

SPIELZEIT 2023.2024

FALSTAFF

Giuseppe Verdi (1813 – 1901)

OPER

Nº 82

HESSISCHES
STAATSTHEATER
WIESBADEN

PREMIERE AM 01. MAI 2024

TUTTO NEL MONDO È BURLA.

Die ganze Welt ist verrückt.

FALSTAFF

FALSTAFF

GIUSEPPE VERDI (1813–1901)

Oper in drei Akten

Libretto von Arrigo Boito nach William Shakespeares »Die lustigen Weiber von Windsor«

Uraufführung 1893 in Mailand

Musikalische Leitung **Antonello Allemandi**

Inszenierung **Noah L. Perktold**

Co-Regie **Silvia Gatto**

Bühne **Rolf Glittenberg**

Kostüme **Marianne Glittenberg**

Licht **Andreas Frank**

Video **Gérard Naziri**

Chor **Albert Horne**



HANDLUNG FÜR EILIGE

Der in die Jahre gekommene, leicht angeschmudelte, doch noch immer sich bester Epikureer-Laune erfreuende (Über-)Lebenskünstler Falstaff sucht amouröse und nebenbei vielleicht sogar einträgliche Abenteuer mit zwei angesehenen und überdies verheirateten Bürgerinnen. Diese sind aber unlustig genug, auf sein Ansinnen nur zum Schein einzugehen und ihm stattdessen übel mitzuspielen: Die erhofften Stelldicheins enden so für Falstaff einmal in einem Wäschekorb und das andere Mal gar in einer auf ihn einprügelnden Geisterschar, welche sich in Wirklichkeit aus der maskierten Kleinstadtgesellschaft zusammensetzt. Der Schadenfreude der Spießler setzt Falstaff zuletzt seinen weltumspannenden Humor entgegen.

HANDLUNG FÜR WENIGER EILIGE

ERSTER AKT, ERSTES BILD

Der französische Arzt Dr. Cajus beschwert sich erbost bei Falstaff, dass ihn dessen beiden Diener – eher wohl: Spießgesellen – Bardolfo und Pistola vorsätzlich betrunken gemacht und dann ausgeraubt hätten. Falstaff gibt sich unbeeindruckt und lässt Dr. Cajus ungesühnt von dannen ziehen. Nun eröffnet Falstaff Bardolfo und Pistola seinen neusten Plan: Er möchte zwei wohlhabende Bürgerinnen verführen und dabei vielleicht auch noch etwas Geld schnorren. Als er seinen Dienern Briefe zur Überbringung an die beiden Damen aushändigt, lehnen diese den Auftrag aus Gründen der Ehre ab. Falstaff hält ihnen eine Moralpredigt, in welcher er den Ehrbegriff *ad absurdum* führt, und lässt die Briefe von seinem Pagen zustellen.

ERSTER AKT, ZWEITES BILD

Alice Ford und Meg Page, die beiden von Falstaff Auserkorenen, lesen sich gegenseitig amüsiert die ihnen überbrachten Briefe vor. Sofort beginnen sie, gemeinsam mit Alices Tochter Nannetta und der befreundeten Mrs. Quickly, ein Komplott gegen den gar zu liebestollen Falstaff zu schmieden: Mrs. Quickly soll ihn zwischen zwei und drei Uhr zum Schein zu einem Rendezvous mit Alice einbestellen. Indessen erzählen Bardolfo und Pistola Alices Ehemann Ford von Falstaffs Absichten. Fords Eifersucht ist angestachelt: Mit Dr. Cajus und dem jungen Fenton (die beide gerne Schwiegersöhne Fords würden, wobei dieser aus materialistischen Gründen deutlich den Arzt präferiert) bespricht er sein Vorhaben, sich unter falschem Namen bei Falstaff einzuschleichen.



ZWEITER AKT, ERSTES BILD

Bardolfo und Pistola treten in heuchlerischer Unterwürfigkeit wieder in die Dienste Falstaffs ein und melden Mrs. Quickly, welche umwerfend charmant die Einladung zum Schäferstündchen mit Alice überbringt. Kurz nach ihr erscheint Ford bei Falstaff, der hier jedoch unter dem Namen Fontana auftritt. Er unterbreitet Falstaff einen seltsamen Plan: Er, Fontana, habe sich in eine gewisse Alice Ford verliebt und bitte Falstaff, als Türöffner zu fungieren. Falstaff kann dem verblüfften Fontana sogleich mitteilen, dass er bereits einen Termin mit Alice arrangiert habe. Während Falstaff sich in Schale wirft, platzt Ford förmlich vor Eifersucht.

ZWEITER AKT, ZWEITES BILD

Mrs. Quickly kündigt ihren Freundinnen das Kommen Falstaffs an, woraufhin man frohgemut Anordnungen für die vorbereitete Szene trifft. Nannetta lässt sich indessen die Unterstützung ihrer Mutter zusichern, was die ersehnte Heirat mit Fenton – und nicht mit dem verhassten Dr. Cajus – anbelangt. Dann erscheint Falstaff zum Rendezvous: Seine Annäherungen an Alice werden jedoch gestört, weil – wie von den Frauen arrangiert – Meg vor der Tür steht. Falstaff versteckt sich hinter einem Wandschirm, um dort zu hören, wie Meg das Kommen des vor Wut schnaubenden Ehemannes ankündigt. War dies noch vorgetäushtes Spiel, stürzt nun Mrs. Quickly mit der Nachricht herein, dass Ford tatsächlich mit anderen Männern im Anmarsch sei, um Rache zu üben. Falstaff nimmt Zuflucht in einem Wäschekorb. Der eingetroffene Ford glaubt derweil, Falstaff und Alice hinter dem Wandschirm ausgemacht zu haben, hinter dem sich jedoch zum Erstaunen aller Versammelten Nannetta und Fenton küssen. Alice befiehlt schließlich ihren Dienern, den Wäschekorb und mit ihm Falstaff in die Themse zu kippen.

DRITTER AKT, ERSTES BILD

Der vom Verlauf des Nachmittags ernüchterte Falstaff muss sich mit Alkohol wieder in bessere Stimmung bringen. Da tritt Mrs. Quickly erneut als Botin auf und überbringt eine Entschuldigung Alices sowie die Einladung zu einem nächsten Stelldichein: Falstaff solle um Mitternacht als Schwarzer Jäger verkleidet unter »Hernes Eiche« in den Park von Windsor kommen. Falstaff lässt sich überreden. Natürlich steckt hinter der mitternächtlichen Verabredung eine Intrige. Falstaff soll von allen eingeweihten Kleinstädtern ein Feenreigen vorgespielt werden, für den Alice nun die Rollen einteilt. Ford will den Mummenschanz zudem dazu nutzen, Nannetta und Dr. Cajus zu verheiraten, was Mrs. Quickly jedoch erlauscht.

DRITTER AKT, ZWEITES BILD

Kurz vor Mitternacht besingt Fenton im Park seine Liebe zu Nannetta. Mit den Glockenschlägen erscheint dann der verkleidete Falstaff am verbredeten Ort, ebenso die von ihm sehnsüchtig erwartete Alice. Doch kaum, da er auf sie eindringt, beginnt der von den Bürgerinnen und Bürgern inszenierte Feenzauber, vor dem sich Falstaff zu verstecken sucht. Er wird freilich schnell aufgefunden und von der geisterhaften Menge böse malträtiiert. Erst als Falstaff in einem seiner Peiniger Bardolfo erkennt, wird ihm klar, was hier gespielt wird. Außerdem geht in dem ganzen Getümmel auch noch Fords Heiratsplan schief, denn durch doppelt vergebene Kostüme verhehlicht er versehentlich Nannetta mit Fenton sowie Dr. Cajus mit Bardolfo. Zurück bleiben jede Menge Genarrte, denen Falstaff zum Schluss aber ein trotzig-humoristisches Credo verordnet: »Tutto nel mondo è burla« – »Alles auf der Welt ist Narrheit« oder, etwas freier, »Die ganze Welt ist verrückt.«



Die Komödie an ihren äußersten Grenzen

Wie Falstaff unter die lustigen Weiber kam und was ihm in Italien widerfuhr

TEXT WOLFGANG BEHRENS

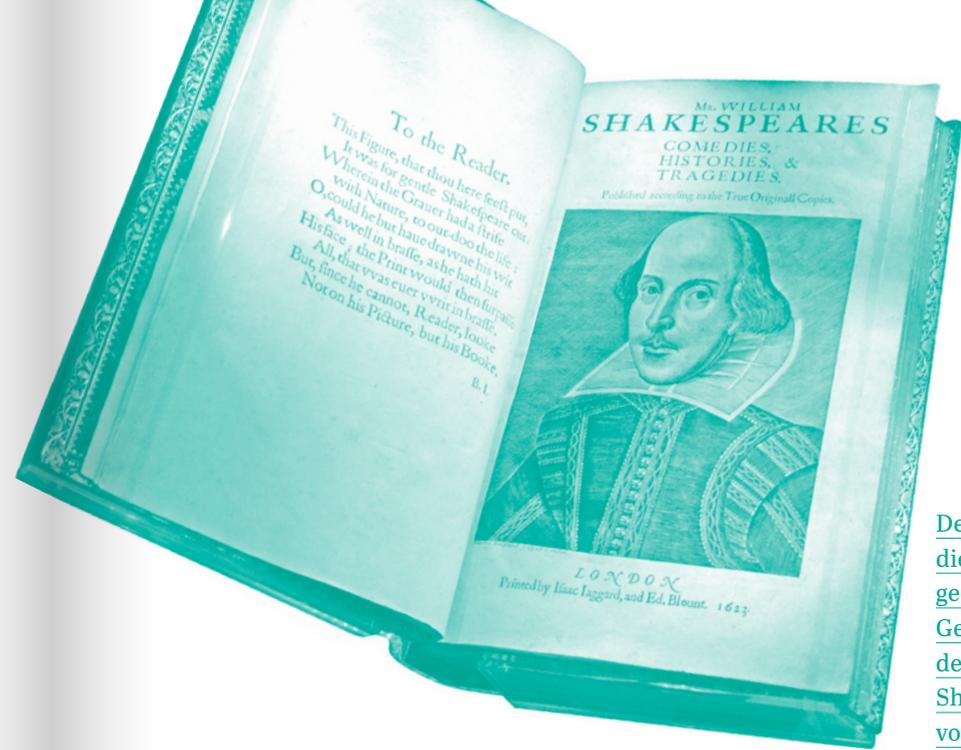
Im dritten Auftritt des zweiten Aktes von Shakespeares Königsdrama »Heinrich V.« kommt eine betrübliche Nachricht auf uns, die sich allerdings am Beginn des zweiten Aktes schon abgezeichnet hatte. Pistol (den wir aus Verdis Oper als Pistola kennen) teilt dort mit:

»Bursch, krause deinen Mut! Denn Falstaff, der ist tot, und uns muss weh drum sein.«

Bardolph (natürlich der Bardolfo aus der Oper): »Ich wollte, ich wäre bei ihm, wo er auch sein mag, im Himmel oder in der Hölle.« Mrs. Quickly aber, die in Shakespeares Königsdramen anders als bei Verdi noch als resolute Schankwirtin agiert, ist außerordentlich gut informiert, denn sie weiß:

»Nein, gewiss, er ist nicht in der Hölle; er ist in Arthurs Schoß, wenn jemals einer in Arthurs Schoß gekommen ist. Er nahm ein so schönes Ende und schied von hinnen, als wenn er ein Kind im Westerhemdchen gewesen wäre. Just zwischen zwölf und eins fuhr er ab, grade wie es zwischen Flut und Ebbe stand; denn wie ich ihn die Bettlaken zerknüllen sah und mit Blumen spielen und seine Fingerspitzen anlächeln, da wusste ich, dass ihm der Weg gewiesen wäre; denn seine Nase war so spitz wie eine Schreibfeder, und er faselte von grünen Feldern.«

(Wer sich übrigens fragt, welcher wohl »Arthurs Schoß« sei, dem sei geantwortet, dass Mrs. Quickly es mit der Bildung nicht so genau nimmt; sie verwechselt den biblischen Abraham, dessen Schoß wir auch im Deutschen kennen, mit dem in England so sehr verehrten mythischen Arthur, also Artus). Und wir erfahren auch, dass Falstaff sich treu geblieben ist, denn er habe im Sterben »über den Sekt einen Ausruf getan«. Und von den »Weibsbildern« sagte er noch zuletzt, sie seien »eingefleischte Teufel«. Zu letzterer Ansicht hatte Falstaff durchaus Anlass, denn in Shakespeares Komödie »Die lustigen Weiber von Windsor« haben ihm ebenjene Weiber ziemlich böse Streiche gespielt.



Der First Folio, die erste gedruckte Gesamtausgabe der Werke Shakespeares von 1623

Für das zeitgenössische Shakespeare-Publikum, welches das Stück vermutlich 1599 zum ersten Mal sah, muss diese Szene wie eine Art Schock gewirkt haben. Denn in den beiden Teilen des Vorgängerdramas »Heinrich IV.« war der auf hergebrachte Sittsamkeit pfeifende, lebensbejahende und blitzgescheite Ritter Sir John Falstaff zum eigentlichen Star geworden. Die Hoffnung, ihm im »Heinrich V.« wiederzubegegnen, war nicht unberechtigt, denn Falstaff gehörte in »Heinrich IV.« zur Entourage des Prinzen Hal, der nun eben zum fünften Heinrich gekrönt wurde. Was hätte also nahegelegen, als das epikureische Unikum auch im Umkreis des Königs wieder zu platzieren? Doch Shakespeare hatte andere Pläne: War Hal als Prinz noch hin- und hergerissen zwischen Moralität und ihrem freigeistigen, durch Falstaff verkörperten Gegenbild, entscheidet er sich als König für die Staatsräson – und gegen Falstaff. Deswegen ließ Shakespeare seinen beliebtesten Antihelden in »Heinrich V.« abseits der Bühne einfach sterben – und erklärt es sogar damit,

dass ihm der neue König durch den plötzlichen Liebesentzug das Herz gebrochen habe.



Die Herzen der Londoner jedenfalls eroberte Falstaff wohl im Jahre 1597 mit der Uraufführung des ersten Teils von »Heinrich IV.« – doch um ein Haar hätte der Ritter seinen heute sprichwörtlichen Namen gar nicht erhalten. Denn ursprünglich sollte der Kerl Sir John Oldcastle heißen, der eine historische Gestalt war (wenn auch mit durchaus abweichenden Charakterzügen). Einem Nachfahren des realen Oldcastle kam das zu Ohren, und er führte Beschwerde gegen die seiner Ansicht nach denunziatorische Namensgebung. Shakespeare lenkte ein und kommentierte das später öffentlich von der Bühne herab: »Soviel ich weiß, wird Falstaff an einer Schwitzkur sterben, wenn er nicht schon durch Euren Unwillen getötet ist; denn Oldcastle starb als ein Märtyrer, und dieser hier ist nicht jener Mann.«

Der Shakespeare-Biograph Peter Ackroyd erklärt die ungeheure Beliebtheit, die Falstaff, diese »oberste Gottheit in den Londoner Tavernen« erlangte, folgendermaßen: »Die lärmende, maßlose, überschwängliche Figur wurde sofort als Person erkannt, die einen nationalen Typus repräsentierte. Falstaff, der jede Autorität unterläuft und jede Form von Wichtigtuerei entlarvt, der sich volllaufen lässt, bis er umkippt, ein Spitzbube, der seine Untaten mit Witz und Unverschämtheit kaschiert, wirkte und wirkt so englisch wie Roastbeef und Ale. Ernsthaftigkeit in jeder Form ist ihm verhasst, womit er einen entscheidenden Aspekt der englischen Imagination verkörpert. Sein Humor verlässt ihn nie, und er meint es nie böse – auch dann nicht, wenn er frisch ausgehobene Soldaten in den sicheren Tod führt. [... Sein Benehmen] ist frei von Arglist und frei von Hemmungen. Er ist in der Tat frei von allem. [...] In dieser Figur trieb Shakespeare die Komödie an ihre äußersten Grenzen.«

**Ohne mich hättet ihr
kein Salz. Ich bin es,
der euren Witz schärft.**

Falstaff

**Was für eine Ehre?
Was für ein Geschwätz!
Was für ein Unsinn!**

Falstaff

Diese Komödie allerdings fand im Gewande eines Königsdramas statt. Einer (nicht belegten, aber hartnäckig kolportierten) Anekdote zufolge soll sich Königin Elisabeth I. daraufhin ein Stück – eine wirkliche Komödie! – mit einem verliebten Falstaff im Mittelpunkt gewünscht haben. Und derselben Überlieferung nach hat Shakespeare diese Komödie dann in zwei Wochen zu Papier gebracht und noch im selben Jahr, 1597, uraufführen lassen: »Die lustigen Weiber von Windsor«. Dem Stück kommt in Shakespeares ein bemerkenswertes Alleinstellungsmerkmal zu, denn es spielt – sieht man von dem adligen Falstaff ab – ausschließlich unter Bürgerlichen. Und es ist so sehr prall volkstümliche, ja, derbe Komödie wie kein anderes von Shakespeare. Peter Ackroyd kommentiert dazu: »Wir haben hier all die Ingredienzien englischen Humors vor uns – einen ununterbrochenen Strom von sexuellen Anzüglichkeiten, eine vulgäre Story und eine Transvestitenummer [bei Verdi gestrichen, Anm. d. Verf.]: Falstaff posiert ja als die dicke Frau von Brentford, um der Entdeckung zu entgehen. Dann gibt es da noch einen lächerlich wirkenden Franzosen sowie, und das ist wirklich urenglischer Stil, eine plötzliche Wendung zum Übernatürlichen am Ende des Stücks. Was jedoch vielleicht noch wichtiger ist:

*Sexuelles Begehren wird unablässig
in etwas Burleskes verkehrt.*

Das ist der Stoff, aus dem Tausende von englischen Komödien sind, und in diesem Stück Shakespeares haben die sexuelle Zote und der obszöne Witz ihren Locus classicus.«

Was Ackroyd durchaus anerkennend, zumindest nicht merklich verstimmt beschreibt, hat andere Shakespeare-Interpreten freilich abgestoßen. Der bedeutende Politologe Ekkerhart Krippendorff hat den Komödien Shakespeares ein wunderbar aufschließendes Buch gewidmet, im Untertitel »Spiele aus dem Reich der Freiheit«. Doch schon



auf der dritten Seite des Buches bekennt er: »Von den zwölf Komödien habe ich eine nicht behandelt: ›Die lustigen Weiber von Windsor‹. Es war eine missglückte Auftragsarbeit für Königin Elisabeth I. [da ist sie wieder, diese hartnäckige Anekdote! – Anm. d. Verf.], die demonstriert, dass auch eine der größten komischen Figuren überhaupt, aus ihrem ursprünglichen Kontext des ›Heinrich IV.‹ herausgelöst, ihre Substanz verliert.« So ganz abwegig ist diese Einschätzung Krippendorffs nicht: Schon die immer neue Anläufe nehmende Dramaturgie des Stücks, die den jeweils nächsten Streich der lustigen Damen mehrfach auf ähnliche Weise motivieren muss, hat etwas nur äußerlich Gereihtes. Zudem erleben wir den im Grunde so souveränen und freien Falstaff hier überwiegend als Trottel, was ihn als Figur seiner besten Wirkung beraubt.

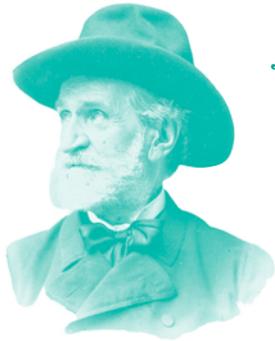
Krippendorffs Urteil bleibt allerdings an dieser Stelle nicht stehen, denn er räumt dann ein: »Paradoxerweise wurde aber gerade daraus [aus den ›Lustigen Weibern‹] dreihundert Jahre später ein Libretto (Arrigo Boito), dessen Vertonung sich nun neben den Sprachkunstwerken wieder glänzend behauptet: Giuseppe Verdis ›Falstaff‹.

Es gehört zu den Wundern der Welt des Geistigen, dass Verdi, dieser Riese unter den großen Opernkomponisten, nachdem er fünfundzwanzig Jahre historisch-tragische Opern komponiert hatte, im Alter von über neunzig Jahren als letztes eine Komödie Shakespeares vertonte und darin die Erfüllung seines Lebenswerkes gesehen hat.

Da war auch er angekommen im ›Reich der Freiheit‹.«
Das Lob für Verdi steht hier im Vordergrund – mit vollkommenem Recht; doch die Leistung Arrigo Boitos – selbst ein

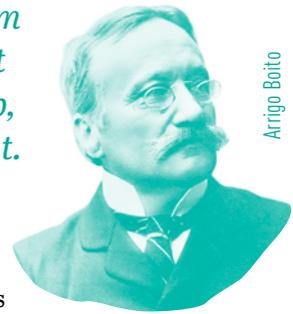
Komponist von Rang – darf hier nicht vergessen werden. Nicht nur war es Boito, der den greisen Verdi überhaupt erst zum gemeinsamen zweiten Opernprojekt (nach ›Otello‹) überredete; Boito hat auch die Shakespeare'sche Vorlage – man wagt kaum, es hinzuschreiben – verbessert. Die weitschweifige Dramaturgie ist eingedampft, und Boito hat zudem auch Textpassagen aus ›Heinrich IV.‹ herangezogen und in sein Libretto eingebaut (ein im Übrigen damals gänzlich neuartiges intertextuelles Verfahren in der Librettistik). Das berühmteste Beispiel ist die Standpauke über die Ehre, die Falstaff im ersten Bild seinen Dienern mitgibt: »Eure Ehre! Was für eine Ehre? Was für eine Ehre?

Giuseppe Verdi



Was für ein Geschwätz! Was für ein Unsinn! Kann die Ehre euch den Bauch füllen? Nein. Kann die Ehre euch ein Bein wiedergeben? Kann sie nicht. Oder einen Fuß? Nein. Oder eine Zehe? Nein. Oder ein Haar? Nein. Die Ehre ist kein Chirurg. Was ist sie dann? Ein Wort. Was steckt in dem Wort? Ein Lufthauch nur. Ein schönes Konstrukt!« Das ist eine zum Teil wörtliche Übernahme aus dem Königsdrama,

und Boito gelingt es so, dass Falstaff vom Tölpel wieder zu einem Kerl von Format wird, zu einem hedonistischen Archetyp, der nach seiner eigenen Philosophie lebt.



Arrigo Boito

Wie groß das dramaturgische Verdienst Boitos ist, mag man auch ermessen, wenn man seinen »Falstaff«-Text mit dem zu Otto Nicolais (durchaus schätzenswerter) Oper ›Die lustigen Weiber von Windsor‹ aus dem Jahre 1849 vergleicht. Hier findet sich Falstaffs Größe auf ein handliches Biedermeier-Format zurechtgestutzt. Entsprechend hat Verdis Meisterwerk Otto Nicolais Oper auch weitgehend aus den Spielplänen verdrängt. (Ein wenig unnützes Wissen am Rande: Nicolai wird bei »Falstaff« bereits zum zweiten Mal gewissermaßen zum Steigbügelhalter von Verdis Erfolg; denn Anfang der 1840er Jahre lehnte er das Libretto des »Nabucco« als zu schwach ab. Verdi nahm sich dann der Sache an, mit den bekannten Folgen).

Shakespeares Komödie schließt mit einer matten Anspielung Fords darauf, dass er – der zuvor vorgab, als Liebhaber Mr. Brook (bei Verdi Fontana) sexuellen Zugang zu Mrs. Ford zu suchen – nun tatsächlich mit seiner Frau ins Bett gehen werde. Und Mrs. Page sagt im Satz zuvor zu ihrem Mann: »Lass uns nach Hause gehen und am Kamin den Spaß nochmals belachen.« Wie harmlos, möchte man denken! Wie gewaltig ist dagegen der Einfall von Boito und Verdi, Falstaff zu guter Letzt einen Rundgesang (in der Kompositionstechnik der Fuge) anstimmen zu lassen, der den so grundstürzenden wie immerwährenden Lobpreis der humoristischen Weltansicht enthält: »Jeder prellt jeden. Doch wohl dem, der zuletzt lacht.«

KANN DIE  SCHR
EUCH DEN
BAUCH FÜLLEN?
KANN DIE  SCHR

EUCH EIN BEIN
WIEDERGEBEN?



Ein halbes Wunder

Der berühmte Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick hatte die Opern Verdis manches Mal verrissen. 1893 jedoch wohnte er einer Aufführung des »Falstaff« in Rom bei – und musste Abbitte leisten.

TEXT EDUARD HANSLICK

Bald nachdem mir die Wiener Ausstellungs-Opern die Klage abgepresst, dass Italien keine komische Oper mehr hervorbringe, überraschte uns die Nachricht, Verdi habe eine solche komponiert: »Falstaff«. Es fügte sich schön, daß ich der ersten Aufführung dieser Oper in Rom beiwohnen konnte. Nicht um Musik zu hören, sondern um sie abzuschütteln, war ich aus dem konzertbelagerten Wien geflohen. Der Wunsch, meiner Frau Rom und Neapel zu zeigen, wo ich zuletzt im Jahre 1874 mit Billroth gewilt, führte mich jetzt dahin. Gern verschob ich meine Abreise von Rom um zwei Tage; ich wollte es nicht versäumen, den alten Verdi noch einmal zu sehen und seinen »Falstaff« zu hören. Diese neueste Oper des Achtzigjährigen ist ein Stück Musikgeschichte und ihre Premiere in Rom ein denkwürdiges Ereignis. Verdi hatte Rom seit Jahren vermieden. Ruhebedürftig und ruhmgesättigt, scheute er neue Ovationen und den Empfang bei Hofe. Selbst nach seiner Ernennung zum Senator unterließ er es, sich persönlich beim Könige zu bedanken. Nun endlich hat ihn die erste Aufführung seines »Falstaff« doch nach Rom gezogen. Welch ein Theaterabend! Ein Fest der Nation, eine Herzensangelegenheit des ganzen Volkes! Von diesem Enthusiasmus beim Erscheinen Verdis auf der Bühne macht man sich in Deutschland kaum eine Vorstellung. Und noch stürmischer erbrauste der Jubel, als Verdi in der Loge des Königs erschien und zur Rechten desselben Platz nahm. Einen hochbejahrten, hochberühmten Künstler also gefeiert zu sehen, hat etwas unendlich Erhebendes und Rührendes, auch für den Fremden. Mit der fortreisenden Gewalt dieser Stimmung verband sich die Begeisterung sämtlicher Künstler. Eine berausendere Wirkung wird man wohl niemals vom »Falstaff« erleben als an jenem 15. April 1893 in dem großen prächtigen Teatro Costanzi.

Ich nannte früher Verdi und Bellini als die einzigen italienischen Opernkomponisten, welche unzugänglich und unbegabt erscheinen für Komisches. Alle übrigen sind im ernsten und im heiteren Fach mit gleicher Lust und meistens gleichem Erfolge tätig gewesen; von Pergolesi, dessen »Serva Padrona« die erste Knospe der Opera buffa bedeutet, und Piccinni, in dessen »Cecchina« diese Knospe zur Blüte erwächst, bis auf Rossini und Donizetti, die unaufhörlich zwischen Lustspiel und Tragödie abwechseln. Bellini ist jung gestorben; Verdi bringt als Achtzigjähriger dem überraschten Publikum seine erste komische Oper. Welch unerwartet schöne, bedeutsame Wendung, dass der Greis an der Neige seines Lebens sich der Tragik entwindet und mit der Weisheit eines glücklichen Alters noch den Blick auf der sonnigen, heiteren Seite des Daseins ausruhen lässt!

Ich war im Frühjahr 1875 in Paris bei Verdi eingeführt worden und erlaubte mir mit Bezug darauf in Rom die Anfrage, ob ich ihn besuchen dürfe. Er erfreute mich mit der liebenswürdigsten Aufnahme in seinem Absteigequartier, dem neuen prachtvollen Hotel Quirinal. Die schlichte Herzlichkeit, mit welcher Verdi – hier so gut wie unnahbar für jeden Fremden – mich empfing und begrüßte, hat mich, der ich manche Jugendsünde gegen ihn auf dem Gewissen habe, tief bewegt. Es leuchtet etwas unendlich Mildes, Bescheidenes und in der Bescheidenheit Vornehmes aus dem Wesen dieses Mannes, den der Ruhm nicht eitel, die Würde nicht hochfahrend, das Alter nicht launisch gemacht hat.

Gelobt sei auf immer
die Eifersucht in der
Tiefe meines Herzens.

Ford



Tief gefurcht ist sein Gesicht, das schwarze Auge tief liegend, der Bart weiß – dennoch lässt die aufrechte Haltung und die wohltonende Stimme ihn nicht so alt erscheinen. Als ich ihm die allgemeine Verwunderung über das Erscheinen seines »Falstaff« schilderte, antwortete Verdi, es sei zeitlebens sein Lieblingswunsch gewesen, eine komische Oper zu schreiben. »Und warum haben Sie es nicht getan?« – »Weil man nichts davon wissen wollte (parque l'on n'en voulait pas).« Den »Falstaff« habe er eigentlich zu seiner eigenen Unterhaltung komponiert. Dass er bereits einen »König Lear« begonnen habe, stellte er in Abrede. »Ich bin nicht zwanzig Jahre alt,« meinte er mit einem mehr schalkhaften als schmerzlichen Lächeln, »sondern viermal zwanzig!«

Abends lauschte ich dem »Falstaff« mit jenem Fieber der Neugierde, das mich neuen Kunstwerken gegenüber stets durchschauert. Gleich bei der ersten Szene musste ich an die Äußerung Verdis denken aus unserem letzten Gespräch. Verdi hatte eine Anspielung auf Wagnerschen Einfluss etwas ausweichend mit den Worten beantwortet: »Der Gesang und die Melodie müssten doch immer die Hauptsache bleiben.« In jenem absoluten Sinne der früheren Verdischen Opern sind sie es im »Falstaff« nicht mehr. Im Vergleich zu der zweiten Periode Wagners sind sie es noch immer. Nirgends wird im »Falstaff« die Singstimme vom Orchester unterdrückt oder überflutet, nirgends das Gedächtnis durch Leitmotive gegängelt, die Empfindung von klügelnder Reflexion durchkühlt. Hingegen hat die Musik zu »Falstaff« doch mehr den Charakter einer belebten Konversation und Deklamation als den einer ausgeprägten, durch selbständige Schönheit wirkenden Melodik. Dass Verdi Musik von letzterer Art auch mit fließendem Lustspielton vortrefflich zu verschmelzen wusste, beweist der zweite Akt seines »Ballo in maschera«. Damit verglichen, kann man – in weiterem Sinn und liberalster Auslegung – von Wagnerschem Einfluß auf »Falstaff« sprechen. Gewiss eine unschätzbare Methode für geistreiche Komponisten, welche langjährige Erfahrung und Technik, aber nicht mehr die reiche blühtreibende Phantasie der Jugend besitzen.

Der Gesamteindruck, den ich von dem Werke empfinde, ist der einer sorgfältig ausgearbeiteten, feinen und lebhaften Konversations-Musik, welche nirgends roh oder weichlich wird, weder in possenhafte Trivialität noch in ungehöriges Pathos überschlägt. Die Charakteristik Falstaffs ist von komischer Kraft, die der übrigen Personen nicht hervorstechend. Das Ganze berührt uns wie die fließende Unterhaltung eines geistreichen Weltmannes, der nicht den Anspruch erhebt, neue Wahrheiten oder tiefe Gedanken auszuteilen.

Die Musikgeschichte kennt kein Beispiel von einer solchen Bühnenschöpfung eines Achtzigjährigen. Wir haben in Deutschland und Italien einzelne Meister gehabt, die in hohem Alter noch gute Kirchenmusik schufen; keine Nation darf sich aber eines Komponisten rühmen, der im Alter Verdis noch die dramatische Lebendigkeit, die anmutige Laune, die sichere Führung besessen hätte, welche die Partitur des »Falstaff« aufweist. Richard Wagner schrieb einmal gelegentlich der »Afrikanerin« von Meyerbeer: mit dem sechzigsten Jahr müsse man aufhören, Opern zu schreiben – ein Ausspruch, den er freilich selbst widerlegt hatte. Hatte man vor sechs Jahren den »Otello« Verdis schon als ein erstaunliches Ereignis begrüßt, so ist »Falstaff« als die noch spätere und gewiss nicht farblosere Blüte eines seit sechzig Jahren unablässig produzierenden Talents ein halbes Wunder.

**Dieser Mann
ist eine Kanone.
Wird sie
abgeschossen,
werden wir
zerquetscht.**

Mrs. Quirkly



Bühnenbildmodell von Rolf Glittenberg

IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Künstlerische Leitung Juliane Postberg (Oper),
Wolfgang Behrens (Schauspiel),
Albert Horne (Koordinierende Musikalische Leitung),
Bruno Heynderickx (Tanz), Dirk Schirdewahn (JUST),
Jack Kurfess (Geschäftsführender Koordinator)
Spielzeit 2023.2024 Heft 82
Oper Falstaff
Premiere 01. Mai 2024

Redaktion Wolfgang Behrens
Gestaltung formdusche, Berlin
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn

NACHWEISE

Die Handlung sowie der Text auf S. 6ff. sind Originalbeiträge von Wolfgang Behrens für dieses Programmheft.

Eduard Hanslick: *Aus meinem Leben*, Berlin 1894.

Der Textauszug von Eduard Hanslick wird gekürzt wiedergegeben.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Peter Ackroyd: *Shakespeare. Die Biographie*. Aus dem Englischen von Otto Lucian und Michael Müller. München 2006.

Dietmar Holland (Hrsg.): *Giuseppe Verdi. Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg 1986.

Ekkehart Krippendorff: *Shakespeares Komödien. Spiele aus dem Reich der Freiheit*. Berlin 2007.

BILDER

Rolf Glittenberg (S. 18/19), [Wikimedia Commons](#)

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

NIE VERLIERT EIN GEKÜSSTER
MUND DAS GLÜCK.

NANNETTA & FENTON

WOHL DEM, DER ZULETZT LACHT.