Christian Springer

Anmerkungen zu Verdi:
2. Der unpolitische Verdi (*Falstaff*)

7. August 2013

Festspiel-Dialoge 2013

Redefassung

© Copyright Christian Springer, Wien

Christian Springer

FALSTAFF
Ein Wunder zum Abschied

Vortrag im Rahmen der Salzburger Festspiel-Dialoge 2013
am 7. August 2013

Giuseppe Verdi (1893)

Ich habe den Untertitel „Ein Wunder zum Abschied“ gewählt, weil er die letzte Oper Verdis so treffend charakterisiert. *Falstaff* ist eine jener Opern, die kein Vorbild und keinen Vorläufer haben. Sie ist allein der Originalität Verdis zu verdanken und wurde verschiedentlich als „Oper aller Opern“ bezeichnet.

Ich hätte allerdings auch den Untertitel „Ein Irrtum der Rezeptionsgeschichte“ wählen können, der ebenso der Realität entspricht, denn kaum ein anderes bedeutendes Werk der Opernliteratur wurde zum unreflektierten Gaudium des Publikums so oft und so gründlich missverstanden, missinterpretiert und malträtiert wie *Falstaff*.

Das hat sich seit den Folgeaufführungen nach der Uraufführung im Jahr 1893 nicht geändert. Das Werk wurde schon damals mehr bewundert als geliebt, wie es noch mit den früheren populären Opern Verdi der Fall gewesen war.

Wie am Beispiel Eduard Hanslicks zu sehen sein wird, wurde den Kritikern im deutschen Sprachraum das Verständnis des *Falstaff* nicht in die Wiege gelegt. Dennoch war es ein deutscher Musikschriftsteller, nämlich Oskar Bie, dem 1913 in seiner Reflexion über Verdis Abschiedswerk geradezu Kongeniales zu dem Werk einfiel. Er legte das innerste Wesen dieser wunderbaren Oper in einem bis heute unübertroffenen Text frei:

> Am Ende ist der *Falstaff*. Ein Ende im Geiste, der alle irdischen Versuchungen überwunden hat. Nicht ein Versinken in die Tiefen der Sentimentalität oder Religiosität, sondern ein Hinaufführen in die freudige Höhe, in die Höhe, da man dankbar auf sein Leben zurückblickt und von ihm genesen ist zu jener großen Weisheit, die Humor heißt. Der Herbst neigt sich zum Winter, alles wird fein, kühl, klein, alles wird Gehirn und Anschauung, Behaglichkeit der Erinnerung, Schellenklingen und Gelächter am Kamin. Die Augen leuchten, der Witz sprüht, und das Herz bleibt ruhig. Welch innere Güte gehört zu dieser Leidenschaftslosigkeit, welcher ausgeglichene Ernst zu diesem Humor. Das ist ein Werk, das ihn wirklich besitzt, diesen viel beredeten Humor, den tausend andere um ihn herum durch Springen und Grinsen zu erreichen suchen. Es sucht ihn nicht, es hat ihn; es doziert ihn nicht, sondern es gibt ihn zu. Es nimmt sich selbst lustig und befreit ohne Widerstand alle Sentiments. Es ist ein Wiederaufleben des alten Buffotums aus dem Intellekt des modernen Menschen. Nicolai war mit demselben Stoff

> aus dem Buffotum ins Romantische gesunken, Verdi steigt aus jeder Romantik in das Buffotum. [...] Und es wurde so neu, durchsichtig, spielend, verwegen und voll letzten Geistes, dass es niemals dem Publikum sonderlich gefallen hat und überall die Kenner zu einem Entzücken ohnegleichen führte.[1]

Zu diesem liebevollen, tiefblickenden Verständnis, aus dem ein Umstand erhellt – nämlich das „Wiederaufleben des alten Buffotums" –, der Bie möglicherweise gar nicht als Teil der Entstehungsgeschichte des *Falstaff* bekannt war, dass Verdi nämlich vor der Komposition des *Falstaff* etliche Komödien Goldonis eingehend studiert hatte, steht auch das Urteil der berühmten Schauspielerin Eleonora Duse über das *Falstaff*-Libretto durchaus nicht im Gegensatz. Sie hatte in einem Brief an den *Falstaff*-Librettisten Arrigo Boito, mit dem sie elf Jahre in einer leidenschaftlich-turbulenten Beziehung zusammenlebte, einen Satz geschrieben, der ungewollt zum höchsten Kompliment geriet: „Com'è triste la tua commedia!" [„Wie traurig ist Deine Komödie!"]

Es ist bemerkenswert, dass Oskar Bie, der – zum Unterschied von Hanslick – ebenso wie die Duse das Stück verstanden hatte, seinen Text nur zehn Jahre nach Hanslicks Urteil über den *Falstaff* schrieb, einen jener Texte, mit denen dieser sich vor der Musikgeschichte wieder einmal gründlich blamierte. Wie viele Zeitgenossen war auch Eduard Hanslick, der fast alle von Verdis früheren Opern in oft beleidigender Weise verrissen hatte, von der geistreichen musikalischen Ironie des *Falstaff* völlig überfordert, als er schrieb:

> Das rasch dahinfließende, geistreich dialogisirte Textbuch ist von vornherein so abgefaßt, daß es auch ohne Musik aufgeführt werden könnte. [...] Eine besondere Kraft und Originalität der m e l o d i s c h e n Erfindung vermochte ich nicht daran wahrzunehmen, höchstens daß die kleine Kantilene Fentons „Bocca baciata" an den sinnlichen Reiz des früheren Verdi erinnert. [...] Also mehr Kauserie als starke musikalische Schöpfung, mehr Esprit als Genie. Verdis „Falstaff" hat mich keinen Augenblick gelangweilt oder abgestoßen, aber auch nur selten durch musikalische Schönheiten überrascht. [...] Während der Aufführung wurde mir eines immer klarer: In Deutschland stehen zur Einbürgerung von Verdis *„Falstaff" „Die lustigen Weiber von Windsor"* von Otto Nicolai als ein Hindernis gegenüber, das schwer zu nehmen sein wird. Als Totalerscheinung spielt Nicolai gewiß eine sehr bescheidene Figur neben Verdi. [...] Aber in dieser Oper steigerte und konzentrierte sich die ganze Kraft seines [Nicolais] Talents so bedeutend, sowohl nach der dramatischen wie nach der rein musikalischen Seite hin, daß nur die blanke Ungerechtigkeit sie geringschätzen könnte. Gegenüber der moderneren, einheitlicheren Form der Verdischen Oper hat die Nicolaische jedenfalls mehr musikalische Substanz. Nach meiner Empfindung sind die besten Nummern aus den „Lustigen Weibern" den analogen Szenen in Verdis „Falstaff" musikalisch entschieden überlegen.[2]

Wie wenig Hanslick Verdi verstand, zeigt folgende Äusserung aus seinem Tagebuch:

---

[1] Oskar Bie, *Die Oper*, Berlin 1913, S. 415 f.
[2] Eduard Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 1875, S. 287 f.

> Verdi hat stets und ausschließlich zum Pathetischen und Tragischen geneigt; er besitzt – wie unter seinen Landsleuten nur noch Bellini, dieser italienische Spohr – gar keinen Humor, ja kaum eine Ader natürlicher Heiterkeit.[3]

An einem Nebenschauplatz beweist Hanslick hier, wie wenig er die Bedeutung von Musikern wie Bellini oder Spohr erfasst hat. Doch genug von Hanslick. Oskar Bie hat gesagt, dass *Falstaff* „die Kenner überall zu einem Entzücken ohnegleichen führte", er bezog sich also auf eine kleine Minderheit. Und ich habe zur Bestätigung dieser Aussage gemeint, dass *Falstaff* oft missverstanden, missinterpretiert und malträtiert wurde und wird, um dem Gros des Publikums in geradezu populistischer Weise entgegenzukommen.

Zwei Beispiele mögen meine Behauptung belegen. Es geht um die Besetzung der beiden Baritonpartien – Falstaff und Ford.

Wenden wir uns zunächst dem Protagonisten zu: Viele vom Publikum und selbst von Dirigenten hochgeschätzte Interpreten rücken diesem Meisterwerk mit solch dreister gestalterischer Inkompetenz zu Leibe, dass die Unsäglichkeiten des Villacher Faschings nicht fern sind. Sie zeigen Falstaff als Witzfigur, als Possenreisser, ja sogar als grölenden Proleten, als eine Art Mundl Sackbauer[4] in Windsor. Sie tun das, weil sie meinen, das dem komischen Fach schuldig zu sein, wozu sie irrigerweise den Falstaff zählen.

Doch Falstaff ist keine komische Figur, wie sie glauben, sondern – wie vom Komponisten vorgesehen – ein ernstzunehmender Charakter, der in komische Situationen gerät. Man könnte auch sagen: Falstaff ist eine heroische Gestalt in unheroischer Erscheinung. Es wurde sogar einmal gesagt, Falstaff sei ein Hamlet, der in England geblieben und dort dick geworden sei. Auf jeden Fall ist er einer der großen Charismatiker der Bühnenliteratur. Die Schwierigkeiten der Rolle des Falstaff sind keine stimmlichen, denn die Partie liegt ohne extreme Ansprüche so zentral, dass sie sogar von Bassbaritonen und sogar Bässen gesungen werden kann. Ihre Schwierigkeiten liegen vielmehr in der idiomatischen Textgestaltung, in der Treffsicherheit der Phrasierung, in den dynamischen Schattierungen, im Timing, in der oft heiklen Rhythmik und vor allem im Spiel, das nie ins Peinliche und Plakative abgleiten darf. Nicht umsonst hat Verdi den ihm persönlich verhassten französischen Bariton Victor Maurel für die Uraufführung ausgewählt, einen narzisstischen, dreisten, unausstehlichen Egomanen, der aber als Singschauspieler in seinem Fach führend war.

Es ist unverständlich, dass bekannte Baritone, auch italienische, die es eigentlich besser wissen müssten, beispielsweise zu Beginn des dritten Aktes vor dem Gasthaus zum Hosenband auf einer Bank sitzen, ostentativ rülpsen, eine Mundvoll Wasser auf die Bühne erbrechen und danach Schluckauf simulieren, als gäbe es sonst kein Mittel, um zu zeigen, dass sie ein unfreiwilliges, demütigendes Bad in der Themse genommen haben. Das ist weder lustig noch komisch, sondern nur peinlich und dilettantisch. Es zeigt, dass solche Inter-

---

[3] Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuch eines Rezensenten, Gesammelte Musikkritiken*. Herausgegeben von Peter Wapnewski, Bärenreiter, Kassel, Basel 1989, S. 180 f.

[4] Edmund („Mundl") Sackbauer war der Protagonist einer vom ORF von 1975 bis 1979 produzierten, damals einen Skandal provizierenden Fernsehserie über eine Arbeiterfamilie mit dem Titel *Ein echter Wiener geht nicht unter*.

preten diese Situation Falstaffs überhaupt nicht verstanden haben. Sie greifen – entweder weil sie keinen Geschmack haben oder einfach nur, weil sie Schmierenkomödianten sind – auf inferioren Klamauk zurück, wodurch die lächelnde Weisheit des Stücks verlorengeht. Komik entsteht bei Verdi nicht durch vermeintlich komische Zutaten der Sänger – zumeist schamlose Outrage mit Grimassen, Drückern, Gicksern und Kichern im Falsett –, sondern einzig und allein durch das Wort, die Situation und die Musik.

In dieser in keinem Moment „komischen" Szene zeigt Verdi Falstaffs verletzte Würde und seinen trotz allem wieder aufkeimenden Optimismus. Sie ist ein Pendant zur Ohrfeigenszene in Gaetano Donizettis *Don Pasquale*, in der der Protagonist von Norina gedemütigt wird. Nicht nur war diese 50 Jahre zuvor komponierte Oper die letzte italienische komische Oper von Rang, sie teilt auch die tragischen Elemente mit dem Falstaff.

Etwas anders liegen die Dinge bei Ford: Es sollte zu denken geben, wird aber nie beachtet, dass Verdi bei der Uraufführung für den Ford nicht einen der damaligen erstklassigen seriösen Baritone ausgewählt hat – es wäre beispielsweise der große Mattia Battistini zur Verfügung gestanden –, sondern den herausragenden Buffobariton seiner Zeit, Antonio Pini-Corsi, einen berühmten Doktor Bartolo, Dulcamara, Leporello, Don Pasquale usw. Heute wird der Ford zumeist von Sängern gesungen, die das dramatische Verdi-Fach singen. Doch sie treffen den Kern der Figur nicht, wenn sie keine guten Komiker sind, und das ist selten der Fall. Zwar sind die Ausbrüche Fords in seiner Arie zwecks Ironisierung seiner Eifersucht in ziemlich hoher Lage angesiedelt, doch ist und bleibt Ford vom Charakter her ein Buffo, trotz aller Pseudodramatik.

Vom Uraufführungssänger des Ford, Pini-Corsi, sind zahlreiche interessante Tondokumente überliefert, aber leider keine Ford-Arie. Sie zeigen die Stärken des Sängers: eine klare, plastische Diktion, phantasievolle Phrasierungen, aspirationsfreie Koloraturen, eine fein nuancierte, auf dem Text und der Situation basierende Gestaltung und – vor allem – Persönlichkeit. Pini-Corsi ist das beste Beispiel dafür, dass man Komik nicht mit Outrage erzielt, sondern mit der fein abschattierten Färbung des gesungenen Wortes. Genau das war es, was Verdi suchte.[5]

Und wenn wir schon bei den Interpreten der Uraufführung sind: Auch vom ersten Falstaff, der auch der erste Jago war, – von Victor Maurel – gibt es Aufnahmen, eine sogar aus dem *Falstaff*. Hören wir ihn mit dem kurzen Solo „Quand'ero paggio"[6], das wegen seiner Kürze vor einem nach Wiederholung rufenden Pseudopublikum im Studio einmal in italienischer und einmal in französischer Sprache wiederholt wird, um wenigstens eine Minute und 40 Sekunden Musik auf eine Seite einer Schellackplatte zu placieren.

Wenn man Maurels Kritiken gelesen hat, erwartet man auf seinen Aufnahmen einen genialen Interpreten mit einer nicht erstklassigen Stimme. Beides trifft nicht zu: Man erlebt

[5] Es folgte die von Antonio Pini-Corsi gesungene Aufnahme der Arie des Dandini „Come un'ape ne' giorni d'aprile" aus Rossinis *La cenerentola* (Pathé, Mailand, 1912).
[6] Fonotipia, London, 1907.

einen hörbar intelligenten, aber keinesfalls überragenden Interpreten, der mit angenehm klingenden stimmlichen Mitteln agiert. Zum Zeitpunkt der Aufnahme hatte Maurel nach siebenunddreissig Karrierejahren seine Bühnenkarriere bereits seit drei Jahren beendet. Es überrascht, dass seine italienische Diktion von einem französischen Akzent mit nasalen Vokalverfärbungen und Einfach- statt Doppelkonsonanten beeinträchtigt wird und dass er Textfehler macht. Er singt zweimal „del mio lieti (statt: lieto) maggio", was durch gedankenlose Routine oder mangelnde Italienischkenntnisse erklärbar ist. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Maurel sich erst bei der Wiederholung in französischer Sprache wirklich in seinem Element fühlt und genau weiß, wovon er singt. Ich bin aber ziemlich sicher, dass er vierzehn Jahre zuvor sorgfältiger war, sonst hätte ihn Verdi nicht akzeptiert.

Victor Maurel

Doch ich habe vorgegriffen. Sehen wir uns kurz die Entstehungsgeschichte der Oper an.

Kaum ist 1887 der *Otello* uraufgeführt worden, wird Verdi sofort bestürmt, eine weitere neue Oper zu komponieren. Er ist jetzt 74 Jahre alt und hat als Komponist einer neuen Oper zwischen der *Aida* und dem *Otello* 16 Jahre pausiert. Er aber beschäftigt sich auf seinem Gut in Sant'Agata bei Busseto mit landwirtschaftlichen Angelegenheiten und mit einem philanthropischen Projekt: dem von ihm mit eigenen Mitteln erbauten Spital in Villanova nahe Sant'Agata. Der Komponist überwacht persönlich den Bau und die Einrichtung des Objekts und stellt selbst das ärztliche Personal ein. Neun Monate nach der *Otello*-Uraufführung, am 6. November 1887, öffnet das Spital seine Pforten. Das Ansinnen, das Spital nach ihm zu benennen, lehnt der Komponist entrüstet ab. Heute ist auf dem nach wie vor in Betrieb befindlichen Krankenhaus allerdings „Ospedale G. Verdi" zu lesen.

Sein soziales Gewissen lebt Verdi auch auf anderer Ebene aus. In der Poebene herrscht eine wirtschaftliche Depression, viele Bauern ziehen auf Arbeitssuche in die Städte. Um diesen Trend zu bekämpfen und die Leute am Abwandern zu hindern, senkt Verdi auf sei-

nen Gütern die Pachten, investiert in die Höfe, beschäftigt sich intensiv mit Melioration durch Einführung eines neuen Bewässerungssystems und schafft dadurch in der Region Arbeit. All das nimmt ihn sehr in Anspruch. Die Musik scheint vergessen.

Zwei Jahre später, 1889, wird das Fünfzigjahr-Jubiläum seiner ersten Oper, *Oberto conte di San Bonifacio*, gefeiert. Am Jahrestag der *Oberto*-Uraufführung, dem 17. November 1889, wird der Erstling gegen Verdis Willen an der Scala aufgeführt. Aus Protest bleibt er in Sant'Agata. Zu diesem Zeitpunkt ist der ruhelos betriebsame Sechsundsiebzigjährige allerdings schon wieder künstlerisch aktiv. Im Juli hat Boito ihm einen Librettoentwurf mit dem Titel *Falstaff* zugesandt. Verdi ist einerseits begeistert, andererseits aber gleichzeitig besorgt wegen seines fortgeschrittenen Alters. Doch innerhalb von nur vier Tagen wirft er alle Vorbehalte über Bord.

Das Projekt wird geheimgehalten, und nicht einmal Verdis Verleger Ricordi erfährt von dem Unternehmen. Umgehend treten Verdi und Boito in detaillierte Diskussionen über den Handlungsablauf ein. Im August hat sich Verdi bereits an die Komposition gemacht. Er hat sich Kontrapunktübungen vorgenommen, wie in seiner Jugend, als er bei Vincenzo Lavigna studierte.

> Ich hoffe, Ihr arbeitet. Das Merkwürdigste ist, daß auch ich arbeite!... Ich amüsiere mich damit, Fugen zu machen!... Jawohl: eine Fuge ... und eine *komische Fuge* ..., die sich im Falstaff gut ausmachen würde!... Aber wieso eine komische Fuge? warum komisch? werdet Ihr sagen ... Ich weiß nicht *wie*, noch *warum*, aber es ist eine *komische Fuge*![7]

Ob es sich dabei schon um die Schlussfuge des *Falstaff* handelt, ist nicht bekannt.

Am 4. November kommt Boito nach Sant'Agata. Er bringt den ersten und zweiten Akt des *Falstaff* mit. Den Winter über entsteht der dritte Akt. Opern über die Figur des Falstaff, an denen sich die Autoren bei Bedarf orientieren könnten, gibt es genug: Sie stammen von Salieri, Philidor, Dittersdorf, Adam usw. Eine weitere wichtige Vertonung – neben der bereits erwähnten Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849) von Otto Nicolai – ist der für den großen Bassisten Luigi Lablache komponierte *Falstaff* (1838) des irischen Komponisten, Dirigenten, Sängers und Geigers Michael William Balfe.

Boito strafft Shakespeares *The Merry Wives of Windsor*, reduziert die zwanzig Personen des Theaterstücks auf zehn (singende) Opernfiguren (drei Figuren sind stumm) und rückt die Figur der Mistress Ford in den Vordergrund. Ausserdem greift er auf Szenen aus Shakespeares *Heinrich IV.* zurück.

Am 8. März 1890 liefert er den dritten Akt des *Falstaff*-Librettos ab. Bereits neun Tage später hat Verdi den ersten Akt fertiggestellt, „ohne jede Änderung in der Dichtung; so wie Ihr ihn mir gegeben habt", ein deutlicher Hinweis auf Boitos Arbeitsqualität. Im Frühjahr bleibt der *Falstaff* liegen, im Herbst geht die Arbeit langsam weiter.

---

[7] Verdi an Boito; Sant'Agata, 18. August 1889. In: *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, Istituto di Studi Verdiani, Parma 1978 (2 voll.), S. 153.

Am 26. November 1890 lädt Verdi die Familie Ricordi und Boito zu einem Essen ins Hôtel de Milan ein. Boito erhebt sich und bringt einen Trinkspruch aus: Auf die Gesundheit des „Dickwanstes“. Ricordi ist wie vom Blitz getroffen. Das wohlgehütete, jetzt gelüftete Geheimnis wird sofort im *Corriere della sera* veröffentlicht und macht seinen Weg um die Welt: „Verdi komponiert den *Falstaff*!!!“ (mit drei Rufzeichen). Journalisten und Musikfachleute belagern Verdi um Stellungnahmen, unter ihnen Gino Monaldi, der mehrere Bücher über Verdi verfasste. Ihm schreibt Verdi Aufschlussreiches:

> Was soll ich Euch sagen? Seit vierzig Jahren will ich eine komische Oper schreiben, und seit fünfzig Jahren kenne ich *Die lustigen Weiber von Windsor*, und dennoch ... die üblichen *aber*, die es allenthalben gibt, stellten sich der Erfüllung meines Wunsches immer entgegen. Jetzt hat Boito alle *aber* beseitigt und hat mir eine *commedia lirica* gemacht, die mit keiner anderen zu vergleichen ist.
>
> Ich vergnüge mich damit, die Musik dazu zu machen; ohne jegliche Pläne, ich weiß nicht einmal, ob ich die Oper fertigstellen werde ... Ich wiederhole: ich vergnüge mich ...
>
> *Falstaff* ist ein Schelm, der allerlei schlimme Taten begeht!... aber in unterhaltsamer Form. Er ist ein *Typus*! Es gibt so viele unterschiedliche Typen! Die Oper ist zur Gänze komisch!
>
> Amen ...[8]

Als Ricordi wegen der Aufführung der neuen Oper bei Verdi anklopft, winkt dieser ab. Er wiederholt, dass er die Oper zu seinem Vergnügen und zum Zeitvertreib schreibt.

Im März 1891 schreibt Verdi an Ricordi, dass er seit mehr als vier Monaten nicht mehr am *Falstaff* gearbeitet habe. „Lassen wir ihn schlafen! Warum sollen wir ihn aufwecken?“, eine nicht sehr zuversichtlich stimmende Nachricht. Ricordi sendet ihm eine Darstellung Falstaffs, ein Aquarell von Adolf Hohenstein, der auch die Kostümentwürfe für die Scala-Produktion und das Cover des Klavierauszugs zeichnen wird.

> Ich habe Falstaff erhalten (das Aquarell). Es ist schön, es ist typisch, aber Ihr habt Recht, wenn Ihr sagt, daß er ein wenig dicker (nicht viel) sein und Bart und Haare weniger weiß haben sollte. Ich füge noch hinzu, daß er mir mit diesen verschlafenen Augen den Eindruck eines Volltrunkenen macht. Falstaff sollte kein Fettwanst, kein Säufer sein, da er doch immer sehr geistreich ist.[9]

Der letzte Satz ist ein deutlicher Hinweis darauf, was Falstaff bei Verdi nicht sein soll. Warum das von seinen Interpreten kaum je beachtet wird, ist unklar, denn die Korrespondenz Verdis mit Boito liegt in mehreren Sprachen vor.

Verdi erkundigt sich bei dem Englisch sprechenden Boito über die Betonung englischer Namen, denn er will die von vielen Italienern im Englischen gemachten Fehler nicht machen, nämlich Betonungen auf die letzte Wortsilbe zu legen, wenn sie im Englischen auf der ersten Silbe liegen müssen. Um die falsche Betonung von „Norfolk“ in Falstaffs Solo

---

[8] Verdi an Monaldi; Genua 3. Dezember 1890. In: G. Cesari – A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913, Copialettere, S. 712.

[9] Verdi an Boito; Genua, 21. März 1891. In: *Carteggio Verdi-Boito*, S. 180.

„Quand'ero paggio del duca di Norfolk" kommt Verdi aus Gründen des Versmaßes trotz allem aber nicht herum.

Der mit Boito eng befreundete Franco Faccio, der Dirigent der Erstaufführung der *Simon Boccanegra*-Revision 1881 und der *Otello*-Uraufführung 1887 sowie Hauptdirigent der Mailänder Scala und deren künstlerischer Leiter, ist inzwischen schwer erkrankt und stirbt im Juli 1891. Das ist ein schwerer Verlust, nicht nur für Boito, denn Faccio hätte die Uraufführung des *Falstaff* einstudieren und leiten sollen. Sofort wird Verdi wegen eines neuen Dirigenten für die Scala befragt. Er empfiehlt Edoardo Mascheroni.

> Im übrigen könnte ich Euch bei der Ernennung eines Dirigenten für die Scala nicht sehr nützlich sein. Da ich wenig ins Theater gehe, kenne ich die besten Dirigenten nicht. Auf jeden Fall wäre ich nicht dafür, eine Ausschreibung abzuhalten, ein Dirigent wird *am Pult* beurteilt. Als die beiden besten gelten Mancinelli und Mascheroni.[10] [...]
>
> Von den letzteren beiden würde ich den zweiten aus vielen Gründen wählen, vor allem, weil man mir sagt, daß er sehr fleißig ist ist (und an der Scala braucht man so jemanden), ein gewissenhafter Mann ohne Sympathien und, was noch besser ist, ohne Antipathien.[11]

Sogar über eine Aufführung hat sich Verdi bereits Gedanken gemacht.

> Jetzt ist es zu früh, vom *Falstaff* zu reden, der ziemlich langsam vorankommt; dennoch bin ich mehr und mehr davon überzeugt, daß die Weiträumigkeit der Scala der Wirkung schaden würde. Beim Schreiben des *Falstaff* habe ich weder an Theater noch an Sänger gedacht. Ich habe ihn zu meinem Vergnügen und für mich geschrieben, und ich glaube, statt in der Scala sollte man ihn in Sant'Agata aufführen.[12]

Verdi dachte für Aufführungen des *Falstaff* also nicht unbedingt an große Opernstimmen, die ihre Rollen mit Vollstimme in riesigen Zuschauerräumen von Opernhäusern wie der Mailänder Scala singen. Um dem kammermusikalischen Charakter der Oper gerecht zu werden, dachte er an den Park seines Anwesens in Sant'Agata. Dazu kam es allerdings bis heute nicht.

Sechzig Jahre später griff Arturo Toscanini die Idee auf und plante, das Werk an der Piccola Scala in Mailand auf die Bühne zu bringen. Doch auch dieses Projekt konnte, u.a. wegen des hohen Alters des Dirigenten, nicht realisiert werden. Erst im Verdi-Jahr 2001 gelang es Riccardo Muti, den Gedanken in die Tat umzusetzen. Er führte den *Falstaff* im winzigen Opernhaus von Busseto auf, das nur 300 Plätze hat. Dafür wurde das atmosphärisch dichte Bühnenbild der Scala-Produktion des Verdi-Jubiläumsjahres 1913 nachgebaut und die Kostüme dieser Produktion nachgeschneidert. Gut studierte Sänger und ein wegen

---

[10] Edoardo Mascheroni (Mailand 1852 – Ghirla, Varese 1941) studierte in Mailand und debutierte 1870 in Brescia mit *Macbeth* und *Un ballo in maschera*. Er arbeitete in Livorno, Bologna, ab 1884 in Rom, wo er 1885 die italienische Erstaufführung des *Fidelio* dirigierte. Er leitete die Uraufführungen von Catalanis *Loreley* (Turin 1890) und *La Wally* (1892) sowie Franchettis *Fior d'Alpe*. Später weitete er seine Tätigkeit auf Spanien und Südamerika aus. 1925 zog er sich zurück. Verdi bezeichnete Mascheroni scherzhaft als den „dritten Autor" des *Falstaff*.

[11] Verdi an Boito; Genua, 26. April 1891. In: *Copialettere*, S. 369.

[12] Verdi an G. Ricordi; Sant'Agata, 9. Juni 1891. In: *Copialettere*, S. 713.

des Platzmangels im kleinen Orchestergraben stark reduziertes Orchester zauberten eine an poetischen Stimmungen ungemein reiche Aufführung der Oper auf die Bühne.

Im September 1891 beginnt Verdi bereits mit der Instrumentation, obwohl die Oper noch nicht fertig ist. Über den Winter arbeitet er mit kurzen, erkältungsbedingten Unterbrechungen an der aufwendigen Instrumentation des *Falstaff*, im April 1892 ist der erste Akt komplett fertig, nachdem Boito noch kleine Änderungen an Falstaffs Monolog von der Ehre angebracht hat. Bald werden praktische Aufführungsfragen erörtert. Darüber, dass die Mailänder Scala abermals der Uraufführungsort sein wird, herrscht trotz verschiedener Mängel Einigkeit. Binnen zweier Monate sind auch der zweite und der dritte Akt fertig komponiert. Kaum etwas an Boitos Libretto muss geändert werden, meistens handelt es sich nur um Kürzungen weniger Zeilen. Im September 1892 überarbeitet Verdi einige Stellen im zweiten Akt, die ihn nicht restlos überzeugen.

Im November 1892 beginnen die Klavierproben unter Verdis Leitung. Die Premiersänger sind letztendlich: Victor Maurel* (Falstaff), Antonio Pini-Corsi* (Ford), Emma Zilli (Alice), Adelina Stehle* (Nannetta), Virginia Guerrini* (Meg Page), Giuseppina Pasqua (Quickly), Edoardo Garbin* (Fenton), Vittorio Arimondi* (Pistola). (Von den mit * gekennzeichneten Sängern existieren Tondokumente.)

Die am 9. Februar 1893 an der Scala stattfindende Uraufführung des *Falstaff* ist ein mondänes Ereignis, dem des *Otello* vergleichbar. Die junge Komponistengeneration ist durch Puccini und Mascagni vertreten, aus ganz Europa sind Korrespondenten angereist, um über das Werk zu berichten, hohe Vertreter der Politik sind anwesend. Aus der schreibenden Gilde interessieren sich der Dichter Giosuè Carducci und der Librettist Giuseppe Giacosa für die neue Oper.

Bis Ende des 19. Jahrhunderts war es in Italien Usus, nach den Aufführungen – auch von extrem langen Werken wie *Meistersinger* oder *Parsifal* – ungeachtet der begreiflichen Erschöpfungszustände der Orchestermusiker noch ein Ballett aufzuführen. Man kann es heute kaum glauben, aber im Anschluss an Verdis letztes Meisterwerk wurde an der Mailänder Scala das Ballett *Die Puppenfee* aufgeführt.

MILANO
TEATRO ALLA SCALA
Impresa PIONTELLI e C.
Recita 18 d'abbonamento. Sera pari.
Giovedì 9 Febbraio 1893, alle ore 8 1/4 pom.
PRIMA RAPPRESENTAZIONE
della commedia lirica in 3 atti di ARRIGO BOITO:
FALSTAFF
Musica di GIUSEPPE VERDI.
PERSONAGGI
Sir JOHN FALSTAFF . . . . . Maurel Vittorio
FORD, marito d'Alice . . . . . Pini Corsi Antonio
FENTON . . . . . Garbin Edoardo
Dr CAIUS . . . . . Paroli Giovanni
BARDOLFO } seguaci di Falstaff . . Pelagalli Rossetti Paolo
PISTOIA } seguaci di Falstaff . . Arimondi Vittorio
Mrs ALICE FORD . . . . . Zilli Emma
NANNETTA, figlia d'Alice . . . . Stehle Adelina
Mrs QUICKLY . . . . . Pasqua Giuseppina
Mrs NIC PAGE . . . . . Guerrini Virginia
L'oste della Giarrettiera . . . . . Fulcini Attilio
Robin, paggio di Falstaff . . . . N. N.
Un paggetto di Ford . . . . . N. N.
Borghesi e Popolani - Servi di Ford - Mascherata di folletti, di fate, di streghe, ecc.
Scena: Windsor - Epoca: Regno di Enrico IV d'Inghilterra
Commedia è tolta dalle ALLEGRE COMARI DI WINDSOR e da parecchi passi dell'ENRICO IV riguardante il personaggio di Falstaff.
Maestro concertatore e direttore d'orchestra EDOARDO MASCHERONI.
Farà seguito
DIE PUPPENFEE
Ballo comico in un atto di G. HASSREITER F. GAUL, Musica di G BAYER riprodotto dal Coreografo CESARE SMERALDI.
Biglietto per accedere ai Palchi L. 5 - Al loggione L. 5.
In platea non vi sono posti in piedi ed il piccolo atrio è chiuso al pubblico.
Allo spazio libero della galleria di V fila non potranno accedervi che le persone munite di tessera o di biglietto speciale dell'impresa
Ad evitare spiacevoli inconvenienti, i signori abbonati sono pregati di munirsi delle rispettive bollette d'abbonamento o tessere.
Il Teatro si apre alle ore 7 1/4 - Il loggione alle ore 7 1/2 - IMPRIMERIE ECONOMICA VIA PARE CIRCO S. PALMO

Wie vorherzusehen war, ist die Premiere ein Triumph. Einige Stücke, darunter Falstaffs „Quand'ero paggio", werden wiederholt, die Kritiken sind einhellig begeistert, können aber eine gewisse Ratlosigkeit nicht verbergen. Doch noch ist *Falstaff* nicht die Oper, die wir heute kennen. Es ist das Finale II, von dem Verdi nicht restlos überzeugt ist, ebenso wie der Schluss des ersten Bildes des dritten Aktes. Beide Stellen werden nach längerem Hin und Her in die endgültige Form gebracht und kommen am 15. April 1893 in Rom im Beisein des italienischen Königspaares erstmals zur Aufführung. Weitere kleinere Änderungen im dritten Akt werden für die Pariser Erstaufführung im Mai 1894 durchgeführt. Boito liefert dafür einige Textergänzungen auf Französisch, die dann zurück ins Italienische übersetzt werden.

Erst jetzt liegt *Falstaff* in seiner endgültigen Form vor. Obwohl er unwidersprochen allgemein als großes Meisterwerk anerkannt und bis heute fester Bestandteil der Spielpläne der internationalen Opernhäuser ist, erlangte er, wie erwähnt, trotz seiner Qualitäten niemals die Popularität anderer Opern Verdis.

Die Gründe dafür sind wahrscheinlich mehrere. Obwohl der fast Achtzigjährige eine Musik geschrieben hat, die ein funkensprühender Jungbrunnen ist, bei der die Frische und die Erfindungskraft nie durch die handwerkliche Souveränität überlagert werden, ist in der Musik nur wenig von der Dramatik zu hören, für die Verdi bekannt ist. Es fehlen geschlossene Nummern mit hohen Schlusstönen und Cabaletten, und bei den Männern dominieren die tiefen Stimmen – ähnlich wie in *Simon Boccanegra*, der ebenfalls nie populär wurde. Keine Tenorrolle wie der Herzog von Mantua, Radames oder Otello ist zu hören. Dafür gibt es eine Vielzahl an kammermusikalisch delikat gesetzten Ensembleszenen – Quartette, Quintette, sogar ein Oktett im 2. Akt –, weshalb die Solopassagen dementsprechend viel-

fach nur kurze Floskeln sind. Die Instrumente führen ein Eigenleben, sie lachen, kichern, poltern und kommentieren die Tragik Falstaffs. Vom Anfang bis zum Ende bleibt Verdis Musik geistvoll, durchsichtig, elegant, spritzig, ironisch, sogar selbstironisch. Aber kammermusikalische Feinheiten in der Oper haben die Massen noch nie begeistert.

Vielleicht liegt es auch daran, dass Verdis und Boitos Falstaff nicht mehr der saufende und beständig fluchende Raufbold Shakespeares ist, sondern ein feinsinniger mediterraner Verwandter dieser Figur, der seine adelige Herkunft und seine Bildung nicht verleugnen kann, wie es im übrigen überhaupt nicht um vordergründige Komik mit ihren altbewährten Mechanismen geht, sondern um die fein lächelnde Philosophie Falstaffs. Die Oper geriet deshalb im deutschen Sprachraum ihrem deutschen Pendant gegenüber ins Hintertreffen, Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*, mit ihrer ausufernden Musik und ihrem teilweise groben Humor. Und im Reformhaus am Grünen Hügel kann Cosima Wagner selbstverständlich keinen wirklichen Unterschied zwischen dem *Trovatore* und dem *Falstaff* erkennen.

Es war ein großer Wagner-Bewunderer und Wagner-Interpret, der einen treffenden Vergleich zwischen Wagners *Meistersingern* und dem *Falstaff* anstellte:

> Wie viele musikalische Mittel – wunderschöne natürlich – Wagner benötigt, um die Nacht in Nürnberg zu schildern! Und dann beachten Sie, wie Verdi einen ähnlich deskriptiven Effekt in einem theatralisch ähnlichen Moment erzielt – mit drei Noten!

Das sagte niemand anderer als Arturo Toscanini, einer der bedeutendsten *Falstaff*-Dirigenten der Musikgeschichte.

Im Jahr der Uraufführung und im Jahr darauf wird *Falstaff* weltweit, von Nord- und Südamerika bis Russland, aufgeführt. In Hamburg dirigiert Gustav Mahler die Oper. In Paris findet die Aufführung am 18. April 1894 an der Opéra Comique statt. Verdi leitet die Proben selbst. Einige Darstellungen Verdis bei den Proben werden in einer Zeitung veröffentlicht. Der 80jährige Komponist ist mit der Qualität der Aufführung und dem Erfolg sehr zufrieden.

Beschäftigen wir uns nun kurz mit den Vorlagen zu *Falstaff* und mit ein paar wesentlichen Details der Oper.

Verdi war seit den 1840er Jahren unter Italiens Musikern der beste und höchstwahrscheinlich einzige Shakespeare-Kenner. Er kannte alle Shakespeare-Übersetzungen seiner Zeit und las sie immer wieder. Aber *Falstaff* hat nicht nur mit Shakespeare zu tun. Er hat auch italienische Quellen: Die erste ist eine Erzählung aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von Gian Francesco Straparola, die von einem Studenten in Bologna berichtet, der drei Frauen gleichzeitig umwirbt und dafür teuer bezahlen muss, die zweite eine Novellensammlung von Giovanni Fiorentino (Mailand 1554) mit dem Titel *Il Pecorone* nach dem Vorbild von Giovanni Boccaccios *Decamerone*. Wir befinden uns also wieder in dem für Shakespeare so wichtigen Rinascimento, das Boito und Verdi, wie zu sehen sein wird, mit voller Absicht im *Falstaff* wiedererstehen lassen.

Von Shakespeares *Lustigen Weibern von Windsor* war schon die Rede. In den beiden Teilen von Shakespeares *König Heinrich IV.* ist Sir John Falstaff ein zwar vielschichtiger, jedoch auch widersprüchlicher Charakter. Er ist einerseits ein fluchender Schwadroneur, wortgewandter Schwerenöter, selbstgefälliger Weiberheld und sektsaufender Raufbold, andererseits ein Feigling, der sich in der Schlacht bei Shrewsbury nach einem unrühmlichen Zweikampf mit Archibald Graf von Douglas totstellt:

> Das bessere Teil der Tapferkeit ist Vorsicht, und mittelst dieses besseren Teils habe ich mein Leben gerettet!

Eine Anmerkung zum „Sekt": Damit ist bei Shakespeare nicht Schaumwein wie jener von Schlumberger gemeint, sondern das, was die Franzosen „vin sec" nennen, trockener Wein, also Sherry oder Madeira. Shakespeare hat „sack" geschrieben und damit Sherry bezeichnet, denn zu seiner Zeit gab es noch keinen Sekt im heutigen Sinn. Einige Male schreibt er auch „sherris-sack", mit Bindestrich. Sucht man in den verschiedenen Shakespeare-Ausgaben diese Wortkombination, so gelangt man zu Textpassagen, die Boito wörtlich ins Libretto übernommen hat. Er verwendet aber klugerweise nicht das Wort „Sekt" bzw. seine italienische Entsprechung „spumante", sondern schreibt „vino" oder auch „vin dolce". Wenn in *deutschen* Shakespeare-Übersetzungen oder im Libretto von Nicolai beständig von „Sekt" die Rede ist, handelt es sich um einen klassischen Übersetzungsfehler.

Nach seinem in *Heinrich V.* bereits abseits der Bühne erfolgten Tod kam Falstaff – einer unbewiesenen Legende nach – erst auf Betreiben von Königin Elisabeth I. zu Protagonistenehren: Sie soll angeblich den Wunsch geäußert haben, „the fat knight in love" in einer Komödie auf der Bühne zu sehen und eine baldige Aufführung befohlen haben. Shakespeare erfüllte diesen – wie bereits ein Herausgeber seiner Stücke im 18. Jahrhundert angemerkt hatte – problematischen königlichen Wunsch in den *Lustigen Weibern* allerdings nicht, denn der auf seinen finanziellen Vorteil bedachte Falstaff ist nicht verliebt, ja er bemüht sich beim Hofieren von Mistress Ford und Mistress Page nicht einmal, Verliebtheit oder gar Liebe vorzutäuschen, sondern er erhebt in liebenswerter Selbstüberschätzung nur sich selbst zum vermeintlichen Liebesobjekt der Damen.

Obwohl er bei Boito letztere Charakterzüge beibehält und zum zentralen, dominierenden Protagonisten aufsteigt, verwandelt er sich in einen wie direkt dem *Decamerone* entstiegenen feinsinnigen, mythologisch und literarisch bewanderten mediterranen Verwandten dieser Figur, der sich einer gehobenen Sprache bedient und seine adelige Herkunft nicht verleugnen kann. Zu diesem Zweck bedient sich Boito mit großem Geschick auch etlicher charakterisierender Passagen aus beiden Teilen von *Heinrich IV*. Während Shakespeare seine Komödie ihren Situationen entsprechend gewichtet und sie *Die lustigen Weiber von Windsor* nennt, heisst sie bei Verdi *Falstaff*, weil sie den dicken Ritter ins Zentrum der Handlung stellt und ihn in einem wunderbaren Gleichgewicht zu seinen Gegenspielern hält, was dem *Falstaff* zu Recht den Ruf einer Ensembleoper eingetragen hat. An sich ist es ein Vorrecht der Tragödie, das Stück nach dem Protagonisten zu benennen, doch ist Verdis *commedia lirica* eben nicht nur eine Komödie: Die Monologe Falstaffs – eines Mannes, der die Mechanismen des Zwiedenkens seiner Mitmenschen längst durchschaut hat und deren moralische Lippenbekenntnisse genau von ihrem tatsächlichen Tun zu unterscheiden weiß – mit ihren philosophischen Einsichten weisen durchaus auch Aspekte tragischer Erkenntnis auf, ohne deshalb tragödienhaft zu wirken. Vielmehr gelingt es Boito und Verdi, eine Oper zu gestalten, bei der die Grenzen zwischen Komödie und Tragödie fließend sind.

Nicht von Shakespeare abgeleitet sind die zahlreichen verbalen und musikalischen Andeutungen und Zitate der Oper, wobei die Herkunft abzustufen ist: Während der in Falstaffs witziger Arie „Quand'ero paggio del Duca di Norfolk" erwähnte und von Boito übernommene Herzog von Norfolk in Shakespeares *Heinrich IV.* vom Friedensrichter Shallow (in deutscher Übersetzung: Schal) nur ganz nebenbei erwähnt wird, wobei auf Falstaffs einstige extreme Schlankheit, von der er in der Oper Alice selbstverliebt, aber charmant erzählt, überhaupt nicht eingegangen wird, hat Boito eine zentrale Szene um einen Pagen daraus entwickelt, nämlich die einzige geschlossene Nummer der Oper, die wahrscheinlich kürzeste Arie der Opernliteratur – 24 witzig-elegante Takte, die in 30 Sekunden vorbeihuschen. Man kann in dem tänzelnden 2/4-Takt des *Allegro con brio* ein Pendant zu *Fin ch'han dal vino*, der sogenannten Champagnerarie, die in Wahrheit nur eine Weinarie ist, aus *Don Giovanni* sehen, die es trotz Mozarts Meisterschaft nicht schafft, in vergleichbarer Kürze zu einem Ende zu kommen.

Warum ist an einer zentralen Stelle der Oper ausgerechnet von einem Pagen die Rede? mag man sich fragen. – Die Söhne adeliger Familien wurden zu Shakespeares Zeit bis in ihr siebentes Jahr zu Hause erzogen, dann kamen sie als Pagen in den Haushalt von Verwandten oder Nachbarn, wo sie, vor Verzärtelung durch übergroße Liebe geschützt, in verschiedenen Gegenständen unterrichtet und erzogen wurden. Sie entkamen dadurch der körperlichen Züchtigung, die an den englischen Mittelschulen ein allseits anerkanntes Erziehungsmittel war. Eine Dame ersuchte damals beispielsweise den Lehrer ihres Sohnes, ihn bei mangelndem Lernerfolg auszupeitschen, da es ihr lieber sei, ihn „ehrlich beerdigt als unehrlich verloren" zu sehen. Körperliche Betätigungen wie Sport in der heutigen Form waren unbekannt, das einzige Ventil für überschüssige Energie boten Hurerei und geselliges Saufen, die Tavernenwirte waren die dankbaren Nutznießer. All diesen Elementen begegnet man vor allem bei Shakespeare, bei Verdi kaum.

Verdis *Falstaff* ist voll von ironischen Selbstzitaten und doppelbödigen Anspielungen. Hier nur einige wenige Beispiele:

Wenn Falstaff im ersten Bild des ersten Aktes Bardolfo und Pistola erklärt: „L'arte sta in questa massima: ‚Rubar con garbo e a tempo.'" [„Der Grundsatz unserer Kunst ist: ‚Mit Feingefühl und zur rechten Zeit stehlen.'"], so enthält der Satz einen witzigen Doppelsinn: „rubare" bedeutet nicht nur „stehlen / rauben" im strafrechtlichen Sinn, sondern ist in Verbindung mit „tempo" ein Hinweis auf die Agogik, auf das „tempo rubato" und somit als Interpretationsempfehlung zu verstehen: „Rubato mit Feingefühl anwenden." An seine beiden Kumpane – und stellvertretend an alle ungeschickten Musiker – gewandt, fügt Falstaff sofort hinzu: „Siete dei rozzi artisti." [„Ihr seid ungehobelte Künstler."] Darüber hinaus ist „rubare" auch als Anspielung auf die zahlreichen Selbstzitate und Autoparodien der Oper zu verstehen.

Interessant ist auch der Kult, den Falstaff mit seinem Bauch treibt: Das reicht von Falstaffs Definition „Questo è il mio regno. Lo ingrandirò." [„Das ist mein Königreich. Ich

werde es vergrößern.“] über das Feiern seines Bauches durch Bardolfo und Pistola mit dem Ausruf „Falstaff immenso – Enorme Falstaff“, was wieder ein Zitat aus *Aida* (Finale I) ist, nämlich „Immenso Ftah“. Falstaff ist übrigens der Meinung, sein Bauch sei der Grund, weshalb man ihn liebe: „Se Falstaff s’assottiglia / Non è più lui, nessuno più l’ama“ [„Wenn Falstaff schlank würde / Was wär’ er dann, wer wollt’ ihn lieben?“] Dieser Bauch hat ihm, wie er zu Beginn des dritten Aktes verkündet, sein Leben gerettet: „Che se non galleggiava per me quest’epa tronfia / Certo affogavo.“ [„Denn wenn dieser aufgeblasene Bauch mich nicht an der Oberfläche gehalten hätte / wäre ich bestimmt ertrunken.“]

Was hat es mit diesem Bauch nach Falstaffs eigener Ansicht auf sich? Er gibt die Antwort im ersten Bild des ersten Aktes selbst: „In quest’addome / c’è un migliaio di lingue che annunciano il mio nome!“ [In diesem Bauch / gibt es tausend Stimmen, die meinen Namen verkünden!“] Diese Stimmen sind die Opern, die Verdi berühmt gemacht haben, mit ihren tausendfachen Aufführungen. – Verdis letzte Oper als Metapher nicht nur für all seine früheren Werke, sondern für die nunmehr überholte Opernkultur eines sich seinem Ende zuneigenden, von vielen Zeitgenossen bereits als altmodisch empfunden Musikjahrhunderts, dem Falstaff-Verdi anfangs des dritten Aktes wehmütig nachhängt: „Mondo ladro! – Mondo rubaldo. / [...] Mondo reo. Non c’è più virtù. Tutto declina.“ „Schlechte Welt. – Schurkische Welt. [...] Grausame Welt. Es gibt keine Tugend mehr. Alles verkommt.“ Die Befindlichkeit Falstaffs, der den hehren Idealen seiner frühen Jahre längst den Rücken gekehrt hat, der ein Relikt einer längst versunkenen aristokratischen Welt ist, der in einem heruntergekommenen Quartier haust, der mit Trunkenbolden und Spießern, die er verachtet, zu verkehren gezwungen ist, der mit den Moden und Gepflogenheiten der neuen Gesellschaft nicht mehr zurechtkommt, der seinen Lebensunterhalt nur mühsam bestreitet, spiegelt wie zufällig den Zustand der Pflege des Verdi-Repertoires in diesen Jahren in Italien wider. Die Aufführungszahlen von Verdis Opern waren drastisch zurückgegangen und Verdi begann, sich für einen bereits vergessenen Komponisten zu halten.

Alles, was Verdis Opern ausgemacht hat und was Generationen von Komponisten als Vorbild oder als Reibefläche gedient hat, wird jetzt in Frage gestellt und ironisch paraphrasiert: Wenn nach dem erwähnten ironischen Selbstzitat aus *Aida* seine abtrünnig gewordenen Kumpane Bardolfo und Pistola schließlich im 2. Akt scheinbar reumütig zu Falstaff zurückkehren und dies durch ostentatives Psalmodieren bekunden („Siam pentiti e contriti“ [„Wir bedauern und bereuen“]), ist das ein Hinweis auf Verdis – im Alter in seiner Heftigkeit etwas zurückgenommenen und jetzt in beissende Ironie verwandelten – Antiklerikalismus.

Wie zu sehen ist, kann die Figur des Falstaff in vieler Hinsicht als Selbstportrait Verdis gedeutet werden. Die Illusion des Operngeschehens wird erstmals im Schlussbild gebrochen, wenn Falstaff sagt: „Un poco di pausa. Sono stanco.“ [„Eine kurze Pause. Ich bin müde.“] In diesem Augenblick fällt ein Hauch von Melancholie auf den Protagonisten, dessen Identität ab nun nicht mehr eindeutig zu sein scheint. Es ist nicht einwandfrei unter-

scheidbar, ob es Falstaff ist, der den folgenden Schlüssel zur Opernfigur Falstaff liefert, oder ob Verdi mit weiser Selbsterkenntnis von sich selbst spricht:

Ogni sorta di gente dozzinale Mi beffa e se ne gloria; Pur, senza me, costor con tanta boria Non avrebbero un briciol di sale. Son io che vi fa scaltri. L'arguzia mia crea l'arguzia degli altri.	Dutzendmenschen von aller Art machen sich lustig über mich und rühmen sich dessen auch noch; und doch hätten sie mit all ihrem Hochmut ohne mich nicht ein Fünkchen Witz. Ich bin es, der sie gewitzt macht. Mein Witz erschafft den Witz der anderen.

Der Künstler, wer immer es letzten Endes auch sein mag – die Opernfigur oder der Komponist –, enthüllt hier den Zuschauern sozusagen ein Berufsgeheimnis, nachdem er einen unaufhaltsam abrollenden Mechanismus in Gang gesetzt hat, dessen Schlussmoral im Park von Windsor ersichtlich wird. Mehrmals ist Falstaff aus seiner Rolle herausgetreten und ließ Verdi an seiner Stelle zu Wort kommen. Das ist etwa in dem auf Verdis Charakter zutreffenden Monolog Falstaffs von der Ehre der Fall (auch wenn der Text von Shakespeare übernommen wurde), ganz besonders aber, wenn Falstaff-Verdi kurz vor der Schlussfuge der Oper zu den Mitspielern sagt: „Un coro e terminiam la scena." [„Einen Chor noch und dann wollen wir die Szene zu Ende bringen."] Das ist nicht Falstaff, der da spricht – die Operntterminologie von „Chor" und „Szene" gehört in dem Stück nicht zu seinem Vokabular –, es ist Verdi, der in einzigartiger Weise von der Opernbühne, von seiner Kunst, seinen Interpreten, seinem Publikum, von der Welt Abschied nimmt. Gemeinsam mit Falstaff treten auch die anderen Figuren der Oper aus ihren Rollen heraus und nach vorne an die Rampe, wenden sich wie die Schauspieler der alten Commedia dell'arte mit einer Art *licenza* zum Abschied an das Publikum und werden damit ein Teil von ihm.

Die *licenza*, die Verabschiedung des Publikums, ist eine auf Petrarca zurückgehende Tradition. Bei ihm wurde die letzte Strophe einer Kanzone so bezeichnet. Das Theaterpublikum wurde gefragt, ob es sich gut unterhalten habe oder ob es das Stück verstanden habe. Mozart hat mit dem Schlusssextett des Don Giovanni von diesem Kunstgriff Gebrauch gemacht und für die Zuschauer die Moral aus der Geschichte gezogen (Don Giovanni ist übrigens wie Falstaff ein erfolgloser Verführer). Eine späte Kurzform der licenza ist das „La commedia è finita!", das Leoncavallo am Ende der *Pagliacci* sagen lässt (solange Victor Maurel, der Tonio der Uraufführung, die Partie sang, war es Tonio und nicht Canio, der diese Schlussworte sagte). Auch Puccini setzt die Tradition in seinem Gianni Schicchi mit der kurzen Schlussansprache des Protagonisten an das Publikum fort, in der sogar das Wort „licenza" verwendet wird: „Ma, con licenza del gran padre Dante, se stasera vi siete divertiti, concedetemi voi l'attenuante!" [„Doch wenn ihr euch heute abend gut unterhalten habt, gewährt mir mit Erlaubnis des großen Vaters Dante mildernde Umstände!"]

Die Schlussfuge ist übrigens nicht der Abschluss des *Falstaff*, sondern ein Anhängsel. Die Handlung endet, oder besser gesagt: bricht ab, wenn Ford sagt: „Facciamo il parentado.

E che il ciel vi dia gioia.“ [„Schließen wir also Verwandtschaft. Und der Himmel schenk euch seinen Segen.“] und alle antworten: „Evviva!“

Falstaff leitet die Fuge mit den ebenso berühmten Worten „Tutto nel mondo è burla“ ein, was im Deutschen mit gedankenloser Selbstverständlichkeit meistens mit „Alles ist Spaß auf Erden“ wiedergegeben wird, als ob das Hochpreisen von Unernst und menschlicher Dummheit die krönende Botschaft dieser spirituellsten Oper Verdis wäre. Doch „burla“ hat die Bedeutungen „Nichtigkeit / Kleinigkeit / Lappalie“, was von dem musikalischen Verlauf der Fuge und der in der Vordergrund tretenden Textpassage „Tutti gabbati!“ bestätigt wird, was bedeutet: „Ein jeder wird betrogen / hintergangen / ausgelacht / verhöhnt!“. Das oft als optimistisch gedeutete C-Dur des Finales geht dann ruckartig nach Es-Dur über, trübt sich nach a-Moll ein und bricht plötzlich mit einem verminderten Septakkord wie betroffen fragend ab. Erst nach einer Pause setzt Falstaff verhalten in c-Moll wieder ein und nimmt den Gedanken „Tutti gabbati!“ wieder auf.

Dabei stellt sich heraus, dass nicht von heiterer Gemeinsamkeit, sondern von einem Gegeneinander die Rede ist, von Spott und Hohn, dem jeder ausgeliefert ist und den der eine dem anderen zufügt, sowie von dem, der zuletzt lacht. Es fällt auf, dass sich die Phrase „Tutti gabbati“ derselben absteigenden Tonfolge bedient, die Falstaff zu Beginn des 3. Aktes in seinem Monolog „Mondo ladro“ begleitet. Diese dunkle Wendung ist bar jeder Komik und von geradezu bitterem Ernst.

Und wenn es dann zum allgemeinen Schlussgelächter kommt, wenn also Verdi als letzter lacht, lacht er nicht am besten und schon gar nicht am heitersten oder am lautesten: Er lächelt mit der pessimistischen, gebrochenen Heiterkeit des Wissenden.

Der Musikwissenschafter und Kritiker Andrea della Corte hielt diesen melancholischen und pessimistischen Moment am Beispiel der Interpretation durch Arturo Toscanini fest:

> Das Staunen, das wir angesicht der technischen und spirituellen Neuartigkeit dieses *Falstaff* empfanden, wird uns ewig in Erinnerung bleiben. Viele werden sich daran erinnern, daß zu Beginn dieses Jahrhunderts *Falstaff*-Vorstellungen in normalen Spielzeiten, unter Dirigenten, die ein gutes oder sogar großes Renommée genossen, die Verdi-Experten und beim Publikum beliebt waren wie Mascheroni oder Mugnone, nur mäßigen Erfolg hatten. Die einen wiederholten die törichte Äußerung „Das ist nicht lustig“, die anderen behaupteten, das Werk sei zu fein für den Geschmack unseres Publikums. Doch Toscanini zeigte kritisch auf, daß Falstaff gar nicht lustig sein will, da dieses komische Drama in seiner Substanz melancholisch und pessimistisch ist, und daß es genügt, die Substanz herauszuarbeiten, um es jedem Publikum, sei es nun ein italienisches oder ein ausländisches, verständlich und schmackhaft zu machen.[13]

Dass Verdis lebenslanger Pessimismus, den ich „fruchtbar“ nennen möchte, sein Skeptizismus den Menschen, der Politik, der Religion, der Welt gegenüber, der das Ergebnis überragender kritischer Intelligenz war und dennoch nie zum Zynismus geriet, mehr als berechtigt

[13] Andrea della Corte, *Toscanini visto da un critico*, Torino 1958.

war, hat sich spätestens angesichts der schrecklichen Ereignisse des 20. Jahrhunderts bewahrheitet, dessen Anbruch er noch miterlebte.

Während der militante Antisemit Wagner zu Ende seines Komponistenlebens „Erhebung über das Dasein" beim Antisemiten Schopenhauer suchte und den visionären, bald von einem seiner Bewunderer, nämlich Adolf Hitler, in die Tat umgesetzten Wunsch aussprach, „es sollten alle Juden in einer Aufführung von Lessings *Nathan der Weise* verbrennen"[14], gleichzeitig aber in geradezu absurder Weise Verklärung und Erlösung suchte, war Verdi ein pragmatischer Humanist und Philanthrop und schrieb daneben seine ganz persönliche geistsprühende heitere Version des Abschieds.

Er hat mit dem *Falstaff* ein Meisterwerk geschaffen, das weit in die Musikgeschichte vorausweist. Während Wagner mit seiner Opernsymphonik in eine Sackgasse geriet und an Nachfolgern nur Wagner-Epigonen produzierte, ist der Nachklang Verdis in Werken von Puccini, Richard Strauss, Britten, Poulenc und Strawinsky nachweisbar und wird von diesen nicht bestritten. Ohne das Vorbild des *Falstaff* hätte es wohl weder Puccinis *Gianni Schicchi* noch den Ochs auf Lerchenau im *Rosenkavalier* in dieser Form gegeben, und auch Ermanno Wolf-Ferrari verdankt auf seiner Suche nach dem Kanon der alten *opera buffa* dem *Falstaff* sehr viel.

Der jetzt 80jährige Verdi hatte mit dem *Falstaff* seine Opern-Karriere trotz gegenteiliger, immer wieder auftauchender Gerüchte endgültig beendet. Oskar Bie fasste Verdis Karriere so zusammen:

> Das Werk Verdis ist der Abschied vom alten Italien. Er begann als einer der vielen und endigte als einer der wenigen. Eine ungeheure Entwicklung liegt in seinen Opern beschlossen, so groß, wie sie kein zweiter erlebt hat. [...] Niemand hat sonst so viele Stufen erklettert, so viele Übergangsstufen. Auch er ist von Aufträgen, von Konstellationen abhängig, er sucht die Musik zwischen seinen Aufgaben, nicht die Aufgaben zwischen seiner Musik, aber je älter er wird, desto mehr ist er ein gewissenhafter Hüter des offenen Quells, der ihm in seiner Erfindung fließt. Darin ist er die Vollendung Mozarts, einer ähnlichen Natur, die nicht mehr die Zeit und auch nicht die Epoche gehabt hatte, sich auszuleben.[15]

Eine neue Komponistengeneration hatte sich etabliert, Verdi war sich seiner künstlerischen Machtlosigkeit durchaus bewusst. Er war in der ihm fremd gewordenen Welt jetzt nur mehr ironisch-distanzierter Betrachter des Geschehens. Kaum ein Vierteljahrhundert später hauchte die italienische Gesangsoper mit der unvollendet gebliebenen *Turandot* Giacomo Puccinis endgültig ihr Leben aus.

© Copyright Christian Springer
www.christian-springer.com

[14] Tagebucheintragung von Cosima Wagner vom 18. Dezember 1881.
[15] Oskar Bie, a.a.O.