren Verzeihung, verzeiht, Erbarmen,
gebt mir die Tochter zurück,
alles auf Erden ist diese Tochter für mich.
Erbarmen, Ihr Herren, Erbarmen.

Nr. 10: Szene und Duett

Gilda und Rigoletto

GILDA *(kommt aus einem Zimmer zur Linken und wirft sich in die Arme des Vaters)*
Mein Vater!

RIGOLETTO Gott! Meine Gilda!
Ihr Herren, sie ist meine ganze Familie ...
Fürchte nichts mehr,
mein Engel ...
(zu den Höflingen)
Es war Scherz, nicht wahr? ...
Ich, der ich geweint habe, jetzt lach ich ...
(zu Gilda)
Und du, weshalb weinst du? ...
GILDA Ach, die Schande, mein Vater!

RIGOLETTO Cielo! Che dici?
GILDA Arrossir voglio innanzi a voi soltanto ...

RIGOLETTO *(rivolto ai Cortigiani con imperioso modo)*
Ite di qua voi tutti ...
Se il duca vostro d'appressarsi osasse,
Che non entri, gli dite, e ch'io ci sono.
(Si abbandona sul seggiolone.)

TUTTI *(fra loro)*
(Co' fanciulli e coi dementi
Spesso giova il simular;
Partiam pur, ma quel ch'ei tenti
Non lasciamo d'osservar.)
(Partono.)

RIGOLETTO Parla ... siam soli.
GILDA *(Ciel! dammi coraggio!)*

Tutte le feste al tempio
Mentre pregava Iddio,
Bello e fatale un giovane
offriasi al guardo mio ...
Se i labbri nostri tacquero
Dagli occhi il cor parlò.
Furtivo fra le tenebre
Sol ieri a me giungeva ...
Sono studente, povero,
Commosso, mi diceva,
E con ardente palpito
Amor mi protestò.
Partì ... il mio core aprivasi
A speme più gradita,
Quando improvvisi apparvero
Color che m'han rapita,
E a forza qui m'addussero
Nell'ansia più crudel.

RIGOLETTO Ah! (Solo per me l'infamia
A te chiedeva, o Dio ...
Ch'ella potesse ascendere
Quanto caduto er'io ...
Ah, presso del patibolo
Bisogna ben l'altare!

RIGOLETTO Himmel! Was sagst du?
GILDA Erröten will ich allein vor Euch ...
RIGOLETTO *(gebieterisch zu den Höflingen gewandt)*

Geht alle fort von hier ...
Wenn euer Herzog es wagen sollte hierherzukommen,
sagt ihm, daß er hier nicht eintreten soll und daß ich hier
sei.
(Er läßt sich in den Armsessel fallen.)

ALLE *(untereinander)*
(Bei Kindern und bei Verrückten,
tut man besser so als ob;
wir gehen, aber, was er vorhat,
werden wir weiter beobachten.)
(Gehen ab.)

RIGOLETTO Sprich ... wir sind allein.
GILDA *(Himmel! Gib mir Mut!)*
An jedem Feiertag in der Kirche,
während ich zu Gott betete,
zeigte sich meinem Blick
schön, und wie vom Schicksal bestimmt, ein junger
Mann ...

Wenn unsere Lippen schwiegen,
sprach das Herz durch die Augen.
Heimlich in der Dunkelheit
kam er gestern zu mir ...
Ich bin Student, arm,
sagte er bewegt zu mir.
Und mit brennendem Herzen
gestand er mir seine Liebe.
Er ging ... mein Herz öffnete sich
einer willkommenen Hoffnung,
als plötzlich jene kamen,
die mich raubten
und mich in schrecklichster Angst
mit Gewalt hierherbrachten.

RIGOLETTO Ah! (Nur um die Schande für mich habe
ich dich gebeten, o Gott ...
damit sie so hoch hätte steigen können,
wie ich gefallen bin ...
Ah, nahe beim Galgen
muß der Altar sein!

Ma tutto ora scompare,
L'altar si rovesciò! ah! ...)
(a Gilda)
Piangi, fanciulla, e scorrere
Fa il pianto sul mio cor.

GILDA Padre, in voi parla un angelo
Per me consolator.

RIGOLETTO Compiuto pur quanto a fare mi resta
Lasciare potremo quest'aura funesta.

GILDA Sì.

RIGOLETTO (da sé)
(Et tutto un sol giorno cangiare potè!)
(Il Conte di Monterone attraversa la scena fra gli alabardieri.)

USCIERE (alle Guardie)
Schiudete ... ire al carcere Monteron de'.

MONTERONE (fermandosi verso il ritratto del Duca)
Poiché fosti invano da me maledetto,
Né un fulmine o un ferro colpiva il tuo petto,
Felice pur anco, o duca, vivrai.
(Esce fra le Guardie dal mezzo.)

RIGOLETTO No, vecchio, t'inganni ... un vindice avrai.
(con impeto)
Sì, vendetta, tremenda vendetta
Di quest'anima è solo desio ...
Di punirti già l'ora s'affretta,
Che fatale per te tuonerà.
Come fulmin scagliato da Dio
Te colpire il buffone saprà.

GILDA O mio padre, qual gioia feroce
Balenarvi negli occhi vegg'io!
Perdonate ... a noi pure una voce
Di perdono dal cielo verrà.
(Mi tradiva, pur l'amo; gran Dio,
Per l'ingrato ti chiedo pietà!)

RIGOLETTO Vendetta! ...

GILDA Perdonate ...

RIGOLETTO No!
Come fulmin scagliato da Dio
Te colpire il buffone saprà.

Aber jetzt verschwindet alles,
der Altar ist zerstört! Ah!)
(zu Gilda)
Weine, Mädchen und
lasse die Tränen auf mein Herz fließen.

GILDA Vater, durch Euch spricht ein Engel,
der mein Tröster ist.

RIGOLETTO Wenn ich getan habe, was mir noch zu tun bleibt,
können wir diesen unseligen Ort verlassen.

GILDA Ja.

RIGOLETTO (für sich)
(Und alles konnte ein einziger Tag ändern.)
(Der Graf von Monterone geht zwischen den Hellebardieren
über die Szene.)

DIENER (zu den Wachen)
Macht auf ... Monterone muß in den Kerker gehen.

MONTERONE (vor dem Bild des Herzogs stehen bleibend)
Da du vergebens von mir verflucht wurdest,
und kein Blitz und kein Schwert dein Herz traf,
so lebe denn, o Herzog, glücklich weiter.
(Geht zwischen den Wachen in der Mitte ab.)

RIGOLETTO Nein, Alter, du täuschst dich ... du wirst einen Rächer
haben.
(mit Nachdruck)
Ja, Rache, schreckliche Rache,
ist die einzige Begierde dieser Seele ...
Schon naht die Stunde deiner Strafe,
die für dich unabwendbar läuten wird.
Wie ein von Gott geschleuderter Blitz
wird dich der Narr zu treffen wissen.

GILDA O mein Vater, welch grausame Freude
sehe ich in Euren Augen aufleuchten!
Vergebt ... auch für uns wird eine Stimme
der Vergebung vom Himmel kommen.
(Er hat mich verraten, dennoch liebe ich ihn; großer
Gott, für den Treulosen bitte ich dich um Erbarmen!)

RIGOLETTO Rache! ...

GILDA Vergebt ...

RIGOLETTO Nein!
Wie ein von Gott geschleuderter Blitz
wird dich der Narr zu treffen wissen.

GILDA A noi pure il perdono dal ciel verrà
ah perdonate, perdonate.
(Escono dal mezzo.)

Fine del Secondo Atto

GILDA Auch für uns wird die Vergebung vom Himmel kommen,
ach vergebt, vergebt.
(Sie gehen durch die Mitte ab.)

Ende des zweiten Aktes

Atto Terzo

Destra sponda del Mincio.

A sinistra, è una casa a due piani, mezzo diroccata, la cui fronte, volta allo spettatore, lascia vedere per una grande arcata l'interno d'una rustica osteria al pian terreno, ed una rozza scala che mette al granaio, entro cui, da un balcone senza imposte, si vede un lettuccio. Nella facciata che guarda la strada è una porta che s'apre per di dentro; il muro poi è sì pieno di fessure, che dal di fuori si può facilmente scorgere quanto avviene nell'interno. Il resto del teatro rappresenta la deserta parte del Mincio, che nel fondo scorre dietro un parapetto in mezza ruina; di là dal fiume è Mantova. È notte.

No. 11: Scena e Canzone

Duca

(Gilda e Rigoletto inquieto, sono sulla strada. Sparafucile nell'interno dell'osteria, seduto presso una tavola, sta ripulendo il suo cinturone senza nulla intendere di quanto accade al di fuori.)

TO E l'ami?
DA Sempre.
TO Pure
DA Tempo a guarire t'ho lasciato.
TO Io l'amo.
TO Povero cor di donna! Ah, il vile infame! ...
DA Ma ne avrai vendetta, o Gilda ...
DA Pietà, mio padre ...

Dritter Akt

Das rechte Ufer des Mincio.

Zur Linken ein zweistöckiges Haus, halb verfallen, dessen Vorderseite dem Zuschauer zugewandt ist; durch einen großen Bogen kann man das Innere einer ländlichen Schenke im Erdgeschosse sehen, und eine primitive Treppe, die auf den Dachboden führt, ist zu sehen, wo man durch einen Balkon ohne Türen eine Schlafgelegenheit sieht. In der Fassade, die der Straße zugewandt ist, sieht man eine Tür, die sich nach innen öffnet; das Mauerwerk ist so voll von Rissen, daß man von außen sehen kann, was im Haus geschieht. Der Rest der Bühne zeigt die verlassene Gegend am Mincio, der im Hintergrund hinter einem halb verfallenen Damm fließt; auf der anderen Seite des Flusses liegt Mantua. Es ist Nacht.

Nr. 11: Szene und Kanzone

Herzog

(Gilda und der unruhige Rigoletto sind auf der Straße. Sparafucile, im Inneren der Schenke, sitzt an einem Tisch und macht seinen Koppel sauber, ohne etwas von dem zu bemerken, was draußen geschieht.)

RIGOLETTO Und du liebst ihn?
GILDA Für immer.
RIGOLETTO Dabei habe ich dir Zeit gelassen, darüber hinwegzukommen.
GILDA Ich liebe ihn.
RIGOLETTO Armes Frauenherz! Ah, der ehrlose Feigling! ...
Aber es wird gerächt werden, o Gilda ...
GILDA Erbarmen, mein Vater ...

RIGOLETTO E se tu certa fossi
Ch'ei ti tradisse, l'ameresti ancora?
GILDA Nol so, ma pur m'adora.
RIGOLETTO Egli? ...
GILDA Sì.
RIGOLETTO Ebbene,
Osserva dunque.
(La conduce presso una delle fessure del muro, ed ella vi guarda.)
GILDA Un uomo
Vedo.
RIGOLETTO Per poco attendi.
(Il Duca, in assisa di semplice ufficiale di cavalleria, entra nell'osteria.)
GILDA *(trasalendo)*
Ah, padre mio!
DUCA *(a Sparafucile)*
Due cose
e tosto ...
SPARAFUCILE Quali?
DUCA Una stanza e del vino ...
RIGOLETTO *(Son questi i suoi costumi!)*
SPARAFUCILE *(Oh, il bel zerbino!)*
(Entra nell'interno.)
DUCA 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.

È sempre misero
Chi a lei s'affida,
Chi le confida,
Mal cauto il core!
Pur mai non sentesi
Felice appieno
Chi su quel seno,
Non liba amore!

RIGOLETTO Und wenn du sicher wärest,
daß er dich betrügt, würdest du ihn noch lieben?
GILDA Ich weiß es nicht, aber er liebt nur mich.
RIGOLETTO Er? ...
GILDA Ja.
RIGOLETTO Nun gut,
also schau zu.
(Er führt sie an einen der Mauerrisse, und sie schaut hinein.)
GILDA Einen Mann sehe ich.

RIGOLETTO Warte ein wenig.
(Der Herzog tritt in der Uniform eines einfachen Kavallerieoffiziers in das Wirtshaus.)
GILDA *(zusammenfahrend)*
Ah, mein Vater!
HERZOG *(zu Sparafucile)*
Zwei Dinge, und zwar sofort ...

SPARAFUCILE Welche?
HERZOG Ein Zimmer und Wein ...
RIGOLETTO *(Das sind seine Sitten!)*
SPARAFUCILE *(Oh, das nette Bürschen!)*
(Geht ins Haus.)
HERZOG Das Weib ist unbeständig
wie eine Feder im Wind,
wechselhaft in Worten
und Gedanken.
Immer ein liebliches
reizendes Gesicht,
ob in Tränen oder lachend,
es ist trügerisch.

Der ist arm dran,
der sich auf sie verläßt,
wer ihr sein Herz
leichtfertig anvertraut!
Doch fühlt sich auch
der nicht glücklich,
der nicht an dieser Brust
die Liebe kostet.

SPARAFUCILE *(Rientra con una bottiglia di vino e due bicchieri che depono sulla tavola; quindi batte col pomo della sua lunga spada due colpi al soffitto. A quel segnale una ridente giovane, in costume di zingara, scende a salti la scala. Il Duca corre per abbracciarla, ma ella gli sfugge. Frattanto Sparafucile, uscito sulla via, dice a parte a Rigoletto)*

È là il vostr'uomo . . . viver dee o morire?

RIGOLETTO Più tardi tornerò l'opra a compire.
(Sparafucile si allontana dietro la casa verso il fiume.)

No.12: Quartetto

Gilda, Maddalena, Duca e Rigoletto

(Gilda e Rigoletto nella via, il Duca e Maddalena nel piano terreno.)

DUCA Un dì, se ben rammentomi,
O bella, t'incontrai . . .
Mi piacque di te chiedere
E intesi che qui stai.
Or sappi che d'allora
Sol te quest'alma adora.

GILDA Iniquo! . . .

MADDALENA Ah! . . . ah! . . . e vent'altre appresso
Le scorda forse adesso?
Ha un'aria il signorino
Da vero libertino . . .

DUCA Sì . . . un mostro son . . .
(per abbracciarla)

GILDA Ah padre mio! . . .

MADDALENA Lasciatemi,
Stordito.

DUCA Ih, che fracasso!

MADDALENA Stia saggio.

DUCA E tu sii docile,
Non farmi tanto chiasso.
Ogni saggezza chiudesi
Nel gaudio e nell'amore.

SPARAFUCILE *(kommt mit einer Flasche Wein und zwei Gläsern zurück und stellt sie auf den Tisch; darauf klopft er zweimal mit dem Griff seines Degens an die Decke. Auf dieses Zeichen kommt ein lachendes junges Mädchen in Zigeunerkleidern die Treppe heruntergesprungen. Der Herzog läuft auf sie zu und will sie umarmen, aber sie entzieht sich ihm. Inzwischen ist Sparafucile auf die Straße gegangen und spricht leise zu Rigoletto)*

Er ist da, Euer Mann . . . Soll er leben oder sterben?

RIGOLETTO Ich werde später zurückkommen und das Werk vollenden.

(Sparafucile geht hinter das Haus in Richtung des Flusses.)

Nr. 12: Quartett

Gilda, Maddalena, Herzog und Rigoletto

(Gilda und Rigoletto auf der Straße, der Herzog und Maddalena im unteren Geschoß.)

HERZOG Eines Tages, wenn ich mich recht erinnere,
habe ich dich, o Schöne, getroffen . . .
ich hatte Lust, nach dir zu fragen
und erfuhr, daß du hier wohnst.
Jetzt sollst du wissen, daß diese Seele
seitdem nur dich liebt.

GILDA Treuloser!

MADDALENA Ah! . . . ah! . . . und zwanzig andere danach
vergessen sie jetzt vielleicht?
Der junge Herr wirkt wie ein
richtiger Draufgänger . . .

HERZOG Ja . . . ich bin ein Ungeheuer . . .
(versucht sie zu umarmen)

GILDA Ach, Vater!

MADDALENA Laßt mich. Kopfloser.

HERZOG Ih, was für ein Krach!

MADDALENA Seid besonnen.

HERZOG Und du sei nicht widerspenstig
und mach mir nicht solchen Lärm.
Jede Besonnenheit verfliegt
im Vergnügen und in der Liebe.

(*le prende la mano*)
 La bella mano candida!
 MADDALENA Scherzate, voi signore.
 DUCA No, no.
 MADDALENA Son brutta.
 DUCA Abbracciami.
 GILDA Iniquo!
 MADDALENA Ebbro! ...
 DUCA (*ridendo*)
 D'amore ardente.
 MADDALENA Signor, l'indifferente
 Vi piace canzonar?
 DUCA No, no, ti vo' sposar ...
 MADDALENA Ne voglio la parola ...
 DUCA Amabile figliuola!
 RIGOLETTO (*a Gilda*)
 E non ti basta ancor? ...
 GILDA Iniquo traditor!
 DUCA Bella figlia dell'amore,
 Schiavo son de' vezzi tuoi;
 Con un detto sol tu puoi
 Le mie pene consolar.
 Vieni e senti del mio core
 Il frequente palpitar.
 MADDALENA Ah! ah! Rido ben di core,
 Ché tai baie costan poco;
 Quanto valga il vostro gioco,
 Mel credete, so apprezzar.
 Sono avvezza, bel signore,
 Ad un simile scherzar.
 GILDA Ah, così parlar d'amore
 A me pur l'infame ho udito!
 Infelice cor tradito,
 Per angoscia non scoppiar.
 Perché, o credulo mio core,
 Un tal uom dovevi amar?
 RIGOLETTO (*a Gilda*)
 Taci, il piangere non vale;
 Ch'ei mentiva or sei sicura ...
 Taci, e mia sarà la cura
 La vendetta d'affrettar.

(*nimmt ihre Hand*)
 Die schöne weiße Hand!
 MADDALENA Ihr scherzt, mein Herr.
 HERZOG Nein, nein.
 MADDALENA Ich bin häßlich.
 HERZOG Umarme mich.
 GILDA Treuloser!
 MADDALENA Trunkener!
 HERZOG (*lachend*)
 Vor Liebe Brennender.
 MADDALENA Mein Herr, ihr seid oberflächlich,
 beliebt es Euch, mich zu foppen?
 HERZOG Nein, nein, ich will dich heiraten ...
 MADDALENA Darauf will ich Euer Wort ...
 HERZOG Reizendes Mädchen!
 RIGOLETTO (*zu Gilda*)
 Ist dir das noch nicht genug? ...
 GILDA Schamloser Verräter!
 HERZOG Schöne Tochter der Liebe,
 Sklave bin ich deiner Reize;
 mit einem Wort nur kannst du
 meine Leiden lindern.
 Komm und höre meines Herzens
 heftiges Pochen.
 MADDALENA Ha! Ha! Ich muß von Herzen lachen,
 denn solche Sprüche kosten nichts;
 mit welchem Einsatz ihr spielt,
 glaubt mir, kann ich einschätzen.
 Ich bin gewöhnt, schöner Herr,
 an Scherze dieser Art.
 GILDA Ah, so habe ich den Ehrlosen,
 auch zu mir von Liebe reden hören!
 Armes betrogenes Herz,
 zerbreche nicht vor Kummer.
 Warum, mein leichtgläubiges Herz,
 mußtest du einen solchen Mann lieben?
 RIGOLETTO (*zu Gilda*)
 Still, das Weinen nutzt nichts;
 jetzt bist du sicher, daß er dich belogen hat ...
 Still, laß es meine Sorge sein,
 daß die Rache schnell vollzogen wird.

Pronta fia, sarà fatale;
Io saprollo fulminar.
M'odi, ritorna a casa ...
Oro prendi, un destriero,
Una veste viril che t'apprestai,
E per Verona parti ...
Sarovvi io pur domani ...

GILDA Or venite ...
RIGOLETTO Impossibil.
GILDA Tremo.
RIGOLETTO Va.

(Gilda parte.)

No. 13: Scena, Terzetto e Tempesta Gilda, Maddalena e Sparafucile

(Il Duca e Maddalena stanno fra loro parlando, ridendo e bevendo. Rigoletto va dietro la casa e ritorna con Sparafucile, contandogli delle monete.)

RIGOLETTO Venti scudi hai tu detto? Eccone dieci,
E dopo l'opra il resto.
Ei qui rimane?
SPARAFUCILE Sì.
RIGOLETTO Alla mezzanotte
Ritornerò.
SPARAFUCILE Non cale;
A gettarlo nel fiume basto io solo.
RIGOLETTO No, no; il vo' far io stesso ...
SPARAFUCILE Sia ... il suo nome?
RIGOLETTO Vuoi saper anche il mio?
Egli è «Delitto», «Punizion» son io.
(Parte. Entro la scena si vedrà un lampo.)
SPARAFUCILE La tempesta è vicina! ...
Più scura fia la notte.
DUCA Maddalena?
(per prenderla)
MADDALENA *(sfuggendogli)* Aspettate ... mio fratello
Viene ...

Bald soll es sein, verhängnisvoll wird es sein;
ich werde ihn niederzuschmettern wissen.
Hör zu, geh nach Hause ...
nimm Gold, ein Pferd
und Männerkleider, die bereitliegen,
und begeben dich nach Verona ...
Morgen werde ich auch dort sein ...

GILDA Kommt jetzt ...
RIGOLETTO Unmöglich.
GILDA Ich zittere.
RIGOLETTO Geh.

(Gilda geht.)

Nr. 13: Szene, Terzett und Sturm Gilda, Maddalena und Sparafucile

(Der Herzog und Maddalena unterhalten sich, lachen und trinken. Rigoletto geht hinter das Haus und kommt mit Sparafucile zurück, dem er das Geld vorzählt.)

RIGOLETTO Zwanzig Scudi hast du gesagt? Hier sind zehn,
und nach der Tat der Rest.
Bleibt er hier?
SPARAFUCILE Ja.
RIGOLETTO Um Mitternacht komme ich zurück.
SPARAFUCILE Das braucht Ihr nicht.
Ich kann ihn allein in den Fluß werfen.
RIGOLETTO Nein, nein; ich will es selbst tun ...
SPARAFUCILE Gut ... sein Name?
RIGOLETTO Willst du auch den meinen wissen?
Er heißt «Verbrechen», und «Strafe» heiße ich.
(Geht ab. Hinter der Szene sieht man einen Blitz.)
SPARAFUCILE Das Gewitter ist nahe! ...
Die Nacht wird noch dunkler.
HERZOG Maddalena?
(will sie umarmen)
MADDALENA *(ihm ausweichend)* Wartet ... mein Bruder
kommt ...

(Lampo.)
 DUCA Che importa?
 (S'ode il tuono.)
 MADDALENA Tuona!
 SPARAFUCILE (entrando in casa)
 E pioverà tra poco.
 DUCA Tanto meglio,
 (a Sparafucile)
 Tu dormirai
 In scuderia ... all'inferno ... ove vorrai ...
 SPARAFUCILE Oh! Grazie.
 MADDALENA (piano al Duca)
 (Ah no! ... partite.)
 DUCA (a Maddalena)
 (Con tal tempo?)
 SPARAFUCILE (piano a Maddalena)
 (Son venti scudi d'oro.)
 (al Duca)
 Ben felice
 D'offerirvi la mia stanza. Se a voi piace
 Tosto a vederla andiamo ...
 (Prende un lume e s'avvia per la scala.)
 DUCA Ebben, sono con te ... presto, vediamo.
 (Dice una parola all'orecchio di Maddalena e segue Sparafucile.)
 MADDALENA (Povero giovin! ... grazioso tanto!
 Dio! ... qual notte è mai questa!)
 DUCA (sul granaio)
 Si dorme all'aria aperta? bene, bene ...
 Buona notte.
 SPARAFUCILE Signor, vi guardi Iddio ...
 (Lampo.)
 DUCA (depone la spada e il cappello e si stende sul letto)
 Breve sonno dormiam ... stanco son io.
 La donna è mobile
 Qual piuma al vento
 Muta d'accento
 E di pensiero ...
 (addormentandosi a poco a poco)
 MADDALENA È amabile invero cotal giovinotto.
 SPARAFUCILE Oh sì ... venti scudi ne dà di prodotto ...
 MADDALENA Sol venti! ... son pochi! ... valeva di più.

(Blitz.)
 HERZOG Was macht das?
 (Man hört einen Donner.)
 MADDALENA Es donnert!
 SPARAFUCILE (das Haus betretend)
 Und bald wird es regnen.
 HERZOG Um so besser,
 (zu Sparafucile)
 du schläfst
 im Stall ... in der Hölle ... oder wo du willst ...
 SPARAFUCILE Oh! Danke!
 MADDALENA (leise zum Herzog)
 (Ach nein! ... Geht.)
 HERZOG (zu Maddalena)
 (Bei diesem Wetter?)
 SPARAFUCILE (leise zu Maddalena)
 (Das sind zwanzig goldene Scudi.)
 (zum Herzog)
 Ich freue mich sehr
 Ihnen mein Zimmer anzubieten. Wenn es Ihnen beliebt,
 gehen wir es gleich anschauen ...
 (Nimmt ein Licht und geht die Treppe hinauf.)
 HERZOG Gut, ich komme mit dir ... schnell, laß uns sehen.
 (Sagt Maddalena etwas ins Ohr und folgt Sparafucile.)
 MADDALENA (Armer Junge! ... so liebenswürdig!
 Gott! ... Was ist das für eine Nacht!)
 HERZOG (vom Dachboden)
 Man schläft unter freiem Himmel? Gut, gut ...
 Gute Nacht.
 SPARAFUCILE Mein Herr, Gott beschütze Euch ...
 (Blitz.)
 HERZOG (legt Hut und Degen nieder und streckt sich auf das Bett)
 Ich schlafe ein wenig; ich bin müde.
 Das Weib ist unbeständig
 wie eine Feder im Wind,
 wechselhaft in Worten
 und Gedanken ...
 (schläft allmählich ein)
 MADDALENA Dieser junge Mann ist wirklich liebenswert.
 SPARAFUCILE O ja ... er bringt uns zwanzig Scudi ein ...
 MADDALENA Nur zwanzig! ... das ist wenig! ... er wäre mehr wert.

SPARAFUCILE La spada, s'ei dorme, va, portami giù.

(Maddalena sale al granaio.)

GILDA *(in costume virile, con stivali e speroni, comparisce nel fondo e lentamente si avvanza verso l'osteria, mentre Sparafucile continua a bere)*

Ah, più non ragiono! ...

Amor mi trascina! ...

(Lampo.)

Mio padre, perdono ...

(tuona)

Qual notte d'orrore! Gran Dio, che accadrà?

MADDALENA *(sarà discesa ed avrà posata la spada del Duca sulla tavola)*
Fratello?

GILDA Chi parla?

(Osserva per la fessura.)

SPARAFUCILE *(frugando in un credenzzone)*

Al diavol ten va.

MADDALENA Somiglia un Apollo quel giovine ... io l'amo ...
Ei m'ama ... riposi ... né più l'uccidiamo ...

GILDA *(ascoltando)*

Oh cielo! ...

SPARAFUCILE *(gettandole un sacco)*

Rattoppa quel sacco!

MADDALENA

Perché?

SPARAFUCILE Entr'esso il tuo Apollo, sgozzato da me,
Gettar dovrò al fiume ...

(Lampo e tuono.)

GILDA

L'inferno qui vedo!

MADDALENA Eppure il danaro salvarti scommetto
Serbandolo in vita.

SPARAFUCILE

Difficile il credo.

MADDALENA M'ascolta ... anzi facil ti svelo un progetto.
De' scudi già dieci dal gobbo ne avesti;
Venire cogli altri più tardi il vedrai ...
Uccidilo, e venti allora ne avrai:

SPARAFUCILE Bringe mir den Degen herunter, wenn er schläft.

(Maddalena geht auf den Dachboden.)

GILDA *(kommt in Männerkleidern von der Straße im Hintergrund, gestiefelt und gespornt und nähert sich langsam der Schenke, während Sparafucile weiter trinkt)*

Ah, ich bin von Sinnen! ...

Die Liebe treibt mich an! ...

(Blitz.)

Mein Vater, Verzeihung ...

(es donnert)

Welche Nacht des Schreckens! Großer Gott, was wird geschehen?

MADDALENA *(nachdem sie heruntergekommen ist und den Degen des Herzogs auf den Tisch gelegt hat)*
Bruder?

GILDA Wer spricht?

(Schaut durch den Riß in der Mauer.)

SPARAFUCILE *(sucht in einem Schrank)*

Scher dich zum Teufel.

MADDALENA Er ist wie ein Apoll, dieser junge Mann ... ich liebe ihn ...

und er liebt mich ... er soll sich ausruhen ... und wir werden ihn nicht umbringen ...

GILDA *(hört zu)*

Oh, Himmel! ...

SPARAFUCILE *(wirft ihr einen Sack zu)*

Flicke diesen Sack!

MADDALENA

Warum?

SPARAFUCILE

Darin wird dein Apoll, wenn ich ihm die Kehle durchschnitten habe,
in den Fluß geworfen ...
(Blitz und Donner.)

GILDA

Die Hölle sehe ich hier!

MADDALENA

Ich wette, daß du das Geld auch bekommst,
wenn du ihn leben läßt.

SPARAFUCILE

Das glaube ich kaum.

MADDALENA

Hör mir zu ... ich verrate dir einen ebenso leichten Plan.
Zehn von den Scudi hast du von dem Buckligen schon bekommen.

Bald siehst du ihn mit den übrigen kommen ...
Bring ihn um, dann hast du zwanzig:

GILDA Che sento! ... mio padre! ...
MADDALENA Così tutto il prezzo goder si potrà.
SPARAFUCILE Uccider quel gobbo! ... Che diavol dicesti!
Un ladro son forse? Son forse un bandito?
Qual altro cliente da me fu tradito! ...
Mi paga quest'uomo ... fedele m'avrà.

MADDALENA Ah, grazia per esso!
SPARAFUCILE È d'uopo ch'ei muoia ...
MADDALENA Fuggire il fo adesso.

(*va per salire*)
GILDA Oh, buona figliuola!
SPARAFUCILE (*trattenendo Maddalena*)

Gli scudi perdiamo.

MADDALENA È ver! ...
SPARAFUCILE Lascia fare ...

Salvarlo dobbiamo.

MADDALENA Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato
SPARAFUCILE Alcuno qui giunga, per esso morrà.
(*Lampo.*)

MADDALENA È buia la notte, il ciel troppa irato,
Nessuno a quest'ora di qui passerà.
GILDA Oh, qual tentazione! ... Morir per l'ingrato?
Morire! ... E mio padre! ... O cielo, pietà!

(*Pioggia e lampi continni; scoppio di fulmine, cessano i lampi;
l'orologio suona, un'altra campana suona mezz'ora.*)

SPARAFUCILE Ancor c'è mezz'ora.
MADDALENA (*piangendo*)

Attendi, fratello ...

GILDA Che! Piange tal donna! ... Né a lui darò aita! ...
Ah, s'egli al mio amore divenne rubello,
Io vo' per la sua gettar la mia vita ...
(*Scoppio di fulmine, lampi e tuono.*)
(*Gilda batte alla porta.*)

MADDALENA Si picchia?
(*Scoppio di fulmine, lampi e tuono.*)
SPARAFUCILE Fu il vento ...
(*Gilda batte ancora.*)

GILDA Was höre ich? ... Mein Vater! ...
MADDALENA So kommt man in den Genuß des ganzen Preises.
SPARAFUCILE Den Buckligen umbringen! ... Was zum Teufel sagst du!
Bin ich vielleicht ein Dieb? Bin ich vielleicht ein Straßen-
räuber?
Welcher Kunde ist je von mir betrogen worden! ...
Dieser Mann bezahlt mich ... er kann sich auf mich ver-
lassen.

MADDALENA Ah, Gnade für ihn!
SPARAFUCILE Er muß sterben ...
MADDALENA Dann lasse ich ihn fliehen.
(*will nach oben gehen*)

GILDA Oh, gutes Mädchen!
SPARAFUCILE (*hält Maddalena zurück*)
Wir verlieren die Scudi.

MADDALENA Es ist wahr! ...
SPARAFUCILE Laß es sein ...

MADDALENA Wir müssen ihn retten.
MADDALENA Wenn, bevor es Mitternacht geschlagen hat,
SPARAFUCILE irgend jemand hierherkommt, soll der für ihn sterben.
(*Blitz.*)

MADDALENA Die Nacht ist dunkel, der Himmel sehr erzürnt.
GILDA Niemand wird um diese Zeit hier vorbeikommen.
Oh, welche Versuchung! ... Für den Treulosen sterben?
Sterben! ... Und mein Vater! ... O Himmel, Erbarmen!
(*Das Gewitter hält an; Blitzschläge, die allmählich nachlassen;
die Kirchenglocke ertönt, eine andere Glocke schlägt die halbe
Stunde.*)

SPARAFUCILE Noch eine halbe Stunde.
(*weinend*)
MADDALENA Warte, Bruder ...

GILDA Was? Diese Frau weint! ... Und ich sollte ihm nicht hel-
fen! ...
Ah, auch wenn er meine Liebe betrogen hat,
will für sein Leben ich meines dahingeben ...
(*Blitz und Donner.*)
(*Gilda klopft an die Tür.*)

MADDALENA Klopft es?
(*Der Blitz schlägt ein, Licht und Donner.*)
SPARAFUCILE Es war der Wind ...
(*Gilda klopft noch einmal.*)

MADDALENA Si picchia, ti dico.

SPARAFUCILE È strano! ... Chi è?

GILDA Pietà d'un mendico;

Asil per la notte a lui concedete.

MADDALENA Fia lunga tal notte!

SPARAFUCILE *(Lampo)*

Alquanto attendete.

(Va a cercare nel credenzone.)

MADDALENA Su, spicciati, presto, fa l'opra compita:

Anelo una vita – con altra salvar.

SPARAFUCILE *(Lampo)*

Ebbene ... son pronto; quell'uscio dischiudi;

Più ch'altro gli scudi – mi preme salvar.

GILDA Ah, presso alla morte sì giovine sono!

Oh ciel, per questi empî ti chieggo perdono.

Perdona tu, o padre, a questa infelice!

Sia l'uomo felice – ch'or vado a salvar.

(Fulmine e Lampi. Gilda picchia di nuovo. Sparafucile va a postarsi con un pugnale dietro alla porta; Maddalena apre e poi corre a chiudere la grande arcata di fronte, mentre entra Gilda, dietro a cui Sparafucile chiude la porta, e tutto resta sepolto nel silenzio e nel buio.)

MADDALENA Spicciati!

SPARAFUCILE Apri!

MADDALENA Entrate!

GILDA Dio! ... Loro perdonate!

MADDALENA E SPARAFUCILE

Entrate!

(Fulmini continui: Tempesta.)

MADDALENA Es klopft, sage ich dir.

SPARAFUCILE Seltsam! ... Wer ist da?

GILDA Erbarmen für einen Bettler;
gewährt ihm eine Bleibe für die Nacht.

MADDALENA Diese Nacht wird lang werden!

SPARAFUCILE *(Blitz)*

Wartet ein wenig.

(geht um etwas im Schrank zu suchen.)

MADDALENA Auf, beeile dich, schnell, bring es zu Ende:

Ich will unbedingt ein Leben durch ein anderes retten.

SPARAFUCILE *(Blitz)*

Gut ... ich bin bereit; mache die Tür auf;
vor allem die Scudi – will ich retten.

GILDA Ah, so jung und kurz vor dem Tode bin ich!

O Himmel, für diese Verbrecher bitte ich dich um Vergebung.

Vergib du, o Vater dieser Unglücklichen.

Möge der Mann glücklich sein – den ich nun retten werde.

(Donner und Blitz. Gilda klopft erneut. Sparafucile stellt sich mit einem Messer hinter die Tür; Maddalena öffnet und geht dann, das vordere Tor zu schließen. Gilda tritt ein, hinter ihr schließt Sparafucile die Tür, und alles wird von Dunkelheit und Stille überdeckt.)

MADDALENA Mach schnell!

SPARAFUCILE Öffne!

MADDALENA Tretet ein!

GILDA O Gott! ... Vergib ihnen!

MADDALENA UND SPARAFUCILE

Tretet ein!

(Blitze dauern an: Sturm.)

No. 14: Scena e Duetto finale

Gilda e Rigoletto

(Rigoletto solo si avanza dal fondo della scena chiuso nel suo mantello. La violenza del temporale è diminuita, né più si vede e sente che qualche lampo e tuono.)

RIGOLETTO Della vendetta alfin giunge l'istante!
Da trenta di l'aspetto
Di vivo sangue a lagrime piangendo,
Sotto la larva del buffon ...
(Lampo.)
Quest'uscio ...
(esaminando la casa)
È chiuso! ... Ah, non è tempo ancor! ... S'attenda.

(Lampo.)
Qual notte di mistero!
Una tempesta in cielo! ...
In terra un omicidio!
Oh, come inverò qui grande mi sento! ...
(L'orologio suona mezzanotte.)
Mezzanotte ...
(Picchia alla porta.)

SPARAFUCILE Chi è là?
RIGOLETTO *(per entrare)*

Son io.
SPARAFUCILE Sostate.
(Rientra e torna trascinando un sacco.)
È qua spento il vostr'uomo ...

RIGOLETTO Oh, gioia! ... Un lume!
SPARAFUCILE Un lume? ... No, il danaro.
(Rigoletto gli dà una borsa.)
Lesti all'onda il gettiam ...

RIGOLETTO No, basto io solo.
SPARAFUCILE Come vi piace ... Qui men atto è il sito.
Più avanti è più profondo il gorgo. Presto,
Che alcun non vi sorprenda. Buona notte.
(Rientra in casa. Lampo.)

RIGOLETTO Egli è là ... Morto! ... Oh sì! ... Vorrei vederlo! ...
Ma che importa? ... È ben desso! ... Ecco i suoi sproni.

Nr. 14: Szene und Schlußduett

Gilda und Rigoletto

(In seinen Mantel gehüllt kommt Rigoletto aus dem Hintergrund. Das Gewitter hat nachgelassen, man sieht und hört noch ein paar Blitze und Donner.)

RIGOLETTO Endlich kommt der Augenblick der Rache!
Seit dreißig Tagen erwarte ich ihn
Tränen von Blut weinend
unter der Maske des Narren ...
(Blitz.)
Diese Tür ...
(beobachtet das Haus)
ist geschlossen! ... Ah, es ist noch nicht soweit! ...
Ich warte.
(Blitz.)
Welche Nacht voll Geheimnis!
Ein Gewitter am Himmel! ...
Auf der Erde ein Mord!
Oh, wie groß ich mich hier fühle! ...
(Die Uhr schlägt Mitternacht.)
Mitternacht ...
(Es klopft an die Tür.)

SPARAFUCILE Wer ist da?
RIGOLETTO *(im Eintreten)*
Ich bin es.
SPARAFUCILE Wartet.
(Geht zurück und kommt mit einem Sack wieder heraus.)
Hier ist euer Mann, tot ...

RIGOLETTO Oh, Freude! ... Ein Licht!
SPARAFUCILE Ein Licht? ... Nein, das Geld.
(Rigoletto gibt ihm eine Geldbörse.)
Werfen wir ihn schnell ins Wasser ...

RIGOLETTO Nein, das kann ich allein.
SPARAFUCILE Wie es Euch beliebt ... Hier ist es nicht so günstig.
Weiter vorn ist die Strömung stärker. Schnell,
daß euch niemand überrascht. Gute Nacht.
(Geht wieder ins Haus. Blitz)

RIGOLETTO Hier ist er ... Tot! ... O ja! ... Ich möchte ihn sehen! ...
Aber was soll's ... Er ist es bestimmt ...
Hier sind seine Sporen.

Ora mi guarda, o mondo ...
Quest'è un buffone, ed un potente è questo! ...
Ei sta sotto i miei piedi! ... È desso! Oh gioia!

(Lampo.)

È giunta al fin la tua vendetta, o duolo! ...
Sia l'onda a lui sepolcro,

Un sacco il suo lenzuolo ... All'onda! All'onda!

(Fa per trascinare il sacco verso la sponda, quando è sorpreso dalla lontana voce del Duca, che nel fondo attraversa la scena.)

DUCA La donna è mobile
Qual piuma al vento,
Muta d'accento
E di pensiero.

RIGOLETTO Qual voce! ...

DUCA Sempre un amabile
Leggiadro viso,
In pianto, in riso,
È menzognero.

RIGOLETTO Illusion notturna è questa!

DUCA La donna è mobile
Qual piuma al vento,
Muta d'accento
E di pensier.

RIGOLETTO *(trasalendo)*

No! ... No! Egli è desso ... è desso! ...

Maledizione! Olà! ...

(verso la casa)

Dimon bandito? ...

Chi è mai, chi è qui in sua vece?

(taglia il sacco)

Io tremo ... È umano corpo! ...

(Lampo.)

Mia figlia! ... Dio! ... mia figlia! ...

Ah no ... è impossibil! ... per Verona è in via!

Fu vision ...

(Lampo.)

È dessa! ...

(inginocchiandosi)

O mia Gilda: fanciulla, a me respondi! ...

L'assassino mi svela ... Olà? ... Nessuno?

Jetzt schau mich an, o Welt ...

Dies ist ein Narr, und zwar ein mächtiger! ...

Er liegt unter meinen Füßen! ... Er ist es! Oh, Freude!

(Blitz.)

Endlich ist deine Rache gekommen, o Schmerz! ...

Die Flut sei sein Grab,

ein Sack sein Leichentuch ... In die Flut! In die Flut!

(Er will den Sack ans Ufer schleppen, als er von weitem die Stimme des Herzogs hört, der im Hintergrund die Szene überquert.)

HERZOG Das Weib ist unbeständig
wie eine Feder im Wind
wechselhaft in Worten
und Gedanken.

RIGOLETTO Diese Stimme! ...

HERZOG Immer ein liebliches,
reizendes Gesicht,
ob in Tränen oder lachend,
es ist trügerisch.

RIGOLETTO Es ist eine nächtliche Täuschung!

HERZOG Das Weib ist unbeständig
wie eine Feder im Wind,
wechselhaft in Worten
und Gedanken.

RIGOLETTO *(zusammenfahrend)*

Nein! ... Nein! ... Er ist es ... er ist es! ...

Fluch! Holla! ...

(zum Haus hin)

Verdammt Bandit? ...

Wer nur, wer mag nur statt seiner hier sein?

(öffnet den Sack)

Ich zittere ... ein menschlicher Körper! ...

(es blüzt)

Meine Tochter! ... Gott! ... meine Tochter! ...

Ah nein ... es ist unmöglich! ... sie ist unterwegs nach
Verona!

Es war Täuschung ...

(Blitz.)

Sie ist es! ...

(fällt auf die Knie)

O meine Gilda: Mädchen, antworte mir! ...

Verrate mir den Mörder ... Holla? ... Niemand?

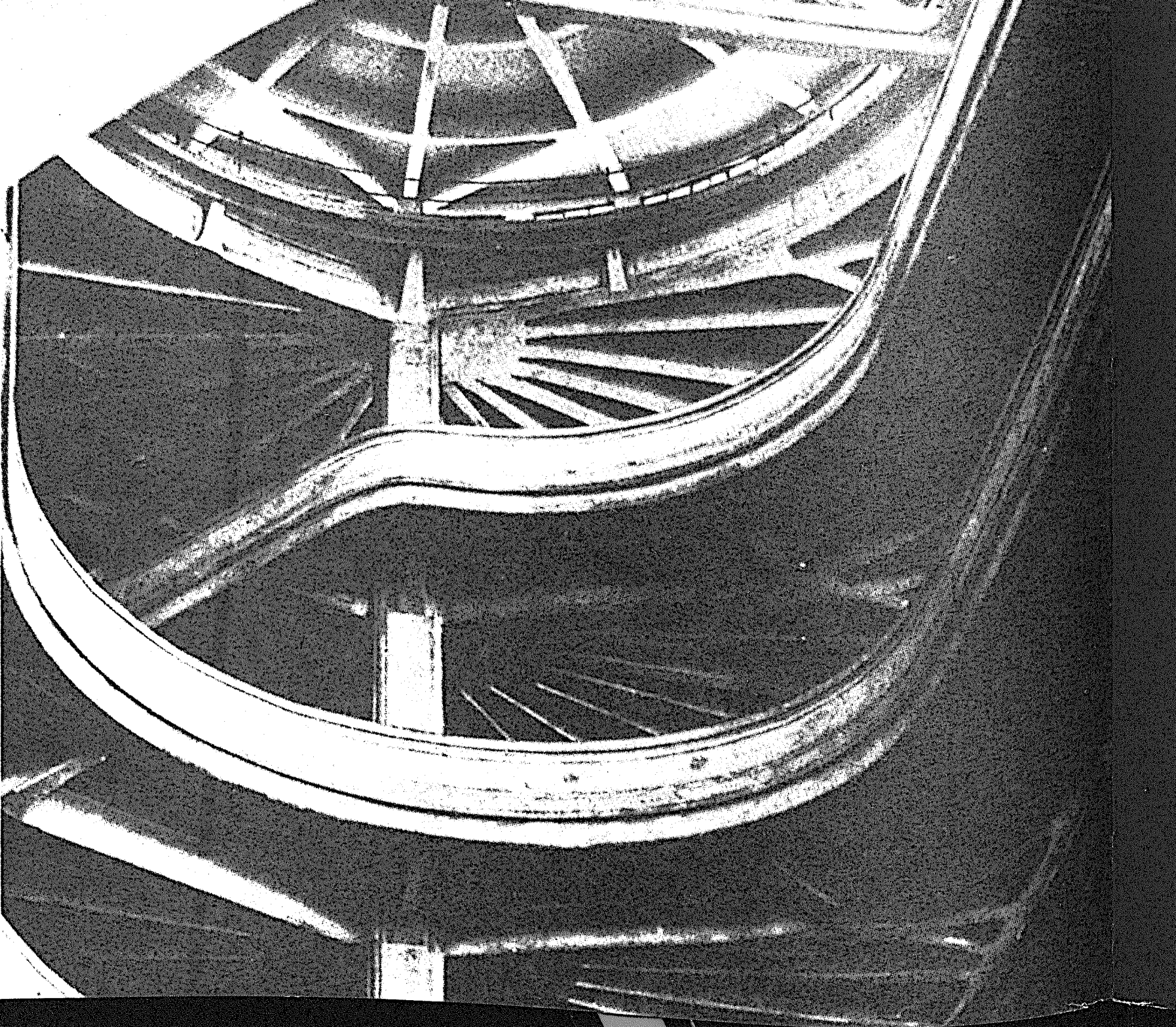
(picchia alla porta)
 Nessun! ... Mia figlia? ... mia Gilda?
 Oh, mia figlia? ...
 GILDA Chi mi chiama?
 RIGOLETTO Ella parla! ... Si move! ... È viva! ... Oh Dio!
 Ah, mio ben solo in terra ...
 Mi guarda ... Mi conosci ...
 GILDA Ah ... padre mio!
 RIGOLETTO Qual mistero! ... che fu? ... Sei tu ferita? ... Dimmi ...

GILDA L'acciar qui mi piagò ...
(indicando al core)
 RIGOLETTO Chi t'ha colpita?
 GILDA V'ho ingannato ... colpevole fui ...
 L'amai troppo ... ora muoio per lui ...
 RIGOLETTO (Dio tremendo! ... ella stessa fu còlta
 Dallo stral di mia giusta vendetta! ...)
 Angiol caro ... Mi guarda, m'ascolta ...
 Parla ... parlami, figlia diletta.
 GILDA Ah, ch'io taccia! a me ... a lui perdonate ...
 Benedite alla figlia, o mio padre ...
 Lassù ... in cielo, vicina alla madre ...
 In eterno per voi ... pregherò.
 RIGOLETTO Non morir ... mio tesoro ... pietade ...
 Mia colomba ... lasciarmi non dèi ...
 Se t'involi ... qui sol rimarrei ...
 Non morire ... o qui teco morirò!
 GILDA Non più ... a lui ... perdo ... nate ...
 Mio padre ... Ad ... dio! ...
(Muore.)
 RIGOLETTO Gilda! Mia Gilda! ... È morta! ...
 Ah, la maledizione!
(Strappandosi i capelli, cade sul cadavere della figlia.)

Fine dell'Opera

(klopft verzweifelt an die Tür)
 Niemand! ... Meine Tochter? ... Meine Gilda? ...
 Oh, meine Tochter!
 GILDA Wer ruft mich?
 RIGOLETTO Sie spricht! ... Sie bewegt sich! ... Sie lebt! ... O Gott!
 Ach, mein Alles auf Erden ...
 Schau mich an ... Erkenne mich ...
 GILDA Ah ... mein Vater!
 RIGOLETTO Wie ist es möglich! ... Was ist geschehen? ...
 Bist du verletzt!? ... Sag mir ...
 GILDA Hier traf mich das Messer ...
(aufs Herz deutend)
 RIGOLETTO Wer hat dich verwundet?
 GILDA Ich habe Euch getäuscht ... ich war schuldig ...
 ich liebte ihn zu sehr ... jetzt sterbe ich für ihn ...
 RIGOLETTO (Allmächtiger Gott! ... Sie selbst wurde vom
 Pfeil meiner gerechten Rache getroffen ...)
 Teurer Engel ... Sieh mich an, höre mich ...
 Sprich ... sprich zu mir, geliebte Tochter.
 GILDA Ah, ich möchte schweigen! mir ... ihm vergebt ...
 Segnet Eure Tochter, o mein Vater ...
 Dort oben ... im Himmel, nahe bei der Mutter ...
 In Ewigkeit werde ich für Euch ... beten.
 RIGOLETTO Nein, sterbe nicht ... mein Schatz ... Erbarmen ...
 meine Taube ... du darfst mich nicht verlassen ...
 wenn du fortgehst ... ich bliebe hier allein ...
 Stirb nicht ... oder ich werde hier mit dir sterben!
 GILDA Nicht weiter ... vergebt ... ihm ...
 Mein Vater ... Lebt ... wohl ...
(Stirbt.)
 RIGOLETTO Gilda! Meine Gilda! ... Sie ist tot! ...
 Ah, der Fluch!
(Rauft sich die Haare und bricht über dem Leichnam der Tochter zusammen.)

Ende der Oper



TEXTNACHWEISE

Norbert Abels, »Ich bin nicht, der ich bin«, Originalbeitrag für dieses Heft · Wylan Hugh Auden, *Shakespeare*, Gütersloh 1964 · Georges Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus*, München 1978 · Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Darmstadt 1985 · Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1. Teil, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Frankfurt 1981 · Henri Bergson, *Das Lachen*, Zürich 1972 · Alexander von Gleichen-Russwurm, *Die Sonne der Renaissance*, Stuttgart 1921 · Giorgio Gualerzi, *Der Weg der Oper*, in: *Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani*, Volume III N° 8, Parma 1973 · Friedrich Hebbel, *Barbier Zitterlein*, aus: *Werke*, Bd. II, Wiesbaden o.J. · Lion Feuchtwanger, *Jud Süß*, Berlin 1931 · Victor Hugo, *Die Elenden*, Bd. III, Berlin 1985 · Victor Hugo, Vorrede zu *Cromwell*, aus: *Französische Poetiken*, Teil II, Beclam UB Nr. 9790 · Victor Hugo, Vorwort zu *Le Roi s'amuse*, aus: Theodor Lücke, *Victor Hugo*, Berlin 1973 · Victor Hugo, *Die lächelnde Maske*, Leipzig 1952 · David Kimbell, *Musikalische Kontinuität*, deutsche Übersetzung · Reaktion, aus: D. K., *Vivaldi in the age of Italian Romanticism*, Cambridge 1985 · Wolf Lepoies, *Mein Scholle und Gesellschaft*, Frankfurt 1969 · Edgar Allan Poe, *Hopp-Frosch*, aus: *Werke*, Bd. 1, Olten 1973 · Adalbert Stifter, *Abdias*, in: *Werke in 4 Bänden*, Bd. III, Studien, München o.J. · Trikont-Verlag, *Schriften zum Klassenkampf* Nr. 41, Erlangen 1974 · Giuseppe Verdi, *Briefe*, hrsg. von F. Werfel, Berlin – Wien – Leipzig 1926 · Franz Werfel, *Die Geschwister von Neapel*, o.O. 1962
Libretto aus: Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Copyright © 1982 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

BILDNACHWEISE

Gary Bertini, Aufnahmen aus *Lingotto*, Turin 1988 · Tullio Kezich, *Il fu Mattia Pascal*, Dokumentation einer Inszenierung von Maurizio Scaparro, Rom 1986 · *Per Gobetti. Politica arte cultura a Torino 1918/1926*, Florenz 1976 · Touring Club Italiano (Hrsg.), *Archeologia Industriale. Monumenti del lavoro fra XVIII e XX secolo*, o.O. 1983

IMPRESSUM

Städtische Bühnen Frankfurt am Main · OPER FRANKFURT · Saison 1988/89 · Giuseppe Verdi: *Rigoletto*
Premiere 22. Oktober 1988 · Redaktion: Norbert Abels, Dietmar Schwarz · Mitarbeit: Gabor Harrach, Johannes Weigand · Herausgeber: Intendanz der Oper Frankfurt · Druck: E. Imbescheidt KG, Belchenstraße 3, 6000 Frankfurt am Main 71