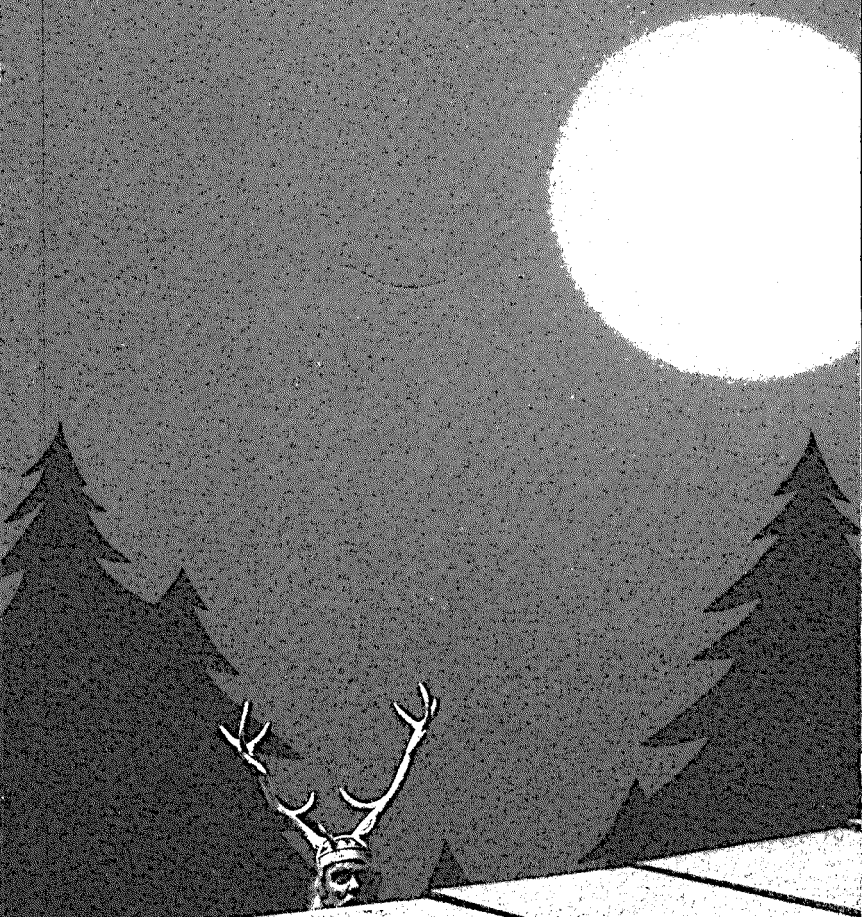


901 VSK  
03304

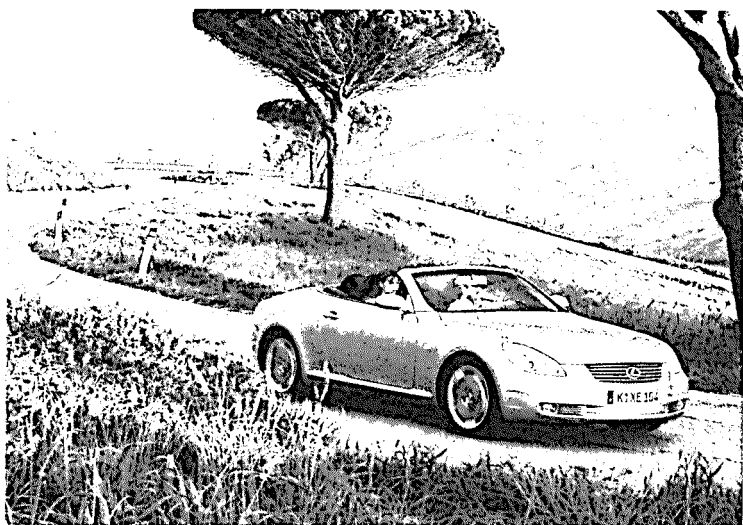


wiener  
staatsoper



Giuseppe Verdi

# Falstaff



Der Lexus sc430.  
Verwandelt Straßen  
in Opernringe.

Was wäre das Leben ohne Musik? Und was wäre Musik ohne den entsprechenden Rahmen, sie perfekt zur Geltung zu bringen? Willkommen im Lexus sc430, dessen klassische Linienführung schon auf den ersten Blick ein außergewöhnliches Erlebnis verspricht. Im Innenraum erwartet Sie ein exklusives Ambiente aus edlem Holz und feinstem Leder – und zum Auftakt der sonore Klang des kraftvollen 4,3 Liter V8-Motors. Und spätestens wenn Ihre Lieblingsarie aus den neun Lautsprechern der Mark-Levinson-Anlage\* erklingt und sich das Sportcoupé auf Knopfdruck in ein Cabriolet verwandelt, wird die Fahrt zum puren Genuss für die Sinne. Takt für Takt. Und Kilometer für Kilometer.

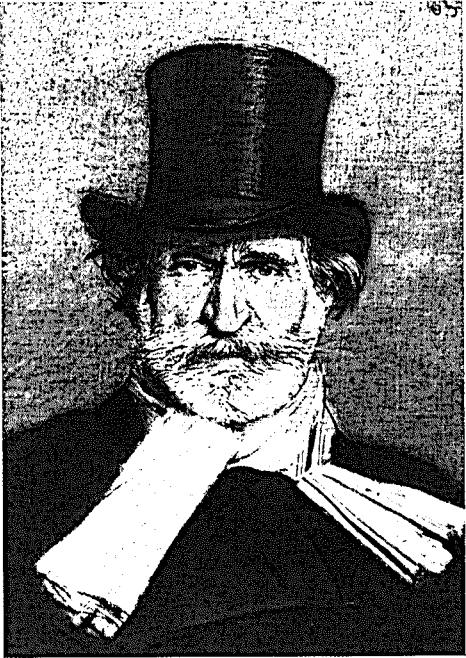
\* optional



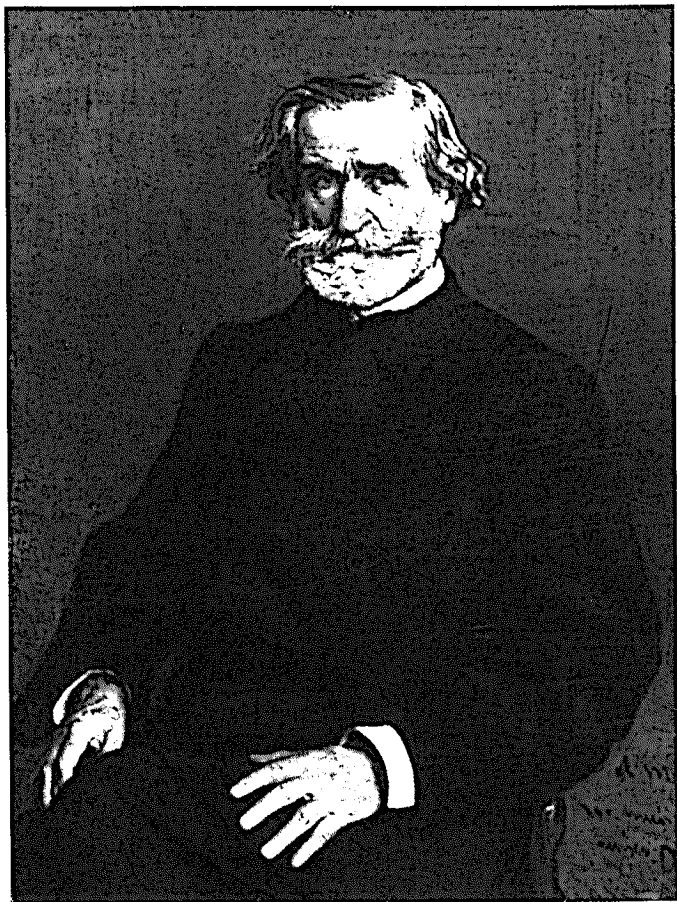
DER SC430

 LEXUS

183



Der im Gasthaus zum Hosenbände residierende, dicke Ritter Sir John Falstaff hat kein Geld mehr, um seine Zeche zu bezahlen. Von seiner Anziehungskraft auf das weibliche Geschlecht überzeugt, möchte er das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden. Er verfaßt zwei Liebesbriefe gleichen Inhalts an Alice Ford und Meg Page, zwei wohlhabende Bürgersgattinnen, und bittet sie um ein Rendezvous. Diese aber amüsieren sich bloß über den dicken Säufer und hecken gemeinsam einen Plan aus, Falstaff zum Narren zu halten. Mrs. Quickly wird als Liebesbotin entsandt, um ihn zwischen zwei und drei Uhr in Fords Haus einzuladen, da nämlich sei der eifersüchtige Hausherr nicht daheim. Falstaff nimmt die Einladung an. Kurz darauf macht ihm Ford seine Aufwartung. Er gibt sich als Signor Fontana aus, sei in Alice verliebt, werde von ihr aber nicht erhört. Da er von Falstaffs Verführungskünsten gehört hat, bittet er diesen, gegen Bezahlung amouröse Vorarbeit zu leisten. Prahlerisch gibt ihm Falstaff zu verstehen, daß er noch heute Alice in den Armen halten werde. Ford glaubt sich von Alice betrogen und stürmt zwischen zwei und drei Uhr sein Haus, wo sich Falstaff bereits zum Rendezvous mit Alice eingefunden hat. Den Frauen gelingt es gerade noch, ihn in einem Waschkorb zu verstecken. Unter Gelächter wird Falstaff in die Themse geleert. Doch noch einmal läßt er sich zu einem Rendezvous überreden: Als Schwarzer Ritter mit einem Geweih am Kopf soll er sich im nächtlichen Park von Windsor einfinden. Dort aber fallen die als Elfen und Kobolde verkleideten Bürger über ihn her und setzen ihm gehörig zu. Doch auch Fords Plan, Dr. Cajus mit seiner Tochter Nannetta zu verheiraten, die den armen Fenton liebt, schlägt fehl. Im allgemeinen Durcheinander findet das richtige Paar zueinander. Wer denn nun der Betrogene sei, fragt Falstaff süffisant. Man einigt sich: Alles sei eben Spaß auf Erden.



## GIUSEPPE VERDI (1813–1910)

- 1813 Am 10. Oktober wird Giuseppe Fortunato Francesco Verdi in Roncole bei Busseto im Herzogtum Parma geboren, das unter französischer Herrschaft steht.
- 1820 Verdi vertritt Pietro Baistrocchi, vermutlich sein erster Musiklehrer, als Organist in der Dorfkirche von Roncole. Zwei Jahre später wird er sein Nachfolger.

- 1825 Beginn der musikalischen Studien bei Ferdinando Provesi, dem städtischen Musikdirektor Bussetos.
- 1828 Erste Kompositionen
- 1831 Verdi zieht in das Haus von Antonio Barezzi in Busseto ein, dessen Tochter Margherita er Musikunterricht gibt.
- 1832 Verdis Gesuch um Aufnahme am Mailänder Konservatorium wird abgelehnt. Er nimmt Privatunterricht bei Vincenzo Lavigna in Mailand.
- 1836 Verdi wird städtischer Musikdirektor in Busseto. Heirat mit Margherita Barezzi. Verdi schreibt seine erste Oper *Rocester*, die verschollen ist.
- 1837 Geburt der Tochter Virginia (gestorben 1838). *Rocester* wird in Parma und an der Scala in Mailand abgelehnt.
- 1838 Geburt des Sohnes Icilio (gestorben 1839). Verdi tritt als Musikdirektor in Busseto zurück.
- 1839 Uraufführung seiner ersten Oper *Oberto, conte di San Bonifacio* an der Mailänder Scala. Verdi übersiedelt nach Mailand. Er erhält einen Vertrag für drei weitere Opern an der Scala.
- 1840 Tod seiner Gattin Margherita. Uraufführung von *Un giorno di regno* an der Scala.
- 1842 Am 9. März findet die triumphale Premiere der Oper *Nabucco* an der Scala statt. Die Rolle der Abigaille singt die Primadonna Giuseppina Strepponi. Verdi besucht Rossini in Bologna.
- 1843 An der Scala wird *I Lombardi alla prima crociata* uraufgeführt. Das Werk findet begeisterte Aufnahme. In Wien leitet Verdi die Aufführung seiner Oper *Nabucco*.
- 1844 Uraufführung von *Ernani* am Teatro La Fenice in Venedig. In Wien wird die Oper im selben Jahr erstaufgeführt. Uraufführung von *I due Foscari* am Teatro Argentina in Rom.

- 1845 Auch in diesem Jahr werden zwei neue Opern uraufgeführt: *Giovanna d'Arco* an der Scala und *Alzira* in Neapel. Eine Einladung der Pariser Grand Opéra für eine Auftragsoper muß Verdi wegen Arbeitsüberlastung ablehnen. Kauf eines Hauses in Busseto.
- 1846 In Venedig wird *Attila* uraufgeführt. Verdi bezeichnet später diese Jahre als „Galeerenjahre“, er ist verpflichtet, ständig neue Opern zu schreiben und diese auch einzustudieren. All dies zehrt an seiner Gesundheit.
- 1847 Uraufführung der Oper *Macbeth* in Florenz und Uraufführung von *I masnadieri* unter der Leitung Verdis in London. Verdi beschließt die Umarbeitung seiner *Lombardi in Jérusalem* für die Pariser Oper. Am 26. November findet die Premiere der Neufassung an der Grand Opéra statt. Verdi bleibt längere Zeit bei Giuseppina Strepponi in Paris.
- 1848 Verdi erlebt die Februar-Revolution, Abdankung Louis Philippes und Proklamation der Zweiten Französischen Republik in Paris. Verdi kehrt nach Mailand zurück und kauft das Landgut Sant'Agata bei Busseto. Uraufführung von *Il corsaro* in Triest.
- 1849 Uraufführung von *La battaglia di Legnano* in Rom. Verdi macht bereits erste Pläne zur Vertonung von Victor Hugos *Le Roi s'amuse* und Shakespeares *Falstaff*. *Luisa Miller* wird in Neapel uraufgeführt. *Macbeth* wird in Wien erst-aufgeführt.
- 1850 Verdi macht Pläne zu einer Oper *Re Lear*. *Stiffelio* wird in Triest uraufgeführt. Premiere von *Gerusalemme*, der italienischen Fassung von *Jérusalem* an der Scala.
- 1851 Mit *Rigoletto* erringt Verdi in Venedig einen durchschlagenden Erfolg. Tod seiner Mutter. Verdi zieht auf sein Gut in Busseto.
- 1853 Die Uraufführungen von *Il trovatore* und *La traviata* festigen Verdis Weltruhm. Verdi reist nach Paris und komponiert *Les Vêpres Siciliennes*.

- 1855    Uraufführung von *Les Vêpres Siciliennes* in Paris.
- 1857    *Die erste Fassung von Simon Boccanegra* wird in Venedig uraufgeführt. Neufassung von *Stiffelio* als *Aroldo* in Rimini.
- 1859    In Rom wird *Un ballo in maschera* uraufgeführt. Heirat mit Giuseppina Strepponi. Verdi wird als Deputierter von König Emanuele II. in Turin empfangen. VIVA V.E.R.D.I. wird für Vittorio Emanuele Re d'Italia zum Kriegsruf gegen Österreich.
- 1861    Verdi ist Abgeordneter des ersten italienischen Parlaments in Turin. Er reist nach St. Petersburg. Wegen Erkrankung der Primadonna muß die Premiere der neuen Oper um ein Jahr verschoben werden.
- 1862    Uraufführung der Oper *La forza del destino* in Petersburg. Erste Begegnung mit Boito in Paris.
- 1863    Reise nach Madrid und Paris.
- 1865    Neufassung von *Macbeth* in Paris. Rücktritt vom Parlament.
- 1867    Tod des Vaters. Uraufführung des *Don Carlos* in Paris. Das Ehepaar Verdi nimmt die siebenjährige Filomena Verdi an Kindes statt auf; sie ist die Tochter eines Vettters von Verdis Vater und wird Maria genannt.
- 1868    Begegnung mit dem Dichter Alessandro Manzoni.
- 1869    Neufassung von *La forza del destino* in Mailand.
- 1870    Arbeit an der *Aïda*, deren Uraufführung sich durch den deutsch-französischen Krieg verzögert.
- 1871    Verdi lehnt die Direktion des Mailänder Konservatoriums als Nachfolger Mercadantes ab. Begegnung mit Arrigo Boito anlässlich der italienischen Erstaufführung von Wagners *Lohengrin* in Bologna. Uraufführung der *Aïda* in Kairo.

- 1872 Europäische Premiere der *Aida* in Mailand.
- 1874 Uraufführung des für Manzoni geschriebenen *Requiem* unter der Leitung Verdis in Mailand. Ernennung zum Senator des Königreichs.
- 1875 Aufführungen des *Requiem* unter Verdis Leitung in Paris und London. Vier Aufführungen an der Hofoper in Wien, wo er auch zweimal die *Aida* dirigiert.
- 1881 Neufassung von *Simon Boccanegra* in Mailand.
- 1884 Premiere der Neufassung des *Don Carlo* in vier Akten.
- 1887 Uraufführung des *Otello* in Mailand.
- 1889 *Falstaff*-Gespräch mit Boito in Mailand.
- 1893 Uraufführung von *Falstaff* am 9. Februar in Mailand unter Verdis szenischer Leitung.
- 1894 Erstaufführung des *Falstaff* in Paris.
- 1897 Tod von Ehefrau Giuseppina.
- 1899 Verdi stiftet ein Erholungs- und Altersheim für Musiker (Casa di riposa) in Mailand.
- 1901 Tod Giuseppe Verdis in Mailand am 27. Januar.

## VERDIS

## MUSIKDRAMATISCHES SCHAFFEN

**OBERTO, CONTE DI SAN BONIFACIO**, Text: Antonio Piazza, Opera seria in zwei Akten, UA: 1839 in Mailand

**UN GIORNO DI REGNO O IL FINTO STANISLAO**, Text: Felice Romani, Melodramma giocoso in zwei Akten, UA: 1840 in Mailand

**NABUCODONOSOR (NABUCCO)**, Text: Temistocle Solera, Drama lirico in vier Akten, UA: 1842 in Mailand

**I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA**, Text: Temistocle Solera, Drama lirico in vier Akten, UA: 1843 in Mailand

**ERNANI**, Text: Francesco Maria Piave, Drama lirico in vier Akten, UA: 1844 in Venedig

**I DUE FOSCARI**, Text: Francesco Maria Piave, Tragedia lirica in drei Akten, UA: 1844 in Rom

**GIOVANNA D'ARCO**, Text: Temistocle Solera, Drama lirico in einem Prolog und drei Akten, UA: 1845 in Mailand

**ALZIRA**, Text: Salvatore Cammarano, Tragedia lirica in einem Prolog und zwei Akten, UA: 1845 in Neapel

**ATTILA**, Text: Temistocle Solera, Drama lirico mit Prolog in drei Akten, UA: 1846 in Venedig

**MACBETH**, Text: Francesco Maria Piave, Melodramma in vier Akten, UA: 1847 in Florenz

**I MASNADIERI**, Text: Andrea Maffei, Melodramma in vier Akten, UA: 1847 in London

**JERUSALEM** (Bearbeitung der LOMBARDI), Text: Alphonse Royer und Gustave Vaëz, Große Oper in vier Akten, UA: 1847 in Paris

**IL CORSARO**, Text: Francesco Maria Piave, Melodramma tragico in drei Akten, UA: 1848 in Triest

**LA BATTAGLIA DI LEGNANO**, Text: Salvatore Cammarano, Tragedia lirica in vier Akten, UA: 1849 in Rom

**LUISA MILLER**, Text: Salvatore Cammarano, Melodramma lirico in drei Akten, UA: 1849 in Neapel

- STIFFELIO**, Text: Francesco Maria Piave, *Dramma lirico* in drei Akten, UA: 1850 in Triest
- RIGOLETTO**, Text: Francesco Maria Piave, *Melodramma* in drei Akten, UA: 1851 in Venedig
- IL TROVATORE**, Text: Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare, *Dramma* in vier Akten, UA: 1853 in Rom
- LA TRAVIATA**, Text: Francesco Maria Piave, *Melodramma* in drei Akten, UA: 1853 in Venedig
- LES VEPRES SICILIENNES**, Text: Eugène Scribe und Charles Duvevrièr, *Oper* in fünf Akten, UA: 1855 in Paris
- SIMON BOCCANEGRA**, Text: Francesco Maria Piave, *Melodramma* in einem Prolog und drei Akten, UA: 1857 in Venedig
- AROLDO** (Bearbeitung von STIFFELIO), Text: Francesco Maria Piave, *Oper* in vier Akten, UA: 1857 in Rimini
- UN BALLO IN MASCHERA**, Text: Antonio Somma, *Melodramma* in drei Akten, UA: 1859 in Rom
- LA FORZA DEL DESTINO**, Text: Francesco Maria Piave, *Melodramma* in vier Akten, UA: 1862 in St. Petersburg
- MACBETH** (französische Neufassung), UA: 1865 in Paris
- DON CARLOS**, Text: Joseph Méry und Camille Du Locle, *Große Oper* in fünf Akten, UA: 1867 in Paris
- LA FORZA DEL DESTINO** (Neufassung),  
UA: 1869 in Mailand
- AIDA**, Text: Antonio Ghislanzoni, *Oper* in vier Akten, UA: 1871 in Kairo
- SIMON BOCCANEGRA** (Neufassung), Text: Francesco Maria Piave, *Oper* in einem Prolog und drei Akten, UA: 1881 in Mailand
- DON CARLO** (Neufassung in vier Akten), Text: Joseph Méry und Camille Du Locle, UA: 1884 in Mailand
- OTELLO**, Text: Arrigo Boito, *Dramma lirico* in vier Akten, UA: 1887 in Mailand
- FALSTAFF**, Text: Arrigo Boito, *Commedia lirica* in drei Akten, UA: 1893 in Mailand

## VERDI UND SHAKESPEARE

Vor Giuseppe Verdi vertonten u. a. folgende italienische Opernkomponisten Werke William Shakespeares: Niccolò Zingarelli (*Giulietta e Romeo*, Uraufführung 1796), Antonio Salieri (*Falstaff ossia Le tre Burle* 1799), Gioacchino Rossini (*Otello* 1816), Saverio Mercadante (*Amleto* 1822), Nicola Vaccai (*Giulietta e Romeo* 1825) und Vincenzo Bellini (*I Capuleti e i Montecchi* 1830).

- 1843 Nach Erfolgen mit *Nabucco* und *Lombardi* (beide uraufgeführt an der Mailänder Scala) überlegt Verdi erstmals die Vertonung eines Shakespeare-Stoffes: *Re Lear*.
- 1847 14. März: Uraufführung von Verdis *Macbeth* am Teatro della Pergola in Florenz.
- 1847 Verdi sieht während eines London-Aufenthaltes mit großer Wahrscheinlichkeit eine *Macbeth*-Vorstellung mit W. C. Macready im Princess Theatre.
- 1849/50 Verdi schmiedet neuerlich Pläne zu einer *Lear*-Oper und befaßt sich auch mit dem *Falstaff*-Stoff.
- 1865 21. April: Uraufführung der zweiten Fassung von Verdis *Macbeth* am Théâtre Lyrique in Paris.
- 1887 5. Februar: Uraufführung des *Otello* an der Mailänder Scala.
- 1893 9. Februar: Uraufführung des *Falstaff* an der Mailänder Scala.
- 1901 21. Januar: Verdi stirbt in Mailand. Seine Pläne, Shakespeares *König Lear*, *Hamlet* und *Der Sturm* zu vertonen, hat er nicht realisiert.



*Das einzige authentische Porträt von  
William Shakespeare (1564–1616)*



## ARRIGO BOITO

Enrico Boito ist am 24. Februar 1842 als Sohn des italienischen Miniaturenmalers Silvestro Boito und der polnischen Gräfin Józefa Radolińska in Padua geboren. 1851 verläßt der Vater die Familie, und Boito wächst zusammen mit seinem ebenfalls künstlerisch begabten Bruder mit der Mutter auf. Von 1853 bis 1861 studiert er am Mailänder Konservatorium bei A. Mazzucato. 1859 stirbt die Mutter. Enricos Studium wird vom Bruder Camillo finanziert, der einen Lehrstuhl an der Akademie in Venedig innehat. Boitos poetisch-musikalische Doppelbegabung äußert sich schon in der 1860 komponierten Kantate *Il quattro giugno* und in dem Mysterium *Le sorelle d'Italia* (1861). Beide Texte stammen von Boito, während die Musik zu beiden Werken von ihm und seinem Studienkollegen

Franco Faccio gestaltet wird. Boito verwendet erstmals den romantischen Namen „Arrigo“. Während eines Pariser Aufenthaltes entsteht die Ode *Inno delle Nazioni*, die von Verdi für die Londoner Weltausstellung komponiert wird.

Schon während der Studienzeit fühlt sich Boito stark zur deutschen Musik hingezogen. Zu Beethoven kommt später der überwältigende Einfluß Richard Wagners.

Zusammen mit seinem Bruder zählt er zur avantgardistischen Künstlerbewegung *Scapigliatura*, einer verspäteten italienischen Sturm-und-Drang-Bewegung, die gegen stereotyp Bestehendes intellektuell revoltiert. Boito schreibt die Ode *All'arte italiana*, die Verdi tief kränkt, der sich als Zielscheibe der darin enthaltenen respektlosen Anspielungen fühlt. Die Abneigung Verdis gegen Boito wird Jahre anhalten.

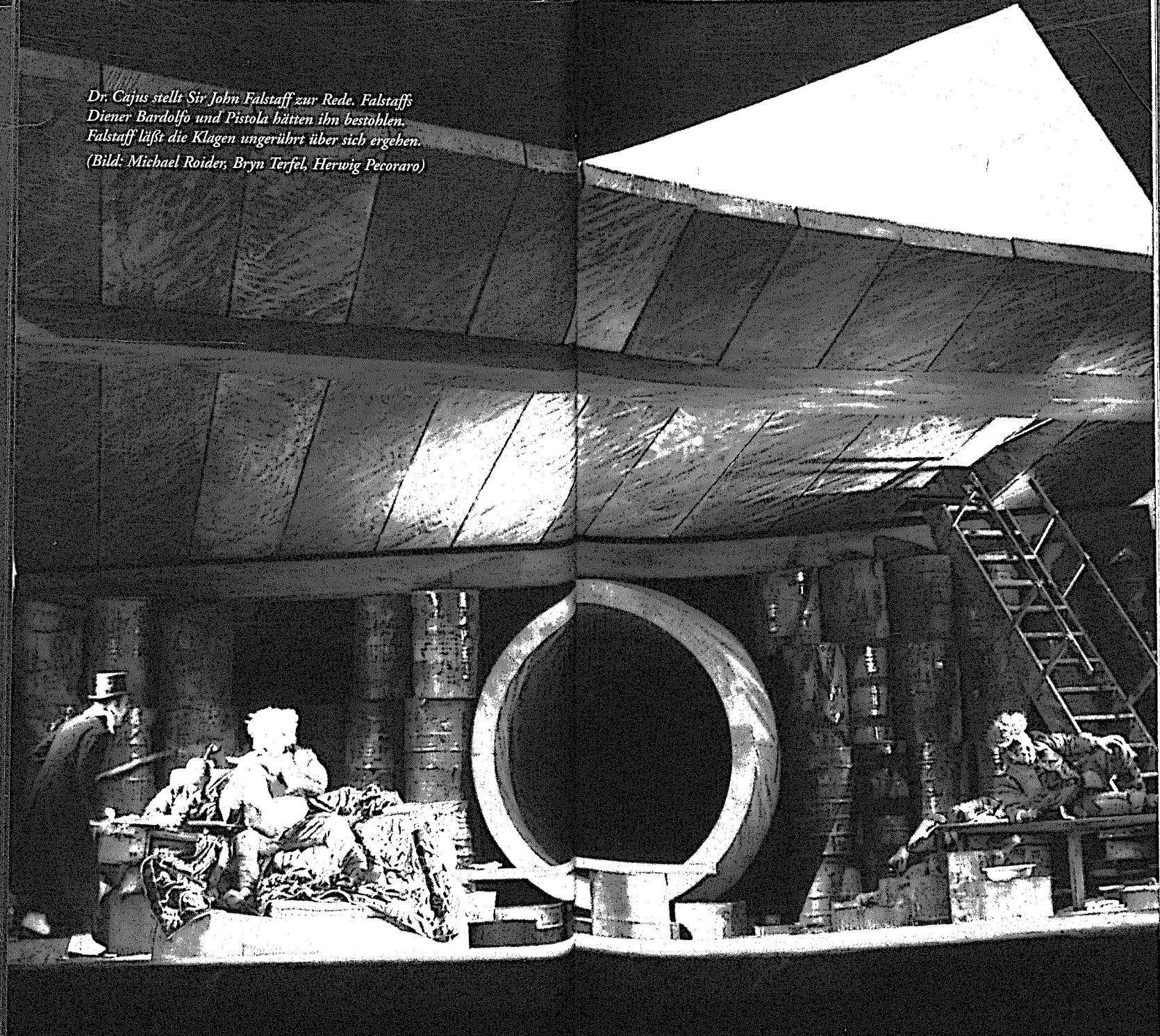
Mit Emilio Praga gründet er das Wochenblatt „Figaro“, wo er sich unter dem Pseudonym „Almaviva“ der Theaterkritik widmet. Boito publiziert Gedichte, Dichtungen, gründet die Konzertgesellschaft „Società del Quartetto“, frequentiert die Salons von Gräfin Maffei, Eugenia Litta (in die er sich verliebt) und von Vittorio Cima.

1866 schließt er sich gemeinsam mit Faccio einem Freiwilligenkorps unter der Führung Garibaldi an.

Am 5. März 1868 findet die Uraufführung der Oper *Mefistofele* an der Mailänder Scala statt. Die Oper erlebt einen kompletten Mißerfolg. Boito nimmt das Pseudonym „Tobia Gorrio“ an, unter dem er mehrere Opernlibretti verfaßt, darunter auch für Ponchielli zu dessen *La Gioconda*.

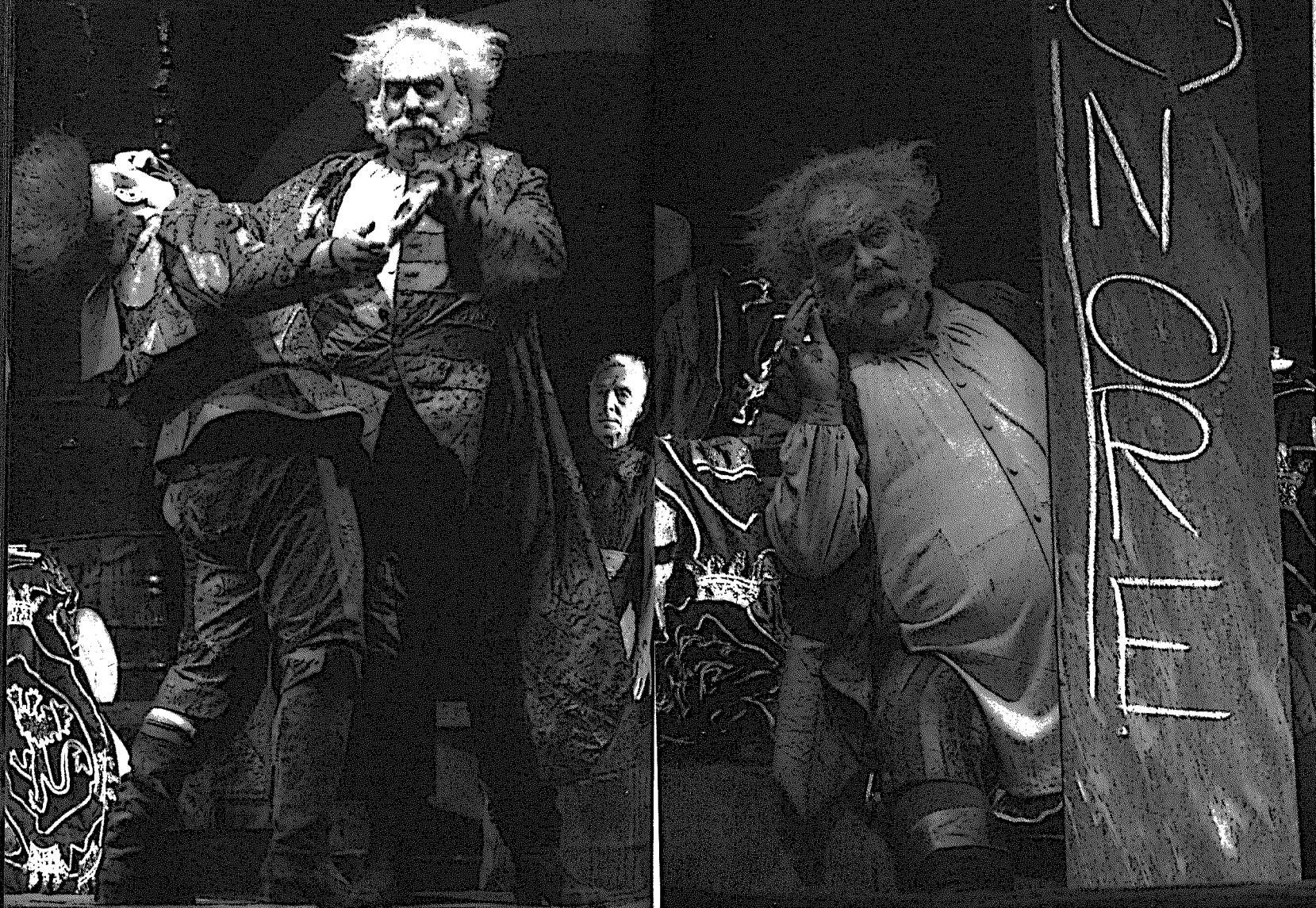
Boitos Wagner-Begeisterung – er übersetzte u. a. Wagners *Rienzi* und *Tristan und Isolde* ins Italienische – stand einer näheren Beziehung zu Verdi im Wege, die erst 1879 durch Vermittlung des Verlegers Giulio Ricordi im Zusammenhang mit der Revisionsarbeit an *Simon Boccanegra* und dem *Otello*-Plan zustande kommt. Die sich anfangs der achtziger Jahre entwickelnde Freundschaft zwischen Verdi und Boito hat mancherlei Prüfungen zu überstehen und droht mehrfach an der Klippe Verdischen Mißtrauens zu scheitern. Boito gibt 1880 alle eigenen Opernpläne auf und widmet sich ganz den beiden Spätwerken Verdis. Seine Textbücher zu *Otello* und *Falstaff* zeugen von tiefem künstlerischen Einfühlungsvermögen in die Eigenart des alternden Verdi. Mit diesen beiden Texten hat sich Boito jene Unsterblichkeit gesichert, die seinem zweiten Opernwerk *Nerone* versagt bleibt. Boito stirbt am 10. Juni 1918 in Mailand.

*Dr. Cajus stellt Sir John Falstaff zur Rede. Falstaffs  
Diener Bardolfo und Pistola hätten ihn bestohlen.  
Falstaff läßt die Klagen ungerührt über sich ergehen.  
(Bild: Michael Roider, Bryn Terfel, Herwig Pecoraro)*



*Nach dem Abgang von Dr. Cajus beschimpft Falstaff seine Diener als Stümper. Zugleich gibt er ihnen den Auftrag, zwei gleichlautende Liebesbriefe an Alice Ford und Meg Page auszutragen. Von seiner Anziehungskraft auf das weibliche Geschlecht überzeugt will Falstaff die amourösen Abenteuer mit den reichen Bürgersgattinnen auch dazu nützen, seine leeren Kassen aufzufüllen. (Bild: Alfred Sramek, Bryn Terfel)*

*Bardolfo und Pistola lehnen es ab, die Briefe auszutragen. Das verbiete ihnen die Ehre. Falstaff hält ihnen zunächst eine Standpauke über die Ehre und jagt sie dann davon. (Bild: Bryn Terfel)*



*Alice Ford und Meg Page amüßeren sich über Falstaffs gleichlautende  
Liebesbriefe. Sie beschließen, den dicken Säufer zum Narren zu halten.  
(Bild: Tattiana Lisnic, Elina Garanča, Jane Henschel, Krassimira Stoyanova)*



*Bradolgo und Pizolo zusammen mit zwei anderen  
von Falstaffs Missetat, die zu Alice bezogen sind,  
auch die Kötters haben einen Plan aus, um Falstaff  
in die Falle zu locken. (Bild: Alfred Arnsch, Erika  
Alvarez, Michaela Kocina, Veronika Kocina)*

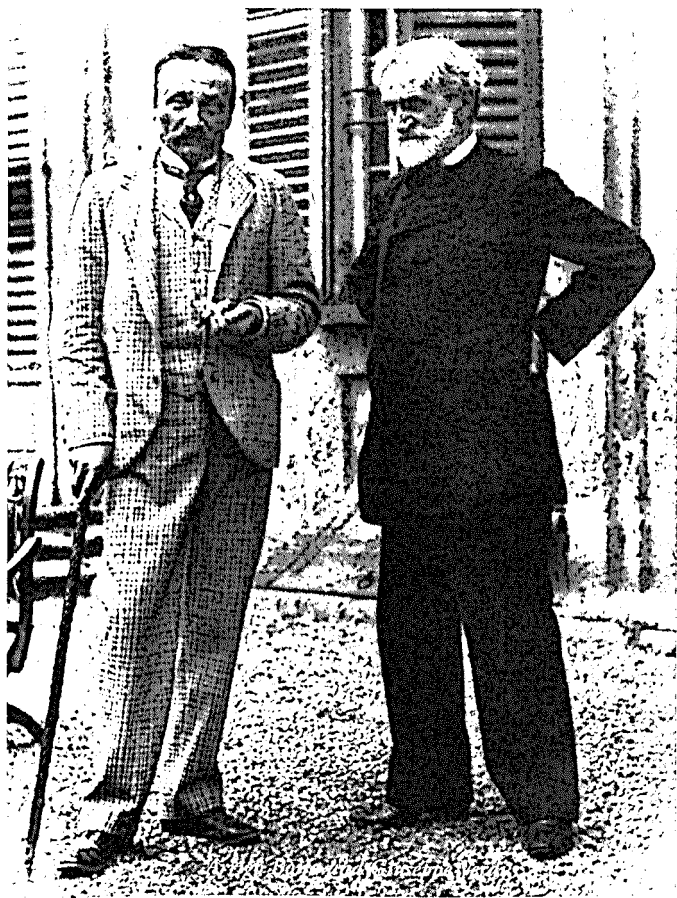


*Fords Tochter Nannetta liebt den armen Fenton.  
(Bild: Cosmin Ifrim, Tatiana Lisnic)*



*Ford jedoch ist gegen diese Verbindung. Er möchte  
seine Tochter mit Dr. Cajus verheiraten.  
(Bild: Michael Roeder, Carlos Alvarez, Tatiana Lisnic)*





## ZUR ENTSTEHUNG DES *FALSTAFF*

### *Falstaff* in Briefen

*Im Jahre 1868 berichtete eine Mailänder Zeitung, daß Verdi an einer Oper Falstaff nach einem Libretto von Ghislanzoni arbeite. Er tat dies nicht, und Ghislanzoni schrieb für Verdi – außer einigen Versen für die Neu-Bearbeitung von Forza del destino – nur Aïda. Trotzdem berichtete die Zeitung nicht ganz unrichtig, denn 21 Jahre später kam*

die Rede auf so ein Projekt bei einem Gespräch zwischen Verdi und Boito anlässlich der Besichtigung des Grundstückes für die „Casa di Riposo per Musicisti“ in Mailand, auf das Verdi ein Altersheim für Musiker errichten ließ und das von Boitos Bruder Camillo entworfen wurde. Einige Monate später, im Juli 1889, sandte Boito an Verdi einen Entwurf für das Falstaff-Libretto. Der Komponist war damals 75 Jahre alt und nahm gerade eine Kur in Montecatini. Der Entwurf des Librettos nach Shakespeares Lustigen Weibern von Windsor und dem Königsdrama Heinrich IV. gefiel ihm ausgezeichnet. Ein kurzer, intensiver Briefwechsel begann schon im Juli.

### Verdi an Boito; Montecatini, 6. Juli 1889

Ausgezeichnet! Ausgezeichnet!

Bevor ich Euer Exposé las, wollte ich *Le Allegre Comari* [Die Lustigen Weiber], die beiden Teile von *Enrico IV.* und *Enrico V.*, nochmals durchlesen. Und ich kann nur wiederholen: *ausgezeichnet*; man könnte es nicht besser machen, als Ihr es gemacht habt. Schade, daß sich das Interesse (es ist nicht Eure Schuld) nicht bis zum Schluß steigert. Der Höhepunkt liegt beim Finale des zweiten Aktes; und das Auftauchen von Falstaffs Fratze inmitten der Wäsche etc. ist ein wahrhaft komischer Einfall.

Ich fürchte auch, daß der letzte Akt, trotz des bißchen Mummenschanzes, ein wenig schwach wird, und zwar wegen der vielen kleinen Nummern wie Lieder, Arietten etc. [...]

### Boito an Verdi; 7. Juli 1889

Lieber Maestro,

Kein Zweifel: der dritte Akt ist der kälteste. Und das ist im Theater von Schaden. – Unglücklicherweise ist dies ein allgemeines Gesetz des komischen Theaters. Das Tragische hat das entgegengesetzte Gesetz. Das Herannahen einer Katastrophe in einer Tragödie erhöht das Interesse in seltsamer Weise, weil das Ende furchtbar ist. – Daher sind die letzten Akte der Tragödien immer die schönsten.

In der Komödie läßt das Interesse immer nach, wenn der Knoten sich zu lösen beginnt, weil das Ende lustig ist. [...]

In der Komödie gibt es einen Punkt, an dem man im Parkett „es ist aus“ sagt, und dennoch ist es auf der Bühne noch nicht aus. Ein Knoten kann nicht gelöst werden, ohne vorher gelockert zu werden, und wenn er gelockert wird, sieht man voraus, wie er gelöst werden wird, und das Interesse ist vor dem Knoten gelöst.

Die Komödie löst den Knoten, die Tragödie zerreißt und zerschneidet ihn. – Folglich ist der dritte Akt des *Falstaff* bestimmt der kälteste. [...] Man wird darauf achten, ihn zu wärmen und ihn flinker und weniger gebrochen zu machen. Vor allem muß man soviel wie möglich aus der letzten Szene herausholen, die Vorteile hat. Die phantastische Atmosphäre, die in der übrigen Oper nie berührt wurde, kann dienlich sein; sie gibt einen frischen, leichten und neuen Ton. Außerdem haben wir drei recht komische Momente: 1. den Monolog Falstaffs mit den Hörnern. 2. das Verhör (das werden wir von Bardolfo und Pistola machen lassen, zum Klang der Hiebe auf den Bauch Falstaffs, der auf der Erde liegt und mit jedem Hieb eine Sünde bekennt). 3. den Segen der beiden Hochzeiten in Masken.

Wir werden das Duettchen Fentones und Nannettas dem ersten Teil desselben Aktes zuschlagen, während es Abend wird. Dieses Liebesspiel zwischen Nannetta und Fentone muß in sehr häufigen Sprüngen erscheinen; in allen Szenen schnbeln sie in Winkeln verborgen, schlau, verwegen, ohne sich entdecken zu lassen, mit frischen kleinen Phrasen und kurzen winzigen, sehr schnellen und verschmitzten Dialogen von Anfang bis Ende der Komödie; es wird die heiterste Liebe sein, eine stets gestörte und unterbrochene, und stets bereit, wieder neu zu beginnen. Bestimmt ist Fentons Lied angeklebt, um dem Tenor ein Solo zu geben, und das ist schlecht. Wollen wir es weglassen? [...]

*Verdi warnte Boito, welches Wagnis er mit dem Beginn eines neuen Werkes eingehe angesichts seines hohen Alters. Er befürchtete auch, Boito könnte durch diese Arbeit von seinem eigenen Schaffen abgehalten werden.*

### Verdi an Boito; 7. Juli 1889

[...] Habt Ihr beim Entwurf des *Falstaff* je an die enorme Zahl meiner Jahre gedacht? Ich weiß wohl, Ihr werdet mir antworten, indem Ihr meinen guten, hervorragenden, robusten Gesundheitszustand übertreibt... Und so mag er auch sein. Trotzdem werdet Ihr mir zugeben, daß ich großer Kühnheit beschuldigt werden könnte, wollte ich eine so große Aufgabe übernehmen! – Und wenn ich der Schwäche nicht Herr würde?! – Wenn ich mit der Musik nicht zu Ende käme? –

Dann hättet Ihr Zeit und Geld vergeblich verschwendet! Um alles Gold in der Welt möchte ich das nicht haben. Diese Idee ist mir unerträglich. Um so weniger erträglich, wenn Ihr, indem Ihr den *Falstaff* schreibt, Euren *Nerone* liegenlassen oder doch vernachlässigen oder den Zeitpunkt der Aufführung verschieben müßtet. [...]

#### Boito an Verdi; 9. Juli 1889

[...] Nach 24 Stunden antworte ich Ihnen; mein Gedanke ist reif. Tatsache ist, daß ich niemals an Ihr Alter denke, weder wenn ich mit Ihnen spreche noch wenn ich Ihnen schreibe, noch wenn ich für Sie arbeite. Die Schuld liegt bei Ihnen.

[...] Das Schreiben einer komischen Oper würde Sie, glaube ich, nicht ermüden. Die Tragödie macht den, der sie schreibt, wirklich leiden. [...] Aber der Scherz und das Lachen der Komödie erheitern Körper und Geist. –

[...] Sie haben sich Ihr ganzes Leben lang ein schönes Thema für eine komische Oper gewünscht; das ist ein Zeichen dafür, daß die Ader der vornehm lustigen Kunst tatsächlich in Ihrem Gehirn existiert; der Instinkt ist ein guter Ratgeber. Es gibt nur einen Weg, besser als mit *Otello* zu enden, und das ist der, siegreich mit dem *Falstaff* zu enden. [...]

#### Verdi an Boito; 10. Juli 1889

Lieber Boito, Amen; und so sei es!

Machen wir also *Falstaff*! Denken wir im Augenblick nicht an die Hindernisse, das Alter, die Krankheiten!

Auch ich wünsche, das tiefste Geheimnis zu bewahren; ein Wort, das auch ich dreimal unterstreiche, um Euch zu sagen, daß niemand etwas davon wissen darf! ... Aber langsam ... Peppina wußte es, glaube ich, vor uns! ... Zweifelt nicht: Sie wird das Geheimnis wahren. – Wenn Frauen diese Eigenschaft haben, dann haben sie sie in höherem Grade als wir. [...]

#### Boito an Verdi; 11. Juli 1889

Lieber Maestro, Evviva!!!

Schnell wird's getan sein. Ich werde Ihnen zweifellos wenigstens die ersten beiden Akte im Oktober nach S. Agata bringen.

Ich brauche den Rest des Juli, um ein paar Details meiner Arbeit in Ordnung zu bringen.

In den allerersten Tagen des August werde ich mit der unseren beginnen. Signora Giuseppina wußte es schon vor uns! Das ist das Wunder der weiblichen Intuition.

Jetzt ist es an Ihnen, lieber Maestro, dem anderen Wunder! [...]

#### **Boito an Verdi; 12. Juli 1889**

Alles, was Sie denken, ist gut. Ich danke Ihnen aus vollem Herzen, und der Pakt ist geschlossen. Das Fragment des von Ihnen zitierten Dialogs war bereits zur Einfügung angestrichen. Aber die Hochzeiten müssen sein, ohne Eheschließung gibt's keine Zufriedenheit (sagen Sie das nicht Signora Giuseppina, sie würde wieder anfangen, mir von Ehe zu sprechen!), und Fenton und Nannetta müssen heiraten.

Die Liebe der beiden gefällt mir, sie dient dazu, die ganze Komödie frischer und fester zu machen. [...] Ich kann mich nicht erklären; ich möchte, wie man eine Torte mit Zucker bestreut, mit dieser heiteren Liebe die ganze Komödie bestreuen, ohne ihn auf einem Punkt anzuhäufen. [...]

#### **Verdi an Boito; 18. August 1889**

[...] Ihr arbeitet, hoffe ich? Das Seltsamste ist, daß auch ich arbeite ... Ich amüsiere mich damit, Fugen zu machen! ... Jawohl, mein Herr: eine Fuge ... und zwar eine komische Fuge ... die gut im *Falstaff* stehen könnte! ... Aber wieso eine komische Fuge? Warum komisch, werdet Ihr sagen? Ich weiß nicht wie noch warum, aber es ist eine komische Fuge! [...]

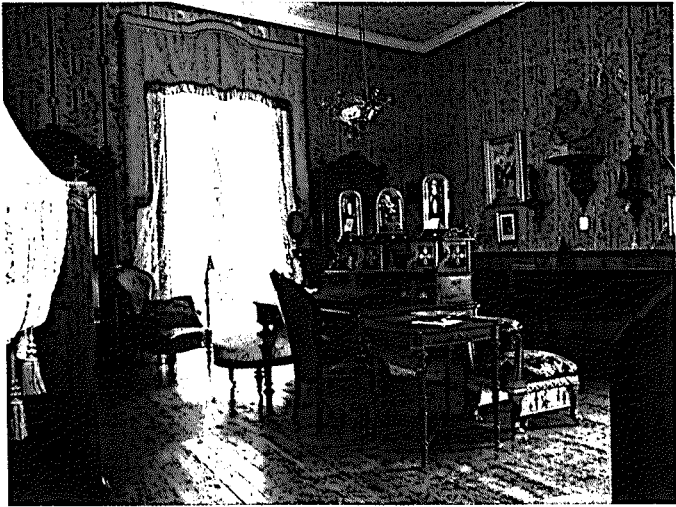
#### **Boito an Verdi; 20. August 1889**

[...] Eine burleske Fuge ist just das, was wir brauchen; am Platz wird's nicht fehlen, sie unterzubringen. Die Spiele der Kunst sind für die spielende Kunst da.

Ich lebe mit dem gewaltigen Sir John, mit dem Schmerbauch, mit dem Bettendurchbrecher, mit dem Sesseltzersprenger, mit dem Maultiertreiber, mit dem Schlauch süßen Weins, mit dem lebendigen Schmeichler, zwischen den Fässern des Xerxes und den Festen jener warmen Küche im Wirtshaus zum Hosenbände.

Im Monat Oktober werden auch Sie dort leben.

In den ersten Tagen war ich verzweifelt. Die Typen mit wenigen Zügen skizzieren, die Intrige bewegen, den ganzen Zucker aus jener enormen Apfelsine Shakespeares pressen, ohne daß im kleinen



*Verdis Arbeitszimmer in Sant'Agata*

Glas überflüssige Kerne plätschern, farbig, klar und kurz schreiben, den musikalischen Grundriß der Szene umreißen, damit eine organische Einheit entstehe, die ein Musikstück sei und auch wieder nicht sei, die lustige Komödie von Anfang bis Ende leben machen, sie mit natürlicher und verständlicher Lustigkeit zum Leben zu bringen ist schwer, schwer, schwer; aber es muß leicht, leicht, leicht erscheinen. – Mut und vorwärts. Ich bin noch im ersten Akt. Im September der zweite. Im Oktober der dritte. [...]

**Boito an Verdi; 1. März 1890**

[...] In drei oder spätestens vier Tagen werde ich den *Falstaff* beendet haben. Der dritte Akt ist weniger kurz geworden, als ich hoffte, aber er ist der abwechslungsreichste von allen. [...]

**Verdi an Boito; 2. März 1890**

Der Schmerbauch ist also fertig! Evviva! ... Ich fürchte die Länge nicht, weil ich sicher bin, daß es da nichts Überflüssiges geben wird.

**Boito an Verdi; 13. März 1890**

[...] Denken Sie daran, lieber Maestro, daß ich jedesmal, wenn Sie im Libretto des *Falstaff* etwas umzuwandeln oder zu modifizieren

fänden, immer höchst bereit bin, auf Sie zu horchen und die Variante sogleich auszuführen. Ich bin sehr langsam im Machen, aber sehr schnell im Korrigieren des schon Gemachten. Wenn ein Kunstwerk im Ganzen gut ist, ist es sehr leicht, die Einzelheiten zu vervollkommen. [...]

#### Verdi an Boito; 17. März 1890

[...] Der erste Akt ist fertig ohne jede Änderung in der Dichtung, so wie Ihr sie mir gegeben habt. Ich glaube das gleiche wird im zweiten Akt der Fall sein, bis auf ein paar Striche im Concertato, wie Ihr mir selber sagtet. [...]

Bei dem Wort *Falstaff* wollt Ihr die Betonung auf der ersten oder der zweiten Silbe? Für den Vers ist's egal, aber was ist besser? [...]

#### Boito an Verdi; 20. März 1890

[...] Zu allererst ein erstes Evviva zu der Nachricht, die Sie mir geben, daß Sie den 1. Akt des *Falstaff* beendet haben.

*Falstaff* wird wie alle zweisilbigen englischen Namen auf der ersten Silbe betont.

*Sommer 1890 ging die Arbeit nur stockend vorwärts. Verdi erhielt demprimierende Nachrichten aus seinem Freundeskreis. Franco Faccio, der Dirigent und Freund, erkrankte schwer. Emanuele Muzio, Schüler und Freund des Maestros, starb in Paris und Senator Giuseppe Piroli, ein langjähriger Freund Verdis, starb ebenfalls.*

*Er schreibt an die Altistin Maria Waldmann am 6. Dezember 1890: „[...] Bedenken Sie, welchen Schmerz ich empfand und noch empfinde. Deshalb habe ich nur wenig Lust, eine Oper zu schreiben, mit der ich nur schlecht vorwärts komme ... Ich schreibe plan- und ziellos, nur um ein paar Stunden des Tages auszufüllen.“*

#### Verdi an Boito; 1. Januar 1891

[...] Der Schmerbauch kommt nicht vorwärts. Ich bin verwirrt und zerstreut ... die sehr traurigen vergangenen Monate, die jetzige Kälte, die Feste usw. haben mich aus dem Gleichgewicht gebracht. [...]

#### Verdi an Giulio Ricordi; Genua, 1. Januar 1891

[...] Ich habe den *Falstaff* zu schreiben begonnen, rein zum Zeitvertreib, ohne vorgefaßte Gedanken, ohne Pläne; ich wiederhole,

zum Zeitvertreib! Weiter nichts. Jetzt werden das Gerede darüber, die wenn auch noch so beiläufigen Angebote, die man Euch macht, und die Worte, die man Euch entlockt, zu Verpflichtungen und Bindungen, die ich keinesfalls übernehmen will. Ich habe Euch gesagt, daß die Musik ungefähr zur Hälfte fertig ist ... aber verstehen wir uns recht: eine Hälfte [ist nur] skizziert und in dieser Hälfte bleibt die größte Arbeit noch zu tun, das Durcharbeiten und Einrichten der Gesangsensembles, abgesehen von der Instrumentation, die sehr viel Mühe machen wird. Kurz, und um mit einem Wort alles zu sagen: das ganze Jahr 1891 wird nicht genügen, damit bis zum Ende zu kommen.

#### Verdi an Ricordi; 9. Juni 1891

Es ist noch verfrüht, von *Falstaff* zu sprechen – es geht nur langsam voran. Außerdem bin ich immer mehr überzeugt davon, daß die Riesenbühne der Scala die Wirkung des Stückes schmälern muß. Als ich den *Falstaff* schrieb, dachte ich weder an Theater noch an Sänger. Ich habe ihn einzig und allein zu meinem Vergnügen geschrieben, und eigentlich müßte man ihn in Sant'Agata anstatt an der Scala aufführen. [...]

#### Verdi an Boito; 12. Juni 1891

Wenn Ihr eine gute Quickly entdeckt habt, bin ich der glücklichste Mensch auf Erden. Diese Rolle machte mir viel zu schaffen, weil die Musik, vom szenischen Interesse abgesehen, eine sehr tiefe Tessitura hat. Ich habe es nicht anders machen können. Da es vier Frauenrollen gibt, mußte wenigstens eine unbedingt tief sein. Der Schmerbauch ist auf dem Wege, der zur Verrücktheit führt. Es gibt Tage, an denen er sich nicht rührt, schläft und schlechter Laune ist; zu andern Malen schreit, läuft und springt er wie der leibhaftige Teufel ... Ich lasse ihn ein bißchen sein Mütchen kühlen, aber wenn er so weitermacht, werde ich ihm einen Maulkorb und eine Zwangsjacke anlegen.

#### Verdi an Boito, 10. September 1891

[...] Es ist nicht wahr, daß ich den *Falstaff* beendet habe. Ich arbeite daran, alles, was ich gemacht habe, in Partitur zu setzen, weil ich fürchte, einige Stellen und Mischungen der Instrumente zu vergessen. Danach werde ich den ersten Teil des dritten Aktes machen ... und damit Amen! Dieser Teil ist kürzer und weniger



*Giuseppe Verdi (sitzend) im Park von Sant'Agata*

schwierig als die anderen ... Aber Falstaffs erstes Rezitativ und die Stelle, an der die Weiber abgehen, müssen sorgfältig ausgearbeitet werden ... Hier sollte man ... ich muß sagen, ein Motiv haben, das immer leiser werden und sich in einem pp verlieren sollte, am liebsten mit einer einzigen Geige an der Decke der Bühne. Warum nicht?

*Im April 1892 ist die Partitur des ersten Aktes fertig, die anderen beiden Akte folgen im Abstand von zwei Monaten.*

**Boito an Verdi, 9. Mai 1892**

[...] Der Maler Hohenstein ist an der Arbeit für die Figurinen und die szenischen Entwürfe des *Falstaff*; ich habe ihm die Auskünfte gegeben, die ich im Kopf hatte, aber es wäre gut für ihn, die szenischen Beschreibungen zu haben, wie sie im Libretto stehen; und darum wäre es nützlich, daß Sie sich die Mühe machten, sie abzuschreiben, weil ich die Kopie meines Manuskripts nicht besitze.

Aus London wurden Kupferstiche, Illustrationen der Figur des Falstaff, gesandt; einige davon kann man brauchen, andere nicht. [...] In den Kostümen unserer Figuren wird man das zu Schöne vermeiden müssen, weil das zu Schöne allzu selten mit dem Malerischen verwandt ist. Pistola und Bardolfo müssen Kleidung tragen, die abgenutzt scheint; wir wollen endlich einmal etwas auf der Bühne sehen, was man nie zu zeigen wagt, d. h. wirkliche Lumpen, malerische Lumpen im Ton und Schnitt, die aus Pistola und Bardolfo zwei Figuren aus einem Gemälde machen. [...]

**Verdi an Boito; 11. Mai 1892**

[...] Zu früh an Kostüme und Bühnenbilder für *Falstaff* zu denken. Zu allererst:

Wird er gegeben werden?

Wo wird er gegeben werden?

Wer werden die Sänger sein?

Welches Theater?

Welcher Impresario?

Und dann ... Werde ich fertigmachen, was mir zu tun bleibt? [...]

**Verdi an Ricordi; 13. Juni 1892**

[...] Ihr sprecht mir von Bühnenbildern, von Malern, die man nach London schicken will (wozu?), von Kostümen, Maschinerie und Beleuchtung! Um Theaterdekorationen zu machen, braucht man Theatermaler: Maler, die nicht die Eitelkeit haben, vor allem ihr Talent zur Schau zu stellen, sondern die dem Drama dienen. [...] Für die Maschinerie gibt es wenig zu tun, abgesehen von der Korbszene, die weiter keine Schwierigkeit bietet, solange man sie nicht unnötig kompliziert.

Beleuchtungseffekte sind nicht notwendig, bis auf etwas Dunkelheit in der Parkszene. Aber, verstehen wir uns recht, eine Dunkelheit, die die Gesichter der Künstler sehen läßt. [...]

Kommen wir jetzt zum Ernstesten. Ach! Die Fabbri kann mit ihrer schönen, leichten Stimme gesangliche Erfolge wie in der *Cenerentola* usw. haben. Aber die Partie der Quickly ist etwas anderes. Die erfordert Gesang und Aktion, viel Unbefangenheit auf der Bühne und den richtigen Akzent in der Diktion. Sie hat diese Eigenschaften nicht, und wir laufen Gefahr, eine Partie zu opfern, die die charakteristischste und originellste von allen vieren ist. Nannetta muß sehr jung sein, wunderschön singen und die brillianteste Schauspielerin sein, vor allem in den beiden Duettchen mit dem Tenor. [...]

*Für die Partie der Quickly wird Giuseppina Pasqua gefunden. Sie besucht Verdi in Sant'Agata im Juli 1892 und regt ihn zu einer Änderung in der zweiten Szene im zweiten Akt an. Sie berichtet darin von ihrem Besuch bei Falstaff. Ende Juli beauftragte Verdi seinen Librettisten mit dem Verfassen eines neuen Textes für Quickly für den Anfang der zweiten Szene im zweiten Akt. Es ist die einzige Änderung, die Boitos Libretto nach der Beendigung erfährt. Verdi war also durchaus bereit, auf sinnvolle Sängerwünsche einzugehen.*

#### Verdi an Ricordi; 18. September 1892

[...] Was den *Falstaff* betrifft, will ich mich niemand gegenüber binden, aber ich verspreche dem Verleger Ricordi, *Falstaff* während der Karnevalsspielzeit 1892/93 an der Scala aufführen zu lassen, sofern das vereinbarte Ensemble vollständig ist. Der *Falstaff* kann in den ersten Februartagen herauskommen, wenn ich das Theater ab 2. Januar 1893 vollkommen zu meiner Verfügung habe. [...]

#### Verdi an Boito; 20. September 1892

[...] Ich habe Tito den dritten Akt des *Falstaff* übergeben. Gestern habe ich das Libretto und den Klavierauszug des ersten Aktes mit ein paar wenig wichtigen Bemerkungen zur Inszenierung und zum Klavierauszug zurückgeschickt. Jetzt bin ich dabei, den zweiten Akt genauestens zu prüfen, aber so sehr ich auch aufpasse, werden mir immer ein paar falsche Noten und viele # und #, entgehen. Daran werden der Arrangeur und Giulio denken. – [...]

#### Boito an Verdi; [25. September 1892]

[...] Wir werden in Sant'Agata hereinplatzen, Giulio und ich, mit dem Theaterchen im Handkoffer, um Ihnen alle maquettes für

*Falstaff* zu zeigen, mit allen Versatzstücken und Podesten am Platz. Auf diese Weise werden wir jedes kleinste szenische Detail sehen und genau beurteilen können; und so werden wir bei den Proben auf der Bühne keinerlei unerfreuliche Überraschung mehr haben. [...]

### Verdi an Ricordi; 27. November 1892

[...] Ich mache nochmals darauf aufmerksam,

1. ... daß *Falstaff* viel schwieriger ist, als es beim Lesen der Partitur erscheint; und die Schwierigkeiten werden mit den Bühnenproben zunehmen.
2. ... daß Garbin [Fenton] hier im Theater zu viel singt und keine Zeit hat, die Studien zu machen, die er braucht. Er wird müde und studiert nicht. – Und wenn er's nicht schafft, die Partie zu lernen? Wie würde man dann Maurels [Falstaff] Vorstellungen machen? Bedenkt das! [...]

*Während der Monate November und Dezember 1892 – die Premiere war für den 9. Februar 1893 geplant – schrieb Verdi mehrere Male in der Woche an Ricordi. Er schickte die ersten Probeabzüge des Klavierauszuges an die Sänger, nur um sofort noch einmal zu schreiben, Änderungen, Streichungen, Hinzufügungen vorzunehmen und die Orchestrierung zu ergänzen.*

*Anfang Januar 1893 traf Verdi mit seiner Gattin in Mailand ein. Noch während der Proben wurde an der Partitur geändert. Am 9. Februar war Premiere. Es dirigierte Edoardo Mascheroni, den Falstaff sang Victor Maurel, Emma Zilli die Alice, Giuseppina Pasqua die Quickly, Virginia Guerrini die Meg, das Liebespaar wurde von Adeline Stehle und Angelo Masini verkörpert, Ford durch Pini-Corsi. Obwohl das Publikum und die Kritiker dem Werk zuerst etwas ratlos gegenüberstanden, wurde die Uraufführung für Verdi ein triumphaler Erfolg.*

*Zusammengestellt und kommentiert von Angelika Niederberger*



## JOHN FALSTAFF IN OPER, DICHTUNG UND WAHRHEIT

*Sir John Falstaff und  
seine literarischen Ahnen*

Die Dynastie des dicken Ritters und Schwadroneurs Sir John Falstaff ist älter als die sämtlicher Herrscherhäuser der Welt (wenn man vom japanischen absieht). Sie geht auf das alte Rom zurück. „Miles gloriosus“ heißt der Stammvater des altehrwürdigen Geschlechts, das zum Gaudium der Theaterfreunde schon seit zwei-

tausend Jahren im Lustspiel und seit über drei Jahrhunderten in der Oper seine Herrschaft verteidigt.

Wer ist dieser „miles gloriosus“? Das lateinische Wort „miles“ bedeutet „Soldat“, „gloriosus“ könnte man in diesem Fall mit „großsprecherisch“ übersetzen. Der „miles gloriosus“, den der römische Dichter Plautus (254-184 v. Chr.) zum Helden seiner gleichnamigen Komödie gemacht hat, ist somit ein Aufschneider in Uniform. Ihm wird bei Plautus die Geliebte entführt. Der Dichter gab seinem „Helden“ bezeichnenderweise auch den ironisch zu verstehenden Namen „Pyrgopolinices“ (= Türmebezwinnger). Als im 16. Jahrhundert antike Lustspiele, die im Mittelalter in Vergessenheit geraten waren, wieder aufgeführt wurden, erinnerte man sich auch des „miles gloriosus“. In Italien profilierte er sich in der „Commedia dell'Arte“ als „Capitano“ (= Hauptmann) und in Frankreich als „Le Brave“ (= Der Tapfere). Unzählige Aufschneider gibt es in der „Commedia“. Es sind Helden des Wortes und Feiglinge der Tat. Andreas Gryphius, der größte deutsche Dramatiker des 17. Jahrhunderts, stellt in seinem Lustspiel *Horribilicriifax* zwei Hauptleute als Maulhelden und Nebenbuhler einander gegenüber. Sie sind als komische Repräsentanten der Zeitortheiten gezeichnet. Beide huldigen der im 17. Jahrhundert weitverbreiteten Sprachmengerei, die deutsche, französische und italienische Brocken zu einem nicht gerade wohlschmeckenden Sprachragout vermischt.

Christian Reuter, ein verbummelter Student, zeichnete am Ende des 17. Jahrhunderts in einem Roman parodistisch die Gestalt des Schelmuffsky, der seine „Wahrhaft curiösen“, jedoch nicht ganz glaubwürdigen Reiseabenteuer großsprecherisch erzählt. Schelmuffsky ist der „Vater“ des *Lügenbaron Münchhausen*, der, wie er in seinen „wunderbaren Reisen zu Wasser und zu Land“ rühmt, sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf herausmanövriert.

Ungefähr um die gleiche Zeit, in der Schelmuffsky seine Lügenabenteuer zum ersten Mal erzählte, bevölkerten „komische Figuren“ die Opernbühne. Es waren dies keine „milites“, denn das Kriegshandwerk überließ man damals lieber den Fürsten und ihren Söldnern, sondern meist „Bediente“. Diese Spaßmacher sind als Prahlhansen gezeichnet, die zwar das große Wort führen, jedoch schon vor einer leichten Brise zittern. Mozarts Papageno ist ein später Nachfahre dieser aufschneiderischen Dienerfiguren, die

auch als „Kasperle“, „Hanswurst“ oder „Staberl“ durch ihre „launigen Einfälle selbst dem Philosophen das Zwerchfell erschüttern“, wie ein zeitgenössischer Chronist zu berichten weiß.

Auch die italienische Stegreifkomödie, die *Commedia dell'Arte*, und ihre jüngere Schwester, die Opera buffa, kennen den Windbeutel, der in der Oper oft als Schmalspurakademiker – als „Dottore“ – auftritt. Diese Doktoren sehen ihre Aufgaben jedoch nicht im Kurieren, sondern mehr im Intrigieren. Ist doch „Die Verleumdung ein Lüftchen“ (wie es in der berühmten Arie des Basilio in Rossinis *Barbier von Sevilla* heißt). Aber der selbstbewußte Onkel Doktor wird vom pffiffigen Barbier hinters Licht geführt. So wie Signore Dottore in Rossinis Meisterwerk ergeht es den meisten älteren, geizigen, heiratswütigen und aufschneiderischen Junggesellen der italienischen Opera buffa.

General unter den „milites gloriosos“ in Literatur und Oper ist der feiste Ritter Sir John Falstaff. William Shakespeare ist der Schöpfer dieser prächtigen Komödienfigur, die zu den profiliertesten und volkstümlichsten Charakteren von Schauspiel und Musiktheater gehört. – Man möchte es nicht glauben, daß der Erzkomödiant nicht im Rahmen eines Lustspiels, sondern zunächst in einem ernsten Drama auftritt, im historischen Schauspiel *Heinrich IV.*, und zwar als „Erzieher“ und Zechkumpen des Prinzen und Thronfolgers Heinrich. – Sir John ist Ritter, Schelm, Narr, Grandsigneur, Windbeutel und Zechbruder in einer Person. Durch diese Vielfalt an Charaktereigenschaften unterscheidet er sich wohlthuend von seinen meist typenhaft gezeichneten Spaßmacherkollegen in Lustspiel und Oper. So ist es verständlich, daß Shakespeare ihn später zur Mittelpunktfigur eines Lustspiels gemacht hat: der *Lustigen Weiber von Windsor*, die auf Anregung der englischen Königin Elisabeth I. gedichtet wurden. Der Monarchin hatte der adlige Lebenskünstler in *Heinrich IV.* so gut gefallen, daß sie ihn in einem besonderen Lustspiel – in amouröse Abenteuer verwickelt – zu sehen wünschte.

Über die Komödie *Die Lustigen Weiber von Windsor* und das historische Schauspiel *Heinrich IV.* des Dramatikers Shakespeare gelangte Falstaff in das Pantheon der originellsten und erfolgreichsten Komödienfiguren der Weltliteratur. Kein Wunder, daß der voluminöse Ritter Komponisten zu Opern und sinfonischen Werken angeregt hat.

## Vom historischen „Falstaff“ zur Lustspielfigur

Der historische „Falstaff“ ist keine Komödienfigur, über deren Liebesabenteuer man lachen könnte, sondern eine tragische Gestalt, ja sogar ein Glaubensmartyrer.

Falstaffs historischer Ahnherr, ein Sir John Oldcastle, lebte Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts. Er war ein Anhänger des englischen Vorreformators John Wiclif und ist im Jahr 1417 als „Ketzer“ hingerichtet worden. Oldcastle war einer der prominentesten Glaubensbrüder Wiclifs, die nach dem Tode ihres religiösen Idols als sogenannte „Lollarden“ das religiöse Gedankengut Wiclifs weiter verbreitet hatten.

Wiclif und seine Anhänger nehmen zahlreiche Thesen Luthers vorweg. Er forderte die Gründung einer von Rom unabhängigen englischen Nationalkirche. Das Konzil von Konstanz verdammt die Lehre Wiclifs im Jahr 1415 als „ketzerisch“. Auch unser Sir John Oldcastle war ein Opfer seines Glaubens.

Aus Dokumenten ergibt sich, daß Oldcastle ein Protégé des englischen Königs Heinrich V. war. Heinrich gelang es zunächst, die katholische Kirche zum Aufschub des Prozesses gegen Oldcastle zu bewegen. Später war es Oldcastle möglich, aus dem Tower in London zu fliehen und bei Glaubensbrüdern in Wales Unterschlupf zu finden. Dort soll er einen Aufstand gegen den König organisiert haben. Es ergibt sich ein Bild eines kompromißlosen Glaubensstreiters, der auch nicht bereit war, König Heinrich auf dessen erfolgreichem Feldzug nach Nordfrankreich zu begleiten. Zeitgenössische Chronisten nahmen Oldcastle dessen Nichtengagement beim Kampf der Engländer gegen Frankreich sehr übel. Weltkirche und kirchliche Quellen charakterisieren ihn deshalb vielfach als einen Drückeberger, einen religiösen Don Quichotte und als komische Figur. Von hier aus ist der Weg zum Charakter des Falstaff nicht mehr weit, so wie ihn Shakespeare in seinem Schauspiel *Heinrich IV.* gezeichnet hat: Falstaff als Zechbruder, der andere in den Krieg ziehen läßt und selbst ein Schmarotzerdasein führt.

Shakespeare ist nicht der erste, der Oldcastle als Lustspielfigur auf die Bühne brachte. Im Jahr 1588 wurde in London ein Schauspiel unter dem Titel *Die berühmten Siege von Heinrich V.* aufgeführt. Shakespeare muß es gekannt haben. Wie in seinem Schauspiel *Heinrich IV.* sind Falstaff und Prinz Heinrich in dem Stück

des Anonymus Kumpane, die sich in Diebereien verwickeln und einen unsteten Lebenswandel führen.

Shakespeare gibt in seinem zweiteiligen Schauspiel *Heinrich IV.* ein historisches Panorama aus der Zeit der Bürgerkriegswirren in England um 1400. Neben dem schwachen König Heinrich IV. tritt der junge Prinz Heinz auf, der als Zechbruder Falstaffs ein ausschweifendes Leben führt. Falstaff ist in dem „Historical“ *Heinrich IV.* der Anführer der „Ritter vom Orden der Nacht“, die durch Diebereien und Überfälle auf Kaufleute ihr liederliches Leben finanzieren.

Shakespeare charakterisiert Falstaff in *Heinrich IV.* als „Talgklumpen, Dickwanst, Trunkenbold, feisten Schlingel, vollblütige Memme, Wulstuppe, Fleischberg und Pferderückenbrecher“, um einige Schimpfworte zu zitieren, die Prinz Heinz seinem Kumpan an den Kopf wirft.

Es ist wichtig, daß Shakespeare seinen schwadronierenden und schmarotzenden Ritter in *Heinrich IV.* ursprünglich „Sir John Oldcastle“ nennen wollte. Er richtete sich dabei nach dem erwähnten Schauspiel *The famous Victories of Henry the Fifth*, das ihm als literarische Vorlage gedient hat. Erst als er von dem Märtyrertum des historischen Oldcastle erfahren hatte, änderte er den Namen des dicken Ritters in „Sir John Falstaff“.

In der englischen Literatur des 16. Jahrhunderts gibt es neben dem historischen Oldcastle noch einen literarischen Ahnherrn von Shakespeares Falstaff: Ralph Roister Doister in Udalls gleichnamiger Komödie. Der Titelheld wirbt vergeblich um eine charmante Witwe, die den aufdringlichen Liebhaber abblitzen läßt. Der Vergleich von Shakespeares Falstaff in den *Lustigen Weibern* mit der Titelfigur von Udalls Komödie zeigt Shakespeares Schauspielheld als die vitalere, schillernde Persönlichkeit.

### Frühe Falstaff-Opern

Die meisten Falstaff-Opern basieren nicht auf Shakespeares zweiteiligem Drama *Heinrich IV.*, das in den Jahren 1597 und 1598 entstanden ist, sondern auf der possenhaften Komödie *Die lustigen Weiber von Windsor*, die der englische Dichter um 1600 geschrieben hat.



Antonio Salieri, „Falstaff“, 1799, Titelvignette des Klavierauszugs

Shakespeares *Lustige Weiber* waren die literarische Vorlage zu einer ganzen Reihe von Opern, die mit einem Werk des heute vergessenen französischen Komponisten Popavoine beginnt, das nach 1760 in Paris aufgeführt wurde. 1794 folgten in Mannheim *Die Lustigen Weiber von Windsor* des Komponisten Peter Ritter und 1796 ein gleichnamiges Singspiel des bekannteren Karl Ditter von Dittersdorf. Antonio Salieris *Falstaff ossia le tre burle* ist das erste bedeutendere Werk in der Reihe der Falstaff-Opern.

Während Ritters Werk nur lokale Bedeutung und Dittersdorfs Singspiel nur wenige Aufführungen erlebt hatte, gehörte Salieris Opera buffa zu den Publikumslieblingen um 1800. Nach der Uraufführung am 3. Januar 1799 am Wiener Kärntnertortheater wurde das Werk noch im selben Jahr ins Repertoire der Dresdner und der Berliner Hofoper aufgenommen. Auch in deutscher Übersetzung wurde die Oper gespielt. Als Beispiel für die Popularität sei erwähnt, daß Beethoven schon im Januar 1799 Klaviervariationen über die Arie „La stessa, la stessissima“ aus Salieris Oper komponierte.

Salieris Buffa steht in der Tradition der spätneapolitanischen Oper. Mit seinem *Falstaff* legitimierte sich der Wiener Hofkapellmeister und Zeitgenosse Mozarts als glänzender Beherrscher des Konversationsstils der italienischen Opera buffa. In den Ensembles und in einigen Arien dominiert das für die Buffa charakteristische

Parlando, der Sprechgesang. Im Gegensatz zum Ford in Nicolais *Lustigen Weibern* ist Salieris Mr. Ford ein seriöser Charakter. Ähnlich wie Verdi in seiner „lyrischen Komödie“ *Falstaff* nimmt Salieri den Zorn Fords, der sich über die vermeintliche Treulosigkeit seiner Frau empört, durchaus ernst. So stoßen die Arien dieses interessanten Charakters, der übrigens – im Gegensatz zu den Opern Nicolais und Verdis – von einem Tenor gesungen wird, in den Bereich der Opera seria vor. Falstaff ist demgegenüber als Buffa-Figur und als „miles gloriosus“ gezeichnet. Die Oper enthält zahlreiche Ensembles, in denen sich Salieris Kunst des Parlando bewährt.

Das Libretto Carlo Prospero Defranceschis konzentriert die Handlung von Shakespeares Lustspiel *Die Lustigen Weiber* auf die wichtigsten Episoden. Im Gegensatz zu Nicolais und Verdis Oper enthält Salieris Werk eine interessante Expositionsszene, die trefflich in die Handlung einführt: Bei einem Fest im Hause Mr. Slenders kommt Falstaff der Gedanke, sich an die Damen Ford und Slender heranzumachen. Ansonsten erinnert die Handlung vor allem an Nicolais Werk, dessen Librettist Mosenthal wohl Defranceschis Libretto gekannt haben mag. Einer der wichtigsten Unterschiede im Vergleich zu Nicolai ist das Fehlen des lyrischen Kontrastpaares. In Salieris Oper fehlen nämlich Fenton und Jungfer Anna Reich. Auch den um die Gunst Annas erfolglos buhlenden Franzosen Dr. Cajus gibt es zwar in Shakespeares Lustspiel und in Nicolais Oper, jedoch nicht bei Salieri.

Es ist alte Buffotradition, wenn Falstaff in Salieris Werk an einigen Stellen ein komisch wirkendes Ragout von Italienisch und Deutsch im Gespräch mit Mrs. Ford produziert, die sich als „Deutscher“ verkleidet hat. Nicolai übernahm diesen Effekt bei seinem Franzosen Dr. Cajus, der deutsch radebrecht. Ähnlich wie bei Verdi steht dem dicken Ritter ein Diener zur Seite (bei Verdi sogar zwei): Bardolfo. Bei Nicolai fehlen die Dienerrollen. Alle Librettisten haben im Vergleich zu Shakespeare die Zahl der Rollen reduziert. So treten im Lustspiel z. B. noch ein Landrichter, ein Geistlicher und einige Dienerfiguren auf.

### Falstaff-Opern der Romantik

Mit der Shakespeare-Renaissance in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzte schlagartig auch das Interesse der Komponisten an Shakespeare-Sujets ein. Noch vor Schlegel und Tieck hatte



*Otto Nicolai, Komponist der Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“*

Christoph Martin Wieland Dramen und Lustspiele des englischen Dramatikers ins Deutsche übertragen. *Die Lustigen Weiber* hatte Wieland jedoch nicht übersetzt. Er rechtfertigte dies damit, die Falstaff-Szenen seien ein „Gemälde untersten Grades von pöbelhafter Ausgelassenheit des Humors und der Sitten“. Der Humor, der in den *Lustigen Weibern* dominiere, beruhe größtenteils „in sehr pöbelhaften Schwänken, Zoten und Wortspielen und einer ekelhaften Art von falschem und schmutzigem Witz“.

Die literarische Strömung des „Sturm und Drang“ sowie die Romantik ließen die Bedenken des Aufklärers Wieland im Hinblick auf Falstaff und *Die lustigen Weiber* nicht mehr gelten. Die

Komponisten entdeckten im Gegenteil die besondere Eignung des Falstaff-Sujets für eine Opernbearbeitung. Die bereits erwähnten Werke von Ritter, Dittersdorf und Salieri entstanden alle in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts. 1838 folgte ein *Falstaff* des damals in England sehr beliebten anglo-irischen Komponisten Michael Balfe, der 1838 in London uraufgeführt wurde. Der französische Komponist Adolphe Charles Adam schrieb 1855 als eines seiner letzten Werke einen heute vergessenen Einakter *Falstaff*.

Die meisten Opern richten sich nach der Handlung von Shakespeares Lustspiel und münzen dessen possenhafte Situationskomik aus, darunter die Verkleidung Falstaffs als „alte Frau“ sowie das Verstecken des Ritters im Waschkorb, der zum Gaudium der Damen des Schauspiels und der Theaterfreunde mit schmutziger Wäsche und Sir John als Inhalt in die Themse gekippt wird. So auch in Otto Nicolais *Die Lustigen Weiber von Windsor*, die am 9. März 1849 (zwei Monate vor dem Tode des Komponisten) an der Königlichen Oper in Berlin uraufgeführt wurden. Das Libretto zu Nicolais *Weibern* schrieb der Wiener Literat Salomon Hermann Mosenthal. Im Gegensatz zu Verdis Libretto greift Mosenthal nicht auf die Falstaff-Szenen von Shakespeares historischem Schauspiel *Heinrich IV.* zurück. Nicolai und sein Librettist be-



Michael Balfe, komponierte 1838 eine „Falstaff“-Oper

trachten die Charakterprobleme als Nebensache; ihnen genügten im wesentlichen die Situationskomik der Handlung und die romantische Stimmung, die sich besonders eindrucksvoll im letzten Bild von Nicolais Oper entfaltet, das im Walde bei Windsor spielt. Bezeichnenderweise nannte der Komponist sein Werk eine „komisch-phantastische Oper“. In seiner melodösen und vorbildlich instrumentierten Parti-

tur verbindet sich das Brio der italienischen Opera buffa mit dem Sentiment der deutschen romantischen Opern. Es ist bezeichnend, daß in Nicolais Oper die Ensembles dominieren, in deren Rahmen sich ein Großteil der turbulenten Handlung abspielt. In ihnen dokumentiert sich der Geist der Opera buffa. Hielt sich doch Nicolai längere Zeit in Italien auf, wo er die italienische Oper studiert und selbst eine Reihe von Werken in italienischer Sprache geschrieben hatte.

Im Gegensatz zu Verdis Oper *Falstaff* hat der dicke Ritter bei Nicolai kaum Gelegenheit zu Reflexionen in Arien oder gesungenen Monologen. An den lyrischen Ruhepunkten kommt vor allem das Liebespaar Fenton – Anna zu Gehör: Fenton mit der berühmten Romanze „Horch, die Lerche singt im Hain“, Anna mit Rezi-tativ und Arie „Wohl denn, gefaßt ist der Entschluß“. Dem Stil der deutschen Spieloper entsprechend, ist Nicolais Werk – im Gegensatz zum durchkomponierten *Falstaff* Verdis – eine Oper mit Sprechdialogen, in deren Rahmen sich ein Teil der Handlung abspielt. Es ist ein interessantes Phänomen, daß Nicolais Werk – die wohl populärste Falstaff-Oper – Shakespeares *Lustige Weiber* fast ganz aus dem Repertoire verdrängt hat.

### Verdis *Falstaff*

Nur wenige Operntextdichter beziehen den Falstaff von Shakespeares historischem Drama *Heinrich IV.* in ihre librettistische Konzeption ein. Dazu gehört eine Oper von Donizettis Zeitgenossen Francesco Raffaele Mercadante aus dem Jahr 1834 unter dem Titel *Die Jugend Heinrich V.* Das Textbuch stammt von dem außerordentlich fruchtbaren und in seiner Zeit sehr geschätzten Librettisten Felice Romani, der vor allem als literarischer Mitarbeiter Bellinis und Donizettis bekanntgeworden ist.

Das gewichtigste Werk, das – hinsichtlich der Handlung und vor allem der Personencharakteristik – Anregungen aus Shakespeares *Heinrich IV.* übernimmt, ist Verdis „lyrische Komödie“ *Falstaff*.

Arrigo Boito, Verdis Librettist, war ein vielseitiger und literarisch versierter Künstler. Er komponierte nicht nur Bühnenwerke – wie seine Oper *Mefistofele* –, er übersetzte auch Wagner-Opern ins Italienische und schrieb Libretti für den eigenen Bedarf sowie

für andere Komponisten. Seine bedeutendsten Texte sind zwei Libretti für Giuseppe Verdi: *Otello* und *Falstaff*.

Boito war ein Kenner der Weltliteratur. *Otello* und *Falstaff* basieren auf Schauspielen Shakespeares. Boito lieferte keine literarische Dutzendware. Für ihn stand die Operndichtung – hinsichtlich ihres künstlerischen Ranges – gleichberechtigt neben der dramatischen Dichtung. So sind seine beiden Shakespeares-Libretti in langwieriger Arbeit und in engem Zusammenwirken mit dem Komponisten entstanden. Die beiden Texte Boitos für Verdi bezeugen nicht nur poetische Qualitäten; sie gehen in ihrer dramaturgischen Konzeption in erstaunlicher Weise auf die Stileigentümlichkeiten von Verdis Spätstil ein. Falstaff ist in der Konzeption Boitos und Verdis kein literarischer Typus, wie etwa der „miles gloriosus“. Er ist nicht einseitig als komische Figur charakterisiert: Komik, Tragik, Besinnliches und Reflektierendes mischen sich im Libretto. So ist Falstaff zu einer vielfältig schillern den Persönlichkeit geworden, die vom Ritter abweicht, den Shakespeare in seinen Schauspielen gezeichnet hat. Wirkt Falstaff in Shakespeares „Historical“ *Heinrich IV.* durch seine Feigheit und seinen Egoismus an manchen Stellen sogar unsympathisch und der Falstaff des Lustspiels *Die lustigen Weiber* vor allem komisch, so ist Verdis Titelheld ein „gemischter Charakter“, der Gutes und Böses, sympathische und unsympathische Charakterzüge in sich vereinigt. Während in Nicolais Oper der Akzent auf den Ensembles liegt, ist bei Verdi ein Gleichgewicht zwischen Solo- und Ensembleummern erreicht. Die Persönlichkeit Falstaffs offenbart sich in Verdis Oper in zwei gewichtigen Monologen.

Die Anregung zu Falstaffs Monolog über die Ehre im 1. Akt der Oper empfing Boito aus Shakespeares *Heinrich IV.*: Wir lernen den Ritter als Realisten kennen, dem die elementaren Bedürfnisse des Lebens wichtiger sind als philosophische Spekulationen. Nach dem unfreiwilligen Bad in der Themse, das Falstaff seiner Liebesleidenschaft zuzuschreiben hat, reflektiert er zu Anfang des 3. Aktes der Oper in einem weiteren Monolog über die „schnöde Welt“.

In Verdis Oper erleben wir Falstaff einmal lustig, einmal traurig, einmal als Epikuräer, einmal als Pessimist. Doch immer wieder setzt sich schließlich der Optimismus durch. Boito benutzte für seine Operndichtung im wesentlichen das Handlungsgerüst von Shakespeares *Lustigen Weibern*, weicht jedoch in der Charakterzeichnung erheblich von Shakespeares Lustspiel ab. Er übernahm

Charakterzüge und Reflexionen aus *Heinrich IV.* Auch zwei Sonette Shakespeares boten ihm Anregungen zu seinem Operntext. Die Schlußfuge „Tutto nel mondo è burla“ („Alles auf Erden ist Narrheit“) klingt an Shakespeares Lustspiel *Wie es euch gefällt* an. Obschon Boito verschiedene Werke Shakespeares als Quelle benutzt hat, merkt man seinem Libretto die philologische Arbeit nicht an.

Die psychologische Vertiefung der Charaktere kommt nicht nur dem Titelhelden zugute. Der in Nicolais Oper recht spießbürgerliche, auf seine Frau eifersüchtige Ford tobt in Verdis Oper in einem eindrucksvollen Monolog vor Wut über den vermeintlichen „Ehebruch“ seiner Frau. Es sind Töne der Leidenschaft, die wir in dieser Intensität weder in Salieris *Buffa* noch in Nicolais romantischer Oper vernehmen.

Die Singstimme wird in den großen Monologen des Falstaff meist im *Parlando* und nur an einigen Stellen *arios* geführt. Ähnlich wie in Nicolais Oper sind die lyrischen Passagen vor allem dem jungen Liebespaar Fenton und Nannetta (sie entspricht Nicolais „Anna“) vorbehalten. Die zarte Lyrik von Nannettas *Arioso* „Sul fil d'un soffio etesio“ („Auf weichen Zephirs Wellen“) traut man eigentlich einem achtzigjährigen Komponisten gar nicht mehr zu.

## Falstaff-Opern im 20. Jahrhundert

Als im 18. Jahrhundert zunächst in Großbritannien und dann auf dem europäischen Kontinent eine Shakespeares-Renaissance einsetzte, wurde Falstaff schnell zu einem der volkstümlichsten Charaktere des großen englischen Dichters, für die sich Schauspieler und Literaten interessierten.

Es ist nicht verwunderlich, daß englische Komponisten ein besonders enges Verhältnis zu den Schauspielen Shakespeares haben. Sie schrieben Schauspielmusiken zu Lustspielen und Dramen ihres Landsmanns, wobei auch die Gestalt Falstaffs ihre musikalische Phantasie angeregt hat. Der 1902 geborene Komponist William Walton schrieb die Musik zum Film *Heinrich V.*, in der ein Orchestersatz dem Tode Falstaffs gewidmet ist. Das bedeutendste sinfonische Werk, das sich mit dem Charakter des Falstaff beschäftigt, stammt ebenfalls von einem Engländer. Es ist Edward Elgars „Sinfonische Studie“ *Falstaff*. Das Opus wurde 1913 im Rahmen eines

Musikfestivals in Leeds uraufgeführt. Elgars Werk steht der Programmmusik des 19. Jahrhunderts nahe. So gibt es vor allem stilistische Bezüge zur Tondichtung *Don Quixote* von Richard Strauss.

Edward Elgar hatte sich aus Shakespeares *Heinrich IV.* Handlungselemente als „Programm“ zusammengestellt, das ihm als literarische Vorlage zur Komposition seiner „Symphonic Study“ diente. Ähnlich wie Boito in seinem Libretto für Verdi wertete Elgar die Gestalt des Falstaff auf. Der Komponist betont ausdrücklich, daß seine musikalische Konzeption sich nicht nach den *Lustigen Weibern* richte; Falstaff sei für ihn kein Tölpel, sondern „ein Ritter, Ehrenmann und ein Soldat“.

Noch weniger bekannt als Elgars Werk sind auf dem Kontinent zwei Falstaff-Opern britischer Komponisten. *Ralph Vaughan Williams* schrieb eine vieraktige Oper *Sir John in Love* (*Sir John als Liebhaber*), die zwischen 1924 und 1928 entstanden ist. Im Gegensatz zu Verdis *Falstaff* nimmt der dicke Ritter in Vaughan Williams' Werk keine dominierende Stellung ein. Dies dokumentiert sich schon im Personenverzeichnis, das zwanzig Akteure aufweist. Das Libretto richtet sich im wesentlichen nach Shakespeares *Lustigen Weibern*, wengleich lyrische Passagen aus anderen Lustspielen Shakespeares und aus Werken von Shakespeares Zeitgenossen Ben



Ralph Vaughan Williams, Schöpfer der Falstaff-Oper „*Sir John in Love*“

Jonson, Thomas Middleton, John Fletscher und George Peele in den Text eingebaut sind. Auch die elisabethanische Lyrik wurde für ariose Stellen herangezogen. So gibt die Oper *Sir John in Love*, dank ihrer Fülle an Akteuren, weniger ein Porträt des dicken Ritters als ein farbiges Zeitbild aus dem elisabethanischen England.

Gustav Holsts Einakter *At the Boar's Head* (*Am Haupte des Keilers*), die zweite Falstaff-Oper



*Gustav Holst machte Falstaff zum Helden des Einakters „At the Boar's Head“*

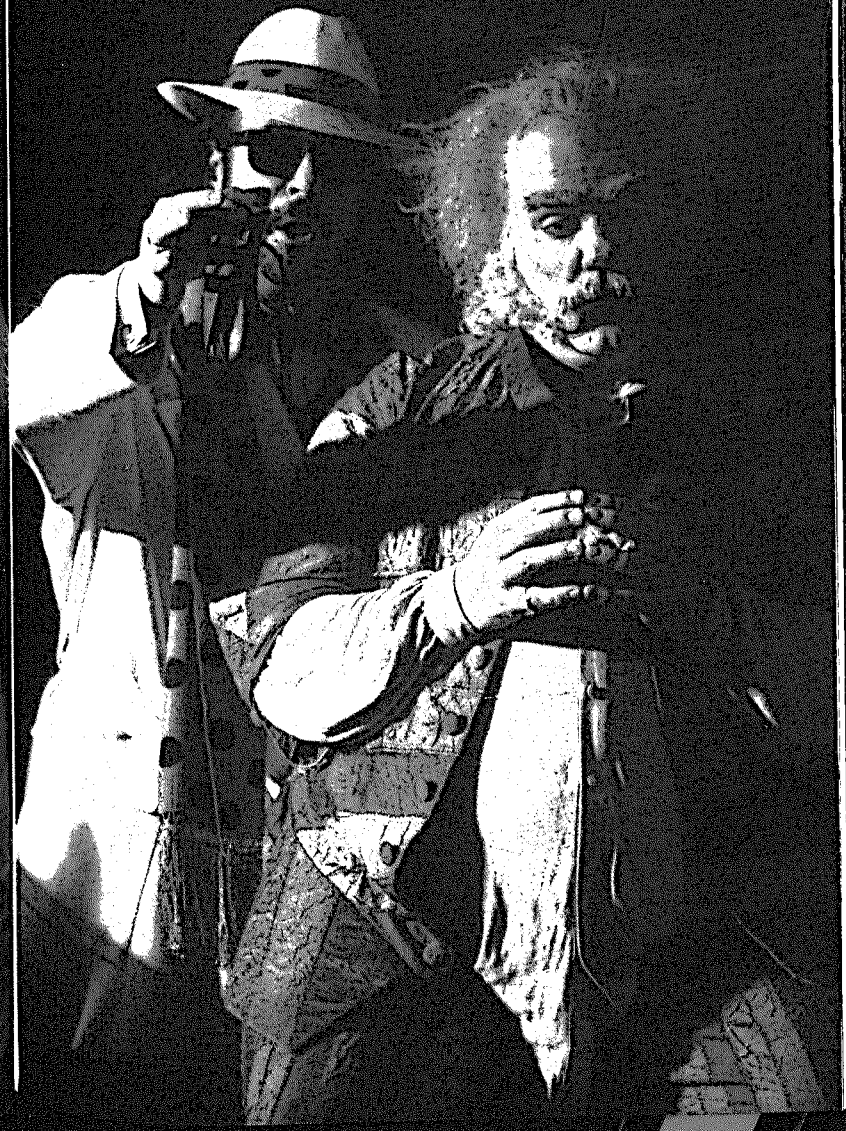
des 20. Jahrhunderts, bezieht die Folklore des 16. und 17. Jahrhunderts sowie Originalmelodien englischer Komponisten der damaligen Zeit in einem größeren Umfang als Vaughan Williams' Werk in die Partitur ein. Das „Musical Interlude in one Act“ spielt in Falstaffs Kneipe „The Boar's Head“. Im Gegensatz zu Vaughan Williams' vieraktiger Oper ist die Handlung des Einakters ganz Shakespeares Schauspiel *Heinrich IV.* entnommen. Falstaff ist der dominierende Charakter des Werkes. In den Text, der auch das altertümliche Englisch Shakespeares übernimmt, sind zwei Sonette des Dramatikers eingebaut. Auch die Musik ist historisierend. Sie bezieht einen Teil ihrer melodischen Substanz aus Playfords Sammelband „English Dancing Master“ aus dem Jahr 1651 sowie Liedsammlungen der elisabethanischen Zeit. Die musikalische Verarbeitung und die Instrumentation sind allerdings modern.

Unsere Betrachtungen umfaßten über zweitausend Jahre europäischer Theatergeschichte: vom „miles gloriosus“ bis zu Falstaff. Interessanterweise hat die Renaissancegestalt des galanten Ritters ihre bedeutendste künstlerische Ausformung nicht im Schauspiel, sondern in der Oper gefunden: in der „lyrischen Komödie“ von Giuseppe Verdi, der sein dramatisches Lebenswerk in Resignation mit der Erkenntnis schloß: „Alles ist Spaß auf Erden und wir sind als Narren geboren!“

*Mrs. Quickly spricht bei Falstaff vor. Alice Ford habe sie  
gesandt und bittet Falstaff zu einem Rendezvous in ihr Haus.  
(Bild: Jane Henschel, Bryn Terfel)*



*Danach erscheint Ford. Er gibt sich als Signor Fontana  
aus, sei in Alice verliebt, werde von ihr aber nicht erhört.  
Da er von Falstaffs Verführungskünsten gehört habe bittet  
er diesen, amouröse Vorarbeit zu leisten – gegen Bezahlung  
versteht sich. Falstaff berichtet ihm, daß er mit Alice  
bereits verabredet sei. (Bild: Carlos Alvarez, Bryn Terfel)*



*Ford fühlt sich betrogen und tobt vor Eifersucht.  
(Bild: Carlos Alvarez)*



*Inzwischen hat sich Falstaff für das Rendezvous  
zurecht gemacht. Gemeinsam mit Ford verläßt er  
seine Behausung. (Bild: Bryn Terfel, Carlos Alvarez)*



*Falstaff wird von Alice empfangen.*

*(Bild: Bryn Terfel, Krassimira Stoyanova)*



*Da platzt plötzlich Ford herein. Gemeinsam mit Dr. Cajus, Bardolfo, Pistola und der Dienerschaft durchsucht er das Haus nach Falstaff. (Bild: Tatiana Lisnic, Jane Henschel, Alfred Šramek, Krassimira Stoyanova, Carlos Alvarez)*



*Unter allgemeinem Gelächter wird Falstaff mitsamt  
der schmutzigen Wäsche in die Themse geworfen.*

*Die Frauen verstecken Falstaff im Waschkorb.  
(Bild: Ilina Garanča, Bryn Terfel, Jane Henschel)*



## VOM JÄGER HERNE DIE MÄR IST ALT

*Hintergründe zu einer alten Sage*

Was aber hat es nun auf sich mit Jäger Herne, seinem Hirschgeweih und der heiligen Eiche? „Manch Wild springt auf, will man im Finstern jagen“, heißt es bei Shakespeare in den *Lustigen Weibern*. So findet sich beim Stöbern im mythologischen Unterholz eine Erzählstruktur, die eine zusätzliche, unausgesprochene Bedeu-

tungsebene konstruiert und die eine Fülle von Anspielungen auf keltische Mythen enthält, diese scherzhaft paraphrasierend und zum Spaß verdrehend.

Dem Publikum Shakespeares waren Geschichten aus der antiken und der einheimischen Mythologie, aus klassischen Komödien und Novellensammlungen, die Situationen und Typen der *Commedia dell'arte* als „Fundus“ für Handlungsmuster und Personenbestand ihrer gegenwärtigen Dramatik durchaus geläufig. Aus heutiger Sicht scheinen manche dieser Motive abwegig oder gar esoterisch zu sein, und die gelassene Selbstverständlichkeit, mit der Shakespeare und seine Zuschauer damit umgehen konnten, ist kaum noch nachzuvollziehen. Die mündliche Überlieferung, etwa durch Volkslieder und Märchen, und die schriftliche Tradition humanistischer Bildung ergaben einen bestimmten, begrenzten Bestand an Erzählmodi, die durch die Kunst des Autors frei verwendet und variiert wurden. Dieser freie Umgang mit Mythos und Literatur konnte ganz respektlos sein, es handelte sich eben um Material, das vorgefunden wurde und mit dem man arbeitete, bearbeitend, verwandelnd. Beziehungs- und Anspielungsreichtum, für das Publikum einer bestimmten Zeit verständlich, ist immer nur in Ansätzen zu rekonstruieren, aber gelegentlich ergibt sich daraus eine verblüffende Perspektive für die Interpretation.

Die englische Legende erzählt von einem Jäger, der möglicherweise Richard Horne hieß; der von ihm tödlich verwundete Hirsch verletzte den Jäger. Herne-Horne verliert vor Entsetzen über seinen eigenen Jagdfrevel den Verstand. Im Wahnsinn identifiziert er sich mit dem getöteten Hirsch, montiert sich dessen Geweih auf die Stirn. Rasend umherirrend im Wald von Windsor verfängt er sich mit dem Geweih in einer Eiche – derart „gekreuzigt“, stirbt er dort. Sein Geist ist verdammt zur ruhelosen Jagd in Windsor Forest. Diese Mär ist wirklich alt und zeigt strukturelle und thematische Parallelen zu den Legenden von St. Hubertus und St. Eustachius, denen heilige Hirsche begegnen, die sie allerdings verschonen. Auch die Geschichte vom Gott Odin-Wotan, der sich als Opfer für sich selbst im heiligen Weltenbaum aufhängt, um so Weisheit durch Qualen zu erringen, ist verwandt.

Im Volksglauben wird der verfluchte Jäger zum Herrn des Waldes, einem durchaus den Menschen nicht wohlgesonnenen Geist, einem Seelen-Jäger und Teilnehmer der „Wilden Jagd“, jenem

Heer der unerlösten Seelen, das besonders die dunklen Winternächte unsicher macht. Um Hernes Eiche herum ist es immer zu Vollmond besonders unheimlich.

Der Hirsch ist im Volksglauben ein Vegetationsdämon und Totenführer, Symbol für Potenz und Unsterblichkeit. Sein imponierendes Brunft-Verhalten, der jahreszeitliche Wechsel seines Geweihes und die „Lichter“-Spitzen am Geweih sind natürliche Anhaltspunkte für diesen Glauben. Geweih und Hörner, strukturell biologisch sehr verschiedene Erscheinungen, im Aberglauben aber oft gleichgesetzt, sind ambivalent in ihrer Bedeutung. Einerseits, getragen von dem Tier, zu dem sie gehören, dem Hirsch, dem Stier, gelten sie als Zeichen größter männlicher Kraft. Losgelöst aber von ihrem natürlichen Platz und auf einer fremden Stirn angebracht, sind Geweih und Gehörn das Spott-Zeichen des betrogenen Ehemannes. Die Hirschjagd war lange Zeit ein Adelsprivileg, das Wildern eines Hirsches ein schweres Verbrechen. Zu den bekannten Shakespeare-Legenden zählt die Geschichte, er habe zu seiner Hochzeit einen Hirsch gewildert.

Der Wald ist im psychischen wie poetischen Kontext der Ort der Angst und Ungewißheit, die Metapher des Unbewußten. Im „Wald“ verirrt, erfährt man die Abgründe und Wirrnisse der Seele, hat aber gerade durch die Begegnung mit der „Wildheit“ die Chance, bewußt in die Kultur zurückzukehren. Bei aller Symbolfunktion, mit der Shakespeare in vielen Komödien spielt, ist der Wald auch und vor allem ein ganz konkreter Raum.

Windsor's Wald, bestehend aus Little Park, Great Park und Forest, erstreckte sich zur Zeit Königin Elizabeth I. im Westen nach Berkshire etwa 15 Meilen, im Südwesten nach Surrey bis Guildford an die 20 Meilen. Der bäuerlichen Bevölkerung waren Beerlese, Hasenjagd und Holzsammeln gestattet, die Hirsche blieben dem Adel vorbehalten. Ungefähr eine halbe Meile südöstlich des Schlosses von Windsor steht die sogenannte Herne-Eiche. Bis 1796 galt die besonders alte Eiche als der authentische Baum des Spuks. Dann wurde der mehrfach vom Blitz getroffene, zerstörte Baum gefällt und dort eine neue Eiche angepflanzt, die noch heute gedeiht ...

Die Anti-Masque, nach demselben Modell gebaut wie die eigentliche Masque, oft auch als lustige Nebenhandlung in diese einbezogen, travestiert deren Handlungs- und Personenschema; es treiben Dämonen und andere Geister und komische Übeläter

allerhand grotesken Schabernack, kehren das Unterste zuoberst. Die Harmonisierung der Gegensätze, die die Masque anstrebt, wird in der Anti-Masque tumultarisch dementiert. Ernst und Scherz vermengen sich unentwirrbar. Das höfische Publikum, an Gelagen und Amusement interessiert, kannte die mythologisch-allegorischen Themen zur Genüge, um die Travestie der „hohen“ Motive zu Scherzen aus der Sphäre des Alltags, dieses uralte Verfahren des Komödienwitzes, respektlos genießen zu können.

Für die Bevölkerung von Windsor bedeutet das grausame und perfide Strafgericht über Falstaff auch eine Dämonenaustreibung, die in Form einer Mummerei befreit von aufgestauten, verdrängten Ängsten und Trieben.

In der und um die Eiche halten sich – nach heidnischem Glauben – stets viele Götter und Geister auf, die „Heilige Eiche“ ist geradezu ein Versammlungsort und „Hochsitz“ der Naturgeister. Auch als Ritualplatz wird die Eiche bevorzugt: alle „männlichen“ Tugenden repräsentierend – Mut, Treue, Ehre, Kraft –, ist die Eiche Stätte für Opferhandlungen, Schwurleistung, Königskrönung und Rechtssprechung.

Das Fest des sakralen „Eichenkönigs“, der den Geist der Eiche darstellt, fand statt am 24. Juni, das ist der alte Termin des Sommer-Sonnwendfestes. In der christlichen Besetzung der heidnischen Feiern wird das dann der Tag Johannes des Täufers. Der Herr der Eiche muß allerhand Quälereien erdulden, einen Scheintod durchmachen, dann aber darf er die „Heilige Hochzeit“ feiern, um die Fruchtbarkeit der Natur zu erneuern. In der Mittsommernacht vom 23. auf den 24. Juni feiern auch Titania und Oberon ihr Hochzeitsfest. Noch in christlicher Zeit hat die Johannes-Nacht den Charakter der festlichen Liebesnacht, in der es allerhand Durcheinander gibt.

Unter Hernes Eiche wird über Sir John – Johannes – Falstaff Gericht gehalten, er wird bis zur Todesangst gequält; abschließend wird eine Hochzeit gefeiert, wenn es auch nicht die von Falstaff ist: die Qual erleidet er, den Preis bekommen andere. Der listige Plan der Damen erfüllt sich.

Von den lustigen Weibern in die Rolle des Jägers Herne gedrängt, auf der Stirne des Hirschen Geweih tragend, kann Falstaff es kaum begreifen, wie genau diese Inszenierung funktioniert als Strafaktion für einen Frevler, der in anderer Herren Gehegen wildern wollte.



## *FALSTAFF* IN WIEN

Im Jahre 1843 dirigierte Verdi persönlich die Erstaufführung von *Nabucodonosor* (*Nabucco*) am Kärntnertortheater in Wien. Die Oper wurde noch siebenmal gegeben, später dann noch einmal in deutscher Sprache neuinszeniert (1848/49).

Schon ein Jahr später konnten die Wiener die nächste Verdi-Oper hören. Am 9. März 1844 wurde die Oper *Ernani* gespielt, diesmal war der Komponist nicht anwesend. Gaetano Donizetti, der zu dieser Zeit in Wien war, übernahm mit ausdrücklicher Genehmigung Verdis die musikalische Vorbereitung der Neuinszenierung. Auch dieses Werk wurde im Jahr 1849 in deutscher Sprache gespielt. Wie erfolgreich das Werk war, verdeutlichen die Auführungszahlen: Bis 1870 wurde *Ernani* 93mal in italienischer Sprache und 99mal in deutscher Sprache gegeben.

*I due Foscari* wurde im folgenden Jahr (1845) in Wien erstaufgeführt. Leider war die Oper ein Mißerfolg.

Erfolgreich war dafür *I Lombardi alla Crociata* (1846). Die Oper hielt sich dann auch vier Spielzeiten im Repertoire.

*Macbeth* war die fünfte Oper, die dem Wiener Publikum vorgestellt wurde. Eduard Hanslick zerzauste das Werk in scharfer Weise: „Es ist ein Jammer und ein Frevel, wie Verdi mit den Dramen Shakespeare's und Schiller's umgeht; die Rache dafür blieb auch nicht aus. Man hat auch in Wien einen unglücklichen Versuch mit dieser Oper gemacht, deren Haupteffectstück in einem ruchlosen Trinklied der Lady Macbeth besteht. Das Gespräch der beiden Mörder bei Shakespeare ist bei Verdi zu einem ganzen „Chor von Mördern“ aufgebauscht und macht mit seinen geheimnisvollen Pianissimos und Staccatos einen überaus erheiternden Eindruck.“

In den weiteren Jahren kamen dann *Attila* (1851), *Luisa Miller* (1852), *Rigoletto* (1852), *I masnadieri* (1854), *Il trovatore* 1854 in italienischer und 1869 in deutscher Sprache, *La traviata* 1855 in italienischer Sprache, dann im neuen Haus ebenfalls in italienischer Sprache 1876, auf Deutsch dann 1879, *Giovanna d'Arco* (1857), *Un ballo in maschera* 1864 in italienischer und 1866 in deutscher Sprache, *Aïda* (1874) und *Simon Boccanegra* 1882 in italienischer Sprache nach Wien. 1930 fand die Uraufführung der deutschen Fassung von Franz Werfel an der Staatsoper statt. *Don Carlos* fand seinen Weg nach Wien erst 1932, unter der Direktion von Clemens Krauss, als Uraufführung der deutschen Fassung von Franz Werfel. *Otello* wurde hingegen bereits 1888, also ein Jahr nach der Uraufführung in Wien, erstaufgeführt.

Im Jahre 1875 kam Verdi nach Wien, um in der Hofoper viermal sein Requiem zu dirigieren. In dieser Zeit leitete er auch zwei Vorstellungen von *Aïda*.

## Die Wiener Aufführungsgeschichte des *Falstaff*

Am 9. Februar 1893 fand die Uraufführung von *Falstaff* an der Mailänder Scala statt.

Nach Mailand folgten Rom, Venedig, Triest und Brescia und als erste ausländische Stadt – Wien. Am 21. Mai 1893 wurde die Oper in italienischer Sprache und von einem italienischen Ensemble – mit Victor Maurel (*Falstaff*) und Edoardo Mascheroni (Dirigent) – zum erstenmal gegeben. Nach Schluß der Vorstellung, die zu einem weiteren Triumph Verdis wird, telegraphieren die beiden an den Komponisten: „Mit wahrer Befriedigung teilen wir Ihnen, großer Meister, mit, daß *Falstaff* heute einen glänzenden Erfolg errungen hat. Die Farbenpracht Ihres jugendfrischen Werkes, von unserem Ensemble, einem unvergleichlichen Orchester und Chor getragen, hat eine enthusiastische Aufnahme gefunden. Ihr Name erscholl bei Beginn der Vorstellung von unzähligen Lippen, und mit Begeisterung gingen wir an die ehrenvolle Aufgabe, *Falstaff* zu interpretieren. Wir rufen ein dreifaches Hoch dem Schwan von Busseto zu. Evviva Giuseppe Verdi!“

Die Oper war unter dem Direktor Wilhelm Jahn nur zweimal aufgeführt worden (21. und 22. 5. 1893) und kam erst unter Gustav Mahler in deutscher Sprache ins Repertoire. Die Erstauff-



*Hans Duhan, sang 1924 in Wien den Falstaff*

führung in deutscher Sprache (Fassung von Max Kalbeck) fand am 3. Mai 1904 unter der musikalischen Leitung von Mahler statt. Er leitete noch sechs weitere Vorstellungen. Die Ausstattung besorgten Alfred Roller und Antonio Brioschi. Leopold Demuth sang den *Falstaff*, Friedrich Weidemann den Ford, Marie Schoder-Gutheil die Alice, Arthur Preuss den Dr. Cajus, Hans Breuer den Bardolph und Richard Mayr den Pistol. 12 Reprisen folgten bis 1906.

# K. K. Hof-Operntheater.

Sonntag den 21. Mai 1893.

Für das Pensions-Institut dieses Hoftheaters.

Bei aufgehobenem Abonnement.

## Gesamtgastspiel

des

Solopersonales vom Teatro della Scala in Mailand.

# Falstaff.

Commedia lirica in tre atti di Arrigo Bolto.

Musica di Giuseppe Verdi.

### Sir John Falstaff

Ford, marito d'Alice - - -  
Fenton - - -  
Dr. Cajus - - -  
Bardolfo } sognacidi Falstaff  
Pistola }  
Mrs. Alice Ford - - -  
Nanotta, figlia d'Alice - - -  
Mrs. Quickly - - -  
Mrs. Meg Page - - -  
L'Oste della Giarrettiera  
Robin, paggio di Falstaff.  
Un paggetto di Ford.

### Maurel Vittorio.

Pini-Corsi Antonio.  
Garbin Edoardo.  
Paroli Giovanni.  
Pelagalli-Rossetti G.  
Arimondi Vittorio.  
Zilli Emma.  
Stehle Adolina.  
Pini-Corsi Emilia.  
Guorini Virginia.  
Pulcini Attilio.

Borghesi e Popolani.

Servi di Ford, Mascherata di folletti, di fati, di streghe ecc.

Scena: Windsor

Epoca: Regno di Enrico IV d'Inghilterra.

Maestro d'Orchestra: **Mascheroni Edoardo.**

Das Textbuch ist an der Kassa für 60 kr. zu haben.

Der freie Eintritt ist ohne Ausnahme aufgehoben.

Kassa-Eröffnung  $\frac{1}{2}$  7 Uhr. Anfang  $\frac{1}{2}$  8 Uhr. Ende um 10 Uhr.

Montag	den 22.	Bei aufgehobenem Abonnement. Gesamtgastspiel des Solopersonales vom Teatro della Scala in Mailand Falstaff. (Anfang hat 8 Uhr.)	Donnerstag	den 25.	Der Freischütz.
			Freitag	den 26.	Die Zauberflöte. Hierauf: Wiener Walzer.
			Samstag	den 27.	Die goldene Blüthenzeit.
Dienstag	den 23.	Cavalleria Rusticana. Hierauf: Rouge et noir.	Sonntag	den 28.	Liba.
Mittwoch	den 24.	Die Walfäre. „Schilmschilte“ Frau Georgine v. Januschowsky vom Manhattan Opera House in New-York als Gast.	Montag	den 29.	Don Juan. „Donna Anna“ Frau Georgine v. Januschowsky vom Manhattan Opera House in New-York als Gast.
			Dienstag	den 30.	Die goldene Blüthenzeit.
			Mittwoch	den 31.	Völgelrin.

Plakat zum Gastspiel der Mailänder Scala mit „Falstaff“ 1893

Im Jahre 1913 fand eine Neueinstudierung in der Regie von Wilhelm von Wymetal statt mit Georg Baklanoff als Falstaff und Bertha Kiurina als Alice, Dirigent der Aufführung war Hugo Reichenberger. In den folgenden Jahren sang u. a. Alfred Jerger die Titelrolle.

1924 wurde das Werk wieder neu einstudiert. Regie führte Josef Turnau, Dirigent war Egon Pollak. Hans Duhan sang den Falstaff. Franz Schalk dirigierte anschließend zwei Vorstellungen.

Am 30. April 1927 dirigierte Felix Weingartner eine Neueinstudierung in der Regie von Waldemar Runge. Alfred Jerger sang den Falstaff.

Am 18. Mai 1929 fand ein Gastspiel der Mailänder Scala statt. Arturo Toscanini dirigierte, Mariano Stabile sang den Falstaff.

Am 7. November 1934 wurde *Falstaff* neuinszeniert. Clemens Krauss leitete die Premiere und sechs weitere Aufführungen. Die Inszenierung besorgte Lothar Wallerstein, die Bühnenbilder machte Robert Kautsky. Die Titelrolle sang Jaro Prohaska, Willi Domgraf-Fassbaender war der Ford, Margit Bokor die Alice, Adele Kern die Nannetta und Rosette Anday die Quickly. In den Spielzeiten 1934/35 dirigierte Josef Krips viermal den *Falstaff*.

Am 7. Mai 1939 wurde das Werk neueinstudiert. Erich von Wymetal führte Regie. Alfred Jerger sang den Falstaff, Anton Dermota den Fenton, Esther Réthy die Alice.

Zwei Jahre später, am 25. Oktober 1941 inszenierte Rudolf Hartmann den *Falstaff* neu. Die musikalische Leitung hatte Clemens Krauss inne. Georg Hann sang die Titelrolle, Carl Kronenberg den Ford, Anton Dermota den Fenton, Esther Réthy die Alice, Adele Kern die Nannetta.

Im Jahre 1943 gastierte anlässlich Verdis 130. Geburtstag das Teatro Comunale di Firenze unter dem Dirigenten Mario Rossi an der Staatsoper. Die Titelrolle sang Mariano Stabile.



*Regina Resnik, die Mrs. Quickly der Staatsoperproduktion von 1966*

Anlässlich des 50. Todestages von Verdi brachte die Staatsoper eine Neuinszenierung am 18. Jänner 1951 im Theater an der Wien in deutscher Sprache heraus (Fassung von Hans Swarowsky). Dirigent war wiederum Clemens Krauss, die Regie führte Oskar Fritz Schuh, die Ausstattung besorgte Stefan Hlawka. Otto Edelmann sang den Falstaff, Alfred Poell den Ford, Hilde Güden die Alice, Rosette Anday die Quickly, Erich Kunz den Pistol. Auch unter der mu-



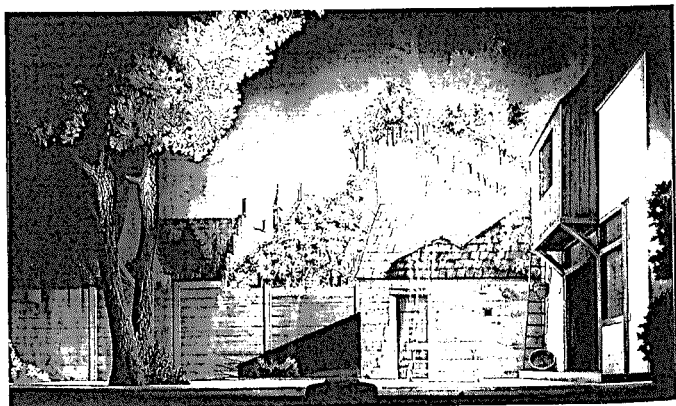
*Falstaff im Waschkorb: Rosette Anday, Hilde Güden, Anny Felbermayer, Sieglinde Wagner und Otto Edelmann, Theater an der Wien 1951*

sikalischen Leitung von Rudolf Moralt hatten die *Falstaff*-Aufführungen ein hohes künstlerisches Niveau. Bis zum 21. 4. 1955 fanden 17 Aufführungen im Theater an der Wien statt.

Am 15. September 1957 dirigierte erstmals Herbert von Karajan den *Falstaff*. Die Neuinszenierung in der Staatsoper unter der Regie des Maestros war diesmal in italienischer Sprache. Die Ausstattung stammte von G. Bartolini-Salimbeni. Die Titelrolle sang Tito Gobbi, den Ford Rolando Panerai, den Fenton Luigi Alva, die Alice Elisabeth Schwarzkopf, Nannetta Anna Moffo, die Quickly Giulietta Simionato und Meg Anna Maria Canali. Es folgten 7 weitere Aufführungen, in denen u. a. Eberhard Waechter den Ford, Giuseppe Zampieri den Fenton und Aureliano Beltrami die Nannetta sangen.

Die nächste Neuinszenierung folgte am 14. März 1966 unter der musikalischen Leitung von Leonard Bernstein. Luchino Visconti führte Regie und war auch verantwortlich für die Ausstattung. Den Falstaff sang Dietrich Fischer-Dieskau, den Ford Rolando Panerai, den Fenton Juan Oncina, die Alice Ilva Ligabue, die Nannetta Graziella Sciutti, die Quickly Regina Resnik und die Meg Hilde Rössel-Majdan.

Bis 1970 wurde das Werk 25mal gespielt. Es dirigierten Giuseppe Patané und Argeo Quadri, den Falstaff sangen u. a. Wladimir Ganzarolli und Giuseppe Taddei, den Ford Robert Kerns und Eberhard Waechter, den Fenton William Blankenship und Giu-



*Falstaff, 3. und 5. Bild, in der Inszenierung von Luchino Visconti, Bühnenbild: Ferdinando Scarfiotti, Wiener Staatsoper 1966*

sepe Zampieri, die Alice Mimi Coertse, Wilma Lipp und Rita Orlandi-Malaspina, die Nannetta Olivera Miljakovic und Jeanette Pilou, die Quickly Vera Little und die Meg Gertrude Jahn.

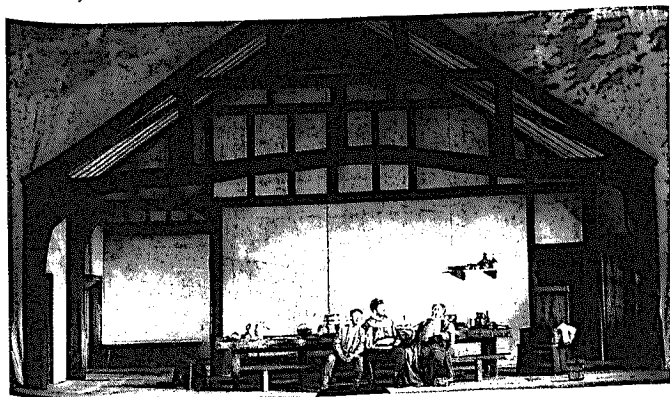
Unter Georg Solti fand die bisher letzte Neuinszenierung am 24. Februar 1980 statt. Regie und Ausstattung besorgte Filippo Sanjust. Guillermo Sarabia sang die Titelrolle, Bernd Weikl den Ford, Yordi Ramiro den Fenton, Pilar Lorengar die Alice, Sonja Ghazarian die Nannetta, Christa Ludwig die Quickly und Alexandrina Miltschewa die Meg, Heinz Zednik den Dr. Cajus, Wilfried Gahmlich den Bardolfo und Rudolf Mazzola den Pistola. 14 weitere Aufführungen folgten bis 1982. U. a. dirigierten Oliviero de Fabritiis, Giuseppe Patané und Ralf Weikert. Giuseppe Taddei

sang zweimal den Falstaff, Robert Kerns den Ford, Francisco Araiza den Fenton, Patricia Wise die Nannetta, Margarita Lilowa die Quickly und Gertrude Jahn die Meg.

Eine Neueinstudierung in italienischer Sprache am 2. Februar 1983 dirigierte Lorin Maazel. Walter Berry sang den Falstaff, Giorgio Zancanaro den Ford, Francisco Araiza den Fenton, Pilar Lorengar die Alice, Patricia Wise die Nannetta, Christa Ludwig die Quickly und Alexandrina Miltschewa die Meg. 13 Aufführungen folgten bis 1987. Die Besetzungen waren u. a. Juan Pons und Giuseppe Taddei als Falstaff, Thomas Allen und Bernd Weikl als Ford, John Dickie als Fenton, Celestina Casapietra und Barbara Daniels als Nannetta.

Eine Wiederaufnahme am 22. Juni 1990 leitete Garcia Navarro. Giuseppe Taddei sang die Titelrolle, Bernd Weikl den Ford, Robert Gambill den Fenton, Peter Jelosits den Dr. Cajus, Sona Ghazarian die Alice, Partrizia Pace die Nannetta, Marjana Lipovsek die Quickly und Gertrude Jahn die Meg. Es folgten 7 Aufführungen bis 1991. Anthony Raffell sang u. a. den Falstaff, Karan Armstrong und Ilona Tokody die Alice, Eva Lind die Nannetta, Brigitte Fassbaender die Quickly.

Die letzte Wiederaufnahme dirigierte Seiji Ozawa am 27. März 1993. Benjamin Luxon sang den Falstaff, Vladimir Chernov den Ford, Ramón Vargas den Fenton, Helmut Wildhaber den Dr. Cajus, Wilfried Gahmlich den Bardolfo, Anatolij Kotscherga den Pistola, Nancy Gustafson die Alice, Angela Gheorghiu die Nannetta, Nelly Boschkowa die Quickly und Vesselina Kasarowa die Meg.



*Falstaff, 1. Bild, in Regie und Ausstattung von Filippo Sanjust, Wiener Staatsoper 1980*

*Falstaff grübelt über den Undank in der Welt nach.  
(Bild: Bryn Terfel)*



*Doch wieder lässt er sich von Mrs. Quickly zu einem Rendezvous überreden.  
Er soll als Schwarzer Ritter verkleidet, mit einem Geweih am Kopf, im  
nächtlichen Park von Windsor erscheinen, dort würde Alice ihm erhören.  
(Bild: Carlos Alvarez, Krassimira Stoyanova, Jane Henschel, Bryn Terfel)*



*Alice verspricht Nannetta, sie mit Fenton zusammenzuführen.*

*(Bild: Cosmin Ifrim, Tatiana Lisnic, Elina Garanča, Krassimira Stoyanova)*



*Um Mitternacht erscheint Falstaff als  
Schwarzer Ritter im Park von Windsor.*

*(Bild: Bryn Terfel)*



*Dort aber fallen die als Elfen und Kobolde verkleideten  
Bürger über ihn her und setzen ihm gehörig zu.  
(Bild: Bryn Terfel)*

*Falstaff durchschaut schließlich das Spiel, das mit ihm  
getrieben wird. Doch auch Fords Plan, Nannetta mit  
Dr. Cajus zu verheiraten, schlägt fehl. Im Schutz der  
Masken werden Dr. Cajus und Bardolfo, Nannetta  
und Fenton getraut.*



*Wer denn nun der Betrogene sei, fragt Falstaff süffisant.  
Man einigt sich: Alles sei eben Spaß auf Erden.*





## DIE EINGEMEINDUNG EINES AUSSENSEITERS

*Marco Arturo Marelli, der Regisseur der Staatsoperproduktion von Falstaff im Gespräch mit Andreas Läng*

Der erst 1893 uraufgeführte *Falstaff* steht ziemlich singulär im Schaffen Verdis da. Von dem Frühwerk *Un giorno di regno* abgesehen, ist es seine einzige komische Oper. Das Werk wird oft als Resümee eines bereits „über allem drüberstehenden“ Altmeisters gedeutet.



Restimee ist wahrscheinlich nicht das richtige Wort. *Falstaff* ist sicher kein verklärendes Vermächtnis eines alten, womöglich verbit-  
 terten Greises, nein, es ist ein unendlich frisches Aufbruchswerk.  
 Verdi unterzieht mit dieser Komödie sein Werk einer radikalen  
 Verjüngungskur, es ist im Grunde ein Aufbruch ins Morgen. Mit  
 einem gewaltigen Sprung überwindet Verdi eine ganze musikali-  
 sche Epoche – die des Verismo – und schafft eine antiillusionisti-  
 sche Sprache, ein Stück voll von subtiler Ausstrahlungskraft. Kei-  
 ne einzige Note ist in dieser Oper überflüssig!

Und worin liegt dieser Aufbruch, wodurch unterscheidet sich  
 nun diese Oper von den anderen Werken Verdis?

In seinen früheren Opern oder auch in den Werken anderer Komponisten war der theatralische Moment erst Voraussetzung für die Musik, die Musik entwickelte sich also aus der dramatischen Situation. Im *Falstaff* aber ist dieses Theaterspielen der eigentliche Impuls der Musik, das zu verhandelnde Thema der Oper. Das miteinander und aufeinander Agieren und Reagieren wird hier zum eigentlichen Gegenstand, und daran entzündet sich eine Musik, die weit in die Zukunft weist. Es ist ja bekannt, daß Verdi gemeint hat, den *Falstaff* „zu seinem eigenen Zeitvertreib geschrieben zu haben“. Und da ist ihm eben eine Partitur von rigoroser Modernität gelungen. Er benutzt die ganze Palette seines Schaffens, um daraus etwas Neues zu machen, wenn er also beispielsweise eine Elfenmusik erklingen läßt, so ist das als Zitat zu verstehen und nicht mystisch oder illusionistisch.

#### Was bedeutet das für den Regisseur?

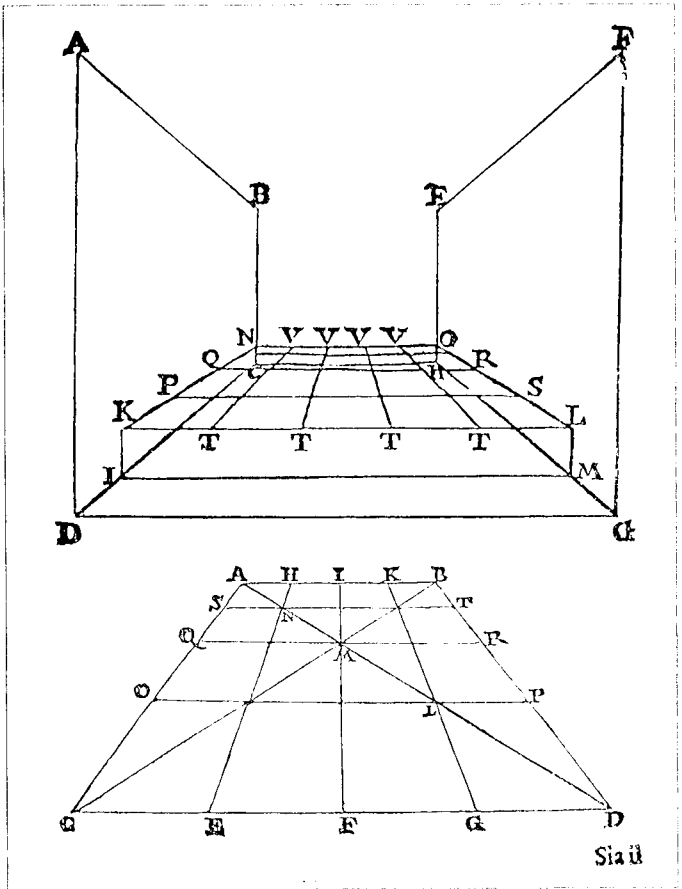
Bei *Falstaff* handelt es sich ja eigentlich um eine antipsychologische Oper. Man fragt nicht, warum macht eine Figur dies oder jenes, woher kommt sie. Es ist nicht das wichtig, was war. Ausschlaggebend ist das Jetzt, der aktuelle Moment. Diese Musik, in der alles zum Klanggestus gesteigert ist, wirkt ja im Grunde von ihrem Wesen her – im Gegensatz zum Beispiel zu den früheren Puccini-Opern – vollkommen sehnsuchtslos. Als Regisseur muß ich nun die Spiellaune und die Exaktheit, die in der Partitur zum Ausdruck kommt, auf die Bühne übertragen, in eine präzise Körpersprache umsetzen.

Wenn die Körpersprache, das eigentliche Theaterspielen im Mittelpunkt steht, tritt ja das Bühnenbild als solches in den Hintergrund. Illusionistisch respektive naturalistisch soll dieses ja außerdem nicht sein. Welche Aufgabe weisen Sie als Bühnenbildner und Regisseur in Personalunion der Bühnenraumgestaltung in diesem Stück zu?

Ich beschäftige mich ja schon seit vielen Jahren mit dem *Falstaff*, habe ihn auch schon einige Male inszeniert. Das Ergebnis dieser Arbeit ist, daß ich bei jeder Produktion immer weniger Dekoration auf der Bühne brauche. Nun will ich mich insgesamt auf das Wesentliche der Szene konzentrieren. Also keine nostalgischen Fachwerkbauten, sondern nur das absolut notwendige: eine Theater-Bretterschräge, die sich kippen läßt – dadurch entsteht ein

Oben und Unten, eine Aufsicht und Untersicht. Das Antiillusionistische dieser Partitur hat mich zudem dazu veranlaßt, zunächst eine leere Bühne zu zeigen, fast eine Shakespeare-Bühne.

Dieser kahlen Bühne, die das Leben der Bürger symbolisiert, stellen Sie die farbenfrohe Welt von Falstaff entgegen. Wir haben also zwei gegensätzliche Realitäten vor uns. Man könnte fast sagen, daß die Titelfigur im Untergrund ihr von den Machenschaften der übrigen unabhängiges Leben führt.



Modell einer Renaissance-Bühne, Vorbild für Marellis Ausstattung.

Ja, und diese beiden Welten, die sich bedingen, geraten aneinander. Falstaff lebt im (und vom) Abfall der Bürgerwelt. Mit Farben hat er die seinige in der Unterbühne angereichert. Mit einer klugen Lebensphilosophie ist er schließlich alt und fett geworden. Die Gesellschaft hingegen hat ihn vergessen, oder besser, verdrängt. Doch die Figur hat ihren Ursprung im erotischen Zeitalter und ist eigentlich ein in die Jahre gekommener Don Giovanni. Falstaff ist nicht vom „Teufel“ geholt worden, sondern einfach nur abgerutscht, zum Außenseiter geworden. Und so wie Don Giovanni, obwohl dieser ein „Bösewicht“ war, Farbe in das Leben der anderen gebracht hat, so ist es auch Falstaff (der ja eigentlich ebenso ein übler Bursche ist), der der grauen bürgerlichen Alltagswelt, kaum daß er wieder in Kontakt mit ihr tritt, die Langeweile nimmt. Er ist das Salz in der Suppe dieser Dutzendmenschen. Sein dicker Bauch, an dem Cajus ja im wahrsten Sinn des Wortes abprallt, ist letztlich der Zerrspiegel, der den übrigen Menschen eine schonungslose Bestandsaufnahme abnötigt.

**Falstaff ist also der Motor, das Zentrum der Handlung. Und die, die auf ihn treffen, lernen sich kennen.**

Richtig. Sie erfahren durch Falstaff den existenziellen Unterschied zwischen Sein und Schein. Aus langweiligen Alltagsmenschen werden Individuen. Er läßt die Frauen aufblühen, macht sie von ihren Sehnsüchten träumen und singen und bringt die Männer um ihre Selbstsicherheit. Er ist dann schließlich, im letzten Akt, ihre bittere Selbsterkenntnis. Dennoch besitzt Falstaff außer seiner Arietta keine wirklich eigenständige Musik. Er ist es zwar, der die ganze Energie der übrigen bündelt, doch zeichnet Verdi das Charismatische der Figur durch die Reaktionen und Reflexionen der anderen. Alle Musik und Handlung ist auf Falstaff bezogen, eine Figur, die vollkommen in sich ruht. Das macht gleichzeitig die Bürger um ihn herum so verrückt und quirlich.

**Ist das der Grund, daß Falstaff eben auch der Namensgeber der Oper ist? Bei Shakespeare heißt das Werk doch noch, wie auch bei der Version von Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*.**

Interessanterweise schreibt Verdi während des Entstehungsprozesses immer wieder, daß die eigentliche Hauptperson Alice wäre. Sie ist es, die quasi „die Hosen an hat“, also am deutlichsten aktiv ins Geschehen eingreift. Dennoch ist es, wie gesagt, Falstaff, an dem sich das Theater, die Handlung entzündet.

Trotz seiner Raubzüge, seiner Verführungskünste, seines an sich nicht unbedingt vorteilhaften Charakters, wirkt Falstaff auf das Publikum nicht gerade unsympathisch. Warum eigentlich nicht? Er versteht die Welt wie ein Kind: für ihn ist das die Realität, was zum jeweiligen Augenblick gerade aktuell ist. Eben schimpft er über die Welt, im nächsten Moment wird er durch einen „Liebesbrief“ vollkommen verwandelt. Schlagartig ist er Feuer und Flamme, voller Tatendrang. Es geht noch weiter, er kann sogar eine Fiktion sofort als Realität erleben. Falstaff ist in der Lage, so sehr in seinem Spiel aufzugehen, daß sie für ihn zur Wahrheit wird. Deshalb verzeihen auch wir, die im Zuschauerraum sitzen, seine Mächtigkeiten.

**Auch auf der Bühne wird er ja schlußendlich akzeptiert ...**

Das ist ja das Tolle an dieser Komödie. In einer Tragödie ist ja am Ende meist einer, oder eine Gruppe, den anderen in irgendeiner Form überlegen. In einer Komödie sind meist alle Mitwirkenden einer Person, über die sie auch herfallen, überlegen. Hier, im *Falstaff* hingegen, wird der Außenseiter jedoch eingemeindet. Das wird sehr schön durch die Schlußfuge gezeigt. In dieser Fuge hat jede Figur ihre Stimme. Und jede Stimme ist unentbehrlich, bedingt aber gleichzeitig die anderen. Es ist eine Totalität, in der keine Stimme der anderen überlegen ist und jedem Protagonist sein Platz zugewiesen wurde – auch Falstaff. Hier finden alle wie in einem Puzzle zusammen und bilden ein Ganzes. Natürlich ist Falstaff kein gebesserter Mensch, er wird ziemlich so weiterleben wie bis dahin, aber er wurde – und das zeigt dieser Schluß – trotzdem in die Gemeinschaft aufgenommen. Das ist auch jene Gesellschaftsform, die meiner Meinung nach Verdi als Utopie vorgezeichnet ist: eine, in der niemand ausgeschlossen wird und jeder als eigene, einzigartige Persönlichkeit akzeptiert wird.

Tele: +43/1/512 48 36, [www.casinos.at](http://www.casinos.at)

Mod' Star  
**Spiel**



Ein spannender Abend im Casino hat viel zu bieten. Zum Beispiel prickelnde Atmosphäre.

**CASINO WIEN**

FREMSPRACHIGE INHALTSANGABEN

*SYNOPSIS*  
*TRAMA*  
*INTRIGUE*

## SYNOPSIS

The corpulent Sir John Falstaff has no money left to pay his bills at the Garter Inn where he resides. Convinced that he absolutely irresistible to the female sex, he resolves to make a virtue of necessity. He writes two identical love letters to Alice Ford and Meg Page, two prosperous citizens of Windsor, asking them to keep a tryst with him. The ladies are merely amused by the advances of the fat drunkard, and together they hatch a plan to make a fool of Falstaff. They send Mrs. Quickly as a go-between to invite Falstaff to come to Alice Ford's house between two and three o'clock, when her jealous husband will not be at home. Falstaff immediately accepts the invitation. Soon afterwards, Ford pays him a visit, pretending to be Signor Fontana, who has fallen in love with Alice but been rejected by her. He has heard about Falstaff's reputation as a lover, and offers to pay him to prepare the ground for his own amorous advances. Falstaff boasts to him that he will embrace Alice in his arms that very day. Believing that Alice is deceiving him, Ford rushes home between two and three o'clock, when Falstaff has already arrived at the house for his rendezvous with Alice. Just in time, the women manage to hide Falstaff in a laundry basket, which is emptied into the River Thames amidst peals of laughter. Falstaff is nevertheless persuaded to keep to yet another tryst. He is instructed to come to Windsor Park that night in the guise of the Black Huntsman, wearing antlers on his head. Once in the park, he is attacked by people of the town dressed as elves and goblins, who torment him terribly. But Ford's plan also backfires: he intends to marry his daughter Nannetta, who loves the poor Fenton, to Dr. Caius. In the general confusion, however, the couple find one another again. Who is now the cuckold, Falstaff muses complacently. However, everyone agrees: the whole world is a jest.

Il corpulento cavaliere Sir John Falstaff, che risiede all'osteria della Giarrettiera, non ha più soldi per pagare il suo conto. Convinto del suo ascendente sulle donne, vuol provare a unire l'utile al dilettevole. Scrive due lettere d'amore, con lo stesso contenuto, e le invia ad Alice Ford e a Meg Page, mogli di due cittadini benestanti, pregandole di concedergli un appuntamento. Le due donne però si prendono gioco del grasso ubriacone e, insieme, escogitano un piano per giocare una burla a Falstaff. Mrs. Quickly viene inviata, in qualità di messaggera d'amore, per invitarlo a casa Ford tra le due e le tre, dato che a quest'ora il gelosissimo padrone di casa non ci sarà. Falstaff accetta l'invito. Poco dopo Ford gli fa una visita di cortesia. Dice di essere il signor Fontana, di essere innamorato di Alice ma di non venir da lei corrisposto. Avendo dunque sentito parlare delle capacità di seduzione di Falstaff, lo prega, dietro pagamento, di preparare il terreno per lui. Pieno di vanagloria, Falstaff gli assicura che oggi stesso egli stringerà Alice tra le sue braccia. Ford crede allora che Alice lo tradisca e, tra le due e le tre, si precipita a casa sua, dove Falstaff è già giunto all'appuntamento con Alice. Le due donne fanno appena in tempo a nascondere il cesto della biancheria. Tra le risate Falstaff viene buttato nel Tamigi. Ma ancora una volta egli si lascia convincere ad andare ad un appuntamento: questa volta deve trovarsi di notte nel parco di Windsor, travestito da cacciatore nero con delle corna sul capo. Qui però viene assalito dai cittadini, mascherati da elfi e coboldi, che lo strapazzano per bene. Anche i progetti di Ford, però, di sposare al dottor Cajus sua figlia Nannetta, innamorata invece di Fenton, falliscono. Nel tumulto generale la coppia finalmente si ritrova. Falstaff si chiede ora con presunzione chi sia stato il vero gabbato. Tutti affermano concordi: "Tutto nel mondo è burla ... tutti gabbati".

Sir John Falstaff, gros chevalier résidant à l'auberge de la Jarretière, n'a plus d'argent pour payer son écot. Persuadé de son pouvoir de séduction sur le sexe féminin, il désire joindre l'utile à l'agréable. Il rédige deux billets doux, de contenu identique, adressés à Alice Ford et Meg Page, deux riches bourgeoises qu'il prie de lui accorder un rendez-vous. Ces dernières ne font cependant que s'amuser du gros ivrogne et manigancent un stratagème afin de se jouer de Falstaff. Mrs. Quickly est envoyée comme postillon d'amour pour l'inviter entre deux et trois heures à la maison de Ford puisque le maître de maison, grand jaloux, sera absent à ce moment-là. Falstaff accepte l'invitation. Peu de temps après, Ford lui rend visite. Il se présente sous le nom de Signor Fontana, raconte qu'il est épris d'Alice mais qu'elle refuse de répondre à son attente. Comme il a entendu parler des talents de séducteur de Falstaff, il vient le prier de se charger, moyennant paiement, des préliminaires amoureux. Falstaff se vante et lui fait comprendre qu'aujourd'hui encore il tiendra Alice dans ses bras. Ford se croit alors trompé par Alice et se précipite chez lui entre deux et trois heures, alors que Falstaff vient juste de se présenter à son rendez-vous avec Alice. Les femmes réussissent de justesse à le cacher dans une corbeille à linge. Sous les moqueries, on se débarrasse de Falstaff dans la Tamise. Pourtant, il se laisse encore convaincre pour un nouveau rendez-vous: habillé en chevalier noir, coiffé de bois de cerf, il devra se trouver la nuit dans le parc de Windsor. Mais là, les bourgeois déguisés en elfes et en lutins fondent sur lui et le tourmentent sans retenue. Cependant, le projet de Ford, marier le Dr Caius avec sa fille Nanetta qui aime le modeste Fenton, échoue aussi. Dans la confusion générale, les couples se retrouvent comme il se doit. Qui est donc le dupe? demande Falstaff avec suffisance. On se met d'accord: tout au monde n'est que farce.

## ファルスタッフ あらすじ

飲み屋ガーター亭の常連である騎士のサー・ジョン・ファルスタッフは、飲み代を払う金が無い。女にもてると信じて疑わない彼は、恋愛遊戯と金策を組み合わせようと考え、同一内容の恋文を、上流市民の奥方アリーチェ・フォード夫人とメグ・ページ夫人に送る。だが二人は肥満体の大酒飲みを面白がり、ファルスタッフをからかうため策をめぐらす。

先ずクイックリー夫人が使者として送り出され、やきもち焼きのフォード氏が不在の午後2時から3時の間に、フォード夫人を訪問するよう招待する。ファルスタッフはこの招待に応じる。その後まもなくフォード氏が現れ、セニョール・フォンタナと名乗る。彼はアリーチェに惚れ込んでいるが、全く受け入れられない。女性を誘惑するファルスタッフの手管について聞いたので、ファルスタッフが彼のため逢引のお膳立てをしてくれれば、報酬を提供すると持ちかける。ファルスタッフは自慢げに、早くも今日アリーチェと逢引すると告げる。これを聞いたフォード氏は、妻に裏切られたと思い込み、「誘惑者」がアリーチェを訪問している午後2時と3時の間に自宅へ戻る。

女性たちは、素早くファルスタッフを洗濯籠の中に隠す。人々の大笑いの中で、彼はテムズ川に放り込まれる。それにも拘らず、彼は再びランデブーに誘い出される。頭に角を付けた黒騎士の装束で、夜更けにウィンザー庭園へ現れるようにという注文である。

庭園では、妖精や小人に扮装した市民たちが待ち受け、ファルスタッフをさんざん懲らしめる。他方、娘のナンネッタをカイウス博士に嫁がせようとするフォード氏の画策は成功しない。ナンネッタは貧しいフェントンと恋仲である。大騒動の中で結局、愛し合う二人が結ばれる。

一体騙されたのは誰なのかと、ファルスタッフは、素知らぬ顔で尋ねる。ここでは人々の意見が一致する。要するに全ては人生のジョークなのである。

*WIENER STAATSOPER – SAISON 2003/2004 – DIREKTION IOAN HOLENDER*  
*Giuseppe Verdi, FALSTAFF*

Premiere am 19. Oktober 2003

*MUSIKALISCHE LEITUNG:* Fabio Luisi *INSZENIERUNG UND BÜHNENBILD:*  
 Marco Arturo Marelli *KOSTÜME:* Dagmar Niefind *CHOREINSTUDIEN:*  
 Ernst Dunshirn

*KONZEPT & GESAMTREDAKTION DES PROGRAMMHEFTES:* Angelika Niederberger  
*MITARBEIT:* Peter Blaha

*LAYOUT & PRODUKTIONSLEITUNG:* Alfred Hoffmann

*TEXTNACHWEISE:* Verdi-Boito, Briefwechsel, hg. von Hans Busch, Frankfurt am  
 Main 1986. Der Beitrag von Arthur Scherle ist der Zeitschrift *Opernwelt* 1/1987  
 entnommen, jener von Georgia Eilert ist die gekürzte Version eines Aufsatzes,  
 erschienen München 1983. Alle anderen Artikel sind Originalbeiträge für dieses  
 Programmheft. Nachdruck nur mit Genehmigung der Wiener Staatsoper  
 Gmbh/Dramaturgie.

*ÜBERSETZUNGEN:* Andrew Smith (englisch), Mag. Silva Manfrè Seitlinger  
 (italienisch), Françoise Labranche (französisch), Mag. Noriko Aoyagi (japanisch)

*BILDNACHWEISE:* Wiener Staatsoper GmbH/Axel Zeininger (Titelseite, S. 14-21,  
 48-55, 67, 68-75, 76-77), Gemälde von Giovanni Boldini (S. 1, 3), The National  
 Portrait Gallery Collection, London 1988 (S. 11), Scritti e Documenti, Mailand  
 (S. 12), Archivio storico Ricordi (S. 22), Photographie Josef Dapra (S. 27), Verdi  
 Pierre petit, Editions du Seuil, 1958 (S. 30), Bildarchiv der Österreichischen  
 Nationalbibliothek (S. 34, 65), Die Musik, 6. Jahr, 1906/07, Heft 20 (S. 39),  
 Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz (S. 41), A History of English Opera, Eric  
 Walter White (S. 42, 46, 47), unbezeichnet (S. 56, 60), Staatsoper Wien, Archiv  
 (S. 62, 63, 64, 66)

*UrheberInnen, bzw. Leistungsschutzberechtigte, die nicht zu erreichen waren,  
 werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.*

*MEDIENINHABER – HERAUSGEBER:* Wiener Staatsoper GmbH, 1010 Wien,  
 Opernring 2

*HERSTELLER:* DieDrucker Agens & Ketterl, 3001 Mauerbach, Kreuzbrunn 19



TELE  
KOM  
AUS  
TRIA

# Ich will.

## Berühmt werden.

Infos: 0800 100 100

Auf dem Weg nach oben braucht man den richtigen Partner. In der Kunst, in der Kultur und in der Wirtschaft. Telekom Austria unterstützt Kunst und Kulturprojekte in ganz Österreich, wie z.B. die Linzer Klangwolke, das Festival und den Prix Ars Electronica. Denn nur so erhalten herausragende Talente die Chance, am internationalen Kunstmarkt zu bestehen. Und vielleicht werden sie ja wirklich einmal berühmt.