

FAUL STA FF

GIUSEPPE VERDI

FALSTAFF

COMMEDIA LIRICA IN DREI AKTEN

MUSIK VON Giuseppe Verdi

TEXT VON Arrigo Boito nach »The Merry Wives of Windsor«
und »King Henry IV« von William Shakespeare

URAUFFÜHRUNG 9. Februar 1893

TEATRO ALLA SCALA, MAILAND

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 1. Juni 1893

KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

(Gastspiel der Uraufführungsproduktion)

ERSTE BERLINER PRODUKTION 6. März 1894

KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUPRODUKTION 25. März 2018

STAATSOPERA UNTER DEN LINDEN

FALSTAFF IST ...

4

... ein ansehnlicher, stattlicher Mann und belebt; mit fröhlichem Ausdruck, wohlgefälligem Auge und höchst edlem Auftreten. Falls dieser Mann der Liederlichkeit zugetan ist, so täuscht er mich, denn ich erblicke Tugend in seinem Aussehen. Wenn man also den Baum an seiner Frucht erkennt, wie die Frucht am Baum, dann sag ich dir entschieden: In diesem Falstaff steckt Tugend.

FALSTAFF,
König Heinrich IV. Teil 1, II/4

... ein Schrankkoffer von Körpersäften, ein Auffangbottich von Unflätigkeiten, eine geschwollene Packung von Wassersüchten, ein riesiger Sherryschlauch, eine ausgestopfte Reisetasche von Gedärmen, ein gerösteter Manning-

tree-Ochse mit einer Füllung im Bauch, ein ehrwürdiges Laster, eine graue Niedertracht, ein Vater Raufbold, eine bejahrte Niedertracht. Worin ist er gut als im Probieren und Trinken von Sherry?

PRINZ HAL,
König Heinrich IV. Teil 1, II/4

... nicht nur selbst geistreich, sondern auch der Grund dafür, dass andere Menschen geistreich sind.

FALSTAFF,
König Heinrich IV. Teil 2, I/2

... ein Imperator, Cäsar, Kaiser und Großwesir.
WIRT,
Die lustigen Weiber von Windsor,
I/3

... einer, den's Alter schon so gut wie verschlossen hat und der hier den jungen Galan spielt.

MRS. PAGE,
Die lustigen Weiber von Windsor,
II/1

... ein Riesenwal mit so viel Fässern Öl im Bauch.

MRS. FORD,
Die lustigen Weiber von Windsor,
II/1

... ein Adliger umfassender Bildung, von bewundernswerter Redegabe, hochkarätigen Beziehungen, respektierheischend als Person und an Position, generell gerühmt als Kriegsmann, Hofmann und Gelehrter.

**FORD VERKLEIDET
ALS BACH,**
Die lustigen Weiber von Windsor,
II/2

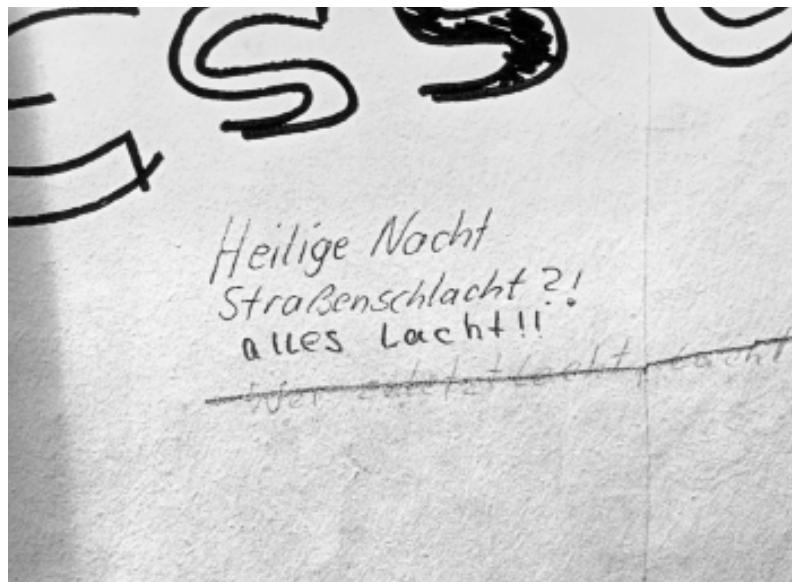
... euer Prügelknabe. Die Ignoranz in Person setzt sich als Maßstab über mich. Macht mit mir, was ihr wollt.

FALSTAFF,
Die lustigen Weiber von Windsor,
V/5

... ein Schelm, der alle möglichen Schlechtigkeiten begeht ... aber auf lustige Art. Er ist ein Typ! Es gibt so vielerlei Typen! Die Oper ist vollständig komisch!

GIUSEPPE VERDI

5



Schrift an einer Berliner Hauswand,

1967

INHALT

HANDLUNG	8
KARIKATUR AUS VERZWEIFLUNG	
von Anselm Gerhard	16
IN DEN GÄRTEN DES DECAMERONE	
von Larissa Wieczorek	28
GEWITZTER KOPF ODER KOMÖDIANTISCHER TÖPFL?	7
von Benjamin Wäntig	38
GEDANKEN ZUR INSZENIERUNG	
von Mario Martone	50
ZEITTAFEL	56
INSZENIERUNGSFOTOS	64
SYNOPSIS	84
CARICATURE AS DESPAIR	
by Anselm Gerhard	88

Produktionsteam und Premierenbesetzung 96

Impressum 98

BESETZUNGSZETTEL

der aufgezeichneten Vorstellung vom 20. Dezember 2018	99
---	----

HANDLUNG

ERSTER AKT

8

ERSTER TEIL – Dr. Cajus ist aufgebracht: Falstaffs Kumpane Bardolfo und Pistola haben ihn letzte Nacht betrunken gemacht und anschließend bestohlen. Sir John Falstaff lässt sich von den Vorwürfen nicht beirren und schickt ihn unverrichteter Dinge wieder fort – nicht ohne sogleich Bardolfo und Pistola für ihren stümperhaft ausgeführten Diebstahl zu tadeln. Jedoch plagen ihn, der bereits bessere Zeiten gesehen hat, ebenfalls pekuniäre Sorgen, da die ganze Truppe weit über ihre Verhältnisse lebt. So kommt Falstaff auf die Idee, das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden und den attraktiven, aber verheirateten Damen Alice Ford und Meg Page per Liebesbrief Avancen zu machen – schließlich eignen sie sich nicht nur zur Demonstration der niemals versiegenden Verführungskünste des in die Jahre gekommenen Falstaff, sondern bieten als gut situierte Damen durchaus auch finanzielle Anreize. Bardolfo und Pistola verweigern mit Verweis auf ihre Ehre die Übergabe der unmoralischen Liebesbriefe. Falstaff schickt den Pagen Robin, die Briefe zuzustellen, liest Bardolfo und Pistola die Leviten und jagt sie davon.

ZWEITER TEIL – Kaum erreichen die Briefe ihre Adressatinnen, zeigen sich die vermeintlich Angebeteten gegenseitig die Schriftstücke und stellen fest, dass sie – bis auf die Anrede – komplett gleichlauten. Alice und Meg brennen darauf, es Falstaff heimzuzahlen, und hecken mit Mrs. Quickly und Alices Tochter Nannetta einen Plan aus: Falstaff soll zu einem Rendezvous bei Alice eingeladen werden, wo man ihn hereinlegen könne. Mrs. Quickly wird als Botin auserkoren, Falstaff die Nachricht persönlich zu überbringen.

Unterdessen haben Bardolfo und Pistola, sich davon eine Belohnung versprechend, die Seiten gewechselt und enthüllen Mr. Ford Falstaffs Eroberungspläne. Das Misstrauen des stets eifersüchtigen Ford ist geweckt, die Treue seiner Frau hält er solchem Ansturm für nicht gewachsen. Mit Cajus, seinem Wunschschwiegersohn, und Fenton entwickelt auch er einen Plan: Bardolfo und Pistola sollen – scheinbar bereuend – zu Falstaff zurückkehren, um Ford unter falschem Namen eine Audienz zu verschaffen, damit dieser herausfinden könnte, wie die Antwort seiner Frau ausgefallen ist.

Derweil hüten auch Nannetta, die Tochter der Fords, und Fenton ein Geheimnis: Sie sind frisch verliebt und nutzen jeden unbeobachteten Moment, um Zärtlichkeiten auszutauschen.

ZWEITER AKT

ERSTER TEIL – Wie geplant geben sich Bardolfo und Pistola Falstaff gegenüber zerknirscht und stellen sich erneut in seine Dienste. Kaum angekommen, kündigt sich Besuch an: Mrs. Quickly wickelt Falstaff ein, indem sie ihm den Erfolg seiner Liebesbriefe verkündet. Sowohl Meg als auch Alice würden sich in Liebe zu ihm verzehren. Während Meg rund um die Uhr von ihrem Ehemann bewacht würde, sei Mr. Ford jeden Tag von zwei bis drei Uhr nachmittags außer Haus. Falstaff sieht sich bereits am Ziel und Alice in seinen Armen.

Gleich darauf folgt der nächste Gast: Ford, der sich als vermögender Signor Fontana vorstellt. Er sei unsterblich in die schöne Alice verliebt, aber bislang von ihr abgewiesen worden. Nun solle Falstaff als aussichtsreicherer Kandidat die Spröde zuerst verführen, damit er, Fontana, nach einem bereits begangenen Ehebruch ein leichteres Spiel habe – gegen entsprechende finanzielle Anerkennung. Von solcher Aussicht

9

begeistert, willigt Falstaff gern ein und berichtet von dem soeben eingefädelten Stelldichein. Ford ist fassungslos.

10

ZWEITER TEIL – Mrs. Quickly kündigt Alice Falstaffs baldiges Kommen an. Alice ist mit Meg und Nannetta dabei, alles für das Rendezvous zu richten. Dabei erzählt Nannetta weinend von den Verheiratungsplänen ihres Vaters. Die Freundinnen halten den ältlichen Cajus ebenfalls für unpassend und versprechen Hilfe. Dann ziehen sich alle zurück, denn der erwartete Falstaff erscheint und überhäuft Alice mit Schmeicheleien. Viel Zeit bleibt ihm nicht, denn kurz darauf stürzt Meg herein, um wie geplant vor der angeblichen Ankunft des eifersüchtigen Ford zu warnen. Während Falstaff ein Versteck sucht, vermeldet Mrs. Quickly überraschend die tatsächliche Ankunft des rasenden Ehemanns. Dem ursprünglichen Plan entsprechend wird Falstaff im dafür bereitgestellten Wäschegebäude verstaut. Ford durchsucht samt Cajus, Bardolfo und Pistola das Haus, wird aber nirgendwo fündig, ehe er hinter einem Paravent ein verdächtiges Geräusch wahrnimmt. Statt Falstaff und Alice findet er jedoch nur seine Tochter und Fenton beim Küssen vor. Alice setzt davon unberührt den letzten Teil ihres Späßes mit Falstaff in die Tat um und lässt den Wäschegebäude samt schwerer Fracht in den nahegelegenen Fluss entleeren.

DRITTER AKT

ERSTER TEIL – Ob seines Misserfolgs ist Falstaff äußerst verstimmt und voller Groll gegen die ganze Welt. Nur mit Mühe kann ihn Mrs. Quickly davon überzeugen, dass das Missgeschick nicht auf Alice zurückgehe. Sie lädt ihn zu einem weiteren, diesmal mitternächtlichen Liebestreffen im Freien. Falstaff willigt ein.

11

Währenddessen hecken die mittlerweile versöhnten Fords den zugehörigen Plan aus: Am Treffpunkt sollen kostümierte Fabelwesen Falstaff einen gehörigen Schrecken einjagen. Die Frauen treffen hierfür die Vorbereitungen. Ford instruiert Cajus, dass er während des Trubels Nannetta entführen und heiraten solle. Jedoch wird dieses Gespräch von der findigen Mrs. Quickly belauscht.

ZWEITER TEIL – Alice ist nicht gewillt, ihre Tochter Cajus zu überlassen, und vertauscht kurzerhand die Verkleidung, an der Cajus Nannetta in der Nacht erkennen will. Falstaff nähert sich unterdessen dem Treffpunkt. Wieder ist ihm und Alice nur ein kurzer Moment vergönnt, ehe die Maskerade startet. Allerlei dunkle Gestalten fallen über Falstaff her und wollen ihn zur Reue zwingen. Schließlich erkennt Falstaff in dem Mob Bardolfo und durchschaut so das Treiben. Ford triumphiert über Falstaff und möchte die Maskerade mit der Vorstellung des frisch vermählten Paares krönen. Allerdings muss Cajus erkennen, dass sich unter dem Schleier Bardolfo verbirgt. Alice präsentiert die verheiratete Nannetta mit Fenton an ihrer Seite und klärt die Verwechslung auf. Falstaff resümiert, dass in diesem Spiel wirklich alle übertölpelt worden sind.

»
**MANN,
WIR WOLLEN
REVOLUTION
MACHEN!
WAS
INTERESSIERT
UNS POLITIK!**
«

Im Nürnberger Untergrundblatt »Peng«,
März 1968



Redaktion der freien Schülerzeitung »Neuer roter Turm«,
1967



Besetzung des Germanischen Instituts der Freien Universität Berlin,
Mai 1968

Sigmar Gabriel

»
**NICHTS GEGEN
DIE 68ER,
ABER SIE WERDEN
BALD 68.**
«

KARIKATUR AUS VER- ZWEIFLUNG

VERDIS ABGESANG AUF DIE OPERA BUFFA

TEXT VON Anselm Gerhard

»Puppen sind wir, von unbekannten
Gewalten am Draht gezogen; nichts,
nichts wir selbst!«

Georg Büchner, »Dantons Tod«, 1835

Verdis letzte Oper ist eine Komödie sehr eigener Art. Alberto Savinio, der weniger bekannte, als Maler, Komponist und Musikschriftsteller tätige Bruder Giorgio de Chiricos, hielt 1940 fest, »das ›fröhliche‹ Finale des ›Falstaff‹ sei »in Wirklichkeit die verzweifelteste Stimme, die je in unser Ohr gedrungen ist; und es brauch[e] ein Herz aus Bronze, ein Gemüt aus Stahl, um sich dem ununterbrochenen und unumkehrbaren Fluss des ›Falstaff‹ hinzugeben, um zuzuschauen, wie unsere Gefühle, unsere Gedanken, unsere Hoffnungen, unsere festesten Überzeugungen sich entfernen und auch wir selbst immer kleiner, zu einem winzigen Punkt geschrumpft werden, verschwinden«.

Gewiss: Die frische Liebe zwischen Fenton und Nannetta scheint ein Gegengewicht zum grotesken Scheitern eines schlitzohrigen Außenseiters und zu den Vergeltungsmaßnahmen gar nicht so rechtschaffener Vertreterinnen kleinstädtischen Bürgertums. Aber auch den Jungen geht es um Konflikt, um das Heimzahlen offener Rechnungen, gar

um Krieg und Tod. Wenn Fenton am Beginn des letzten Bilds ein ekstatisches Solo anstimmt, endet Boitos Text mit den Worten, »der Gesang« sterbe »im Kuss, der ihn berührt«. Das ist zunächst einmal ·nur· die poetische Evokation der »petite mort«, des »kleinen Tods«, im Orgasmus. Doch akzentuiert Verdis Musik das mörderische (und selbstmörderische) Potential hinter erotischer Leidenschaft: Die Worte »Cosi bacai la disiata bocca!« (»So küssté ich den begehrten Mund!«) kulminieren in einer überdeutlichen melodischen Anspielung auf den letzten, röchelnden Kuss des sterbenden Otello aus der sechs Jahre älteren Oper.

Im selben Jahr 1940 hielt der aus Deutschland vertriebene Musikforscher Alfred Einstein fest, »die Menschen des Falstaff« seien für den »erbarmungs- und illusionslosen« Verdi »Drahtpuppen in der Hand eines Gottes, der sie zu seiner Belustigung ein wenig zappeln lässt«. Ein Alterswerk ganz besonderer Art, wahrlich – so Verdi selbst – »eine musikalische Komödie, die keiner anderen ähnelt«. Mitnichten heiterer Rückblick auf ein erfülltes Leben, sondern Gestaltung desillusionierter Beobachtungen des allzu Menschlichen.

SENTIMENTALE TONFÄLLE

Zu diesem »erbarmungs- und illusionslosen«, bisweilen verzweifelten Sarkasmus gehört das Mittel der Karikatur. Verdi sagt es in aller Offenheit, jedenfalls den Interpreten. Wenn sich im zweiten Bild zwei der »lustigen Weiber« die identischen Liebesbriefe des heruntergekommenen Ritters Falstaff vorlesen, schlägt Alice für deren letzten Satz einen leidenschaftlichen Tonfall an, so verführerisch fühlen sich die Worte des feisten Schmeichlers an: »E il viso tuo su me risplenderà« (»Und Dein Antlitz wird über mir erstrahlen«). In E-Dur, über dem erregten Tremolo der Streicher, setzt die Melodie auf der Terz ein. In der Folge

akzentuiert Verdi schmachtende Vorhalte voller Emphase: die Sexte cis vor der Quinte h, die None fis vor der Oktave e, das hohe gis über einem Fis-Dur-Akkord. Einen Mailänder Kritiker der Uraufführung erinnerte »der sentimentale Tonfall, mit dem die lustigen Weiber jenen Brief vorlesen, [...] an die wahre leidenschaftliche Lyrik aus Verdis vergangenen Zeiten.« Doch dieser Tonfall ist karikierend übersteigert, Verdis Ausführungsanweisung für Alice sagt es unmissverständlich: »con caricatura« – »mit Karikatur«.

Und nicht nur das: Auch das metrische Gleichgewicht der Melodie ist aus dem Lot geraten. Durch die Wiederholung der Worte »come una stella« wird aus einem regulären Viertakter eine fünftaktige Phrase. Mit den leichtfüßigen Achteltriolen, die auf das zweite »come una stella« einsetzen, und mit dem abschließenden Triller wird der leidenschaftliche Gestus aufgebrochen, im anschließenden Gekicher aller vier »Weiber« – insgesamt fünfzehn Staccato-Achtel auf dem Laut »Ah!« – endgültig zerstört.

Nun ist Musik alles andere als eindeutig, ihre »Wahrheit« mindestens relativ. Den ersten dreieinhalb Takte von Alices Melodie ist ein solcher Überschwang eingeschrieben, dass hinter diesem »dolcissimo« nicht nur Falstaffs Werben durchscheint, sondern auch das Begehren der umworbenen Frauen – in den Worten von Egon Voss »träumen sie, zumindest für einen kurzen Augenblick, insgeheim oder unbewusst davon, solche Liebesbriefe für echt halten zu dürfen«. Jedenfalls erweist sich die Sehnsucht Alices mit ihren unerfüllten erotischen Bedürfnissen als stärker denn jede »Karikatur«. Ohne irgendeine dramaturgische Notwendigkeit stimmt Fords Ehefrau am Ende desselben Bildes die emphatische Melodie ein zweites Mal an – diesmal nicht »con caricatura«, sondern »cantabile« und in doppelt so langen Notenwerten. Auch die Personalpronomina sind angepasst, Alice hat sich Falstaffs Komplimente zu eigen gemacht: »Und mein Antlitz wird über ihm erstrahlen.«

Nicht zuletzt fallen in der Orchesterbegleitung kleine Veränderungen ins Ohr. Die Streicherstimmen sind vollständig in Tremoli aufgelöst und aufgrund eines Kunstgriffs im Tonsatz erscheint der erste Dreiklang als höchst instabiler Quartsextakkord: Die Kontrabässe spielen nicht den Grundton, sondern die Unterquart h. Dieser fragile Klangzauber steht für einen präzisen Moment aus »Verdis vergangenen Zeiten«. Auf maliziöse Weise wird die erste intime Begegnung Desdemona und Otello am Ende des ersten Aktes jener Oper evoziert. Auch die an ihrer Lust verzweifelten Weiber von Windsor scheinen – im selben E-Dur – von einem leidenschaftlichen Kuss zu träumen, dem dort von Otello so gierig ersehnten »bacio«.

TÄNZELNDE TRIOLEN

Zur Karikatur an dieser Schlüsselstelle gehört nicht zuletzt der Einsatz der Triole, jener rhythmischen Figur, die das gleichmäßige Fließen eines gemessenen 4/4-Taktes stört. Die schöne Melodie, die man so gerne zum Nennwert genommen hätte, wird zu tänzelnden Pirouetten beschleunigt und damit »zersungen«. Auch wenn Triolen in der ernsten Oper bereits nach 1830 immer häufiger verwendet wurden – man denke an den martialischen Verschwörerchor »Si ridesti il Leon di Castiglia« im dritten Akt von Verdis »Ernani« aus dem Jahre 1844: Die eigentliche Heimat dieser rhythmischen Figur ist die komische Gattung. (Nicht zufällig begegnet sie als Mittel der Beschleunigung weit gespannter Melodien genau in dem Moment, als Komponisten wie Meyerbeer und später Verdi auf den Spuren Shakespeares und Victor Hugos Elemente des Komischen in die tragische Oper implantieren.)

Triolen und dreiteilige Rhythmen sind in »Falstaff« allgegenwärtig. Das zweite Bild des ersten Aktes mit der gerade genauer betrachteten Melodie wird von einem rasend

schnellen Vorspiel und einem identischen Nachspiel der Holzbläser (und Hörner) im 6/8-Takt gerahmt. Eben dieser tänzelnde, so offensichtlich unernste Tonfall wird von den vier »Weibern« in der Mitte des Bilds während ihres nur von Oboen und Klarinetten gestützten Quartetts aufgegriffen, in dem sie – jede auf einen anderen Text – Falstaff mit schnatternden Phrasen als »jenen Weinschlauch, jenen Bottich« (»Quell'otre! quel tino!«) beschimpfen.

Zu Beginn des anschließenden dritten Bilds, des ersten des zweiten Aktes, erklingt erneut der 6/8-Rhythmus – diesmal mit melodischen Eigenheiten (leere Quinten) und der typischen Tonart F-Dur als Echo einer »caccia«, einer Jagdszene. Damit auch jeder merken kann, dass die Musik mit diesem charakteristischen Rhythmus an die Rahmung des vorangegangenen Bilds anknüpft, intonieren Querflöte, Oboe und Klarinette präzise zu Quicklys Auftritt die rasende Staccato-Melodie vom Beginn und Ende des zweiten Bilds, nun wie selbstverständlich in den neuen F-Dur-Kontext transponiert.

Noch deutlichere Verweise auf jahrhundertealte Traditionen von Jagdmusik (und übrigens auch auf den zweiten Aufzug von Wagners »Tristan und Isolde«) hören wir im Solo eines einzelnen Jagdhorns am Beginn des letzten Bilds, das aus dem Bühnenhintergrund, also aus dem imaginierten Park von Windsor hereinklingt. Notiert ist hier zwar ein 4/4-Takt. Doch eigentlich spielt das Horn denselben 6/8-Takt, den dann »dolcissimo« zwei Querflöten, Oboe, Klarinette und Fagott aufgreifen, um die sehnüchtige Musik des ersten Duettinos von Nannetta und Fenton aus dem allerersten Bild herbeizuzitieren und damit auf den »ekstatischen« Gesang des jungen Liebhabers einzustimmen.

Kein Zweifel: In dieser Oper wird gejagt. Nicht nur der am Ende als »cacciavero nero«, als »schwarzer Jäger« verkleidete Falstaff, jeder Mensch ist seinem Mitmenschen Jäger – in nur geringfügiger Abwandlung einer Sentenz des

lateinischen Komödiendichters Plautus. Besonders deutlich wird dies im weiteren Verlauf des letzten Bilds, als zum letzten Mal eine längere Passage im 6/8-Takt begegnet: Wenn die als Waldgeister verkleideten Bürgerinnen und Bürger Falstaff züchtigen, präziser: foltern, setzt Verdi zunächst für den Männerchor in a-Moll (»Ruzzola, ruzzola, ruzzola, ruzzola!« – »Purzle, purzle, purzle, purzle!«), dann für das wiederum in G-Dur stehende Terzett von Alice, Meg und Quickly (»Pizzica, pizzica, pizzica, stuzzica« – »Zwicke, zwicke, zwicke, reize«) genau denselben leichtfüßigen Rhythmus, den wir aus dem zweiten Bild kennen.

Beste Komödientradition also. Mit dem Mittel der Triolenbewegung weist Verdi sein Werk als spätes Exemplar einer Opera buffa aus. Doch täuscht auch hier der erste Eindruck: Nicht um heiteres Lustspiel geht es, sondern nur noch um den Abglanz musikalischer Komödie. Die »lustigen Weiber« und die freudlosen Männer von Windsor neigen zu zügelloser Gewalt. Unter dem Deckmantel bürgerlicher Anstandsnormen sinnen sie auf üble Streiche. Sie wollen den, der sich über die von ihnen gesetzten Regeln hinwegsetzt, in einem sadistischen Ritual demütigen. Nicht von ungefähr hallt der »gezwickte« oder »gezupfte« (»pizzicato«) Triolen-Rhythmus auch in der – nur scheinbar versöhnlichen – Schlussfuge im 4/4-Takt nach. Von den vierzehn Vierteln des Fugenthemas »Tutto nel mondo è burla« (»Alles in der Welt ist Schurkerei«) sind nicht weniger als fünf von Triolenfiguren geprägt, vor allem schon das allererste. Nach dem Ende der eigentlichen Fugenexposition, spätestens nach der Modulation in die parallele Moll-Tonart begegnet – mit Ausnahme der unbegleiteten Ausrufe »Tutti gabbati!« (»Wir sind alle Betrogene!«) und mit Ausnahme der peitschenden Schlussakkorde – keine einzige Zählzeit mehr, die nicht in Triolen unterteilt wäre.

»ZUR MASCHINE VERSTEIFT«

Die in extremen Tempi, immer wieder im Staccato geführten Triolenbewegungen verweisen aber nicht nur auf überkommene Traditionen der komischen Oper, man kann sie auch mit der Leichtigkeit des filigranen Orchestersatzes assoziieren. Julius Korngold, der Vater des Komponisten Erich Wolfgang, schrieb 1904 in seiner Besprechung der ersten deutschsprachigen Wiener Aufführung dieser Oper: »Das Staccato beherrscht wie ein Symbol aufgehobener Erdenschwere die ›Falstaff‹-Partitur.« Dieses Staccato erhält jedoch immer wieder etwas Mechanisches, im Sinne Alfred Einsteins etwas Marionettenhaftes – besonders deutlich im erwähnten Quartett des zweiten Bildes, wenn die im Unisono gesetzten, ungeladenen Oktavsprünge aller vier Stimmen vom hohen zum tiefen Quintton wahrlich an »Drahtpuppen« denken lassen.

Im Jahre 1899, genau sechs Jahre nach der Uraufführung von Verdis und Boitos letzter gemeinsamer Oper, hatte der französische Philosoph Henri Bergson versucht, die Wahrnehmungspsychologischen Voraussetzungen des Komischen zu identifizieren. In seinem Essay »Du rire« (»Das Lachen«) schrieb er: »Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers sind genau in dem Maße komisch, als uns dieser Körper an einen bloßen Mechanismus erinnert.« Die Frage, »woher« an gewissen Stellen »das Komische herühre«, beantwortete er mit der Feststellung: »Daher, dass der lebendige Körper sich zur Maschine versteift.«

Solche Versteifungen, mag man sie nun marionetten- oder gar maschinenhaft nennen, begegnen in »Falstaff« auf Schritt und Tritt: nicht nur im erwähnten Quartett im 6/8-Takt, sondern auch beim »running gag« der Begrüßungsformel »reverenza«, nicht nur bei der – in Triolen – dahingesplapperten Zeitangabe »dalle due alle tre«, sondern auch in den »pianissimo e molto staccato« zu spielenden Ketten aus jeweils zwei Sechzehnteln, mit denen die tiefen Streicher im

22

23

zweiten Bild des zweiten Aktes das Gespräch von Quickly, Alice und Meg anlässlich der Flucht Falstaffs in den Wäschekorb begleiten – Verdi greift sie im Orchestervorspiel zum ersten Bild des dritten Aktes auf und macht aus ihnen das Material einer symphonischen Musik nach Art der ›Wiener Klassiker‹.

Aber auch die von Vorschlägen akzentuierte Achtel-Melodie, die Falstaffs Monolog (»Va', vecchio John, va', va' per la tua via« / »Geh, alter John, geh deinen Weg«) im ersten Bild des zweiten Aktes umrahmt und die dieses Bild beschließt, wäre als Beispiel sarkastischer Komik zu nennen, mit der die Schwächen nicht besonders charakterfester Menschen denunziert werden. Nicht zufällig ähnelt sie so verdächtig dem Orchestervorspiel zum sogenannten Amboss-Chor im zweiten Akt von Verdis »Il trovatore« – als eines der vielen Exempel für intertextuelle Anspielungen in dieser Oper, die von Mozarts »Don Giovanni« und Beethovens Klaviersonate d-Moll op. 31 Nr. 2 (die »Sturm-Sonate«) über fast alle Opern Verdis seit »Rigoletto« sowie dessen »Messa da Requiem« bis hin zu Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg« und »Parsifal« und vermutlich vielen weiteren Werken reichen. Wenn sich Verdi auf solche Komik verlegt, ist offenbar nicht das Publikum, sondern der Komponist selbst der erste Adressat. In einem Interview mit einer englischen Journalistin hielt der sonst so wortkarge Verdi im März 1891 fest, »die Musik«, die er »in manchen Passagen« gesetzt habe, sei »so drollig, dass sie ihn beim Schreiben oft zum Lachen gebracht habe«.

»ZERSTÄUBTE« MELODIEN

Julius Korngold zog aus seiner Identifizierung des Staccato als Signatur dieser Partitur noch weitergehende Schlüsse: »So herrscht denn in eigentümlichster Weise das Rhythmische vor in ›Falstaff‹. Bis zu einem Grade, daß das Gesangsmelodische kaum Atem behält.« Diese Zurückdrän-

gung des Melodischen stand einem nachhaltigen Erfolg der atemlosen Oper in den ersten Jahrzehnten nach 1893 offensichtlich im Weg. Zwar wagten es die wenigsten italienischen Kritiker, Vorbehalte gegenüber dem Werk eines ›Nationalheiligen‹ anzumelden. Doch ein anonymer Rezensent der Mailänder Uraufführung hielt in der Wiener Tageszeitung »Das Vaterland« fest, es bedürfe »keiner Versicherung [...]«, daß ›Falstaff‹ für ein größeres Theaterpublicum absolut ohne tiefere Wirkung bleibt und immer bleiben wird, weil die Melodie, die Seele der Musik, fehlt«. Ganz ähnlich lesen wir 1894 bei Pier Francesco Albicini, einem adligen Musikkritiker aus Bologna: »Wenn schließlich ›Falstaff‹ als Kunstwerk einzustufen ist, heißt das nicht, dass es in sich jene Elemente des Lebhaften enthält, welche die komische Oper ausmachen, und dass es so lange leben könnte wie ›Il barbiere di Siviglia‹ – um das Musterbeispiel der Gattung zu zitieren – oder wie – um bessere Vergleichsmöglichkeiten zu haben – Nicolais ›Die lustigen Weiber von Windsor‹.«

Ferruccio Busoni fasste solche auch unter Kennern verbreitete Vorbehalte am 5. Mai 1912 in einem Brief aus Florenz zusammen: »Beim Namen ›Falstaff‹ reisst Jeder den Mund auf, aber Keiner wünscht ihn zu hören.« In der Tat äußerten sogar italienische Opernkomponisten erhebliche Reserven gegen die ungewöhnliche, so seelenlos wirkende Partitur. Der 1942 in Theresienstadt zu Tode gebrachte Budapest-Musikkritiker Otto Eisenschitz hielt in seinem Bericht von der Mailänder Uraufführung fest: »Ich sprach gestern Nachts noch mit Mascagni und mit Puccini, dem glücklichen Komponisten von ›Manon Lescaut‹, einer Oper, die in Turin mit einem ehrlichen, tiefgehenden Erfolg aufgeführt wurde, um die Meinung beider Komponisten über ›Falstaff‹ zu hören. Beide waren in ihren Hoffnungen so ziemlich getäuscht worden. Sie erklären, daß im ›Falstaff‹ die Klaue des Löwen nicht zu erkennen sei, aber sie halten ›Falstaff‹ für eine verfehlte Oper.«

Solche Einschätzungen gehören inzwischen der Vergangenheit an. »Falstaff« ist längst Teil des Kanons, Nicolais deutschsprachige Oper aus dem Jahre 1849 dagegen fast vergessen. Doch sollten wir uns keinen Illusionen hingeben: Auch unausgesprochen bleiben solche Vorbehalte bestehen. Die Oper des 79-jährigen Verdi stellt jede Zuhörerin und jeden Zuschauer mit ihrer anti-kulinarischen, alle Möglichkeiten lyrischer Innigkeit im Ansatz zerstörenden Ästhetik der Verzweiflung jedes Mal von Neuem vor erhebliche Herausforderungen. Nicht nur »Verdi's Melodienfluß« – so Robert Hirschfeld in der Wiener Tageszeitung »Die Presse« am 26. Februar 1893 – »zerstäubt zu einem neckischen Motivenspiel«, auch in der Dramaturgie dieser einzigartigen Commedia lirica wird jegliche Vorstellung von Entscheidungsfreiheit »zerstäubt«. Die unserem Denken so teure Idee von der Autonomie des Individuums ist in Boitos und Verdis Oper in der Tat zu »einem winzigen Punkt geschrumpft«.

Anselm Gerhard ist seit 1994 Ordentlicher Professor und Direktor des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Bern. Daneben bekleidete er Gastprofessuren in Fribourg, Cremona, Genf und Paris und hatte diverse Lehraufträge u. a. an der Stanford University inne. Sein Schwerpunkt gilt der Geschichte der Oper im 18. und 19. Jahrhundert, vor allem den Komponisten Rossini, Meyerbeer und Verdi. Zusammen mit Uwe Schweikert gab er das bei Metzler/Bärenreiter erschienene »Verdi-Handbuch« heraus, das deutschsprachige Standardwerk der Verdi-Forschung; zum 200. Geburtstag des Komponisten veröffentlichte er bei C. H. Beck eine Verdi-Biographie.



Rudi Dutschke (links) beim Prozessbeginn wegen Landfriedensbruchs gegen
Fritz Teufel am Landgericht Moabit, 27. November 1967

Der Geist von '68, der global eingebettet war in die Musik der Beatles und Doors, die Kunst von Andy Warhol und Roy Lichtenstein, in die Ereignisse des Vietnamkriegs und der Morde an Martin Luther King und Robert Kennedy, der die Frauen-, Alternativ-, Friedens-, Schwulen- und Lesben-, Ökologie- und Bürgerrechtsbewegung ermöglichte und eine Gegenkultur entwickelte, verlangt über die Vergänglichkeit hinaus nach einem Vermächtnis. Bücher über die '68er-Generation für die »Welt danach« gibt es bereits wie Sand am Meer. Sie reichen von Augenzeugenberichten, Analysen und Kommentaren der Studentenbewegten über Selbsterfahrungsfibeln von Ex-Hippies auf Ibiza oder Kalifornien bis hin zu Biographien von Mitläufern. Das eigentliche Erbe aber, das sie hinterlassen werden, wird ein anderes sein: eine völlig neue Vorstellung vom Leben im Alter, das nicht länger auf Gebrechen, Leid, Tristesse und Einsamkeit beschränkt ist, sondern das Aktivität, Zukunftshoffnung, Vitalität und Lebensfreude einschließt.

Petra und Werner Bruns und
Rainer Böhme

IN DEN GÄRTEN DES DECAMERONE

ZUR WECHSELWIRKUNG VON
TEXT UND MUSIK IN »FALSTAFF«

TEXT VON Larissa Wieczorek

Anfänglich hatte Giuseppe Verdis Beziehung zu ihm unter keinem guten Stern gestanden: Der fast dreißig Jahre jüngere Literat und Komponist Arrigo Boito, der später zu Verdis letztem und absolut kongenialen Librettisten werden sollte, gehörte in den 1860er Jahren der »Scapigliatura« an, einer Bewegung junger Intellektueller, Literaten und Musiker, die sich als italienisches Pendant der französischen Bohème verstand. Diese »Jungen Wilden« rebellierten mit ihrem exzentrischen und ausschweifenden Lebensstil gegen alles Bürgerliche, Klerikale und Konventionelle, kritisierten die kapitalistisch-industriellen Entwicklungen ihrer Zeit und forderten (ca. hundert Jahre vor der 1968er-Bewegung) Akzeptanz für freizügigere Erotik und Drogen. Im Nachgang des Risorgimento, der so enttäuschend verlaufenen Freiheits- und Unabhängigkeitsbewegung Italiens, die in eine Monarchie statt der erhofften Republik gemündet war, verwehrten sie sich gegen die nunmehr überkommene Rhetorik des Risorgimento. Sie wandten sich gegen nationale Traditionen, die sie als provinziell empfanden und verlangten eine Erneuerung der Künste sowie ihre Öffnung gegenüber neueren Tendenzen aus dem europäischen Ausland. So monierte Boito, der in jungen Jahren ein glühender Verehrer Richard

Wagners war, insbesondere auch die Formelhaftigkeit der traditionellen italienischen Operngattung des Melodramma mit ihren quaderhaft aneinandergesetzten Arien, Rondos, Cabalettas, Ritornellen und Ensembles, die trotz aller Weiterentwicklung und Vielfalt innerhalb der Gattung – deren letzten und größten Vertreter er in Verdi sah – stets Formeln geblieben seien.

Verdi, der den jungen Rebellen 1862 in Paris kennengelernt hatte, als man ihn bat, dessen Kantate »Inno delle nazioni« für die Weltausstellung in London zu vertonen, belächelte Boito zunächst ob seiner Wagner-Verehrung und fühlte sich später von einer Gedichtzeile Boitos, in der es hieß, man müsse den von früheren Generationen »wie eine Bordellwand beschmutzten Altar der Künste« reinwaschen, persönlich angegriffen. Dennoch zeigte Verdi sich durchaus beeindruckt vom dichterischen wie auch kompositorischen Können seines jüngeren Kollegen, der ihm mit seinem Libretto zu Franco Faccios »Amleto« und seiner Faust-Oper »Mefistofele« imponiert hatte.

Zudem einte beide Künstler ihre Verehrung der Werke Shakespeares und so konnte der Verleger Giulio Ricordi sie trotz aller gegenseitigen Vorbehalte im Jahr 1879 zu einer erneuten Zusammenarbeit überreden, aus der schließlich nicht nur die Überarbeitung des »Simon Boccanegra« resultierte, sondern auch die erfolgreiche gemeinsame Arbeit an »Otello« und schließlich »Falstaff«.

Boito, der sich mit seinem detailreich aus der Sprach- und Gedankenwelt Shakespeares entlehnten Libretto als wahrer Kenner des englischen Dramatikers offenbart und Versatzstücke nicht nur aus »The Merry Wives of Windsor«, »Henry IV« und »Henry V«, sondern auch aus anderen Werken des englischen Dramatikers lustvoll aneinanderfügt und paraphrasiert, wusste auch bestens um dessen italienische Renaissance-Quellen Bescheid: »Shakespeares funkeln Farce wird hier durch das Wunder der Musik zu ihren

toskanischen Ursprüngen zurückgeführt, zu Ser Giovanni Fiorentino. Kommen Sie, lieber Freund um dieses Meisterwerk zu hören; kommen Sie und leben Sie zwei Stunden lang in den Gärten des ›Decamerone‹«, schrieb Boito nach der Premiere an einen guten Freund.

Als Vorbild für seine »Merry Wives of Windsor« hatte dem englischen Dichter nämlich unter anderem eine Erzählung Gian Francesco Strapolas aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gedient, in der ein Student gleich drei Frauen glühende Anträge macht und – ebenso wie Falstaff – teuer dafür bezahlen muss. Eine andere Quelle war Ser Giovanni Fiorentinos »Il Pecorone«, eine Novellensammlung aus dem Umfeld des berühmten Giovanni Boccaccio, und dessen Novellensammlung »Decamerone«, in der die missglückte Intrige Fords vorgebildet ist. Folglich ließ Boito sich bei seiner italienischen Nachdichtung Shakespeares auch von Formulierungen der italienischen Renaissance-Dichter inspirieren. So entstammen die von Fenton und Nannetta gesungenen Liebesduett-Zeilen »Bocca baciata non perde ventura. / Anzi rinnova come fa la luna.« (»Den geküssten Mund verlässt nicht das Glück. / Es erneuert sich wie der Mond.«) tatsächlich der berühmten Novellensammlung Boccaccios, während der Vers »Così baciai la disiata bocca« einem weiteren Meisterwerk der italienischen Literatur entlehnt zu sein scheint: der »Francesca da Rimini«-Episode aus Dante Alighieris »Divina commedia«.

Die literarische Qualität des »Falstaff«-Librettos zeigt sich aber auch auf andere Weise: Anders als sonst in italienischen Opern üblich ist Boitos oftmals fast wortgetreue italienische Nachdichtung der Shakespeare-Komödie auch in den rezitativisch gedachten Passagen durchgehend gereimt. Oftmals verbergen sich innerhalb der im Libretto sichtbar gereimten Verse weitere virtuos darin verschachtelte Reimstrukturen. Noch dazu werden die Opernfiguren innerhalb dieser hochkomplexen Dichtung sprachlich äußerst diffe-

renziert charakterisiert und durch ein ihnen jeweils personen- oder geschlechterspezifisch zugewiesenes Versmaß gekennzeichnet. So verdeutlicht beispielsweise das schwerfällige und zugleich feierlich wirkende Versmaß des klassischen, vierzehnsilbigen Alessandrino den altmodisch-anachronistischen Charakter Falstaffs, seine Behäbigkeit und seine gestelzte Ausdrucksweise. Gleichzeitig wird diese gehobene Ausdrucksform immer wieder durch Wortwahl und Inhalt dessen, was der selbstgefällige Falstaff von sich gibt, ironisch konterkariert.

Überhaupt verwendet Boito für sein verwegenes Spiel mit Worten ein ungeheuer großes Vokabular, das von äußerst preziösen Formulierungen über Lautmalereien, Doppeldeutigkeiten, Anspielungen auf religiöse Sphären, Verballhornungen bis hin zu einfachster Umgangssprache und derben Schimpfwörtern reicht. Immer wieder lässt er Sprachbilder entstehen, die Verdi mit offenbar größtem Spaß musikalisch ausmalt.

Als Falstaff erklärt, er fürchte abmagern zu müssen (»Se Falstaff s'assottiglia«), weil ihn die Sauferei seiner beiden Kumpane viel zu viel koste, dünnkt Verdi den Orchestersatz so sehr aus, dass dieser gewissermaßen körperlos erscheint: allein die Piccoloflöte und Celli mit einer kläglichen Begleitung der zweiten Geigen pfeifen wie aus letzten Löchern, wenn der wohlbeleibte Titelheld erklärt, er wäre in abgemagriger Form nicht mehr er selbst. Auf Falstaffs Gedanken, dass in seinem dicken Bauch tausende Stimmen schlummernten, die seinen Namen verkündigten, antworten seine Kumpane und das Orchester beschwörend mit der Verkündigung eben dieses Namens: »Immenso Falstaff! Enorme Falstaff!« – einem ironischen musikalischen Querverweis auf das Ende des ersten Aktes von »Aida«, wo ein altägyptischer Gott als »Immenso Fthà« gepriesen wird.

Auch andere Textpassagen wie Boitos Wortspiel mit den nahezu gleich klingenden Worten »domine« (Herr/

Gott) und dem selten gebrauchten Wort »addomine« (Bauch/Unterleib) in der Prügelszene veranlassen Verdi zu musikalischen Parodien religiöser Rituale: Wenn Alice, Meg und Mrs. Quickly immer wieder ausrufen »Herr, mache ihn tugendhaft« und der damit gemeinte Falstaff daraufhin mit dem Stoßgebet »Aber rette ihm seinen Bauch!« antwortet, imitieren die von den Frauen unisono vorgetragene Melodie und Falstaffs Antwort eine der in Italien geläufigsten Litaneiformeln, mit der Priester und Gemeinde abwechselnd das Fürbittgebet vortragen. Begleitet wird die durch Tonrepetitionen und ihre charakteristische Wendung zur Unterterz und zurück zum Rezitationston geprägte Litanei von einem Bläsersatz, der in seiner besonderen Klangfarbe an die einer Orgel erinnert.

Verdis musikalische Ausdeutung des Textes geht jedoch über solche detailverliebt-humorvollen Orchesterkommentare, wie man sie bereits aus manch einer Opera buffa Gioachino Rossinis kannte, weit hinaus. So werden die Protagonisten und ihre Gefühle auch aufs genaueste psychologisierend durchleuchtet, wenn etwa aus Alices schmach-tend-karikierendem Vortrag von Falstaffs Liebesbrief doch auch eine ganz echte Sehnsucht hervor zu klingen scheint, was uns vermuten lässt, dass ihre Ehe wohl nicht von solcher Anbetung seitens des Mannes geprägt ist. Dass es um diese Ehe nicht gut bestellt ist, zeigt sich auch in Fords großem Monolog, in dem Verdi ihm bereits buchstäblich (in Mozart'scher Manier) die »Hörner« des betrogenen Ehemanns aufsetzt. Hier verdeutlicht die Musik, dass hinter der Eifersucht Fords die panische Angst steckt, vor aller Welt gedemütigt zu werden und nicht nur seinen »Besitz« (Alice), sondern auch seine Ehre zu verlieren.

Damit repräsentiert der Geldbürger Ford genau das Gegenstück zu dem alternden adligen Falstaff, der gegen diese neue, vom Geld regierte Welt aufbegehrt. Falstaff scheint letztlich allein an körperlichen und sinnlichen Genüssen

gelegen zu sein. Der in den »Merry Wives« auf eine Lachnummer zusammengeschrumpfte Falstaff wird in Boitos Libretto jedoch durch eingeschobene Passagen aus »Henry IV« zugleich auch als der philosophierende Außenseiter präsentiert, der er einst in Shakespeares Historiendramen war. Boitos Falstaff opponiert in anarchischer Manier gegen jegliches Besitzdenken, indem er gleich zu Beginn der Oper vollkommen ungerührt zugibt, dass seine beiden Kumpanten den wohlhabenden Dr. Cagus ausgeraubt haben, und dabei klar wird, dass er, Falstaff, nichts Falsches daran finden kann. Darüber hinaus demonstriert er in seinem an die beiden Langfinger gerichteten Ehrenmonolog, dass er ihre Doppel-moral ebenso durchschaut wie vermutlich auch die der Bürger von Windsor: »Ehre« sei nur ein schönes Konstrukt, ein leeres Wort, das durch Schmeicheleien aufgebläht, von Stolz korrumpt und durch Verleumdungen verpestet werde, das also an der gesellschaftlichen Wirklichkeit scheitern müsse. So spricht aus Falstaffs Worten wohl auch die Erschütterung großer Ideale, die Verdi und Boito in der Zeit des Post-Risorimento erlebten.

Spätestens in der Prügelszene im dritten Akt, wenn die zu Moralaposteln sich aufspielenden Bürger von Windsor zu primitiven Schlägern werden, die Lynchjustiz an dem nach seinen eigenen Regeln lebenden Falstaff üben, wird deutlich, dass dessen Einsicht vollkommen treffend ist: Morale Lippenbekennisse haben in einer solchen, an den Bedürfnissen des Einzelnen orientierten Gesellschaft keineswegs auch entsprechendes Handeln zur Folge. Wenn Falstaff am Schluss der Oper mit den Worten: »Un coro e terminiam la scena« (»Ein Chor noch und dann beenden wir das Spiel«) aus der Szene heraustritt und sich damit wohl direkt an das Publikum wendet, bedeutet das wohl nicht weniger, als dass auch die Zuschauer sich von der in der Schlussfuge vorgetragenen bitteren Sentenz »Tutti gabbati!« (»Wir sind alle Betogene!«) angesprochen fühlen sollen.

Den einzigen Hoffnungsschimmer innerhalb der Oper bildet die durch Fenton und Nannetta verkörperte junge Generation, die den Älteren moralisch überlegen zu sein scheint – sind sie doch die einzigen, die immer aufrichtig agieren und sich (zumindest laut Partitur) am Ende nicht an der Prügelei beteiligen.

Die Liebesgeschichte des jungen Paars, die an die klassische Handlungsstruktur der *Opera buffa* angepasst wurde – ein Vater/Vormund, der eine junge Frau gegen ihren Willen mit einem reichen Mann verheiraten möchte, während diese für ihre Liebe mit einem jungen Liebhaber kämpft –, sorgt jedoch nicht nur für einen moralischen Gegenpol, sondern bietet auch Gelegenheit für allerlei Situationskomik, die Verdi und Boito überaus willkommen war: »Dieses Liebesspiel zwischen Nannetta und Fenton«, schreibt Boito 1889 an Verdi, »muss in sehr häufigen Sprüngen erscheinen; in allen ihren Szenen müssen sie heimlich in Winkeln verborgen schnäbeln, halb verschmitzt, halb dreist, aber ohne zu sehr die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Es wird die heiterste Liebe sein, eine stets gestörte und unterbrochene, stets bereit wieder neu zu beginnen.« Und in einem späteren Brief: »In jeder Ensembleszene ist diese Liebe gegenwärtig. Es ist darum unnötig, sie [Fenton und Nannetta] zusammen in einem wirklichen Duett singen zu lassen. Ich möchte, wie wenn man eine Torte mit Zucker bestreut, mit dieser Liebe die ganze Komödie bestreuen, ohne alles auf einen Punkt zu häufen.«

In Boitos Briefen wird damit auch die mittlerweile über zwanzig Jahre alte, ganz grundsätzliche ästhetische Forderung des Dichters berührt: Der dialogreiche Text mit seinen nur sehr kurzen monologartigen Passagen, die immer wieder von kleinen, sehr natürlichen Einschüben und Reaktionen der anderen Protagonisten unterbrochen oder beendet werden, entzieht sich musiksprachlich jeder formelhaften Konvention und veranlasste Verdi folglich dazu, mit seiner Vertonung neue Wege zu beschreiten: Statt in sich geschlos-

sener, formelhaft abgearbeiteter Nummern, statt groß ausgebreiteten, in verschiedene Formteile untergliederten Arien und Duetten entstand innerhalb der sechs Bilder jeweils ein strikt durchkomponiertes Satzgefüge, »das sich jeder Wendung der Handlung, jeder szenischen und emotionalen Geste, geradezu jedem Wort des Dialogs anschmiegt« (Uwe Schweikert).

Nachdem mit Donizettis »Don Pasquale« ganze fünfzig Jahre zuvor die letzte bedeutsame italienische *Opera buffa* entstanden war, gelang es Boito und Verdi mit ihrem »Falstaff« das komische Operngenre zu erneuern. Um die Neuartigkeit ihres Werkes zu unterstreichen, erfanden sie die neue Gattungsbezeichnung »Commedia lirica«, welche oftmals fälschlicherweise als »lyrische Komödie« übersetzt wurde. Richtiger wäre wohl »Komödie in Musik«.

Auf äußerst geistreiche Weise werden in »Falstaff« – offenbar mit genauerster Kenntnis alter Gattungstraditionen im Hinterkopf – zahllose Opern- und Stilzitate ironisierend und parodierend in absurdeste neue, aber vor allem szenisch und musikalisch höchst wirksame Kontexte gesetzt, sodass hier gewissermaßen eine Meta-Oper entsteht. In der Bildhaftigkeit seiner Musik, in der neuen Funktion des Orchesters, das sich immer wieder mit seinen instrumentalen Gebärden von der Szene distanziert, und in seinem durchkomponierten, naturalistischen Aufbau kann Verdis »Falstaff« einerseits als Reaktion auf die Neuerungen Wagners, andererseits aber auch als früher Repräsentant der aufkommenden Stilistik des Verismo verstanden werden, verfolgt aber innerhalb des komödiantischen Opernschaffens einen einzigartigen Weg.

Larissa Wieczorek absolvierte ein Studium der Musik-, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft in Berlin und Cremona (Italien). Nach ihrem ersten Engagement am Theater Magdeburg wurde sie als Dramaturgin ans Theater Bielefeld verpflichtet und wechselte im Herbst 2016 in gleicher Funktion an die Staatsoper Unter den Linden.

Das Potential der Protestbewegungen von 1968 lag und liegt im Aufzeigen der Möglichkeiten einer anderen Organisation des gesellschaftlichen Lebens. Die Proteste wiesen auf Alternativen zu den vorherrschenden Mustern von Politik und Kultur sowie zur dominanten Produktionsweise. In einer Zeit, in der zahllose Gelehrte nicht müde wurden, das Ende aller Ideologien zu verkünden, belebten die Proteste und Kämpfe den Glauben an die Möglichkeit, eine Gesellschaft zu errichten, die frei von unnötigen Hierarchien und unhinterfragten Autoritäten sein würde. Studenten, die in den Seminarräumen und Hörsälen sonst geschwiegen hätten, begannen, komplexe Gedanken in kurzen und präzisen Sätzen zu formulieren. Arbeitende, die außer nachts in der Kneipe niemals ihre Meinung gesagt hätten, entdeckten plötzlich die Macht der Rede. Wie Rino Brunetti, ein süditalienischer Migrant in einem Turiner Betrieb, es beschrieb: »Unsere verkümmerten Gehirne erinnerten mich an jene Vögel, die man in Käfigen hält, und die, wenn man sie freilässt, nicht mehr wissen, wie man fliegt. Ich war von Traurigkeit überwältigt und sagte mir selbst: ›Um Gottes willen! Wir wissen nicht mehr, wie wir unsere Gehirne benutzen können, weil sie irgendwas blockiert.‹ Dann, 1969, begannen sie plötzlich wieder zu funktionieren. Wir zerbrachen den Käfig und begannen wieder zu fliegen.«

Ja, es gab keine ökonomische Revolution, keine politische Revolution, kein Aufstieg des Proletariats an die Macht, keine klassenlose Gesellschaft, keine Zerstörung der Mainstream-Kultur, keine Vernichtung der Sprache. Aber vergessen wir nicht: »Es gab nur zwei Welt-Revolutionen. Die eine fand 1848 statt, die andere 1968. Beide waren historische Misserfolge. Und beide veränderten die Welt.« (Giovanni Arrighi) In einer Zeit, in der die Rede vom Ende der Ideologien dem Scherz vom Ende der Geschichte Platz gemacht hat, ist es nützlich, uns selbst an eine Zeit der jüngsten Geschichte zu erinnern, in der zahllose namenlose Individuen alles wollten und als alles möglich schien.

GEWITZTER KOPF ODER KOMODIANTISCHER TØLPEL?

38

TRANSFORMATIONEN DER FALSTAFF-FIGUR
VON SHAKESPEARE BIS BOITO

TEXT VON Benjamin Wäntig

Ein Blick auf die Vorlagen von Giuseppe Verdis insgesamt 26 Opern verrät den Zeitgeschmack des mittleren 19. Jahrhunderts für Opernstoffe. Wie auch bei seinen italienischen Komponistenkollegen liegen in den meisten Fällen zeitgenössische Schauspielvorlagen zugrunde; es dominieren die Franzosen Victor Hugo, Eugène Scribe, Alexandre Dumas d. J. sowie die Hauptvertreter der spanischen bzw. englischen Romantik Antonio García Gutierrez und Lord Byron. Allesamt seinerzeit Erfolgsautoren – der bereits 1805 verstorbene und somit mehr als eine Generation ältere Friedrich Schiller muss schon fast als eine Ausnahme gezählt werden, obwohl er für vier Verdi-Opern (»Giovanna d'Arco«, »I masnadieri«, »Luisa Miller« und »Don Carlo«) Pate stand und somit das »Vorlagen-Ranking« anführt. Noch ältere Autoren spielten zu Verdis Zeit kaum eine Rolle.

In Verdis Œuvre bildet William Shakespeare den einzigen, dafür aber umso gewichtigeren Sonderfall. Sein Opus summum »Falstaff« ist nach »Macbeth« (1847/1865) und »Otello« (1887) die dritte Verdi-Oper, die auf einer Vorlage von Shakespeare basiert. Schon 1868 hatte es Gerüch-

te gegeben, dass Verdi nach einem Textbuch von Antonio Ghislanzoni, dem »Aida«-Librettisten, an einer »Falstaff«-Vertonung arbeite, was der Komponist jedoch vehement dementierte. Daneben zog Verdi kurz nach dem »Macbeth« weitere Shakespeare-Stücke wie »Der Sturm« und »Hamlet« in Erwägung; »König Lear« nach einem bereits fertigen Libretto von Antonio Somma sollte ihn bis ins hohe Alter beschäftigen, aber nie zur Ausführung kommen. Nach eigener Aussage fasziinierten Verdi die Werke des Dramatikers aus Stratford-upon-Avon bereits seit seiner Jugend. In einem Brief an die Mäzenin Clara Maffei 1876 gab er seiner Bewunderung mit den vielzitierten Worten Ausdruck: »Das Wahre zu kopieren, kann gut sein, aber das Wahre zu erfinden ist besser. In diesen beiden Worten mag ein Widerspruch liegen, das Wahre erfinden, aber fragt il papà. Vielleicht hat er irgendwo den Falstaff gefunden, aber schwerlich einen solchen Verbrecher wie Jago und nie, niemals Engel wie Cordelia, Imogen, Desdemona. Und doch sind die so sehr wirklich ... Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kommt etwas Gutes heraus: aber eine Fotografie, kein Gemälde.«

Doch mit seiner Shakespeare-Vorliebe war Verdi allein auf weiter Flur: Nach Rossinis »Otello«, der 1816 seine Uraufführung erlebte, gelangten kaum weitere Shakespeare-Adaptionen auf italienische Opernbühnen. Einzige Ausnahmen neben Verdi bildeten die heute gründlich vergessenen »Hamlet«-Vertonungen – italienisiert als »Amleto« – von Angelo Zanardini (1854) und von Franco Faccio (1865), letztere nach einem Libretto von Arrigo Boito. Allerdings hatte Shakespeare in Italien mit seiner gegenüber der Oper nur schwach ausgeprägten literarischen Schauspieltradition ohnehin einen schweren Stand. Lange Zeit waren seine Werke nur einzeln und in stark bearbeiteter Form übersetzt worden; die erste italienische Gesamtausgabe der Shakespeare'schen Dramen von Carlo Rusconi erschien erst 1839.

39

Im Fall des »Falstaff« mag nicht nur die Wahl des Autors der Vorlage als außergewöhnlich gelten, sondern auch das Stück selbst. »A most pleasant and excellent conceited comedie of Syr John Falstaffe, and the merrie wives of Windsor«, wie das Original in zeitgenössischer Manier umständlich betitelt ist, wird im Allgemeinen kaum zu Shakespeares Meisterwerken gezählt. Das schwankartige Stück bildete bereits Ende des 18. Jahrhunderts eine beliebte Vorlage von unbekümmert-heiteren Opern von Dittersdorf bis Salieri, ehe Otto Nicolais 1849 an der Berliner Hofoper uraufgeführte Version zu einem der Klassiker der deutschen Spieloper wurde und sich dauerhaft in den Spielplänen im deutschsprachigen Raum verankerte. In Italien blieb das Werk völlig unbekannt, obwohl es bedingt durch Nicolais dortige Ausbildung deutliche Anleihen an die italienische Opera buffa enthält – schließlich hatte Nicolai mit seinen für Turin und Mailand entstandenen Opern »Il templario« und »Il proscritto« auch südlich der Alpen große Erfolge gefeiert. An einem Punkt kreuzten sich gar die Künstlerbiographien Nicolais und des noch jungen, unbekannten Verdis: Temistocle Soleras Libretto von »Nabucodonosor«, das später als »Nabucco« Verdi zu seinem Durchbruch verhalf, wurde zunächst dem erfolgreicheren Nicolai zur Vertonung angeboten. Vielleicht auch aufgrund dieses indirekten Aufeinandertreffens nahm Verdi wenige Jahre später von der letzten Oper des früh verstorbenen Nicolai Notiz und zählte zu den wenigen Italienern, die »Die lustigen Weiber von Windsor« kannten und schätzten. Dass Verdis fast 45 Jahre später entstandene eigene Adaption des Shakespeare-Stücks einen anderen Titel, nämlich »Falstaff« statt »Le allegre comari di Windsor« trägt, zeigt jedoch die fundamentale Andersartigkeit seiner Vertonung gegenüber allen früheren.

Schon bei Shakespeare ist Falstaff weit mehr als nur die komische Hauptfigur der »Merry Wives of Windsor«-Komödie. Zum ersten Mal betritt er in einem anderen

Stück, nämlich im ersten Teil von »King Henry IV«, die Bühne. Das Drama entführt in ein dunkles Kapitel der englischen Geschichte: Der titelgebende König, auch Henry of Bolingbroke genannt, entthronte einst Richard II, als dieser sich auf einem Feldzug in Irland befand. Henry begründete damit die Dynastie der Lancaster, die sich nach der als Usurpation empfundenen Machtübernahme gegen mehrere Adelsrevolten behaupten musste. Eine der entscheidenden Auseinandersetzungen, die Schlacht von Shrewsbury 1403, bildet den historischen Hintergrund des ersten Teils von Shakespeares zwischen 1596 und 1598 entstandenem Geschichtsdrama.

Das noch junge Genre des »history play« reichte Shakespeare in unorthodoxer Weise mit Komödienelementen an, oder richtiger: neben den hehren, staatstragenden Aktionen am Königshof legte er einen nur lose damit verbundenen Handlungsstrang an, der ganz im Zeichen des dicken Ritters John Falstaff steht. Die beide Ebenen verbindende Figur ist Königssohn und Thronfolger Hal, Prince of Wales, der jedoch entgegen der ihm zugedachten Rolle als Kronprinz selten bei Hofe verkehrt. Vielmehr bevorzugt er die Gesellschaft Falstaffs und seiner Kumpane, mit denen er auf der Suche nach Vergnügungen durch die Lande zieht – was der Königshof missbilligt. Obwohl dem Ritterstand zugehörig, ist der in die Jahre gekommene Falstaff nicht gerade als eine Verkörperung aristokratischer Tugenden zu bezeichnen: Man kommt nicht umhin, ihn einen notorischen Nichtstuer zu nennen, der die Genüsse des Lebens liebt, nach Herzenslust schlemmt – seine Leibesfülle ist ja sein körperliches Hauptmerkmal – und dem Sherry durchaus zugetan ist. Zudem ist Falstaff immer knapp bei Kasse und umgibt sich mit eher unangenehmen, (halb-)kriminellen Zeitgenossen. Einen festen Wohnsitz hat die Gruppe nicht; sie quartiert sich in zwielichtigen Absteigen ein, deren Wirte sie stets um die Zeche prellt. Um sich begehrte Annehmlichkeiten – neben Speis und Trank auch Besuche von Prostituierten – leis-

ten zu können, übertritt die Gruppe nicht selten die Schwelle der Legalität und schreckt etwa vor Überfällen auf reisende Händler nicht zurück. Im Laufe der beiden Teile des Geschichtsdramas erfahren wir weiterhin, dass Falstaff auch seine patriotischen Pflichten nicht allzu ernst nimmt: Bei der Rekrutierung von Soldaten zeigt er sich so korrupt, dass er jeden schont, der sich dafür finanziell kenntlich zeigt. Als Konsequenz ist die von ihm ausgehobene Truppe ein jämmerlicher, kaum für Heldentaten zu gebrauchender Haufen. Eine wenig ruhmreiche Rolle spielt Falstaff auch in der Schlacht von Shrewsbury selbst; während des Kampfgetümmels stellt er sich tot und versucht anschließend, sich als Sieger über den gegnerischen Anführer Hotspur darzustellen, dessen Leiche er dazu noch ein paar zusätzliche Wunden beibringt.

Alles in allem stellt Falstaff also einen Charakter dar, der nicht nur das Gesetz, sondern auch die Grenzen von Anstand und gutem Geschmack mitunter drastisch übertritt. Und doch verfügt diese Figur, eine der komplexesten Figuren des Shakespeare'schen Kosmos, schlicht und ergreifend über Charisma: Falstaffs Witz und sein Einfallsreichtum, wenn es gilt, sich aus unangenehmen Situationen zu befreien, suchen seinesgleichen, ebenso sein beißender Spott über die allgemeinen Zustände, Prinz Hals nicht vorhandenen Bart, Bardolphys rote Trinkernase (diese Zeilen haben es auch in Boitos »Falstaff«-Libretto geschafft) und vor allem auch über sich selbst. Einen Gutteil der beiden »King Henry IV«-Teile nehmen geistreiche Wortgefechte mit Prinz Hal ein. Darüber, wer von beiden dabei den Kürzeren zieht, ist sich die Shakespeare-Kritik uneins – trotzdem liegt auf der Hand, dass Falstaff vor allem in puncto Rhetorik und Schlagfertigkeit in allen Lebenslagen für den Prinzen eine Vorbilds- und beinahe Lehrerfunktion innehat.

Dennoch schildert Shakespeare die Geschichte einer Entzweiung: Prinz Hal, von seinem königlichen Vater

und dem ganzen Hof für seine wilde Jugend getadelt und der Thronfolge unwürdig befunden, besinnt sich darauf, seinen Leumund zu verbessern, wofür ein Bruch mit Falstaff nötig ist. Einzig aus taktischem Kalkül à la Machiavelli will er diesen hinauszögern: Wenn er erst spät die schiefe Bahn verlassen sollte, würde – bei entsprechender Amtsführung – sein Stern als guter und gerechter Herrscher umso heller strahlen. Am Ende des zweiten Teils ist es schließlich soweit; der altersschwache Henry IV stirbt und Hal besteigt als Henry V den englischen Thron. Dabei vollzieht sich, von Falstaff unbemerkt, parallel zum Generationen- auch ein gesellschaftlicher Paradigmenwechsel. Waren Falstaffs halblegale Aktivitäten zuvor, wenn auch nicht gutgeheißen, so zumindest ansatzweise toleriert, so gebietet der neue König dem bunten Treiben unmissverständlich Einhalt. Als Falstaff samt Entourage, die sich dank des Kumpans auf dem Thron Hoffnungen auf gesellschaftlichen Aufstieg macht, zu dem soeben gekrönten König durchdringt, gibt sich dieser unerwartet puritanisch-hart: Er verstößt Falstaff, ermahnt ihn zu moralischer Besserung und lässt ihn vom Höchstrichter in vorläufige Haft nehmen.

Für eine wilde Jugend des historischen Henry V gibt es im Übrigen keine Belege. Aber bereits im Verlauf des 15. Jahrhunderts kam das Gerücht auf, er sei in seiner Jugend enger Freund eines John Oldcastle gewesen. Letzterer gehörte der frühreformatorischen Gruppierung der Lollarden an, die als Ketzer verfolgt wurden. Auch Oldcastle wurde 1413 im Tower von London inhaftiert, konnte aber fliehen, als seine Hinrichtung durch Intervention von Henry V persönlich verschoben wurde. Vier Jahre später wurde er erneut aufgegriffen und schließlich gehängt. Von religiösen Kontexten befreit, waren Oldcastle bzw. die munter weitergesponnenen Überlieferungen über ihn Vorbild für Shakespeares Falstaff. Bei den ersten Aufführungen des »King Henry IV« hieß er auch Sir John Oldcastle, wovon noch im heute über-

lieferten Text einige Wortspiele mit den Bestandteilen »old« und »castle« zeugen. Damit trat Shakespeare jedoch einer hochrangigen Person auf die Füße: In dieser Zeit wirkte nämlich ein Lord Cobham als Lord Chamberlain – als Hofkämmerer also, der auch der Zensur vorstand –, dessen Stammbaum auf eben jenen Oldcastle zurückging. Somit verstand der Lord in dieser Familienangelegenheit wenig Spaß und bestand offenbar auf einer Namensänderung. Da-her ersann Shakespeare einen Namen in Anspielung auf John Fastolf, einen weiteren Ritter aus der Zeit des Hundertjährigen Krieges, und ließ den Epilogsprecher im zweiten Teil von »King Henry IV« noch einmal explizit auf die Nichtidentität von Falstaff/Oldcastle hinweisen (»For Oldcastle died martyr, and this is not the man«), wobei sich ein zeitgenössisches Publikum über die Zusammenhänge wohl im Klaren war und somit leicht auf das Gegenteil schließen konnte.

Die außerordentliche Beliebtheit der Falstaff-Figur veranlasste Shakespeare, den Historiendramen unmittelbar eine Komödie mit dem dicken Ritter im Zentrum folgen zu lassen. Ob die »Merry Wives of Windsor« wirklich auf einen Wunsch von Königin Elizabeth I persönlich zurückgehen, wie es eine Anfang des 18. Jahrhunderts erstmals nachweisbare Anekdote darlegt, wird von der Mehrzahl der aktuellen Shakespeare-Forscher jedoch angezweifelt. Außer Frage steht, dass Shakespeare das Stück offenbar in kurzer Zeit geschrieben hat (laut besagter Legende in 14 Tagen), weswegen sich sein Tiefgang in Grenzen hält: Mit Falstaff gehen auf der Jagd nach der Damenwelt von Windsor offenbar so sehr die Hormone durch, dass die titelgebenden Mrs. Ford und Page ein leichtes Spiel haben, den Unverbesserlichen gleich dreimal zu übertölpeln. Neben Falstaff treffen wir weitere alte Bekannte aus »King Henry IV« an: Die Schergen Bardolph und Pistol sowie die naive Mrs. Quickly, die ursprünglich ständig von Falstaff geprellte Wirtin der Taverne »The Boar's Head«, nunmehr zur Haushälterin von

Dr. Cagus mutiert, ehe sie in späteren Bearbeitungen – so auch bei Boito – zum festen Bestandteil der Clique um Alice Ford wird. Gerade Mrs. Quickly, die stets bei Versuchen scheitert, sich korrekt hochtrabender Redewendungen zu bedienen, demonstriert, was die Komödie jenseits ihrer etwas vorhersehbaren Handlung zumindest in England erfolgreich gemacht hat: Shakespeares Sprachwitz und Wortakrobatik. Nicht nur der hier etwas tölpelhafte, zu gnadenloser Selbstüberschätzung neigende Falstaff ist dafür der Garant, sondern auch das übrige Personal: Neben dem französisch-englischen Kauderwelsch des Dr. Cagus, zu dem sich der breite walische Dialekt des Pastors Evans gesellt, sorgt eben auch Mrs. Quickly für Erheiterung, wenn sie etwa in einer Lateinstunde des Pastors mit einem der Page-Söhne aus der fremden Sprache nur Anzüglichkeiten heraushört. Hierin zeigt sich in den »Merry Wives« Shakespeares wahre Komödienkönnerschaft, die freilich in Übersetzungen nur äußerst schwer wiedergegeben werden kann. Vermutlich deshalb hat es das Stück außerhalb Englands im Vergleich zu anderen Shakespeare-Werken schwer gehabt.

Indem er die Falstaff-Figuren aus »King Henry IV« und »Merry Wives of Windsor« in seinem »Falstaff«-Libretto fusionierte, gelang Arrigo Boito das Kunststück, Falstaff auch und gerade in der verwinkelten Komödienhandlung seine Tiefgründigkeit aus dem Historiendrama zurückzugeben. Beispielsweise in den bruchlos eingefügten Monologen über die Ehre und die Verkommenheit der Welt in der jeweils ersten Szene des ersten bzw. dritten Aktes gewinnt Boitos und Verdis Falstaff seinen alten Witz und seine schneidende Schärfe wieder, die ihm als rein »lustige Person« in früheren Opernbearbeitungen abhanden gekommen war. Ob wie ursprünglich gegen den Königshof oder wie hier auf das Spießbürgertum gemünzt – Falstaffs Salven zielen treffsicher auf beides und entlarven hier wie dort Scheinheilig- und Kleingeistigkeit.

Doch zurück zur Frage, was diese Figur auch allen schlechten Seiten zum Trotz so beliebt macht. Sigmund Freud gibt in seiner »Traumdeutung« darauf folgende Antwort: »Die großartige humoristische Wirkung einer Figur wie des dicken Ritters Sir John Falstaff beruht auf ersparter Verachtung und Entrüstung. Wir erkennen zwar in ihm den unwürdigen Schlemmer und Hochstapler, aber unsere Verurteilung wird durch eine ganze Reihe von Momenten entwaffnet. Wir verstehen, dass er sich genau so kennt, wie wir ihn beurteilen; [...] Darum können wir ihm nicht gram werden, und schlagen alles, was wir bei ihm an Entrüstung ersparen, zur komischen Lust, die er sonst bereitet, hinzu.« Aus anthropologischer Sicht sieht der Shakespeare-Forscher Cesar L. Barber in Falstaff gar eine »Inkarnation des Karnevals«. Auch Boito legt seinem Falstaff kurz vor dem Finale eine ähnliche Erklärung in den Mund, wobei er wiederum mit bewundernswertem Gespür eine Anleihe aus »King Henry IV« in eine »Merry Wives«-Szene integrierte: »Jede Sorte von Allerweltsmenschen / verlacht mich und rühmt sich dessen; / doch ohne mich hätten sie mit ihrem Hochmut / nicht einmal ein Körnchen Salz. / Ich bin es, der ihnen Pfiff gibt. / Mein Scharfsinn erschafft erst den Scharfsinn der anderen.« In dieser Äußerung liegt mehr als nur Falstaffs verwiegene Hybris: Mit den anderen großen Komödienfiguren der Oper wie Baron Ochs von Lerchenau aus Strauss-Hofmannsthals »Rosenkavalier«, Puccinis Gianni Schicchi oder Donizettis Don Pasquale teilt der Falstaff von Boito und Verdi die durchaus nicht unwichtige gesellschaftliche Aufgabe, für das sprichwörtliche Salz in der sonst bürgerlich-faden Suppe zu sorgen.

Übrigens berichtet Shakespeare nicht nur von den zahlreichen Possen seines tragikomischen Helden, sondern auch von dessen traurigem Ende. In »King Henry V« erfahren wir von Falstaffs Krankheit und seinem Tod an gebrochenem Herzen infolge der Verstoßung durch den König. Die Sorge seiner nun herrenlosen Schergen Nym, Bardolph und Pistol,

ob Falstaff nun im Himmel oder in der Hölle gelandet sei, beschwichtigt die wie immer virtuos mit Redewendungen jonglierende Mrs. Quickly: »Nay, sure, he's not in hell: he's in Arthur's bosom, if ever man went to Arthur's bosom«, wobei sie in einer patriotischen Wendung Abrahams Schoß mit King Arthur vermixt. Möge sie recht haben und Falstaff im Himmel an Arthurs Tafelrunde weiterschlemmen und auch dort der Gesellschaft den Spiegel vorhalten.

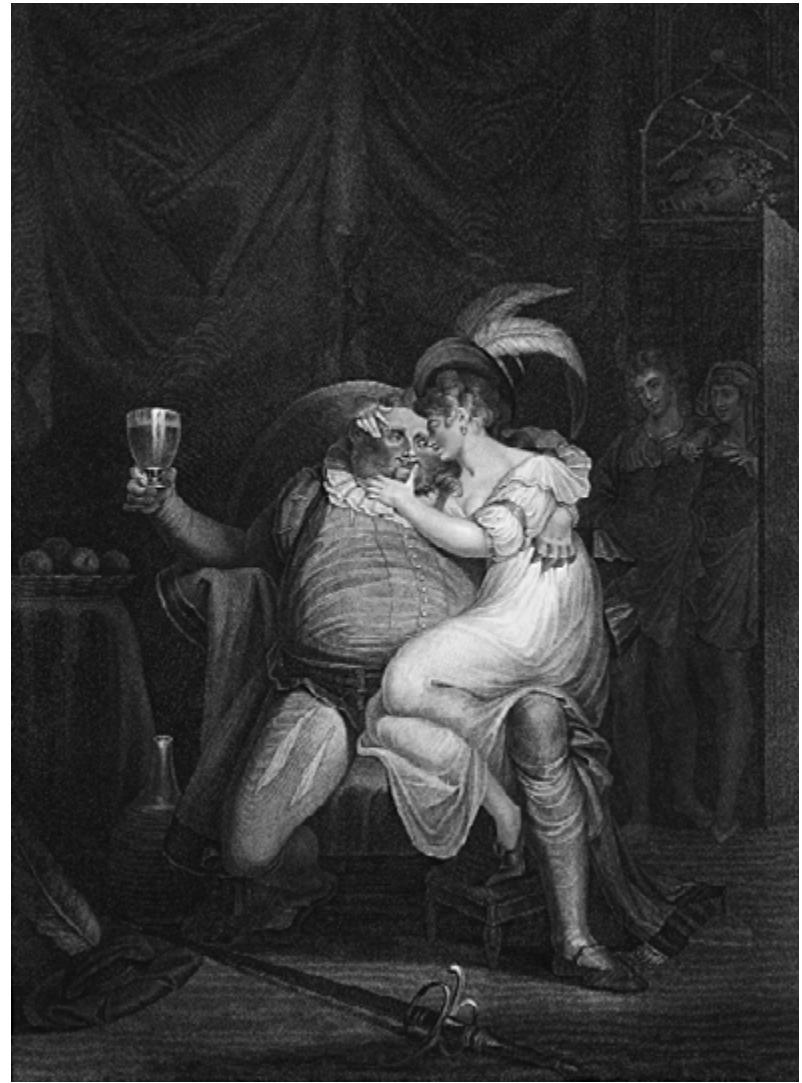
Benjamin Wäntig studierte Musik- und Medienwissenschaft sowie Deutsche Literatur an der Berliner Humboldt-Universität und in Venedig. Nach einem Engagement am Theater Magdeburg wechselte er 2016 als Dramaturg an die Staatsoper Unter den Linden.

48



Rainer Werner Fassbinder mit Hanna Schygulla
bei den Filmfestspielen in Venedig, 1980

49



Stich nach Henry Fuselis Gemälde »Doll Tearsheet, Falstaff,
Henry und Poins«, 1795 (nach Shakespeare, König Heinrich IV. Teil 2, II/4)

GEDANKEN ZUR INSZENIERUNG

TEXT VON Mario Martone

50

- Uom turbolento! – Ahi! Ahi! Mi pento!
– Du Unruhestifter! – Aua! Aua! Ich bereue!

Falstaff, III/2

Mein bevorzugter Schlüssel zum Lesen der Falstaff-Figur besteht darin, den Übergang zwischen zwei Welten zu begreifen, der jedes Mal heraufbeschworen wird, wenn diese Figur die Bühne betritt. In Shakespeares »König Heinrich IV.« ereignet sich dieser Übergang zwischen den Regentschaften der zwei Heinrichs, Vater und Sohn. Unter ersterem war es möglich, dass sich ein zügelloser Prinz mit dem freidenkenden Dandy Falstaff umgab, um Überfälle aus Spaß zu begehen, Bordelle aufzusuchen, über alle und alles zu spotten; als dieser Prinz als Heinrich V. den Thron besteigt, gibt es keine Freiheiten mehr und Konformismus breitet sich aus, der die Gesellschaft erstarren lässt. Falstaff wird unbehaglich und muss entfernt werden.

Im »Falstaff« von Verdi und Boito, die aus »Die lustigen Weiber von Windsor« eine viel tiefgründigere Oper machen, bezieht sich dieser Übergang auf die Geschehnisse in Italien zwischen den Revolutionskämpfen, für die Verdi zum Symbol und zu einem Protagonisten geworden war, und der Zeit, in der Verdi die Oper schrieb. Eine Zeit der großen Enttäuschungen für diejenigen, die für das vereinte Italien gekämpft hatten: die Nation, in der Verdi seinen Lebensabend verbrachte, wurde abwertend »Italietta« (»kleines Italien«) genannt. Die Gesellschaft war zynisch und korrupt, ihr äs-

thetischer Geschmack ziemlich fragwürdig: Verdi machte aus Falstaff ein melancholisches, gleichzeitig auch stolzes Selbstporträt im Bewusstsein des allgemeinen Niedergangs.

An diesem Punkt sind wir bei meiner Inszenierung, deren Geist aus diesen Prämissen hervorgeht. Wir befinden uns in der heutigen Zeit, in einem Europa, dessen Werte nur noch in Geld und der Abschottung gegen jede Form der Andersartigkeit bestehen, die die Privilegien einer kleingeistigen, aber selbstzufriedenen Klasse zu beschädigen drohen. Doch in diesem Europa hat man vor 50 Jahren für neue Werte gekämpft, gegen Ungerechtigkeit, für eine offene und tolerante Kultur, man wollte »die Phantasie an die Macht« (Herbert Marcuse) bringen. Falstaff ist ein Überlebender dieses Kampfes. Ein Alt-68er, ein freigeistiger Hippie und häufig – glücklich – betrunken. Vital, intelligent, noch immer gewillt, jeden Tropfen Vergnügen aus dem Leben zu pressen.

Wenn der Vorhang hochgeht, sehen wir ihn in seinem Habitat: ein besetztes Haus voller junger Leute, die einen alternativen Lebensstil oft am Rande der Legalität pflegen. Hier nimmt Falstaffs Idee Gestalt an, mit seinen Kameraden als Komplizen die spießbürglerische Alice Ford, die »schön ist und Verwalterin der Haushaltsskasse«, zu verführen. Und wenn man schon dabei ist, könnte man es auch gleich mit ihrer Freundin Meg Page versuchen. Aber die Kameraden sind nicht zuverlässig, allergisch gegen Anweisungen und vor allem: Sie finden ihren alten Freund, der sich selbst vormacht, auf Frauen Eindruck zu machen, armselig. Falstaff jagt sie fort und vertraut die Briefe für die zwei Damen einem kiffenden Jungen an, der sich auf einem Fahrrad davonmacht.

Kurze Zeit später befinden wir uns im Hause Ford, wo Alice, ihre Tochter Nannetta, Meg und ihre Freundin Quickly am Rand des Pools sitzen, der sich hinter den Fensterscheiben außerhalb der Bühne in einer Sauna- und Spa-Landschaft fortzusetzen scheint. Ein Paravent und ein Korb für Handtücher sollen noch eine große Rolle spielen ...

51

Der Serienverführer fliegt auf und die Frauen entscheiden, ihn zu verspotten, indem sie ihn mit seinen eigenen Waffen schlagen, nämlich mit erotischen Verlockungen. Zeitgleich wird der Hausherr Ford, Alices Mann, von Falstaffs Kameraden über die Absichten des Freundes, den sie damit verraten, informiert. Wie man weiß, schrecken Drogensüchtige vor nichts zurück, um an ein bisschen Geld zu kommen ... In kurzer Zeit wird das schöne bürgerliche Haus zur Brutstätte höllischer Pläne, wo Ehefrau und -mann unbemerkt vom jeweils anderen zwei sich überkreuzende Pläne anbefehlen, um Falstaff für seine lüsternen Vorstellungen zu bestrafen.

Der dritte Schauplatz, der Ort, an dem der Sadismus der Fords entfesselt wird, liegt in der Peripherie, wo das Skelett eines verlassenen Industriegebäudes thront wie eine große Eiche. Einer der Lieblingsorte der Freunde von Partnertausch und Sex im Freien, der ideale Ort, um Falstaffs erotische Fantasie zu entfesseln. Eigentlich ist Falstaff zuvor schon ausreichend bestraft worden, aber den Fords und ihrer Clique reicht das nicht und so haben sie einen richtigen Hexensabbat auf seine Kosten organisiert. Aber sind wir sicher, dass es sich nur um Bestrafung handelt? Ihre Machenschaften haben sie deutlich aufgeputscht: Als Spießbürger und Moralapostel, die sie sind, verurteilen sie Falstaff, aber gleichzeitig hat sie der freie Geist des Alten auch angezogen und angeregt, sei es nur für die Dauer des Spiels, das sie Falstaff vorgaukeln und das einem libidinösen Traum ähnelt. Und kann nicht zuletzt auch während dieses Spiels die schauerliche Zweckheirat, die Ford für seine Tochter Nannetta bestimmte, abgewehrt werden? Von ferne scheint die Stimme Don Giovannis zu erklingen: »Viva la libertà!« – »Es lebe die Freiheit!«

Der italienische Film-, Sprechtheater- und Opernregisseur Mario Martone, bekannt u. a. durch Filme wie »Noi credevamo« und »Leopardi«, inszeniert mit »Falstaff« erstmals an der Staatsoper Unter den Linden.





Pflasterstein mit Anstecker,
1969

»Ist das nicht eigentlich schrecklich von uns, dass wir uns so bräsig hineinsetzen in die Errungenschaften unserer Eltern und deren alte Nudelvorräte aufbrauchen?« »Wieso«, sagt Carolin, »meine Eltern freuen sich total, dass wir hier sind, und – bitte sag jetzt nicht, ich sei schon genauso wie meine Mutter – ich freue mich auch.« Philipp erzählt dann, er habe schon seine Sachen in seinem alten Polo verstaut gehabt, aber Heinz, sein Vater, hätte drauf bestanden, dass er für die lange Reise den Mercedes Kombi nehme. »Wieso soll ich mich da querstellen?« Nils tunkt ungeduldig seinen Bockwurstrest in den Senf und sagt: »Kinder, Kinder, wie sollen wir mit euch nur je eine richtige Revolution hinbekommen.«

Florian Illies, »Generation Golf zwei«

ZEITTAFEL

1596–1598

William Shakespeare schreibt die beiden Teile seines »King Henry IV«, in denen Sir John Falstaff zum ersten Mal die Theaternbühne betritt. Im selben Zeitraum entstehen auch die ganz um Falstaff kreisenden »The Merry Wives of Windsor«. Dass die Königin selbst eine Komödie mit Falstaff als Hauptfigur beordert habe, ist eine später entstandene Legende, zeigt aber die außerordentliche Wirkung dieser Bühnenfigur.

1796

Karl Ditters von Dittersdorfs »Die lustigen Weiber von Windsor« erlebt im Theater der Residenz Oels in Niederschlesien ihre Uraufführung. Bereits zwei Jahre zuvor hatte Johann Peter Ritter den selben Stoff für Mannheim bearbeitet.

1799

Am Wiener Kärntnertortheater wird Antonio Salieris Drama giocoso »Falstaff ossia Le tre burle« uraufgeführt.

1813

Giuseppe Verdi wird am 9. Oktober in Le Roncole bei Parma geboren.

1840

Nach seinem Opernerstling »Oberto« bringt Verdi mit »Un giorno di regno« eine Komödie auf die Bühne des Mailänder Teatro alla Scala. Die Aufführung wird ein Fiasko und bringt Verdi kurzzeitig zu dem Entschluss, das Komponieren einzustellen.

1842

Am 24. Februar wird Arrigo Boito in Padua geboren.
Mit dem ursprünglich Otto Nicolai angedachten »Nabucco« überwindet Verdi seine Krise und begründet mit der Mailänder Uraufführung am 9. März seinen Ruf als Meister des Melodramma.

1847

Mit »Macbeth« vertont Verdi erstmals ein Libretto nach dem von ihm bewunderten Shakespeare. Weitere Shakespeare-Stücke wie »Der Sturm«, »Hamlet« und »König Lear« werden von Verdi in Erwägung gezogen, kommen nicht zustande.

1849

Am 9. März findet an der Berliner Hofoper die Uraufführung von Otto Nicolais Oper »Die lustigen Weiber von Windsor« statt, die sich nach anfänglichen Schwierigkeiten auf deutschen Bühnen als bedeutendste Vertonung der Shakespeare-Komödie durchsetzt.

1856

Adolphe Adams einaktige Opéra comique »Falstaff« wird in Paris uraufgeführt.

1862

Verdi vertont in seiner »Inno delle nazioni« für die Londoner Weltausstellung erstmals einen Text von Arrigo Boito.

1871

Mit »Aida« erreicht Verdi den Gipfel seiner Popularität und fasst den Vorsatz, damit sein Musiktheaterschaffen abschließen und keine neue Oper mehr zu schreiben.

1875

Die Faust-Oper »Mefistofele«, die 1868 in Mailand durchgefallen war, wird in der in Bologna uraufgeführten Neufassung ein Erfolg und macht ihren Komponisten, Arrigo Boito, schlagartig bekannt. Trotzdem bleibt sie seine einzige vollendete Oper; »Nerone«, an dem Boito zeit seines Lebens arbeiten sollte, wird nie abgeschlossen. Im Folgejahr macht Boito mit »La Gioconda«, vertont von Amilcare Ponchielli, als Librettist von sich reden.

1881

Als erste Zusammenarbeit zwischen Verdi und Boito auf dem Gebiet der Oper entsteht eine gründlich revidierte Fassung des »Simon Boccanegra« von 1857.

1887

Als erste der zwei späten Nachzügler-Opern entsteht mit »Otello« Verdis zweite Shakespeare-Vertonung, bei der sich Boito als kongenialer Librettist zeigt.

1889

Vom Erfolg angespornt schlägt Boito Verdi erneut einen Shakespeare-Stoff vor: eine komische Oper nach »The Merry Wives of Windsor«. Da Verdi nicht sicher ist, das Vorhaben altersbedingt abschließen zu können, beginnen beide die Arbeit im Geheimen.

1893

Am 9. Februar erlebt »Falstaff« am Teatro alla Scala seine Uraufführung, die zu einem gesellschaftlichen Großereignis gerät. Im Anschluss gastiert die Premierenproduktion in Genua, Rom, Venedig, Triest, Wien und – als letzte Station – am 1. Juni auch in Berlin.

1894

Bereits ein Jahr später folgt an der Hofoper Unter den Linden die erste eigene »Falstaff«-Produktion in deutscher Sprache, die Karl Muck dirigiert. In der Titelpartie ist Franz Betz zu hören, in diesen Jahren der erste Wagner-Bariton des Hauses und Interpret u. a. von Hans Sachs und Wotan.

1901

Am Morgen des 27. Januar stirbt Giuseppe Verdi in Mailand.

1907

Richard Strauss leitet eine Neuproduktion des »Falstaff« an der Berliner Hofoper. Im Unterschied zu anderen Verdi-Opern liegt ihm dieses Werk sehr am Herzen: »Die lustigen Weiber« sind eine hübsche Oper, der »Falstaff« aber ist eines der größten Meisterwerke aller Zeiten.«

1918

Am 10. Juni stirbt Arrigo Boito in Mailand.

1923

Die nächste Neuproduktion von »Falstaff« Unter den Linden dirigiert Selmar Meyrowitz, die Inszenierung stammt von Karl Holy.

1981

An der Krolloper widmet sich Otto Klemperer Verdis letzter Oper, wobei er neben der musikalischen Leitung auch zusammen mit Natascha Satz die Inszenierung verantwortet. In abgewandelter Form wird die Produktion nach der Schließung der Krolloper ein Jahr später auch Unter den Linden gezeigt. Am Pult steht wiederum Otto Klemperer, Hans Hinrich führt Regie.

1971

Erst nach 40 Jahren findet die nächste »Falstaff«-Premiere statt: Es dirigiert Wolfgang Rennert, Horst Bonnet inszeniert.

1991

Die nächste Neuproduktion wird ebenfalls von Horst Bonnet inszeniert, auch Celestina Casapietra ist wie 20 Jahre zuvor als Alice Ford dabei. Die musikalische Leitung hat Roberto Paternostro inne.

1998

Jonathan Miller inszeniert »Falstaff« Unter den Linden neu, es dirigiert Claudio Abbado.



Demonstration auf dem Kaiserdamm,

Juni 1967

TUTTO NEL MONDO È BURLA.
 L'UOM È NATO BURLONE,
 LA FEDE IN COR GLI CIURLA,
 GLI CIURLA LA RAGIONE.
 TUTTI GABBATI! IRRIDE
 L'UN L'ALTRO OGNI MORTAL.
 MA RIDE BEN CHI RIDE
 LA RISATA FINAL.

ALLES IN DER WELT
 IST SCHURKEREI.
 DER MENSCH WIRD ALS
 WITZBOLD GEBOREN,
 DIE TREUE WANKT
 IHM IM HERZEN,
 GENAUSO WANKT
 IHM DER VERSTAND.
 WIR SIND ALLE BETROGENE!
 ES VERLACHT JEDER
 STERBLICHE DEN ANDEREN.
 ABER WER ZULETZT LACHT,
 LACHT AM BESTEN.



















FALSTAFF IS ...

82

... a goodly portly man, and a corpulent; of a cheerful look, a pleasing eye, and a most noble carriage. If that man should be lewdly given, he deceiveth me, for I see virtue in his looks. If then the tree may be known by the fruit, as the fruit by the tree, then, peremptorily I speak it, there is virtue in that Falstaff.

FALSTAFF,

King Henry IV Part 1, II/4

... a trunk of humours, a bolting-hutch of beastliness, a swollen parcel of dropsies, a huge bombard of sack, a stuffed cloak-bug of guts, a roasted Manningtree ox with the pudding in his belly, a reverend Vice, a grey Iniquity, a Father Ruffian, a Vanity in years. Wherein is he good, but to taste sack and drink it?

PRINCE HAL,

King Henry IV Part 1, II/4

... not only witty in himself, but the cause that wit is in other man.

FALSTAFF,

King Henry IV Part 2, I/2

... an emperor, Caesar, Keiser, and Pheazar.

HOST,

The Merry Wives of Windsor,

I/3

... one that is well-nigh worn to pieces with age to show himself a young gallant.

MRS PAGE,

The Merry Wives of Windsor,

II/1

... a whale with so many tuns of oil in his belly.

MRS FORD,

The Merry Wives of Windsor,

II/1

... a gentleman of excellent breeding, admirable discourse, of great admittance, authentic in your place and person, generally allowed for your many war-like, court-like, and learned preparations.

FORD DISGUISED AS BROOK,

The Merry Wives of Windsor,

II/2

... your theme. Ignorance itself is a plummet o'er me; use me as you will.

FALSTAFF,

The Merry Wives of Windsor,

V/5

... a rogue who gets up to every kind of mischief ... but in an amusing way. He's a type. Types are so various! The opera is utterly funny!

GIUSEPPE VERDI

83

SYNOPSIS

ACT ONE

84

PART ONE – Dr. Cajus is furious: he claims that Falstaff's buddies Bardolfo and Pistola got him drunk last night and then robbed him. Sir John Falstaff shows himself unimpressed by the accusations and sends him off without a response—but not without taking Bardolfo and Pistola to task for their sloppily executed theft. And yet, he is also plagued by pecuniary concerns, since although it has been a long time since he has seen better days, he and his cohorts are all living beyond their means. So Falstaff connives to combine the useful with the pleasant and decides to make advances at the attractive, married women Alice Ford and Meg Page by sending them letters: not only will this serve to demonstrate the never-ebbing seductive arts of Falstaff, now getting on in years, but the well-situated women would also offer financial benefits as well. Bardolfo and Pistola, citing their honor, refuse to deliver the immoral love missives. So Falstaff sends the page Robin to deliver the letters, takes Bardolfo and Pistola to task and chases them away.

PART TWO – The letters have just reached their addressees when the purported targets of affection compare the two documents and realize that they are completely identical, except for the salutation. Alice and Meg are eager to get back at Falstaff, and concoct a plan together with Mrs Quickly and Alice's daughter Nannetta: Falstaff is to be invited to a rendezvous with Alice, where he can be tricked. Mrs Quickly is selected to bring Falstaff the message personally.

In the meantime, Bardolfo and Pistola, promising themselves a reward, have changed sides and reveal Falstaff's

plans of seduction to Mr Ford. The constantly jealous Ford's suspicions are now awakened, for he does not think that his wife's sense of fidelity could hold up to such an attack. With Cajus, his desired son in law, and Fenton he conjures up a plan: Bardolfo and Pistola are to return to Falstaff, apparently contrite, to arrange an audience for Ford under a false name, in order to find out what his wife's answer will turn out to be.

85

In the meantime, Nannetta, Ford's daughter, and Fenton have a secret: they have just fallen in love and use every unnoticed moment to exchange tender caresses.

ACT TWO

PART ONE – According to plan, Bardolfo and Pistola feign contriteness to Falstaff and return to their work. Just after arriving, a visitor is announced: Mrs Quickly tricks Falstaff by announcing the success of his love letters. Both Meg and Alice were now ravenously in love with him, she claims. But while Meg is watched carefully each day around the clock by her husband, Mr Ford is away everyday from two to three in the afternoon. Falstaff sees himself as soon having achieved his goal of having Alice in his arms.

The next guest arrives immediately afterward: it is Ford in disguise, introducing himself as an affluent Signor Fontana. He says he is undyingly in love with the beautiful Alice, but until now has only met with rejection. He proposes that, in return for a financial reward, Falstaff, as the more likely candidate, should seduce the modest woman to make it easier for him to make his move, since she will have already committed adultery. Thrilled by such prospects, Falstaff readily agrees and reports of the meeting that had just been planned. Ford is stunned.

PART TWO – Mrs Quickly announces Falstaff's upcoming arrival to Alice. Alice, with Meg and Nannetta, is preparing everything for the rendezvous. While doing so, Nannetta in tears announces her father's plans for her marriage. The friends both find the old Cajus an unsuitable husband and promise to help. Then they all withdraw when the expected Falstaff appears and overwhelms Alice with flattery. But he doesn't have much time, for now Meg bursts in to warn, as planned, of the supposed arrival of the jealous Ford. While Falstaff looks for a place to hide, Mrs Quickly, in shock, announces the actual arrival of the furious husband. In accordance with the original plan, Falstaff is hidden in the laundry basket. Ford searches the house with Cajus, Bardolfo, and Pistola, but finds nothing, until he hears something suspicious behind a folding screen. But instead of Falstaff and Alice, he finds his daughter and Fenton kissing one another. Alice carries out the last part of her plan with Falstaff and has the laundry with its heavy load emptied into the nearby river.

ACT THREE

PART ONE – Falstaff is quite cross about his failure, and full of resentment against the entire world. It is only with effort can Mrs Quickly convince him that his misadventure was not Alice's doing. She invites him to another, midnight rendezvous outside. Falstaff agrees.

In the meantime, the Fords, now reconciled with one another, conjure up the following plan: at the planned meeting point, costumed mythical creatures should give Falstaff a good scare. The women plan accordingly. Ford tells Cajus that he should take advantage of the confusion, abduct Nannetta and marry her. But Mrs Quickly overhears this conversation.

PART TWO – Alice doesn't want to leave her daughter in Cajus' hands, and so she quickly changes the clothing in which Cajus is supposed to recognize Nannetta that night. Falstaff approaches the meeting point. Again, he is only given just a brief moment with Alice before the masquerade begins. All sorts of dark figures descend upon him and want to force him to forgive. Finally, Falstaff recognizes Bardolfo in the mob and so sees through the show. Ford triumphs over Falstaff and wants to crown the masquerade by presenting the freshly married couple. But Cajus is forced to realize that Bardolfo is concealed beneath the veil. Alice presents the married Nannetta with Fenton at her side and explains the mix up. Falstaff sums up that all have been tricked in this game.

CARICATURE AS DESPAIR

VERDI'S FAREWELL TO OPERA BUFFA

88

TEXT BY Anselm Gerhard

Verdi's last opera is a comedy of a kind all its own. Alberto Savinio, the painter, composer, and music writer—and the less well known brother of Giorgio de Chirico—wrote in 1940 that the “happy” finale of ‘Falstaff’ is “in reality the most despairing voice that has ever penetrated our ears, and it would need a heart of bronze, a mind of steel, to surrender to the inexorable and irreversible flow of ‘Falstaff’, to watch how our feelings, our thoughts, our hopes, our fixed convictions take leave and we ourselves also disappear, shrunken to a minuscule point.”

Of course: the new love between Fenton and Nannetta seems to be a counterweight to the grotesque failure of the rascally outsider and the vengeance against him by the not-so-proper representatives of a small town's middle classes. But for the young couple it is also about conflict, about paying back open debts, or even war and death. When Fenton at the start of the last scene begins an ecstatic solo, Boito's text ends with the words “the song” dies “in the kiss that touches it.” This is first of all “just” a poetic evocation of “la petite mort”, the orgasm. And yet Verdi's music accentuates the homicidal (and suicidal) potential behind erotic passion. The words: “So I kissed the desired mouth!” culminate in an almost blunt melodic allusion to the last, gagging kiss of the dying Otello from the opera six years prior.

That same year, Alfred Einstein, a musicologist who had been forced to leave Germany, wrote that for the “merciless and illusion-free” Verdi “the characters of ‘Falstaff’” are “string puppets in the hands of a god who lets them wiggle around a bit for his own amusement.” This is, in other words, a late work of a very special kind, truly, in Verdi's own words, “a musical comedy like no other.” By it is no means a cheerful review over a long and fulfilled life, but a composition of disillusioned observations of the all-too-human.

89

SENTIMENTAL ACCENTS

Caricature is one element of this “merciless and illusion-free,” sometimes despairing sarcasm. Verdi said this in all openness, at least to the performers. When in the second scene one of the “merry wives” reads the identical love letters of the down-and-out knight Falstaff, Alice uses a passionate tone for the last sentence, the words of the fat flatterer seem so seductive: “And your visage will shine over me!” A Milan critic at the premiere recalled “the sentimental gesture with which the Merry Wives read the letter ... recalled the true passionate lyricism of Verdi's past.” But this tone is exaggerated to the point of caricature, Verdi's performance instruction for Alice is unmistakable: “con caricatura.” And not just this: the metrical balance of the melody is out of kilt. By repeating the words “come una stella,” a regular four measure phrase becomes five measures long. With the light-footed eighth note triplets that begin with the second “come una stella” and the concluding trill the passionate tone is definitively destroyed by subsequent giggling of all four “wives.”

But of course, music is anything but clear, its “truth” is relative, to say the least. The first one and half measures of Alice's melody is inscribed with such ardor that behind this “dolcissimo” we can sense the shimmer not only of Falstaff's

wooing, but also the desire of the women being courted: in the words of Egon Voss, “they dream at least for a brief moment, secretly or unconsciously, that the love letters are real.” At any case, Alice’s desire with its unfulfilled erotic needs proves to be more powerful than any caricature. With no dramaturgical necessity, at the end of the scene Ford’s wife returns to the emphatic melody once again, but this time not “con caricatura,” but “cantabile,” and in notes that are held twice as long. The personal pronouns have also been adjusted: Alice has made Falstaff’s compliments her own: “And my visage will shine over him.”

Small alterations are also registered in the orchestral accompaniment. The string voices are entirely dissolved in tremolos, and due to a harmonic device the first triad appears on a highly instable second-inversion chord. This fragile musical magic stands for a precise moment from “Verdi’s past.” In a malicious way, it evokes the first intimate encounter between Desdemona and Otello at the end of the first act of that opera. The Wives of Windsor, despairing in their desire, seem to dream in the same E major of the passionate kiss so longed for by Otello.

PRANCING TRIPLETS

One element of caricature in this key place in the score, naturally, is the very use of the triplets, the rhythmic figure that disturbs the even flow of a measured 4/4 meter. The lovely melody, that one would so like to take at face value, is accelerated to dancing pirouettes and thus “sung to death.” Even if triplets have been used frequently in serious opera ever since 1830 the actual home of this rhythmic figure is the comic genre (it is no coincidence that it is encountered as a means of accelerating broad melodies in the very moment when composers like Meyerbeer and later Verdi, in the foot-

steps of Shakespeare and Victor Hugo, implant elements of the comic in tragic opera.)

Triplets and tripartite rhythms are omnipresent in “Falstaff.” The second scene of Act One with the melody just discussed is framed by a furiously fast prelude and an identical postlude for the woodwinds (and horns) in 6/8 time. This dancing, so clearly unserious sound is taken up by the four “wives” in the middle of the scene, while their quartet only supported by the oboes and clarinets in which they, each focusing on another text, curse Falstaff with chattering phrases like “that wineskin, that wine barrel!”

At the start of the subsequent third scene, the first of the second act, we hear once again the 6/8 rhythm, now with melodic quirks (empty fifths) and the typical key of F major as the echo of a “caccia”, a hunting scene. To be sure that it is clear to all that the music with this characteristic rhythm takes up the framing of the previous scene, flutes, oboes, and clarinets intone the frenzied staccato melody from the beginning and end of the second scene precisely with Mrs Quickly’s appearance, now transported to the new F major context in a self-evident manner.

Even clearer references to centuries-old traditions of hunting music (and the second act of Wagner’s “Tristan and Isolde” as well) can be heard in the solo of a single hunting horn at the start of the last scene, that sounds from the stage backdrop, from the imagined park of Windsor. It is written in 4/4 time, but the horn is really playing the same 6/8 time that is then taken up by two flutes, oboe, clarinet, and bassoon to cite the longing music of the first duettino of Nannetta and Fenton from the very first scene and thus to prepare the “ecstatic” singing of the young lovers.

There’s no doubt: there’s a lot of hunting in this opera. Not just Falstaff, dressed in the end as “black hunter,” every human being is a hunter of his fellow human beings, to just mildly alter the famous words of the Latin comic poet

Plautus. This becomes especially clear as the final act continues, when for the last time a longer passage in 6/8 time is encountered: when the locals punish Falstaff dressed as forest spirits, or more precisely, torture him, Verdi uses for the male chorus in A minor ("Tumble, tumble, tumble, tumble!") and then for the G major trio of Alice, Meg and Mrs. Quickly ("Pluck, pluck, pluck, pick") the exact same light-footed rhythm familiar from the second scene.

We are clearly in the best tradition of comedy. Using these triplets, Verdi marks his work as late example of an opera buffa. And yet, our first impression here is misleading. It's not about jovial farce, but the swan song of comic opera. The "Merry Wives" and the mirthless men of Windsor have a tendency for brutal violence. Under the cover of bourgeois standards of decorum, they connive nasty tricks. They seek to humiliate the one who refuses the rules they set in a sadistic ritual. It is no accident that the "picked" or "plucked" pizzicato triplet rhythms reverberate in the final fugue, which is only reconciliatory on the surface. Of the fourteen quarter notes of the fugue theme "Everything in the world is villainy", no less than five are shaped by triplet figures, most importantly the very first. After the end of the actual fugue exposition, at the latest after the modulation to the parallel minor key, except for the unaccompanied calls "We have all been deceived!" and the flogging final chords, there is no rhythm not divided up into triplets.

"THE LIVING BODY BECAME RIGID, LIKE A MACHINE"

The triplet movements in extreme tempi, often in staccato, refer not just to bygone traditions of comic opera, they can also be linked to the general lightness of the filigreed orchestra writing. In his review of the first German-language production of the opera in Vienna in 1904, Julius Korngold, the

father of the composer Erich Wolfgang Korngold, wrote: "Staccato dominates the 'Falstaff' score like the symbol of gravity suspended." But this staccato takes on something mechanical, in the sense of Alfred Einstein something puppet-like, especially clearly in the quartet during the second scene, when the unison awkwardly set octave leaps of all four voices from the high to the low dominant of B natural truly evokes "string puppets."

In 1899, exactly six years after the premiere of Verdi and Boito's last joint opera, French philosopher Henri Bergson tried to identify the prerequisites for the comic in terms of a psychology of perception. In his essay "Du rire" ("On laughter") he wrote: "The attitudes, gestures, and movements of the human body are laughable in exact proportion as that body reminds us of a mere machine." The question of "where the comic come[s] from" in certain cases is answered with the realization that "it came from the fact that the living body became rigid, like a machine."

Such rigidifications, regardless whether we call them puppet-like or machine-like, are encountered in "Falstaff" over and over: not just in the aforementioned quartet in 6/8, but also in the running gag of the greeting formula "reverenza," not only in the—in triplets—DAH time of "dalle due alle tre" but also in the strings of two sixteenth notes to be played "pianissimo e molto staccato" with which the deep strings in the second movement of the second act accompany the conversation of Mrs Quickly, Alice, and Meg to mark the escape of Falstaff in the laundry basket. Verdi takes them up in the first scene of Act Three and transforms the material into a symphonic piece in the sense of the Vienna School.

But the eighth note melody, accentuated with grace notes, that frames Falstaff's monologue ("Go, old John, go, go on your way") in the first scene of the second act and closes off this scene could also be called an example of sarcastic comedy denouncing the failings of people with weak characters. It is

no accident that it is so similar to the orchestral prelude of the so-called Anvil chorus in the second act of Verdi's "Il trovatore," as one of the many examples of intertextual allusions in this opera, that stretch from Mozart's "Don Giovanni," Beethoven's Piano Sonata D Minor Op. 31 No. 2 ("Tempest") and each of Verdi's own operas following "Rigoletto," including the "Messa da Requiem," up until Wagner's "Die Meistersinger von Nürnberg" and "Parsifal" and many more works as well. When Verdi turns to such comedy, the primary addressee is not the audience, but the composer himself: In an interview with an English journalist, the otherwise so reticent Verdi commented in March 1891 that "the music he wrote 'in some passages' is 'so funny that it often made me laugh.'

"ATOMIZED" MELODIES

Julius Korngold drew the following conclusions from his identification of staccato as the trademark of this score: "In this way, in a strange way the rhythmic dominates 'Falstaff.' To a degree that the melodic is hardly given room to breathe." This repression of the melodic presented an enduring problem for the opera's reception during the first few decades after the premiere in 1893. Pier Francesco Albicini, an aristocratic music critic from Bologna, wrote the following in 1894: "If 'Falstaff' should be considered a work of art, this does not mean that it contains the elements of the lively that characterize the comic opera, so that it could live as long as 'Il barbiere di Siviglia'—to mention the paradigmatic example of the genre or, to have better comparison, Nicolai's 'Die lustigen Weiber von Windsor.'" Even Italian opera composers held significant reservations about the unusual, so heartless seeming score. The Budapest-based music critic Otto Eisen-schitz, who was killed in Theresienstadt in 1942, reported the

following in his account of the Milan premiere: "I spoke that night with Mascagni and Puccini, the happy composer of 'Manon Lescaut,' an opera that was premiered to great honest success in Turin, to hear the opinion of both composers on 'Falstaff.' Both said their hopes were rather dashed. They explained that although the lion's claw could not be missed in Falstaff, but that they consider 'Falstaff' a failed opera."

Such evaluations are now a thing of the past. "Falstaff" has been a firm part of the canon for many years now, while Nicolai's German opera from 1849 has long been forgotten. But we shouldn't be mistaken: such reservations remain. With its non-delicate aesthetic of despair, destroying any possibility of lyric interiority, the opera of the 79-year-old composer presents listeners and spectators with significant challenges. Not only does "Verdi's flow of melodies," according to Robert Hirschfeld in the Vienna newspaper "Die Presse" on February 26, 1893, "dissolve into a whimsical play of motifs," in the dramaturgy of this unique commedia lirica all notions of freedom of decision are atomized. The idea of individual autonomy, which is so dear to our way of thinking, has "shrunk-en to a minuscule point" in Boito and Verdi's opera.

Anselm Gerhard has been professor and director of the Institut für Musikwissenschaft, Universität Bern since 1994. He has held guest professorships in Fribourg, Cremona, Geneva, and Paris and has taught at many other prestigious institutions, including Stanford University. His focus is on the history of opera in the 18th and 19th centuries, primarily Rossini, Meyerbeer, and Verdi. Together with Uwe Schweikert, he edited the "Verdi-Handbuch", the German standard work on Verdi research, published by Metzler/Bärenreiter, and to mark the 200th birthday of the composer he wrote a biography of Verdi, published by C. H. Beck.

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim
INSZENIERUNG Mario Martone
BÜHNBILD Margherita Palli
KOSTÜME Ursula Patzak
CHOREOGRAPHIE Raffaella Giordano
LICHT Pasquale Mari
CHOR Martin Wright
DRAMATURGIE Benjamin Wäntig

96

PREMIERENBESETZUNG

SIR JOHN FALSTAFF Michael Volle
FORD Alfredo Daza
FENTON Francesco Demuro
DR. CAJUS Jürgen Sacher
BARDOLOFO Stephan Rügamer
PISTOLA Jan Martiník
MRS. ALICE FORD Barbara Frittoli
NANNETTA Nadine Sierra
MRS. QUICKLY Daniela Barcellona
MRS. MEG PAGE Katharina Kammerloher

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

IF MY WIND WERE
BUT LONG
ENOUGH TO SAY
MY PRAYERS,
I WOULD REPENT.

97

WENN ICH NICHT
ZU KURZATMIG WÄR,
UM ZU BETEN,
ICH TÄT BEREUÉN.

FALSTAFF,
Die lustigen Weiber von Windsor, IV/5

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Jürgen Flimm

KO-INTENDANT Matthias Schulz (Intendant ab April 2018)

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

98

REDAKTION Benjamin Wäntig, Dramaturgie der
Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Die Texte von Anselm Gerhard, Mario Martone
(übersetzt von Benjamin Wäntig), Larissa Wieczorek und Benjamin Wäntig
sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Die weiteren Zitate sind
entnommen aus: Axel Schilt: Überbewertet? Zur Macht objektiver Entwick-
lungen und zur Wirkungslosigkeit der 68er, in: Udo Wengst (Hrsg.):
Reform und Revolte, München 2011. Petra und Werner Bruns, Rainer Böhme:
Die Altersrevolution. Wie wir in Zukunft alt werden, Berlin 2007.

Gerd-Rainer Horn: Eine andere Welt war möglich, in: Peter Birke,
Bernd Hüttner, Gottfried Oy (Hrsg.): Alte Linke – Neue Linke? Die sozialen
Kämpfe der 1968er Jahre in der Diskussion, Berlin 2009. Florian Illies:
Generation Golf zwei, München 2005. Die Shakespeare-Zitate folgen den
Übersetzungen von Holger Klein (King Henry IV), Stuttgart 2013, und
Frank Günther (The Merry Wives of Windsor), München 2011. Die Handlung
sowie den Artikel von Anselm Gerhard übersetzte Brian Currid ins Englische.
BILDNACHWEISE S. 6, 13, 14, 26, 53, 61 (Stiftung Haus der Geschichte/
Ludwig Binder): flickr.com. S. 48 (Gorup de Besanez), 49 (Metropolitan
Museum of Art), 54 (Stiftung Stadtmuseum Berlin): commons.wikimedia.org.
Fotos von der Klavierhauptprobe am 15. März 2018 von Matthias Baus,
in dieser Probe übernahm Mariana Pentcheva die Rolle der Mrs. Quickly.
Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.
REDAKTIONSSCHLUSS (Programmbuchteil) 16. März 2018

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

FALSTAFF

COMMEDIA LIRICA IN DREI AKTEN (1893)

MUSIK VON Giuseppe Verdi

TEXT VON Arrigo Boito nach »The Merry Wives of Windsor«
und »King Henry IV« von William Shakespeare

99

MUSIKALISCHE LEITUNG	Daniel Barenboim
INSZENIERUNG	Mario Martone
BÜHNENBILD	Margherita Palli
KOSTÜME	Ursula Patzak
CHOREOGRAPHIE	Raffaella Giordano
LICHT	Pasquale Mari
EINSTUDIERUNG CHOR	Martin Wright

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

4. Vorstellung – Premiere am 25. März 2018

Dauer ca. 2:50 h inklusive einer Pause nach dem 2. Akt

Aufführungsmaterial: Revision nach dem Autograph von Alberto Zedda und
Fausto Broussard. CASA RICORDI S.R.L., Mailand

20. Dezember 2018

BESETZUNG

SIR JOHN FALSTAFF Michael Volle
FORD Alfredo Daza
FENTON Francesco Demuro
DR. CAJUS Jürgen Sacher
BARDOLFO Stephan Rügamer
100
PISTOLA Jan Martiník
MRS. ALICE FORD Barbara Frittoli
NANNETTA Nadine Sierra
MRS. QUICKLY Daniela Barcellona
MRS. MEG PAGE Katharina Kammerloher

STAATSDOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

Die heutige Vorstellung wird von der Staatsoper Unter den Linden in Kooperation mit der Unitel GmbH & Co.KG mitgeschnitten und am 1. Januar 2019 auf www.staatsoper-berlin gestreamt.

STAATSKAPELLE BERLIN

I. VIOLINEN Lothar Strauß, Wolfram Brandl, Jiyoone Lee,
Yuki Manuela Janke, Petra Schwieger, Juliane Winkler, Christian Trompler,
Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Susanne Dabels, Michael Engel,
Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch,
David Delgado, Andreas Jentzsch, Tobias Sturm, Serge Verheyewegen,
Rüdiger Thal, Martha Cohen, Diego Ponce Hase (Gast) **101**
II. VIOLINEN Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Mathis Fischer,
Lifan Zhu, Johannes Naumann, Sascha Riedel, André Freudenberger,
Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch,
Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Yunna Weber,
Laura Perez Soria, Nora Hapca, Katharina Häger (Gast), Asaf Levy (Gast),
Camille Joubert (Gast)
BRATSCHEN Felix Schwartz, Yulia Deyneka, Volker Sprenger,
Holger Espig, Matthias Wilke, Katrin Schneider, Clemens Richter,
Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter,
Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Joost Keizer, Sophia Reuter
VIOLONCELLI Andreas Greger, Sennu Laine, Claudius Popp,
Nikolaus Hanjohr-Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,
Claire So Jung Henkel, Michael Nellessen, Ute Fiebig, Tonio Henkel,
Dorothee Gurski, Johanna Helm, Aleisha Verner, Elise Kleimberg (Gast)
KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Christoph Anacker, Mathias Winkler,
Joachim Klier, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler,
Martin Ulrich, Kaspar Loyal
HARFEN Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick
FLÖTEN Thomas Beyer, Claudia Stein, Claudia Reuter, Christiane Hupka,
Christiane Weise, Simone Bodoky-van der Velde, Leonid Grudin (Gast)
OBOEN Gregor Witt, Fabian Schäfer, Cristina Gómez Godoy,
Charlotte Schleiss, Tatjana Winkler, Florian Hanspach-Torkildsen,
Katharina Wichate (Gast)
KLARINETTEN Matthias Glander, Tibor Reman, Tillmann Straube,
Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner
FAGOTTE Holger Straube, Mathias Baier, Ingo Reuter, Sabine Müller,
Frank Heintze, Robert Dräger

HÖRNER Ignacio García, Hans-Jürgen Krumstroh, Hanno Westphal,
Christian Wagner, Axel Grüner, Markus Bruggaier, Thomas Jordans,
Sebastian Posch, Frank Mende, Frank Demmler

TROMPETEN Christian Batzdorf, Mathias Müller, Peter Schubert,
Rainer Auerbach, Felix Wilde, Noémi Makkos

POSAUNEN Joachim Elser, Filipe Alves, Peter Schmidt, Ralf Zank,
Jürgen Oswald, Henrik Tißen

TUBA Gerald Kulinna, Thomas Keller

PAUKEN Torsten Schönfeld, Stephan Möller, Dominic Oelze

SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth,
Andreas Haase, Matthias Petsch

GITARRE Vivian Hanjohr (Gast)

HORN AUF DER BÜHNE Merav Goldman (Gast)

ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINEN Carlos Graullera, Isolda Lidegran Correia,
Katarzyna Szydlowska, Michelle Kutz, Carla Marrero

2. VIOLINEN Charlotte Chahuneau, Hector Burgan,
Philipp Alexander Schell, Hugo Moinet, Jos Jonker

BRATSCHEN Martha Windhagauer, Aleksander Jordanovski,
Julia Clancy, Anna Lysenko

VIOLONCELLI Julian Bachmann, Teresa Baldi, Minji Kang

KONTRABÄSSE Chia-Chen Lin, Heidi Rahkonen

HARFE Isabelle Müller

FLÖTE Veronika Blachuta

OBOE Julia Obergfell

KLARINETTE Amelie Bertlwieser

FAGOTT Jamie Louise White

HORN László Gál

TROMPETE Carlos Navarro

POSAUNE André Melo

TUBA Ulrich Feichtner

SCHLAGZEUG Moisés Santos Bueno

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin wird gefördert
durch die Britta Lohan Gedächtnissstiftung.

102

STAATSOPERNCHOR

1. SOPRAN Rosana Barrena, Minjou von Blomberg, Yang-Hee Choi,
Anne Halzl, Alena Karmanova, Jinyoung Kim, Christina Liske, Andrea Réti,
Courtney Ross, Birgit Siebart-Schulz, Stefani Szafranski, Olga Vilenskaia

2. SOPRAN Michelle Cusson, Regina Emersleben-Motz, Min Ji Kim,
Haeyun Lee, Julia Mencke, Hanaa Oertel, Bettina Wille

1. ALT Antje Bahr-Molitor, Elke Engel, Ileana Booch-Gunescu,
Miho Kinoshita, Andrea Möller, Karin Rohde, Carsta Sabel,
Hannah Wighardt, Ilona Zimmermann

2. ALT Verena Allertz, Veronika Bier, Anna Charim, Martina Hering,
Bok-Hee Kwun, Olivia Saragosa, Christiane Schimmelpfennig,
Yehudit Silcher, Claudia Tuch, Maria-Elisabeth Weiler

1. TENOR Hubertus Aßmann, Yury Bogdanov, Andreas Bornemann,
Uwe Glöckner, Motoki Kinoshita, Soongoo Lee, Jin Hak Mok, David Oliver,
Dmitri Plotnikov, Jaroslaw Rogaczewski, Andreas Werner

2. TENOR Peter Aude, Javier Bernardo, Günther Giese,
Jens-Uwe Hübener, Christoph Lauer, Stefan Livland, Sönke Michaels,
Andreas Möller, Mike Sowade, Frank Szafranski

1. BASS Dominik Engel, Alejandro Greene, Georg Grützmacher,
Ireneus Grzona, Mike Keller, Renard Kemp, Jens-Eric Schulze,
Sergej Shafranovich, Thomas Vogel, Gerd Zimmermann

2. BASS Wolfgang Biebuyck, James Carr, Bernd Grabowski,
Artur Grywatzik, Bernhard Halzl, Andreas Neher, Thomas Neubauer,
Waldemar Sabel, Eric Visser

103

KOMPASERIE

DARSTELLER Martina Böckmann, Antonia Cojaniz, Sophia Höhn,
 Judith Höllerer, Liane Oßwald, Daniela Reife, Adriana Thiel, Paulina Tovo,
 Catherin Wehner,
 Sven Beer, Oliver Chwat, Uwe Czebulla, Rainer Genss, Detlev Iben,
 David Israel, Raoul Konezni, Pablo Marhoff, Bruno Sandow,
 Norbert Schallau, Ralf Stengel
LEITUNG KOMPASERIE Eveline Galler-Unganz

PRODUKTION

ASSISTENT DES DIRIGENTEN Victorien Vanoosten
MUSIKALISCHE ASSISTENZ Michele Rovetta, Giuseppe Mentuccia
REGIEASSISTENZ Paola Rota
REGIEASSISTENZ, ABENDSPIELLEITUNG Marcin Łakomicki
CHORASSISTENZ Anna Milukova, Adrian Heger
BÜHNENBILDASSISTENZ Valentina Dellavia
ITALIENISCHE SPRACHBETREUUNG Serena Malcangi
SOUFFLAGE Georgios Vagianos
INSPIZIENZ Harald Lüders, Magdalene Schnelle, Felix Rühle
BELEUCHTUNGSPROGRAMM Bettina Hanke
ÜBERTITELEINRICHTUNG libreTTitoli.com
DEUTSCHE ÜBERTITEL Torsten Bohnet
ENGLISCHE ÜBERTITEL Barry James Woods
ÜBERTITELPRÄSENTATION Anne Schmidt-Bundschuh

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann
LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke
BÜHNENMEISTER Folker Schenk
PRODUKTIONSEITUNG Benjamin Meinstrup, Robert Schumann
PRODUKTIONSSISTENZ Christopher Weber
LEITUNG BELEUCHTUNG Olaf Freese
BELEUCHTUNGSMEISTERIN Irene Selka

LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch
LEITUNG REQUISITE Christian Jacobi

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch
LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof

CHEFMASKENBILDNER Jean-Paul Bernau
MASKENGESTALTUNG Gaby Kieckhäfen, Anja Rimkus

Anfertigung der Dekorationen in den Werkstätten des Bühnenservice
 der Stiftung Oper in Berlin, durch die Firma hertzler GmbH, Berlin,
 und durch die Firma Art Deco S.R.L., Bukarest

Anfertigung der Kostüme in den Werkstätten des Bühnenservice
 der Stiftung Oper in Berlin

Mrs. Quicklys Motorrad wurde gefertigt mit freundlicher Unterstützung
 durch die BMW Group, insbesondere durch das BMW Motorradwerk Berlin.

BÜHNENSERVICE DER STIFTUNG OPER IN BERLIN
GESCHÄFTSFÜHRUNG Rolf D. Suhl
PRODUKTIONSLEITER DEKORATION Hendrik Nagel
PROJEKTLEITER Stefan Dutschmann
PRODUKTIONSLEITER KOSTÜM Rainer H. Gawenda

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

Das Fotografieren oder Filmen während der Vorstellung
 ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

M D C C X L I I I



STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN