

## **Gliederung:**

### **1. Einleitung**

### **2. Verdis Opern-Väter im kurzen Überblick**

### **3. *Rigoletto***

#### **3.1. Rigoletto in der Exposition**

#### **3.2. Zweiter Aufzug. Szene und Duett mit Gilda**

#### **3.3. Rigoletto und die Höflinge: Lara, lara. Lara**

#### **3.4. Finale – Erlösung im Tod**

### **4. *La Traviata***

#### **4.1. Duett Germont-Violetta**

#### **4.2. Germont-Alfredo**

#### **4.3. Finale**

### **5. Schlußbetrachtung**

### **6. Bibliographie**

## 1. Einleitung

Das Bild und die Rolle der Frau in Verdis Opern läßt sich unter anderem aus ihrer Beziehung zu den dort vorkommenden Männern erschließen. Fast allen romantischen Frauenfiguren Verdis ist ein Mann zugeordnet. Dies ist meistens der Mann, der Liebhaber, oft ist dies auch der Vater, der in Verdis Opern häufig eine zentrale Rolle spielt. Männer sind die eigentlichen Hauptakteure der Werke, auch wenn die Opern Frauennamen tragen. In den meisten Fällen dominieren und bestimmen sie die Handlung.

Laut der Musikwissenschaftlerin Susanne Vill brachten es „*Verdis Interesse an Geschichte und Politik, sein Engagement im Risorgimento*“ mit sich, „*daß seine Sujets hauptsächlich von Männern, ihren Ideen und Konflikten bestimmt sind.*“ In den meisten seiner Werke stehen – durchaus zeittypisch – zahlreiche Männer einer, höchstens zwei Frauen gegenüber, die allenfalls von Dienerinnen oder Hofdamen begleitet werden. Es entsteht ein Bild der vereinzelt Frau in einer meist feindlichen Welt von Männern, denen sie oft hilflos ausgeliefert ist.

Diese Arbeit stellt sich nicht das Ziel, gender studies zu betreiben und feministische Theorien zu verarbeiten. Es ist an sich evident, daß die Frauen in den Opern des 19. Jahrhunderts meistens nicht eben gut davon kommen - sie werden *"besiegt wie die Königin der Nacht, verraten wie Madame Butterfly und verkauft wie Violetta Valéry. Gemordete und dem Wahnsinn verfallene, verführte und verlassene, vergiftete und mißhandelte Frauen: Das ist der Stoff, aus dem Opern sind"*, wie Catherine Clément in ihrer polemisch gefärbten Untersuchung der Frau in der Oper feststellt. Es soll sich im Folgenden dem Phänomen des Mannes par excellence, des pater familiae gewidmet werden, der als eine Art der Metonymie, als ein pater rei publicae, die gesellschaftliche Ordnung verkörpert, in der sich die Frauen zurechtfinden müssen. Exemplarisch soll der Schwerpunkt dieser Arbeit auf die Untersuchung Verdis berühmtester und schönster Opern *Rigoletto* und *La Traviata* gelegt werden, dieser wird aber zunächst ein kurzer Überblick von anderen Opern Verdis vorangestellt, die ebenfalls den Vater-Tochter-Konflikt behandeln.

## 2. Verdis Opern-Väter im kurzen Überblick

Die romantisch liebende Frau ist der Archetyp des Weiblichen in Verdis Opern. Entsprechend seiner Stimmtypologie besetzt Verdi das Liebespaar stets mit Sopran und Tenor. Die Sopranistin ist somit in den meisten Fällen Verkörperung des romantischen Frauenbildes, das sich durch seine Passivität auszeichnet. *"Obschon die Frau in der Komplementierung des Mannes gesellschaftliche Strukturen bestätigt, wird sie zum Spielball gesellschaftlicher Machtstrukturen, denen sie hilflos ausgeliefert ist."* Die Figuren der Nebenbuhler sind bei Verdi meistens die mittleren Stimmlagen Bariton und Mezzosopran. Der Vater ist immer (?) ein Bariton, Verdis beliebtester Stimmtypus: *„Einen Stimmtypus und seine Charakterbedeutung bevorzugt Verdi (...) von Anfang an: den Bariton. Gewiß mag man darauf hinweisen, daß er sich bei der überragenden Geltung, die er dem ‚Baritonmann‘ beimißt, auf seine Vorgänger berufen kann (Rossini...- d. Verf.). Verdis Baritongestalten sind aber in viel stärkerem Maße durch seine eigene Persönlichkeit bedingt und scheinen darum menschlich und bedeutend vertieft. Charakteristisch für sie ist einmal die ausgeprägte Männlichkeit, die zwingende Kraft dieser Gestalten (...)“*

Zum Vater haben die Protagonistinnen oft ein sehr emotionales Verhältnis, während die Mütter entweder nicht erwähnt werden oder gestorben sind. Nur Gisela in *I Lombardo* und Nannetta in *Falstaff* haben eine lebende Mutter, nur zwei der weiblichen Hauptfiguren, Alice in *Falstaff* und Lucrezia in *I due Foscari* sind selbst Mütter. Dabei hat Verdi in der Zeit von 1837 bis 1892 ganze 26 Opern komponiert. Einige Vater-Tochter-Opern sollen hier kurz angeführt werden, um die Bedeutung der Verdischen Vater-Problematik zu stützen. Die Bedeutung, die dem Vater im Leben der Frau im Italien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zukam, erhellt sich zum Teil aus Verdis Opern, wo sie dramatisch zugespitzt und moralkonstitutiv überhöht in Erscheinung tritt.

Schon in Verdis dramatischen Erstling *Oberto* gibt das Vater-Tochter-Problem den Anstoß zur Handlung. Die Stellung des Vaters zur Tochter entspricht hier schon ganz den Relationen, die in den späteren Werken auftauchen: der Vater übt einerseits eine moralgesetzliche Funktion aus, andererseits tritt er seinem Kinde zur Seite als Beschützer und Rächer seiner verletzten Ehre. Am grundsätzlichsten wird dieses Motiv später in der Oper *Rigoletto* ausgeschöpft.

In *Giovanna d'Arco* nimmt das Vater-Tochter-Verhältnis geradezu groteske Züge an. Der Vater glaubt, Giovanna gebe sich aus wahnsinniger Liebe dem König hin; er verfolgt sie auf ihrem „gottlosen“ Weg, indem er seine Eifersucht mit einer angeblich moralischen Verpflichtung, die Tochter wieder auf den rechten Weg bringen zu müssen, bemäntelt. Als selbsternannter Vollstrecker von Gottes Rache ist er der erste, der die eigene Tochter verteufelt und öffentlich anklagt. Die „von Gott“ verstärkte Autorität des Vaters macht alle Verdienste der Jungfrau in den Augen des Volkes sofort vergessen. Giovanna bricht in Tränen aus und wirft sich an des Vaters Brust, der sie beschwört, den brennenden Scheiterhaufen zu besteigen.

Auch in *Un giorno di regno* tritt der Vater als eine bestimmende Instanz in Erscheinung. Seine Tochter Giulietta soll von ihm gezwungen werden, den englischen Schatzmeister, Graf La Rocca zu heiraten, den sie nicht liebt. Auch er (wie Germont in *La Traviata*) ist ein Störfaktor für die echte Liebe, die Giulietta ihrem Neffen Edoardo gegenüber empfindet.

Aida läßt sich in der gleichnamigen Oper von Amonasro hinreißen, Radames zum Verrat des Schlachtplanes zu verleiten, was für die Äthiopier Befreiung bedeuten könnte. Aidas daraus folgende innere Zerrissenheit zwischen der Kindespflicht und dem Wunsch, den Geliebten nicht zu gefährden, kann sie selbst nicht lösen. Die Götter geben ihr keine Antwort auf ihre Bitten. Nur der Selbstmord ist für sie ein Ausweg. Damit sühnt sie ihre Schuld für den erzwungenen Verrat am Geliebten, und am Schluß steht der romantische Ausblick der Vereinigung von Liebenden im Jenseits. Das Selbstmordmotiv taucht bei Verdi immer wieder auf als eine der wenigen Möglichkeiten, die eine Frau zur Erlösung vom Leid, von einer aussichtslosen Liebe, finden kann. In der Untersuchung der Opern *Rigoletto* und *La Traviata* wird später nochmals darauf referiert.

Die Tochter Lina in *Stiffelio* läßt sich von ihrem Vater vorschreiben, was sie zu tun hat. Sie muß über ihren Ehebruch schweigen, um das Leben ihres Gatten nicht zu gefährden und die Ehre des Vaters zu schützen. Die Frau wird hier in ihrer Unmündigkeit vorgeführt. Diese dem weiblichen Wesen zugeschriebene Eigenschaft ist auch in *Rigoletto* ein Thema.

Amelia in *Simon Boccanegra* erkennt nach Jahren einer schutzlosen, gefährvollen Jugend den Vater selbstverständlich an, als er sich ihr endlich präsentiert. Sie interessiert es

seltsamerweise nicht, warum er sie allein gelassen hatte, und wie er es zulassen konnte, daß sie unter so widrigen Umständen aufwuchs. „*Offenbar schien es den Autoren nicht wichtig, das liebevolle Verzeihen der Protagonistin psychologisch zu motivieren. So steht es als quasi ontologisch gegebene Eigenschaft der Frau für sich da, wo gleiches Handeln beim Mann als charakteristisches Vergessen von Schuld gedeutet würde.*“

Nach diesem kurzen Überblick über die Väter und die von ihnen beeinflussten Frauen in Verdis Opern wird sich die folgende Untersuchung auf *Rigoletto* und *La Traviata* konzentrieren, die exemplarisch unter diesem Gesichtspunkt untersucht werden.

### 3. Rigoletto

Die Opern *Rigoletto* und *La Traviata* weisen einige Gemeinsamkeiten auf. Thematisch haben sie beide das Schicksal von Außenseitern der Gesellschaft zum Thema, im erstgenannten Werk geht es um einen mißgebildeten Hofnarren, im zweiten um eine schwindsüchtige Prostituierte. Beide variieren das Thema der weiblichen Aufopferung für die Liebe, in beiden Opern kommen neben den leidenden engelhaften Frauenfiguren sehr starke, herrische Vaterpersönlichkeiten vor, die auf ihre Weise schuld sind an dem Tod der Frau.

Wenn man von den Titeln des Verdischen *Rigoletto* und seiner dichterischen Vorlage, Victor Hugos *Le roi s'amuse*, ausgeht, wird man eines bezeichnenden Unterschieds gewahr: Während bei Hugo nur der fünfte Akt den Namen des Narren trägt, hat Verdi das Gewicht ganz auf *Rigoletto* und sein Schicksal verlagert. *Rigoletto* in seiner Rolle als Vater wird zur Hauptfigur gemacht. Aber im Gegensatz zu Germont in *La Traviata* wird er dem Rezipienten nicht nur als Vater vorgestellt, der eine bestimmte Moral vertritt. Er ist eine viel komplexere, psychologisch ausgestaltete Figur mit stark ambivalenten Zügen.

*Rigoletto* wird im Libretto eingeführt als "verwachsen, hämisch, höhnisch, spottsüchtig, von allen gehaßt, kommt in heller Narrenkleidung mit dem Narrenzepher im Gürtel mit Beginn des Menuetts". Er ist nicht nur ein äußerlich häßlicher buckliger kleiner Mann, sondern auch ein bössartig spottender Gemeinling, ein Hofnarr, der in seinen Späßen keine Grenzen kennt. Die Physiognomie korrespondiert hier mit der geistigen Verworfenheit des "buffone" und unterstreicht sogar diese. Er verspottet den Grafen Ceprano, dessen Gattin der Herzog den Hof

macht, er macht auch nicht Halt vor dem weinenden Vater Monterone (wieder ein Vater!), dessen Tochter der Herzog verführt und somit entehrt hatte. Wenn Rigoletto am Hof ist, vertritt er die dort gängige Moral - das Leben mit seinen Ausschweifungen, seiner Dekadenz und der Fröhlichkeit.

Doch er führt ein Doppelleben, ist gespalten zwischen seinem bizarrem Zynismus und dem pathetischem Affekt, der im Bezug auf seine eigene Tochter zum Ausdruck kommt. Zu Hause, in seinem abgelegenen Winkel, fern von der anderen Welt, erweist er sich als ein zärtlich liebender, übervorsichtiger Vater, dem auch Liebe entgegengebracht wird.

### **3.2. Zweiter Aufzug, Szene (Pari siamo! Io la lingua...) und Duett mit Gilda**

-  
Eine der hervorragendsten Stellen in dieser Oper ist das zweite Bild im ersten Akt, das als „Verwandlung“ betitelt ist. Hier steht Rigoletto zum ersten Mal in seiner Zwiespältigkeit und tiefen menschlichen Verlassenheit vor den Augen des Rezipienten. Es geht Verdi in erster Linie um die Charakterisierung der unterdrückten und zu kurz gekommenen Kreatur Rigoletto, auf der die Verdammung liegt, schon bevor Monterone seinen Fluch auf sie schleudert. An dieser Stelle ist das später populär gewordene naturalistische Credo von der Determinierung des Menschen durch sein Milieu hörbar: Die Menschen und die Natur hätten ihn zu dem rücksichtslosen Spötter gemacht, der er sei, singt der Hofnarr in einer eindrucksvollen Szene:

<i>"O schrecklich, so häßlich zu sein!</i>	<i>"Oh rabbia, esser difforme,</i>
<i>O schrecklich, den Narren zu spielen!</i>	<i>Oh rabbia, esser buffone!</i>
<i>Ewig scherzhaft zu sein, ewig zu lachen!</i>	<i>Non dover, non poter altroche ridere!</i>
<i>Mir versagt ist des Menschen Erbe, die Träne!"</i>	<i>Il retargio d'ogni uom m'è tolto, il pianto!</i>

In den folgenden Worten klingt der Sozialneid des Untergebenen, des Dieners an, dessen Werdegang von der Jugend an besiegelt ist. Ihm bleibt nur das hilflose Fluchen, die wütenden Verwünschungen des kleinen Mannes, der nichts Anderes gegen die Mächtigen dieser Welt ausrichten kann:

*"Der Herzog, mein Gebieter,  
Jung noch und mächtig, immer scherzhaft, heiter,*

*Sagt mir oft, halb im Schlummer:  
Narr, komm her, mach mich lachen!  
Und ich muß schnell gehorchen!  
Tod und Verdammnis!  
Haß, euch Höflingen! Ihr mitleidlosen Spötter!  
Über euch der Hölle Plagen!  
Wenn ich gottlos bin, ihr habt die Schuld zu tragen!"*

Später – als ihm mit der Ehre seiner Tochter alles genommen wird, was für ihn noch Wert hat - wird er versuchen, sich aktiv zu wehren, indem er Sparafucile mit dem Mord am Herzog beauftragt. Und doch wird er als Verlierer aus diesem ungleichen Kampf hervorgehen.

In dieser Szene ist die Musik düster gefärbt durch Bässe, sie wirkt unheimlich, was die Atmosphäre der dunklen Umgebung und die durch den Mietmörder Sparafucile angedeuteten Gefahr unterstreicht. Verdi zeichnet die unheilschwangere Szene mit Sparsamkeit. Dunkle Akkorde der tiefen Holzbläser grundieren ein unruhig zufahrendes Motiv der Bratschen und Bässe: allein damit wird die drohende Atmosphäre eingefangen. Die Vortragsanweisung dieser Arie ist von einem Adagio bestimmt und wechselt je nach Erregungszustand ins Allegro.

Bemerkenswert ist jene Stelle, wo nach Fortissimo-Schlägen des Orchesters, die Flöte mit einer zarten Kantilene das Bild Gildas heraufbeschwört. Die Musik ändert sich, als der Narr sein Haus erreicht, was mit dem Text korrespondiert:

*"Doch hierühl' ich mich umgewandelt!"*

*"Ma in altr' uomo qui mi cangio!"*

Für einen Augenblick kehrt Ruhe und Harmonie ein, nun lautet die Vortragsanweisung Andante, sanft ertönt das Motiv der Flöte, die später im Zusammenhang mit Gilda immer rekurreren wird und diese charakterisiert. (In ihrer ersten Arie „Gaultier Maldè“ wird die kindliche Lebensfreude durch die aufsteigende Flötenfigur illustriert, die sich in ihrer rhythmischen Struktur während des ganzen Rezitativs von Takt zu Takt wiederholt.) Verdi schreibt ein pianissimo vor und ein "dolce". Die Musik bezeichnet hier genau das Idyll, die zarten Gefühle Rigolettos gegenüber seiner Tochter, seinem eigentlichen Zuhause, die im scharfen Kontrast zu der von ihm empfundenen Angst, zu der Erinnerung an den

schicksalhaften Fluch stehen, der gleich darauf wieder anklingt und einen erneuten Wechsel in der Musik bewirkt:

*"Der alte Mann verfluchte mich! Der Gedanke,  
Warum, wenn er mich floh, kehrt er stets wieder?  
Sollt' er mir Unheil bringen?  
O nein! Eitle Sorgen!"*

Rigoletto denkt immer wieder an den Fluch von Monterone, der das Hauptmotiv in der Oper darstellt und durch die Tonart c-Moll und das unerbittliche Deklamieren auf einem Ton gekennzeichnet wird - *"la maledizione"*. Wolfgang Osthoff stellt in seiner Rigoletto-Untersuchung heraus, daß Verdi Rigoletto fast immer *„die Tonart c-Moll und das repetierte c, dem oft ein emphatisches es' folgt“*, zuordnet. Vielleicht versucht er, auf diese Weise eine besonders dramatische Wirkung zu erzeugen.

Als Rigoletto mit seinem Schlüssel die Tür nach dem Vorhof öffnet und Gilda ihm über die Treppe in den Vorhof entgegeneilt, ist die musikalisch gemalte Atmosphäre wieder anders: Lustig und fröhlich setzen Bläser und Streicher in einem Allegro vivo ein. Die Melodie wirkt verspielt, drückt Jugend, Kindlichkeit, Drolligkeit aus. Bemerkenswert ist Verdis Einsatz des Orchesters: Mal psychologisiert es Rigolettos Seelenzustand, folgt seinen Ängsten, seinen angenehmen Gedanken an sein Zuhause, mal wird es verwendet, um Figuren in ihren Eigenschaften zu charakterisieren, wie Gilda an dieser Stelle.

Es folgt ein Duett zwischen Vater und Tochter. Es ist voller Wucht, Pathos und Spannkraft. Die grandiose Wirkung rührt nicht zuletzt daher, daß die Figuren mal abwechselnd in einem Dialog singen, sich Frage und Antwort stehen, mal gleichzeitig parallel, unisonoartig fast ineinander aufzugehen scheinen. Sie sind teilweise wie ein Liebespaar komponiert. Die Melodie setzt harmonisch ein, schwelgt gefühlvoll in erhabenen Tönen :

Rigoletto: *"Wenn ich dich sehe,  
wieühl' ich glücklich mich in deiner Nähe!"*

*A te dappresso  
trova sol gioia il core  
oppresso.*

Gilda: *"O welche Liebe!"*

*Oh quanto amore,*



Rigoletto: *"Du bist mein Leben!"*

*Mia vita sei!*

Gilda: *"O welche Liebe!"*

*Oh quanto amore!*

Rigoletto: *"Welch anderes Glück kann die Erde mir geben?"*

*Senza te in terra qual bene  
avrei?*

Gilda: *"O welche Liebe!"*

*Oh quant' amore!*

Rigoletto: *"O meine Tochter!" (er seufzt)*

*O figlia mia!*

Gildas Wiederholungen auf dieselbe Melodie unterstreichen noch das Gefühl des Einvernehmens. Oft wird dieses Mittel in Liebesduetten eingesetzt, um dem Rezipienten die Symbiose zweier Herzen zu illustrieren. Gilda folgt der Melodie des Vaters, der Komponist stattet sie mit keiner eigenen aus. Hier könnte dieses ähnlich wie in dem „Vendetta“-Duett auch verwendet worden sein, um zu zeigen, wie sehr die Tochter dem Vater Folge leistet.

Gilda, die ansonsten als eine eher passive Gestalt in Erscheinung tritt, die sich ihrem Schicksal hingibt, ist dramaturgisch die treibende Kraft dieses Duetts. In dem Dialog ist sie es, die Fragen stellt, die Rigoletto zum Reden zu bewegen versucht. Sie erscheint als eine zartfühlende, aufmerksame Tochter, die jeder Seufzer des Vaters beunruhigt:

*"Ach, mein Vater!*

*Padre mio!*

*O wie du seufzest! Was kann dich quälen?*

*Voi sospirate! Che v'ange tanto?*

*Dem Kinde, der Tochter magst du's entdecken!*

*Lo dite a questa povera figlia.*

*Wirst du denn ewig dich mir verhehlen*

*Se v'ha mistero, per lei sia franto,*

*Und von den Unsern nie mir erzählen?"*

*Ch'ella conosca la sua famiglia?*

Die Musik ist zärtlich, vor allem bei Gildas Frage nach ihrer Mutter (Tempuswechsel ins Adagio), sie hält weiterhin psychologische Werte fest *"entweder durch das gliedernde Element der musikalischen Periode oder im Wechsel von kurzem Rezitieren und melodischen Einschüben oder in instrumentalen (zur Struktur gehörigen) Überleitungen oder im bezaubernden Aufblühen des Gesangs."* Als Rigoletto von seiner verstorbenen Frau spricht ist ein Harmoniewechsel zu beobachten. Es ist ein sentimentaler Gesang, zart und sanft in einem Pianissimo gehalten.

Gilda: *"Willst du dich selber mir niemals nennen,*

*Se non di voi, almen chi sia fate*

*So laß die Mutter mich endlich kennen!*

*ch'io sappia la madre mia.*

*Rigoletto: "Ach! Sprich nicht mit einem Armen*

*Deh non parlare al misero*

*Von dem verlorenen Glücke (...)*

*del suo perduto bene. (...)*

Das Stück ist reich an melodischem Kolorit, ist mit inniger Kraft gestaltet. Verdi schreibt eine Verschiebung zum Dreivierteltakt vor, fordert ein Andante und pianissimo. Die Streicher folgen dem melancholischen Gefühl Rigolettos. In traditioneller Manier des Opernduetts wird die gemeinsame Führung der Stimmen und das Kadenzieren eingesetzt, um die Symbiose der Liebenden zu verdeutlichen:

*Gilda: "Ich kann dein tiefes Leid nicht sehen (...)"*

*"Padre, non più, calmatevi (...)"*

*Rigoletto: "Nur du, du bleibst allein (...)"*

*"tu sola resti al misero (...)"*

Der häßliche Bucklige verwandelt sich von innen. Aus der Musik erhebt jene andere Gestalt eines Mannes, dem die Vaterstimme das Aussehen verleiht - "eine Stimme, die vom Licht einer mit unsagbarem Ausdruck sich in Gesang verströmenden Liebe erleuchtet ist." Mit musikalischen Mitteln wird der Narr dem Rezipienten sympathisch gemacht. Doch während die Musik ein inniges Liebesverhältnis zeichnet, zeigt der Text, daß Vater und Tochter nicht mit Gefühlen und Wünschen des anderen vertraut sind. Dieses hält bis zum Ende der Oper stand. Gilda fragt Rigoletto mehr, als er bereit ist zu sagen; sie bittet ihn um mehr, als er bereit ist zu geben (Stadtbesuch, Vergebung für den Herzog).

Als Gilda den Vater nach seiner Herkunft, Familie und Heimat fragt, gibt er ihr eine Antwort mit machtvoller Expression, mit höchstem Gefühlsausdruck:

*„Heimat, Verwandte und Freunde,*

*Patria, parenti, amici!*

*Heimat, Familie und Freunde,*

*Culto, famiglia, la patria,*

*Ach, alles, ja alles hab' ich nur in dir!“*

*il mio universo, il mio universo è in te!*

Gilda scheint durch diese Offenbarung beglückt, begreift sie doch noch nicht, welche Verantwortung für sein Glück ihr damit der Vater aufbürdet. Seine Liebe zur Tochter ist eine übertriebene, besitzergreifende, egoistische Liebe. Er hält sie seit Monaten eingesperrt und läßt sie nur sonntags in die Kirche ausgehen. Mit seinem eigenen Außenseitertum, zwingt er auch ihr dasselbe Schicksal auf. Die aktuelle Rigoletto-Aufführung an der Deutschen Oper Berlin drückt dies in einem symbolischen Bühnenbild aus - nach einer düsteren grauen Sackgasse (Sparafuciles Revier) gelangt Rigoletto zu Gilda - auf ein winziges kleines Inselchen mit einer schiefen Palme, zwei Stühlen, einem Pfau, einem Rosenbusch und einem

Vogelkäfig, der im Laufe des Gesangs mal von Gildas Gesellschafterin Giovanna, mal von Gilda herumgetragen wird. Gilda wird in dieser Inszenierung als ein von Rigoletto gefangengehaltenes Vögelchen vorgeführt. Nach ihrem berühmten Solo „Gaultier Maldè, o du geliebter Name“ macht sie den Käfig auf und befreit sich damit metaphorisch von des Vaters Bevormundung.

Rigoletto maßt sich an, die Ideale von Religion, Familie und Vaterland für seine privaten Wünsche und Hoffnungen zu beanspruchen. Er setzt außerdem die Tochter einem enormen Druck aus, sie muß eine Oase in seiner Einsamkeit sein („*Nur du, du bleibst allein, nur du allein, ja, / Du bleibst mir allein in meinem Kummer (...)*“). Sie muß eine Heilige, ein jungfräuliches Engelsbild bleiben, ist daran gehindert selbständig und erwachsen zu werden, ist dazu verurteilt ihr Leben lang umsorgt und wie ein kleines Mädchen umhätschelt zu werden, ein Besitz des Vaters zu bleiben. Sie darf nicht in die Geheimnisse eingeweiht werden. Den Beruf und Namen des Vaters soll sie nie erfahren, auch nicht, wer ihre Mutter war. Eine schöne Frau schenkte einst dem Krüppel Liebe und starb, das muß Gilda genügen. Ihre Reinheit wird durch ihre Unwissenheit noch betont. Der Unwissenheit haftet ja seit Adam und Eva etwas Paradiesisches an, die Erkenntnis bringt dann das Verderben. Indem der Vater Gilda in der Ahnungslosigkeit läßt, verhindert er ihre Initiation.

### **3.3. Rigoletto und die Höflinge. Lara, lara, lara....**

Als ihm die teure Tochter geraubt wird, tritt Rigoletto in die Gemächer des Herzog und wendet sich an die Höflinge mit scheinbarer Gleichgültigkeit. Man hört die Stimme Rigolettos, die Stimme des Menschen, einer gequälten Menschlichkeit. Diese Stimme, die im Duett mit der Tochter so zärtlich klang, ist jetzt getrübt vom Leid. Von der Verstellung, zu der der Narr gezwungen ist, zur Verzweiflung ist es ein kurzer Schritt, der aber beschwert ist von einer Bitternis, die feinfühlig aufgefächert und deren Unaussprechlichkeit eingefangen wird von der Musik. Um unbefangen zu erscheinen, trällert er - ganz seinem Metier als Narr gemäß - einen scheinbar gedankenlosen Liedfetzen ohne Worte, mit Silben, die einen Tanzrhythmus andeuten: "*Lara.lara,lara(...)*". Doch damit kann er niemanden täuschen, denn seine wahren Gefühle scheinen mit tragischer Ironie hindurch. Das Herz des sonst so verschlossenen, gemeinen Narren wird offen zur Schau getragen und erzeugt Mitleid sowohl bei den Rezipienten als auch bei den Höflingen. Tränen und Lachen mischen sich in dieser Musik der

Seufzer, in diesem dramatischen Gesang. *"In jenem 'Lara, lara', dem verstellten, zerrissenen, von Schwermut belasteten Trällern, liegt das ganze Drama des gemarterten Narren."* Doch bald verliert er die Beherrschung. In seiner Arie „Corigiani, vil razza...“ werden die Streichinstrumente stürmisch behandelt. Die Musik folgt seinen Emotionen, verschiebt sich mit dem erreichten Grad der Verachtung vom C auf F-Moll. Die Aufregung steigt, um dann in den Kontrast umzukehren: Er schimpft nicht mehr anklagend. Sein Stolz ist gebrochen, er bittet, fleht die Höflinge an, ihm seine Tochter zurückzugeben. Das Obligato des Englischhorns unterstreicht die Sentimentalität dieser Szene und enthält noch eine Erinnerung an den stürmischen Anfang in der anderen obligato Figur, die des Cellos. An den gefühlvollsten Stellen dominiert dieses Cello sentimentale das Orchester, Bläser setzen dabei Akzente.: *„Die ganze Arie (mit Ausnahme der kurzen tutti „bei der Türe“) ist sehr dicht und nicht sehr ausgedehnt in den Lagen, um den bedrückenden Charakter der Gesangspartie zu unterstreichen.“*

In dem nun folgenden Duett Gilda-Rigoletto am Ende des zweiten Aktes ist die Harmonik sehr abwechslungsreich. *„Nach Gildas schmachvollen Enthüllungen (Modulation von e-Moll nach C-Dur) wirkt das dunkle As-Dur des geschlagenen Vaters ergreifend.“*

Für die Entehrung der Tochter und die Zerstörung des Engelsbildes fordert Rigoletto Rache und zwingt die Tochter, in seine finsternen Rachepläne einzustimmen. Wieder hindert er sie daran, allein zu entscheiden, was für sie gut ist. Feierlich wirkt die Cabaletta „Si vendetta, tremenda vendetta“, die den zweiten Akt beschließt. Die Musik hat einen Marschcharakter, als ob sie die Protagonisten in den Kampf, in einen Krieg antriebe. Diese Rache scheint die einzige Möglichkeit zur Rettung seines Glücks zu sein. Rigoletto und Gilda singen abwechselnd dieselbe Melodie in verschiedenen Tonlagen, wobei Gilda über ihre Stimmlage hinaus singt, was das Außerordentliche ihrer Gefühle zu bezeichnen vermag. Man könnte interpretieren, daß Rigoletto seine Tochter brutal und rücksichtslos in Text und Melodie seines Racheschwurs zwingt. Sie bittet um Vergebung für den Herzog, den sie trotz allem liebt. Rigoletto brennt nur noch vor Wut und Racheplänen. Erst recht wird er im dritten Akt als selbsternannter Rächer der Welt in terroristisch-mäßloser Selbstüberschätzung agieren (*„oh come in vero qui grande mi sento!“*).

### 3.4. Finale – Rettung im Tod

Als Gilda noch rein und unschuldig war, trug sie in der Inszenierung der Deutschen Oper Berlin immer ein weißes, kindlich oder engelhaft wirkendes weites Hemdchen. Nach dem tête-à-tête mit dem Herzog erscheint sie in einem figurbetonten damenhaften schwarzem Kleid mit einem blutroten Unterrock, der hervorschaut. Als Rigoletto die Tochter wieder in seinen Besitz bringt, muß sie wieder Weiß tragen, ist gezwungen ein Kind zu bleiben. Er schickt sie weg, nach Verona. Die einzige Möglichkeit, die sich Gilda zur echten Befreiung vom Vater nach der durch den Raub beziehungsweise angedeuteten Geschlechtsverkehr erzwungenen Initiation bietet, scheint der Tod. Das einzige Mal, wo Gilda aktiv handelt und für sich entscheidet, ist in ihrem Beschluß zu sterben. Der Vater wird dafür mit dem Weiterleben bestraft.

Der Tod als Erlösung ist die zentrale Vorstellung, die Verdi in seinen Werken gestaltet. Der Tod figuriert die Möglichkeit, sich aus der Gesellschaft zu befreien. Er ist eine der häufigsten Konstruktionen, mit der Verdis Protagonistinnen ihre individuelle und gesellschaftliche Problematik lösen. Tilo Drenger sieht die Liebe und den Tod in Opern eng miteinander verbunden: *"In ihrer göttlichen Personifizierung als Eros und Tharantos werden Liebe und Tod zu einem Gegensatzpaar. Schon hier steht die Liebe in einer Verbindung mit dem Prinzip des Lebens. Die Gleichsetzung von Liebe und Leben provoziert den Todeswunsch oder eine allgemeine Todesnähe, wenn die Liebe nicht möglich ist."* Mit der verlorenen Liebe schwindet dementsprechend das Prinzip des Lebens. Der Tod wird in der Folge zu einer Liebesmetapher, einem Liebessymbol. Der Todeswunsch oder gar *"die Liebe im Tod wird zum dichterischen Bild von der 'wahren' Liebe."* Die Ironie des Operntodes als Liebesbeweis liegt in dessen Widersinn: Mit dem stärksten Beweis der Liebe ist diese zu Ende.

In *Rigoletto* ist der letzte Akt von einem dramatischen Crescendo bestimmt, was die Tragik der Situation unterstreicht, die Spannung allmählich steigert bis diese im Mord und dann in der Reconnaissance-Szene gipfelt. Gegenüber seinen Textdichtern hat Verdi mehrmals betont, daß der letzte Akt der Oper der stärkste, der zwingendste sein muß: *„Fast immer hat Verdi in seinen reifen Werken die letzte entscheidende Erlebnissituation vor dem Schluß als Ruhepunkt geformt, der höchste Intensivierung und Verinnerlichung ermöglicht. So auch in diesem*

*Schlußduett, in dem Verdi für die sterbende Gilda so zarte und verklärende Worte findet. “*

Die tote Gilda feiert die Utopie der Versöhnung:

*„(...) Vergib, vergib uns beiden!*

*Segne, segne deine Tochter, o mein Vater!*

*Oben bei Gott, an der Mutters Seite*

*Bet‘ ich ewig, o Vater, für dich!“*

*a me, a lui perdonate,*

*benedite, alla figlia, o mio padre.*

*Lasù, in cielo, vicina alla madre,*

*in eterno per voi, preghero.*

Liebe und Tod sind durch die Tonart „Des-Dur“ miteinander verbunden. Die in Rigolettos Armen sterbende Gilda haucht:

*„Meine Liebe – ließ für ihn mich sterben.“* Dabei setzt Des-Dur ein, das ihr Sterben aus Liebe und Rigolettos Trauer darüber bis zum Ende der Oper begleitet.

Sehr geschickt setzt Verdi für die Schlußszene das Gewitter, den Sturm ein, der bereits im Barocktheater mit Gefühlen wie Aufgewühltsein und Angst in Verbindung gebracht wurde. Effektivoll benutzt er zur Untermalung der Naturlaute, des stürmenden Windes den mit zusammengepreßten Lippen summenden Männerchor und Gewitterdonner. Eine unheimlich Atmosphäre wird musikalisch heraufbeschworen, der im starken Kontrast dem zynisch-frivolen Allerweltsliedchen des Herzogs über den Wankelmut der Frauen gegenübergestellt wird. Dieses berühmt gewordene Liedchen „La donna e mobile“, das wie auch das Singen der Höflinge in den vorangegangenen Szenen leicht und locker über alle Pausen hinwegtanzt und damit das Flatterhafte, das Oberflächliche der Hofgesellschaft zu illustrieren vermag, wird zum grellen Signal für das Scheitern von Rigolettos maßlosem Racheplan.

#### **4. La Traviata**

Der Schwerpunkt der Oper liegt auf der Darstellung der Demimondaine Violetta Valery, die zur Heiligen stilisiert wird. Es ist die exemplarische Geschichte einer „von der bürgerlichen Familie erdrückten Frau. Exemplarisch, denn die ganze Geschichte der Oper dreht sich um den Einfluß der Familie. Ein allgemeines Gesetz, Väter, die es verteidigen und anwenden, und Rebellen.“ Der Vater Giorgio Germont ist in der Oper *La Traviata* zwar eine wichtige Figur, aber doch eine Nebenfigur im Gegensatz zu dem Narren Rigoletto. Das Verhältnis von Vater

und Sohn gelangt hier nicht zu der eigentlich dramatischen Geltung, ist aber inhaltlich entscheidend, was durch die Szene zwischen Violetta und Vater Germont bestätigt wird.

#### **4.1. Duett Germont / Violetta**

Das Duett Violetta / Germont im zweiten Akt, in dem sich Violettas unerfüllbarer Glücksanspruch mit der starren Gesellschaftsordnung reibt, die Germont vertritt, bildet den Kern des Werks. Die romantische Liebe tritt da in den Gegensatz zu den gesellschaftlichen Machtstrukturen. Die Kraft, die die Liebe bedroht, besitzt in der Regel eine wichtige gesellschaftliche Position. Der Vater - der eigentlich den Segen für die Liebe geben sollte - ist hier ein bürgerlicher Moralist, die Personifikation der gesellschaftlichen Ordnung und der irdischen Werte.

Es gilt als das komplexeste Duett, das Verdi bisher geschrieben hat. Die kontinuierliche psychologische Entwicklung Violettas und ihre Überzeugung durch Alfredos Vater stehen dabei im Vordergrund. Die Musikdramatik richtet sich auf die Entschleierung des Psychischen: *„Unendlich ist der Reichtum der Nuancen und Zwischentönen, die Verdis Musik hier findet; hart prallen gegensätzliche musikalische Gebilde aufeinander. Beispielhaft ist die Intensität, mit der Verdi den seelischen Untertönen nachspürt und sich in der musikalischen Formung engstens der emotionalen Entwicklung anschmiegt, ist etwa jene Stelle, wo Violetta zuerst in angstvoll-abgerissenem melodischem Duktus an ihr nahes Ende erinnert, um dann unvermittelt in ergreifendes Flehen zu verfallen.“*

Dunkle, bedrohlich wirkende Akkorde kündigen Germonts Eintreffen an, das Tempo springt ins Allegro, was die Aufregung und Überraschung Violettas andeutet. Mit der Brutalität eines Eigentümers kommt Giorgio Germont herein und spricht zu Violetta von oben herab, beleidigt sie. Sie verschlinge die Besitztümer der Familie, wird ihr vorgeworfen. Dabei verkauft Violetta, die Hure, ihr ganzes Hab und Gut, um Alfredo ihrerseits „auszuhalten“. Die Prostitution kehrt sich hier um, was den Familienvater aber keineswegs beleidigt. Er beruhigt sich ein bißchen (der Tempus wird moderato, die Musik piano), als sie ihm die Papiere über den Verkauf zeigt, und geht wieder zum Angriff über: *„Ed a tai sensi un sacrificio chieggo.“* („Darf ich von ihnen ein Opfer nun erbitten?“) Und wieder ändert sich die Tempusanweisung ins Allegro. *„Vater Germont reibt sich die Hände. Nun heißt es zu*

*verhandeln, und zwar schnell. Diese wunderbare Szene ist ein Handel.“* Die edlen Gefühle, die Alfredo der Prostituierten entgegenbringt, haben für den Vater keine Bedeutung. In dem Dialog wird ohne Begleitung in einem Rezitativ gesungen, möglicherweise um eine gute Verständlichkeit der Worte, des Textes zu erreichen und nicht durch Klänge abzulenken. Ein Arioso wird eingesetzt erst ab „*pura siccome un angelo*“.

Die Feindseligkeit zu Beginn weicht wechselseitigen rührenden Bitten, bis sich Violetta auf einer Variante des Liebesthemas ihre Ausweglosigkeit eingesteht. Ihre Liebe gleicht einem Traum und war von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Rational gesehen war ihr das immer bewußt:

*„Sicher fordern sie eine furchtbare Sache...*

*Ich habe es vorausgesehen...*

*Habe sie erwartet...*

*War zu glücklich...“*

Während Alfredo den Traum mit ihr lebte, verkaufte sie alles, was sie besaß. Da sie sich nicht mehr prostituiert, ist ihre Existenz schon allein von der finanziellen Seite bedroht. Sie will sich ändern, doch die Gesellschaft läßt es nicht zu: weder ihre Demimonde-Gesellschaft, die sie weiterhin als eine fröhliche Lebedame sehen will, noch die bürgerliche Gesellschaft, der Alfredo angehört. Als einziger Ausweg scheint die räumliche Flucht in ein Landhaus in der Nähe von Paris, in die Abgrenzung gegenüber der Welt. Doch auch hier wird sie von der Gesellschaft eingeholt, die fordert, die anklagt, die auf sie einredet von hart bis zart. Diesem Druck kann Violetta nicht standhalten.

Germont geht im Gespräch kaum auf sie ein (er reagiert nicht, als sie von ihrer Krankheit und dem Tod spricht), auch musikalisch bleibt er auf seinem Einspruch stehen, redet nur vom Opfer. In einem Andantino drückt Violetta dann ihren Verzicht aus, was den Kulminationspunkt nicht nur des Duetts, sondern wahrscheinlich auch der gesamten Oper bildet. „*Die pathetischen Appoggiaturen (den Hauptnoten zur Verzierung vorausgeschickter Nebentöne - d. Verf.)* Germonts ‘*piangi, piangi*’ bezeugen eine emotionale Annäherung der beiden, die, jeder auf seine Art, Opfer einer Ordnung sind, die Verdi für so ungerecht wie unvermeidlich hält.“



Giorgio führt die Trennung herbei. Er stellt sich als Gott in persona vor Violetta hin - „*Gott ist es, oh Mädchen, der diese Worte dem Vater eingegeben hat.*“ Die Väter bewachen und schützen die Keuschheit. So spricht Germont von seiner Tochter - Alfredos Schwester - als einem Wesen „*pura siccome un angelo*“. Auf eine zärtliche, friedliche Musik beschreibt er das kleine, reine, jungfräuliche Mädchen, das unter der Sonne der Provence auf einen anständigen Ehemann wartet. Und für das Glück dieses Mädchen macht er nun Violetta verantwortlich.

Ebenso wie diese angebliche Tochter ist Gilda bis zu ihrem Fehltritt ein reiner Engel. Die Betonung der Keuschheit entspricht zum einen der Prüderie des 19. Jahrhunderts, das die Sexualität verdrängte, weil sie im romantischen Ideal der Liebesehe keinen Platz fand. Im sexuellen Begehren sind aber auch das Egoistische und das Tierische enthalten. Beide Komponenten widersprechen der romantischen Vorstellung von Liebe als einer rein geistigen und vor allem altruistischen Konzeption, deren Ursprung zunächst in einer christlich formulierten Liebe liegt. In der Szene mit Giorgio Germont fühlt sich Violetta mit Gott im reinen. Sie ist davon überzeugt, daß er ihr vergeben hat. („*Jetzt liebe ich Alfredo, und Gott hat sie (die Vergangenheit – d. Verf.) durch meine Reue getilgt*“). Giorgio Germont argumentiert jedoch ebenfalls mit Gott und führt die reine, unschuldige Liebe seiner Tochter ins Feld. In diesem Arioso stellt er die Liebe seiner Tochter in einen religiösen Kontext (ganz nach romantischem Ideal), der durch seinen hymnischen Ton unterstrichen wird. Das macht Violetta bewußt, daß sie der Macht der Unschuld in der bürgerlichen Gesellschaft nichts entgegensetzen hat. Sie, die Prostituierte steht Germonts Tochter, einer Heiligen gegenüber. Um selbst als eine Heilige anerkannt zu werden, muß sie ihre Liebe opfern. Das würde sie zu einem Engel der Erlösung der Familie von Germont machen.

„*E vero*“, murmelt die getroffene Violetta, als Germont ihr ihr Alter ausmalt. Er trifft ihr Herz, stellt ihr den körperlichen Verfall in Aussicht. „*Das stimmt*“, denkt Violetta und entscheidet sich für das Oper der Trennung, für den Tod in der Jugend, den Tod in Schönheit.

In dem Tempo-di-mezzo-Teil werden sich beide über das praktischen Vorgehen zur Trennung einig. Danach erscheint in der Cabaletta das bisher als hintergründig behandelte Todesthema, das Germont aber nicht wahrzunehmen scheint und wahrscheinlich nicht wahrnehmen möchte.

Als Zeichen der Versöhnung umarmen Germont und Violetta einander zum Schluß, wünschen sich Glück. Welche Ironie ist es von Germont, der kranken, bald sterbenden Violetta, der er nun den Sinn des Lebens nimmt, auch noch Glück zu wünschen!

Die Tränen Germonts als christliches Symbol der Vergebung macht den Vater nun auch zum Repräsentanten des Göttlichen und hiermit zum Träger universeller Macht, die ihm die bürgerliche Gesellschaft verleiht. Violettas Entscheidung ist gegen die Liebe und für Akzeptanz durch diese Gesellschaft. Von da an agiert Violetta, um ein Zeichen ihres Großmuts zu geben. Alle ihre folgenden Handlungen sind Inszenierungen ihrer selbst vor Giorgio Germont und vor einem bürgerlichen Publikum als Theater im Theater. Schließlich gelingt Violettas Integration in die Gesellschaft nur als eine tote Frau.

#### **4.2. Szene und Arie Germont - Alfredo**

In dem Dialog mit seinem Sohn tritt Germont ähnlich in Erscheinung wie vorher in dem Gespräch mit Violetta. Er ist fordernd, doch jetzt will er zärtlich wirken. Er kommt im Augenblick der höchsten Aufregung für Alfredo: Violetta hat ihn, wie der Vater es verlangt hatte, verlassen. Hilflos, enttäuscht, verzweifelt, traurig, aufgewühlt trifft ihn der Vater an. Giorgio Germont wirkt durch die Musik sanft, liebevoll, tröstend. Er zeichnet auf eine sentimentale Melodie in einem Andante piuttosto mosso das Bild der Heimat vor dem Sohn. Um Eindringlichkeit und Pathos zu erzeugen, wird jeder Satz mindestens zweimal wiederholt und melancholisch untermalt von Streichern und Holzbläsern. Aber anstatt wirklichen Trost zu spenden, wie es in dieser Szene scheinen soll, fängt der Vater sofort wieder an zu fordern:

*„Oh, trockne deine Tränen,  
sei wieder deines Vaters Stolz und Ruhm.“*

Um Stolz und Ruhm, um seine eigenen Werte, um sein eigenes Leben, um sein eigenes Leid geht es ihm hier. Die Gefühle von Alfredo treten in den Hintergrund. Nicht Alfredo habe gelitten, sondern vielmehr der Vater durch den Lebenswandel des Sohnes. In der Szene des Trostes klingen harte Vorwürfe an:

*„Ach, du weißt nicht, wie sehr dein alter Vater  
gelitten hat ...  
Du warst weit, da bedeckte sich sein Haus  
mit Schande ...“*

Vergleichbar mit der Szene, in der Germont Violetta zu überzeugen versucht, bringt er auch dem Sohn gegenüber moralische Wertvorstellungen an. Dieses Mal ist es die Schande, in die der Sohn oder eher dessen unerwünschte Partnerin die Familie stürzte. Die Geliebte des Sohnes wird in rhetorischen Fragen als Schuldige am Zerschneiden der Familienbande, des heimatlichen Idylls hingestellt. Das Weib ist böse. Das Weib ist eine Hure. Und nun macht das Weib den Sohn leiden:

*„Die Erde und das Meer der Provence,  
wer hat sie aus deinem Herzen ausgelöscht?  
Wer hat dich der heimatlich strahlenden  
Sonne geraubt?“*

Diese evozierten Behauptungen, Vorwürfe und Forderungen, gemischt mit einer leichten Prise von Trostworten (*„Oh, wie du leidest!... / Oh, trockne deine Tränen, ...“*) und etwas Religiosität des selbsternannten Pater (*„Gott führte mich!“* - postuliert er nachdrücklich dreimal und refrainartig auf dieselbe Melodie *„dann hat Gott mich erhört“*), werden in eine zärtliche Liebesmelodie gekleidet, die kaum variiert. Der Vater redet tatsächlich von Liebe (*„Und du antwortest der Liebe deines Vaters nicht?“*), doch was er meint, ist eher Besitz, Moralvorstellungen, irdische Werte. Tatsächlich erfaßt er nicht den Seelenzustand des Sohnes in seiner ganzen Tragik (*Alfredo: „Tausend Schlangen wüten in meiner Brust...“*) und vermag auch nicht, darauf gebührend mit wirklichem Mitgefühl einzugehen. Er begreift nicht, daß sein Sohn ein eigenes Leben führen möchte, für sich selbst entscheiden will. Er fleht ihn an, nach Hause zurückzukehren, sein altes Leben wieder aufzunehmen. Auch hier wird ein egoistischer Vater vorgeführt, der die Liebe um seiner Selbst Willen zerstört, der seinen erwachsenen Sohn zurück haben möchte und dazu mit dem Glück seiner angeblichen Tochter argumentiert, die in der Oper nicht auftaucht und nur von ihm allein erwähnt wird und dies nur als Argument Violetta gegenüber.

### 4.3. Finale

Der Vater und Violetta begegnen sich am Ende der Oper noch einmal. Violetta ist im letzten Stadium ihrer Krankheit angelangt. Sie lebt in Armut, ist allein mit ihrer Dienstmagd. Nur der Doktor stattet ihr Krankenbesuche ab. Sie ist dabei, ihr Leben auszuhauchen, verlassen von der Welt, eine Außenseiterin der Gesellschaft, ein Opfer, eine Heilige, eine Wohltäterin, die auch noch den Rest ihres Geldes den Armen gibt. Erst jetzt, wo es für die Liebe, für das Leben zu spät ist, hat der Vater seinem Sohn Violettas Verhalten erklärt. Erst jetzt wird er, den angeblich Gott selbst führte, vom schlechten Gewissen geplagt. Zunächst kündigt er seinen Besuch durch einen Brief an, Violettas letzter Hoffnungsschimmer. Diesen komponiert Verdi als ein Melodram; der Text wird gesprochen, die Musik daruntergelegt, eine Melodie, in der das Liebesmotiv (dem Rezipienten schon aus dem Vorspiel als eine ausladende, natürlich-direkte Musik in Erinnerung, die in der Oper mehrmals wiederkehrt) wieder auftaucht. Auch das Todesthema, das mit der Liebe in Verbindung steht, bleibt nicht aus - dünn und schwach charakterisiert mit dem Spiel zweier Violinen, die von zwei Violen, einem Cello und Kontrabaß begleitet werden. „Es ist zu spät“, sagt sie „mit Grabesstimme“, wie es die Partitur verlangt. Darauf singt sie, vom Klagen einer Oboe begleitet, einen Abschied an das Leben. Vater Germont kommt noch einmal in Violettas Haus, um ihre Verzeihung zu erbitten, um sie, die Sterbende, die Hure, „*wie eine Tochter in die Arme zu schließen.*“ Die Musik wirkt zunächst gehetzt; in ihrem Allegro assai vivo der Streicher korrespondiert sie mit einem aufgeregten Herzschlag. Es bleibt nicht mehr viel Zeit, die letzten Minuten im Leben Violettas sind intensiv. Es gibt eine Aussprache mit dem Geliebten, mit dessen Vater. Es gibt viel zu sagen, viel zu fühlen in diesen wenigen Minuten. Später wird die Melodie, die Violetta zugewiesen wird, ruhiger, langsamer, Violettas Stimme immer leiser, gequälter, die des Vaters lauter, schneller, aufgeregter, denn er bemerkt, daß ihr Ende naht.

Wie anders verläuft dieses Treffen im Vergleich zu dem ersten. Keine Beleidigungen, Unterstellungen, egoistische Forderungen mehr kommen über seine Lippen. Die Hure wird nun gelobt, erhält Komplimente und Mitleid: „*oh Großzügige*“,

*„Du Teure, erhabenes Opfer  
einer verzweifelten Liebe,  
vergib mir die Qual, die ich  
deinem schönen Herzen zufügte.“*

Das Flehen um Vergebung erinnert an ein Gebet. Die Prostituierte wird durch ihre Selbstausslöschung zu einer Heiligen sublimiert, die den anderen ihre Sünden verzeihen soll. Ihre eigenen seien ihr nun auch von der Gesellschaft verziehen. Als eine Tote, als ein Engel, kann sie nun akzeptiert werden.

Germont gesteht sein Fehlverhalten ein, klagt aber wieder über sein eigenes Leid des Gewissens:

*„Quäle mich nicht länger...*

*Tief zerrissen ist die Seele*

*von der Gewissensnot...*

*Gleich einem Blitz wirft jedes ihrer Worte*

*mich zu Boden...*

*(...)*

*Ach, unvorsichtiger Greis!*

*Ach, alles Schlimme,*

*das ich angerichtet habe, sehe ich erst jetzt!“*

Die Musik psychologisiert seine Gefühle, wirkt dramatisch an dieser Stelle, dunkle Akkorde **des Hbl.** illustrieren die Abgründe des Gewissens. Er bereut, auch sein Sohn bereut die Beleidigung der Frau, doch dies ändert nichts mehr an dem Schicksal Violettas, an ihrem nahenden Tod. Sie stirbt, begleitet von Repetitionen der Streicher, die ein Flimmern erzeugen (das Zerreißen des Lebensfadens), und extrem hohen Tönen, die mit der Flageolett-Technik hervorgebracht werden.

Während in *Rigoletto* der Tod der geliebten Tochter eine Strafe für den Vater und auch sein emotionales Ende bedeutet, bleibt in *La Traviata* der Vater unbestraft. Für ihn geht das Leben weiter, sogar zum Besseren - seine Werte bleiben gewahrt, der Sohn hat nun die Möglichkeit, ein reines, unschuldiges Mädchen aus einer guten Familie zu heiraten. Die bürgerliche Moral siegt, auch wenn eine Unschuldige dabei untergehen muß. Und Violetta, die Gefallene, die „femme entretenue“, wirkt bei ihrem Ende als die Unschuld in Person. Man könnte ihre Entwicklung als die entgegengesetzte der von Gilda betrachten, die zunächst rein wie ein Engel war und dann „entehrt“ wird. Beide sterben für ihr „Vergehen“ den Operntod der

Aufopferung, büßen damit ihre „Sünden“ und werden angehimmelt. Violettas Sünde in den Augen der Gesellschaft liegt nicht unbedingt in ihrem früheren rauschendem Leben als Prostituierte, sondern vielmehr in dem, daß sie es gewagt hat, sich dem stillen Glück der „echten“ Liebe hinzugeben. Die Väter kommen in beiden Fällen davon. Für Rigoletto ist das Weiterleben ein Strafeakt, für Germont ist es höchstens mit Gewissensbissen verbunden, die aber wahrscheinlich durch das Verzeihen gelindert werden.

Frauen vergehen, Männer bestehen: so könnte man vielleicht die Quintessenz der untersuchten Opern zusammenfassen. Verdi läßt die Frauen den selbstgewählten Tod sterben, um den Mann in seiner Position zu retten. So rettet Gilda ihren geliebten Herzog vor dem Tod, so rettet Violetta Alfredos Ehre und die Ehre seiner Familie, indem sie die nicht gebührende Beziehung, die aber für sie alles bedeutet, auflöst und stirbt.

## **5. Schlußbetrachtung**

Kein einziges von Verdis Libretti und keine Romanvorlage für seine Opern sind von einer Frau konzipiert worden. Geschaffen von Männern, von Librettisten, Komponisten, Regisseuren *"hat die Oper die Vernichtung von Frauen zum Thema, von Frauen, die dafür büßen müssen, daß sie die heile (Gefühls-)Welt der Männer durcheinanderbringen (...)"* Weibliche Figuren sind von einem männlichen Blick gesehen und sie „tragen Züge von deren (der Männer – d. Verf.) Wunsch- und Angstträumen, Projektionen und Hoffnungen" Besonders deutlich konstituiert sich dies im Bild der Tochter und ihrer Liebe zum Vater. Die Tugend der Frau wird durch ihre Reinheit, die Jungfräulichkeit und ihre Liebe zu ihrem Schöpfer, dem Vater charakterisiert und ist *„ein Garant der bürgerlichen Wertordnung“* Susanna Vill äußert sogar die These, daß die übersteigerte Anhänglichkeit der Tochter an den Vater die immer schwelende Angst und Ungewißheit der Männer, ob das Kind auch tatsächlich ihr eigenes sei, beschwichtige.

In Verdis Opern begegnet der Vater als ein Störfaktor der echten Liebe, ihr Zerstörer, als ein „père noble“, ein strenger Bewacher der Unschuld und grausamer Rächer der „Entehrten“. Er tritt auf als ein Repräsentant der gesellschaftlichen Wertvorstellungen, der Machtposition, als eine Pseudopersonifikation des Göttlichen. Der Vater agiert als ein Gegenspieler der

Liebenden und erweist sich nicht selten als ein indirekt Schuldiger am Tod der Frau. Dramaturgisch gesehen ist er der Auslöser der Konflikte, er treibt die Handlung voran, mit seiner „Hilfe“ gelangt diese zu ihrem Ende. Der Vater ist einerseits ein Bösewicht, andererseits hat er ein liebendes Vaterherz. In diesem Konflikt scheint inhaltlich ein Reiz für Verdi zu liegen, denn immer wieder wählte er Sujets, die davon handelten, was möglicherweise auch mit seinen persönlichen Erfahrungen in Verbindung gebracht werden kann. Davon zeugt Verdis Brief an seinen Schwiegervater Antonio Barezzi vom 21. Januar 1852, in dem er sich gegen die Anschuldigungen des Letzteren, Verdi würde in einem unmoralischen Konkubinat leben, zur Wehr setzt und diesen in seine Schranken verweist.

## 6. Bibliographie

Abbate, Carolyn, Parker, Roger (Hrg.): Analysing opera. Verdi and Wagner; Barkeley, 1989

Bermbach, Udo (Hrg.): Verdi-Theater; Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar, 1997

Clément, Cathrine: Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft; Metzlerische Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1992

Csampa, Attila, Holland, Dietmar: Giuseppe Verdi. Rigoletto. Texte, Materialien, Kommentar; Rowohlt Verlag, Reinbeck, 1982

Drenger, Tilo: Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik. Semiotische Studien zu ausgewählten Opern; Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Eisenach, 1996

Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart; Tübingen, 1990, Band 2

Galusser, Rita: Verdis Frauengestalten. Dissertation an der Philosophischen Fakultät Zürich, 1936

Marggraf, Wolfgang: Giuseppe Verdi. Leben und Werk; Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1982

Metzger, Heinz-Klaus, Riehn, Rainer (Hrg.): Musik-Konzepte 10, Giuseppe Verdi; edition text und kritik, München, 1979

Soldan, Kurt (Hrg.): G. Verdi. Rigoletto. Oper in drei Akten. Klavierauszug mit deutschem und italienischen Text; Edition Peters, Leipzig, 1997

Verdi, Giuseppe: La Traviata. Oper in drei Akten. Klavierauszug mit deutschem und italienischen Text; Verlag G. Ricordi & Co., Frankfurt / Main, 1964

Verdi, Giuseppe: Rigoletto. Vollständiges Opernbuch mit einer Einführung von Hermann Heyer; Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig, 1945

-Veröffentlichungen Der Forschungsgesellschaft, Band 8 und Band 7?