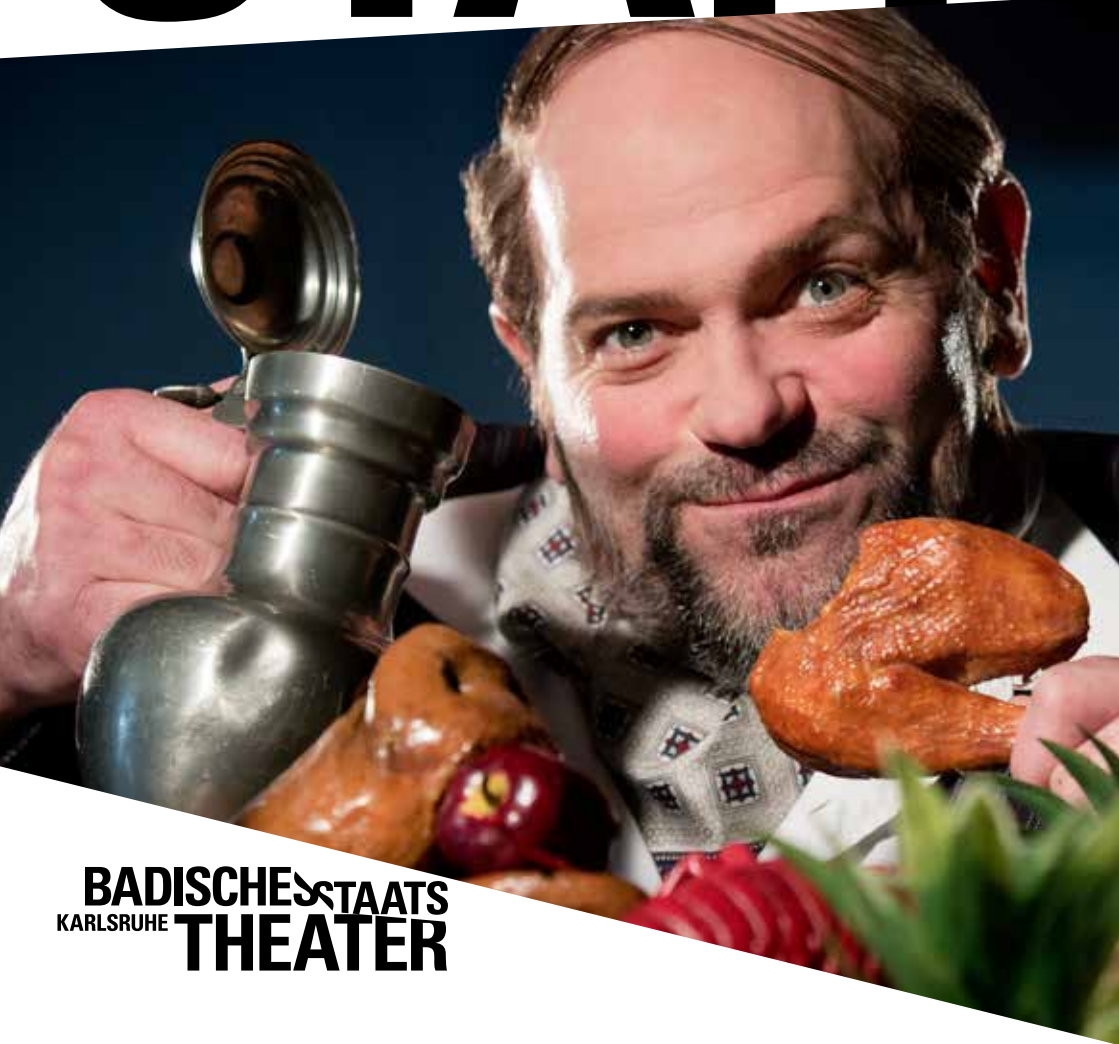


FAL- STAFF



**BADISCHE STAATS
KARLSRUHE THEATER**

**ALS ICH PAGE
BEIM HERZOG VON
NORFOLK WAR,
WAR ICH SCHLANK,
FLINK UND HÜBSCH.**

FALSTAFF

Lyrische Komödie in drei Akten von Giuseppe Verdi
Libretto von Arrigo Boito nach William Shakespeare
In italienischer Sprache mit deutschen & englischen Übertiteln

Sir John Falstaff
Ford, Alices Gatte
Fenton
Doktor Cajus
Bardolfo, in Falstaffs Diensten

Pistola, in Falstaffs Diensten
Alice Ford

Nannetta, Fords und Alices Tochter

Mrs. Quickly
Mrs. Meg Page
Wirt
Reinigungskraft

PIETRO SPAGNOLI a. G. / JACO VENTER
SEUNG-GI JUNG / LUCIA LUCAS
JAMES EDGAR KNIGHT / ELEAZAR RODRIGUEZ
MAX FRIEDRICH SCHÄFFER / Ks. KLAUS SCHNEIDER
CAMERON BECKER / TORSTEN HOFMANN a. G. /
NANDO ZICKGRAF*
AVTANDIL KASPELI / LUIZ MOLZ
Ks. BARBARA DOBRZANSKA /
Ks. INA SCHLINGENSIEPEN
ULIANA ALEXYUK / EMILY HINDRICHS /
AGNIESZKA TOMASZEWSKA
DANA BETH MILLER a. G. / Ks. EWA WOLAK
DILARA BAŞTAR / STEFANIE SCHAEFER
STEFAN PIKORA / RALF SCHIFFER
CORNELIUS MARTJAN

*Opernstudio

Musikalische Leitung
Nachdirigat
Regie
Bühne
Kostüme
Chor
Licht
Dramaturgie

JUSTIN BROWN
JOHANNES WILLIG
JACOPO SPIREI
NIKOLAUS WEBERN
SARAH ROLKE
ULRICH WAGNER
RICO GERSTNER
BORIS KEHRMANN

BADISCHE STAATSKAPELLE, BADISCHER STAATSOBERNCHOR
STATISTERIE DES STAATSTHEATERS KARLSRUHE

PREMIERE 12.7.15 GROSSES HAUS

Aufführungsdauer ca. 2 ½ Stunden, eine Pause
Aufführungsrechte Casa Ricordi Editore, Milano

Regieassistenz & Abendspielleitung **CHRISTINE HÜBNER** Musikalische Assistenz
& Einstudierung **PAUL HARRIS, ALISON LUZ, JULIA SIMONYAN, MIHO UCHIDA**
Studienleitung **STEVEN MOORE** Bühnenbildassistenz **JOHANNES FRIED** Kostümassistenz
STEFANIE HOFMANN Einrichtung Übertitel **SERGIO MORABITO** Soufflage **EVELYN
WALLPRECHT** Inspizienz **GABRIELLA MURARO** Leitung der Statisterie **OLIVER
REICHENBACHER**

Technische Direktion **HARALD FASSLRINNER, RALF HASLINGER** Bühneninspektor **RUDOLF
BILFINGER** Bühne **RUDOLF BILFINGER, EKHARD SCHEU** Leiter der Beleuchtungsabteilung
STEFAN WOINKE Leiter der Tonabteilung **STEFAN RAEBEL** Ton **HUBERT BUBSER,
HEIDRUN WEISLING-KENSY** Leiter der Requisite **WOLFGANG FEGER** Werkstättenleiter
GUIDO SCHNEITZ Malsaalvorstand **GIUSEPPE VIVA** Leiter der Theaterplastiker
LADISLAUS ZABAN Schreinerei **ROUVEN BITSCH** Schlosserei **MARIO WEIMAR** Polster-
und Dekoabteilung **UTE WIENBERG**

Kostümdirektorin **CHRISTINE HALLER** Gewandmeister/-in Herren **PETRA ANNETTE
SCHREIBER, ROBERT HARTER** Gewandmeisterinnen Damen **TATJANA GRAF, KARIN
WÖRNER, ANNETTE GROPP** Waffenmeister **MICHAEL PAOLONE, HARALD HEUSINGER**
Schuhmacherei **THOMAS MAHLER, BARBARA KISTNER, VALENTIN KAUFMANN**
Modisterei **DIANA FERRARA, JEANETTE HARDY** Kostümbearbeitung **ANDREA MEINKÖHN**
Chefmaskenbildner **RAIMUND OSTERTAG** Maske **SABINE BOTT, MELISSA DÖBERL,
FREIA KAUFMANN, NIKLAS KLEIBER, MARION KLEINBUB, JUTTA KRANTZ, MELANIE
LANGENSTEIN, INKEN NAGEL, SOTIRIOS NOUTSOS, SANDRA OESTERLE, NATALIE
STRICKNER, ANDREA WEYH, KERSTIN WIESELER**

WIR DANKEN

der Privatbrauerei Hoepfner GmbH für die Unterstützung der Premierenfeier.



Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer
Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind.

IST'S TRAUM ODER WIRKLICHKEIT?



Pietro Spagnoli

DIE GESCHICHTE VOM DICKEN MANN

ZUM INHALT

1. BILD In der Bar „Zum Hosenbandorden“ in einer italienischen Kleinstadt

Der alternde Sir John Falstaff schreibt Liebesbriefe an die verheirateten Damen Alice Ford und Meg Page. Da er sein Vermögen verprasst hat, macht er ihnen den Hof, um an ihre Kassen zu kommen.

Dr. Cajus, der Arzt des Städtchens, stürzt herein. Falstaff, sein Spin-Doctor Bardolfo und sein Bodyguard Pistola, sind letzte Nacht bei ihm eingedrungen, haben ihn betrunken gemacht, ausgeraubt und das Haus verwüstet. Die Beschuldigten leugnen. Cajus droht, sie anzuzeigen.

Bardolfo und Pistola weigern sich, die Briefe zu überbringen. Falstaff hält ihnen einen Vortrag über die Ehre und entlässt sie.

2. BILD Ein Platz

Die Damen Ford und Page haben die Briefe erhalten. Sie brennen darauf, einander die

Neuigkeit mitzuteilen und stellen fest, dass die andere denselben Brief erhalten hat. Sie wollen sich an dem dreisten Ritter rächen.

Ford erscheint. Eine Traube von Schmarotzern redet auf ihn ein. Dr. Cajus, der Fords Tochter Nannetta heiraten will, macht seinem Ärger über Falstaff Luft. Bardolfo und Pistola versuchen, sich bei ihm einzuschmeicheln. Sie warnen ihn, dass Falstaff seiner Frau nachstellt. Fenton, Nannettas Liebhaber, bietet sich an, Falstaff zu verdreschen.

Während Nannetta und Fenton heimlich schmusen, beschließt Ford der Treue seiner Frau auf den Grund zu gehen. Mit Bardolfos und Pistolas kostspieliger Hilfe will er den Verführer unter falschem Namen als Herr Quelle in seinem Domizil aufsuchen.

3. BILD In der Bar

Bardolfo und Pistola bitten Falstaff, wieder für ihn arbeiten zu dürfen. Sie kündigen

Alices und Megs Freundin Quickly an. Quickly lädt Falstaff zum Stelldichein bei Alice. Zwischen 14 und 15 Uhr sei ihr Mann außer Haus.

Als nächstes erscheint Herr Quelle. Er berichtigt Falstaff, dass er unsterblich in eine gewisse Alice Ford verliebt sei, die ihm aber die kalte Schulter zeige. Seine einzige Hoffnung liege darin, dass Falstaff mit seinen weltbekannten Liebeskünsten eine Bresche in ihren Tugendpanzer schlage, damit er, Herr Quelle, Nachlese auf dem eroberten Terrain halten könne.

Das treffe sich ausgezeichnet, prahlt der geschmeichelte Ritter und nimmt den Auftrag nebst Honorar an. Er sei zu einem Rendezvous mit der Signora verabredet. Während sich Falstaff auf seinem Zimmer schick macht, fällt Ford aus allen Wolken. Er sieht sich bereits als Gespött der Stadt.

4. BILD Fords Villa, zwischen 14 und 15 Uhr

Während Quickly von ihrem Treffen mit Falstaff erzählt, ist Nannetta in Tränen. Ihr Vater will sie mit dem reichen Dr. Cajus verheiraten und ihre Affaire mit dem Habenichtsfenton beenden. Alice beschließt, auch ihrem Mann eine zu Lektion erteilen, ist aber zunächst mit der Vorbereitung des Streichs beschäftigt, den die Frauen Falstaff spielen.

Falstaff erscheint und macht Alice den Hof. Meg stürzt ins Zimmer und berichtet, Ford habe rasend vor Eifersucht eine Meute versammelt, um den Einbrecher zu massakrieren. Falstaff ist nicht nur zwischen zwei „Geliebten“ eingeklemmt, sondern muss sich auch noch in einem Korb mit dreckiger Wäsche verstecken. Am Ende wird der Korb im Kanal vor der Villa entleert.

5. BILD In der Bar

Falstaff verflucht die „diebische Welt“ und sieht ihr Ende heraufziehen. Quickly tritt erneut ein und wieder gelingt es ihr, den alten Mann um den Finger zu wickeln. Diesmal habe Alice einen todsicheren Ort für das Schäferstündchen gefunden, um den Nachstellungen ihres Mannes aus dem Weg zu gehen. Man solle sich Schlag Mitternacht an der „Eiche des Herne“ treffen.

Vor der Bar instruiert Alice ihre Mitverschworenen. Sie wollen Falstaff einen Schreck einjagen, indem sie ihm als Geister erscheinen. Alice verteilt die Rollen.

Auch Ford ist schlau. Dr. Cajus soll sich in eine Mönchskutte vermummen. Dann wolle er ihn und Nannetta, die die Feenkönigin spielt, zu Mann und Frau erklären. Quickly hört den Plan zufällig mit.

6. BILD Mitternacht an der Eiche des Herne

Voll Ungeduld, Nannetta wiederzusehen, ist Fenton zu früh da. Die Frauen kommen und verstecken die Mitverschworenen. Falstaff erscheint. Alice nähert sich ihm zum Stelldichein. Sie werden von den Geistern der Nacht gestört, die sich auf Falstaff stürzen. Nachdem sich alle durch Falstaff Geschädigten ausgiebig an ihm gerächt haben, möchte Ford das Kapitel mit einer scheinheiligen Heirat versöhnlich beenden. Er erklärt Mönch und Feenkönigin zu Mann und Frau. Alice setzt wieder mal eins drauf und führt ein zweites Paar zur Doppelhochzeit vor. Da kommt an den Tag, was Ford übersah: Dass Quickly Bardolfo zuvor beiseite gezogen und das Kostüm der Feenkönigin übergeworfen hatte. Ford und Cajus sind nicht besser dran als Falstaff. Alles Gefoppte!

Honi soit qui ma



l y pense



SHAKESPEARE MEDITERRANISIEREN

ZUM STÜCK

Bereits nach dem Requiem, 1873, war Verdi (1813–1901) schaffensmüde geworden. Der Stilwandel, der sich mit der jungen Generation italienischer Komponisten anbahnte, die Unzulänglichkeit der italienischen Opernhäuser und Librettisten demoralisierten den 60-Jährigen. Die Begegnung mit Arrigo Boito (1842–1918) ließ seine kreative Lust wieder aufflammen. Zwischen 1879 und 1887 entstand in einer Art komplizierter Vater-Sohn-Beziehung **Otello**. Nach dessen umjubelter Uraufführung wollte der 74-jährige Komponist endgültig „in Rente“ gehen. Doch dem fast 30 Jahre Jüngeren gelang es erneut, Verdi mit dem von beiden bewunderten Shakespeare zu ködern. Boito wusste, dass er sich eigenem Bekunden nach „seit 50 Jahren“ mit den **Lustigen Weibern von Windsor** beschäftigte und legte Verdi 1889 ein Szenarium vor, das diesen begeisterte.

Dass es sich bei dieser Entstehungsgeschichte um keine Legende handelt, beweist Verdis zerlesene, 37-bändige italienische Shakespeare-Ausgabe von 1838, die noch heute in seiner Bibliothek steht.

Schon 1868 sah er sich genötigt, Pressegerüchten entgegen zu treten, er arbeite an einer Oper **Falstaff**. 1876 schrieb er der Mailänder Salonnière Clara Maffei über den bauernschlaun Ritter. Seit 40 Jahren habe er einen **Falstaff** schreiben wollen, teilte Verdi dem Kritiker Gino Monaldi 1890 mit, „die üblichen Aber, die es überall gibt, stellten sich jedesmal einer Erfüllung dieses Wunsches entgegen. Nun hat Boito sämtliche Aber weggeräumt und mir eine lyrische Komödie gemacht, die keiner anderen ähnlich sieht. Es macht mir Spaß, sie zu komponieren; ohne irgendwelche Aufführungspläne, und ich weiß nicht einmal, ob ich fertig werde... Ich wiederhole: es macht mir Spaß...“

Damit deutet Verdi an, dass er mit **Falstaff** keinerlei Kompromisse zu machen mehr bereit war. Als sein Verleger die Novität des berühmtesten lebenden italienischen Komponisten prominent an der Mailänder Scala herausbringen wollte, betonte dieser erneut: „Als ich **Falstaff** schrieb, habe ich mich weder um Theater noch Sänger

geschert. Ich habe ihn ausschließlich zu meinem Vergnügen und auf eigene Rechnung geschrieben und denke, dass man ihn lieber bei mir in St. Agata spielen sollte als an der Scala.“

Die Oper enthält denn auch keine isolierten Wunschkonzertnummern. Dafür ist sie mit musikalischen Anspielungen auf die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts, Lautmalereien und Details gespickt. Verdi gönnte sich frei nach Wagners „Mit mir nur rat ich, red ich mit dir“ das Vergnügen, eine Oper nur für sich zu schreiben. Es war ihm egal, ob das Publikum alles verstand, was er in die Partitur hineinlegte. Trotzdem wurde die Uraufführung an der Mailänder Scala am 9. Februar 1893 ein Erfolg. Es sei ihm und Boito eben gelungen, „dem guten Publikum ein bisschen das Fell über die Ohren“ zu ziehen, kommentierte er maliziös. „Aber, aber Ihr werdet mir nach der fünften oder sechsten Vorstellung etwas über die Kasse sagen.“

Der Stoff

Für die Komödienhandlung hatte Boito Shakespeares Farce **Die lustigen Weiber von Windsor** vereinfacht, übersetzt und in singbare italienische Verse gebracht. Eine Reihe von Monologen, Wortspielen und Witzen aus **Heinrich IV.** gaben dem räsionierenden Helden seine ursprüngliche philosophische Tiefe zurück. Dadurch sowie durch die Aufwertung des Liebespaares Nannetta-Fenton, die Klärung der fintenreichen Intrigenhandlung und die Einbindung blinder Motive behob er „Fehler“, die man Shakespeares offenbar eilig verfasster Posse seit je angekreidet hatte. Zudem schuf er Anlässe und Freiräume für die musikalische Charakterisierung der Figuren und Darstellung von Handlung. Mit dieser Art der Einrichtung von dramatischen Meisterwerken

für die Opernbühne hatte er Erfahrung. 1862 zog er für seinen Kommilitonen, den späteren Verdi-Dirigenten Franco Faccio, **Hamlet** zusammen, wenig später für seine eigene Oper **Mefistofele** (1868) Goethes **Faust I und II.** 1879 folgte für Verdi **Otello**, 1889 Falstaff, schließlich **König Lear**, ein weiteres, lange umkreistes Wunschprojekt des Komponisten, das dieser aber nicht mehr vollendete.

Shakespeares Falstaff taucht erstmals 1596/97 als heruntergekommener Ritter und Komische Figur in dem Bürgerkriegsdrama **König Heinrich IV.** auf. Einem Gerücht des frühen 17. Jahrhunderts zufolge soll er Elisabeth I. so gut gefallen haben, dass sie den Wunsch äußerte, den nie um eine Antwort verlegenen Schmarotzer einmal als Liebhaber verspottet zu sehen. Der Schauplatz der **Lustigen Weiber von Windsor** und Anspielungen auf den Hosenbandorden lassen vermuten, dass sie die Teilnehmer des jährlich gefeierten Ordensfestes am 23. April 1597 in Windsor unterhielt. Die Anspielungen auf die exklusivste Auszeichnung der britischen Krone finden sich allerdings erst in der 2. Auflage der Komödie. Für Verdis Oper sind sie von Bedeutung. Sie erklären, warum der heimat- und mittellos vagabundierende Ritter vorübergehend im Gasthof „Zum Hosenbandorden“ unterkommt. Auch das Thema der Schlussfuge „Alles ist Schelmerei auf Erden“ geht auf das Motto des Ordens „Honi soit qui mal y pense – Ein Schelm, wer Böses dabei denkt“ zurück. Ordensstifter König Edward III. soll es der Legende nach ausgerufen haben, als seine Mätresse beim Tanz auf einem Hoffest ihr Strumpfband verlor.

Reform der Oper

Arrigo Boito, ein hochgebildeter Dandy, setzte sich zum Ziel, der seiner Meinung nach kulturell zurückgebliebenen italieni-

schen Bevölkerung seiner Zeit die Weltliteratur zu vermitteln. Er vergötterte Dante, Shakespeare, Goethe, studierte Bach und Beethovens letzten Streichquartette. Von Wagner übersetzte er **Das Liebesmahl der Apostel**, **Rienzi**, **Tristan** und die **Wesendonck-Lieder**. Gleichwohl stand er dem „falschen Apostel“ und „gefährlichen Verkünder schlecht gesagter, schlecht gedachter, schlecht gehörter Wahrheiten“ zwiespältig gegenüber. Er schwankte zwischen Faszination, Bewunderung und Abscheu. Die erste größere Programmschrift seiner Kritikerkarriere widmete der 22-jährige Dichterkomponist 1864 dem Thema **Mendelssohn in Italien** – als Antwort auf Wagners schon damals berühmtes Pamphlet **Das Judentum in der Musik**. Vor allem aber entwickelte Boito dort sein Konzept des „nuovo melodramma“, eines Musiktheaters, das die verbrauchten „Formeln“ Arie, Rondo, Cabaletta, Stretta, Ritornell, Ensemble ablegt und das Drama in musikalischer Form neu erstehen lässt. Boito forderte die durchkomponierte Oper, das gesungene Schauspiel, dramatisch, nicht kulinarisch. Sie zu verwirklichen, arbeitete er mit unterschiedlichen Komponisten zusammen. Ponchiellis **La Gioconda** und sein eigener **Mefistofele** sind die heute bekanntesten, aber bei weitem nicht einzigen Versuche auf diesem Weg. Auch seine Wagner-Übersetzungen gehören dazu. Boito folgte mit ihnen Goethes Konzept der „Weltliteratur“. Der hatte seinen Landsleuten empfohlen, wertvolle Werke fremder Literaturen zu übersetzen, sie sich so aktiv anzueignen und den Weg aus der Provinzialität zu finden.

Boito und Verdi

Die Erfüllung des Plans brachte allerdings erst die Zusammenarbeit mit Verdi. Bereits mit 19 Jahren wurde der Dichter dem Komponisten als vielversprechendes Talent in

Paris vorgestellt. Er sollte die Verse des **Hymnus der Nationen** schreiben, den Verdi 1862 für die Londoner Weltausstellung vertonte. Der berühmte Komponist bedankte sich bei dem jungen Mann mit einer Uhr. Sie möge ihn an den „Wert der Zeit“ erinnern. Doch zwei Jahre später zog Boito den dauerhaften Zorn des Älteren auf sich, als er in einem Trinkspruch „altare“ auf „lupanare“ reimte und unbedachterweise die gesamte Generation Verdis beschuldigte, sie habe den „Altar der Kunst“ mit ihren Werken „wie die Mauer eines Bordells verunreinigt“. Es kostete Verdis Verleger jahrelange Überzeugungsarbeit, den Dichter und den störrischen Alten, der nach **Aida** keine Opern mehr schreiben wollte, 1878 doch zusammen zu bringen. Über der Arbeit an der zweiten Fassung von **Simon Boccanegra**, **Otello** und **Falstaff** kamen sie sich näher, bis Boito zu Verdis engstem Vertrauten wurde.

Toskanische Klarheit

Über **Falstaff** schrieb Boito dem Pariser Kritiker Camille Bellaigue vier Jahre nach der Uraufführung, Verdi habe „die krachende Posse Shakespeares durch das Wunder der Töne auf ihre klare, toskanische Quelle Ser Giovanni Fiorentino zurückgeführt.“ Das ist der Schlüssel zum Verständnis der Oper. Natürlich war dem Intellektuellen, der keinen Tag ohne Lektüre verstreichen ließ, aufgefallen, dass es im **Pecorone** des Giovanni aus Florenz eine Parallele zu den **Lustigen Weibern** gibt. Der 1378 entstandenen Novellensammlung im Stile des **Decamerone** entnahm Shakespeare nicht nur den Grundeinfall der **Weiber**, sondern zur gleichen Zeit auch den des **Kaufmanns von Venedig**. In der zweiten Novelle des zweiten Tages erzählt Giovanni Titelheld, der „Naivling“, die Geschichte eines Studenten, der bei einem „Professor“ Unterricht



in Verführungskunde nimmt. Über seinen Erfolg bei dessen eigener Frau erstattet er dem Professor täglich Bericht. Als dem ein Licht aufgeht und er die beiden in flagranti ertappen will, versteckt sich der Student in einem Wäschekorb. Bei einem zweiten Versuch durchlöchert der gehörnte Ehemann den Korb mit dem Degen, ist aber wieder erfolglos. Schließlich merkt auch der Student, dass der Professor, dem er alle seine Streiche erzählte, um sich Tipps zu holen, niemand anderes, als der Mann seiner Angebeteten ist und versöhnt sich mit diesem.

Boito war begeistert über die Entdeckung, dass sowohl das Motiv des Wäschekorbs als auch Fords Auftrag an Falstaff, seine eigene Frau zu verführen, toskanischen Ursprungs waren. Das passte in sein Konzept, die italienische Kunst und Literatur durch Rückgriff auf das Zeitalter Dantes und Boccaccios zu alter Größe zurückzuführen. Somit re-italianisierte er Shakespeares Komödie und spickte sein Libretto für Verdi mit Anspielungen auf die klassisch-antike und die italienisch-humanistische Renaissance-Tradition. Ford ist reich wie Krösus, gehört wie Aktäon und düpiert wie Menelaos, Falstaff ein fetter Ochse wie der brünstige Jupiter, als er Europa entführte, die quecksilbrige Liebesbotin Quickly ein weiblicher Götterbote Merkur, dessen Name zugleich das Quecksilber, englisch „mercury“, bezeichnet, in dem das germanische „kwikw“ – lebendig – steckt. Bardolf und Pistol wollen keine Kuppler sein wie der Trojanische Held Pandarus bei Chaucer und Shakespeare. Falstaff macht Alice den Hof, indem er sie als Sirene und Göttin anredet, deren Augen leuchten wie die der Regenbogengöttin Iris. Ford nennt die Frauen Mänaden, also berauschte Bacchantinnen, die den Gott Falstaff-Bacchus umtanzen und so weiter. Dass der blinde Bogenschütze Amor

in einer Komödie, in der alle vom Eros getrieben werden oder zu werden vorgeben allgegenwärtig ist, versteht sich.

Neben der antiken Götter- und Heldenwelt kommt der idealisierten Renaissance der italienischen Novellen und Madrigale, der gebildeten humanistischen Liebeslyrik à la Petrarca und Giambattista Marino (1569–1629), dem für die Romania zentralen Dichter, große Bedeutung zu. Als Alice Falstaff im 4. Bild zum Stelldichein erwartet, spielt sie ein italienisches Lautenlied. Falstaff macht ihr in einem petrarkistischen Madrigal voller antikisierender Anspielungen, blumiger Umschreibungen, gezielter Über- oder Untertreibungen den Hof: „Endlich habe ich dich gepflückt, strahlende Blume! Jetzt kann ich selig sterben. Nach dieser Stunde beseligender Liebe habe ich das volle Maß meines Lebens ausgeschöpft.“ Natürlich fehlen auch die affektierten marinistischen Bescheidenheitsformeln nicht: „Meine schöne Alice! Ich kann nicht den Zimperlichen spielen, keine Schmeicheleien sagen und keine geblühten Phrasen dreschen. Aber ich will dir gleich einen sündigen Gedanken verraten.“ Mit den „geblühten Phrasen“ zitiert Boito das zentrale Instrument petrarkistischer Liebesrhetorik: die „frase fiorita“.

Satyrspiel statt Weltuntergang

Hinter dieser hochtrabenden Fassade lauern aber reiner Materialismus und die Sinnlichkeit des Satyrs, als dessen gehörntes Ebenbild der fette Bacchus Falstaff in seiner keltischen Variante als Jäger von Herne am Ende der Oper auftritt. „Ich stelle mir vor“, fährt er vor Alice fort, „wie du durch mein Wappen erhoben wirst und zwischen Juwelen und Aber-Juwelen die Pracht deines Busens zeigst. Im lodernden und flimmernden Regenbogen der Diamanten, den

kleinen Fuß im edlen Kreis eines Reifrocks, wirst du heller leuchten als der größte Himmelsbogen.“ Das ist nicht nur mariniertes Wortgeklingel, das mit Reimen wie *stemma, gemma, pompa* – Wappen, Juwelen, Pracht –, *adamante, guardinfante* – Diamant, Reifrock – musiziert und sich an der eigenen Sprachmusik berauscht. In einem übertriebenen Gleichnis wird die Angebotete durch Falstaffs Wappen sogar zum Abbild des Kosmos erhoben. Der „edle Kreis des Reifrocks“ umschreibt unfreiwillig komisch die Grenzen des Universums, die Diamanten stehen für die Planeten, die man sich in der Renaissance an Kristallsphären befestigt dachte, deren Reibung die Sphärenharmonie – Himmelsmusik – hervorbrachte, das nicht genannte, aber mitgedachte Gesicht der Angeboteten ist die Sonne, deren Brechung in den Diamanten den Regenbogen leuchten lässt. Hinter dieser ins Lächerliche kippenden Bildersprache steht das manieristische Konzept des *Concettismus*. Es lehrte Gebildete und Mächtigergebildete, wie man erfolgreich Liebesgedichte schreibt. Nämlich indem man neue und überraschende Sprachbilder durch möglichst weit hergeholte Vergleiche findet.

Boito hat Verdi durch sein Libretto ange-regt, ihm musikalisch darin zu folgen und zu übertreffen. Es gibt keine zweite Partitur des Komponisten, in der sich so viele Laut- und Klangmalereien finden. Wenn Ford Falstaff im 3. Bild mit einem Geldsack besticht, klingelt im Orchester die Triangel, während Bläser und Streicher in prustenden Vorhalten kichern. Wenn Falstaff im 1. Bild das Königreich seines Bauches preist, bläst sich das Orchester von der Bassposaune bis zur Pikkoloflöte zu einem Umfang von vier Oktaven auf. Wenn er anschließend im Ehrenmonolog die Ehre als

Schall und Rauch entlarvt, versetzen die Flöten die Luft wie Schallwellen in wirbelnde Schwingungen. Angesichts der kleinen Schweinereien, die laut Falstaff im Leben nun einmal unvermeidbar sind, sinkt die Moral mit chromatisch fallender Pikkoloflöte und Horn giftig pfeifend in den Keller. Der Fenstersturz des Helden im 4. Bild wird klanggestisch ebenso nachgezeichnet, wie der zeremonielle Hofknicks der Quickly im berühmten „Reverenza“-Motiv, wie das Tänzeln der affektierten Liebhaber Ford und Falstaff vor der Tür am Schluss des 3. Bildes, wie das geschäftige Getrippel, Geschnatter und Gegacker der „Lustigen Weiber“ im 2. Bild, wie das gigantisch anschwellende Gelächter des Orchesters zu Beginn des 5. Bildes oder die belebende, jede Lebensfaser des Universums und jedes Instrument im Orchester zum Vibrieren bringende Wirkung des Glühweins auf den infolge seines unfreiwilligen Bades vor Kälte starrenden Sir John gleich anschließend. Solche Lautmalereien sind nichts anderes als musikalischer *Concettismus*. Also die Übersetzung des lateinisch-italienischen Geistes, den Boito forderte, in Musik. Boitos Sprachbilder, Wortspiele, Sprichworte, sprechenden Namen und Doppeldeutigkeiten waren genau das, was Verdi von *Vers* zu *Vers* jenes Vergnügen bereitete, von dem er in den oben zitierten Briefen an Gino Monaldi und Giulio Ricordi sprach. Sie regten den Geist des müde gewordenen, von seiner Umwelt enttäuschten Komponisten intellektuell und musikalisch so stark an, dass er dem Vergnügen trotz der Mühe nicht widerstehen konnte, sie schriftlich zu fixieren und in Form zu bringen. Dabei war es ihm egal, ob er verstanden wurde oder nicht. Es ging ihm um seinen Spaß und um die Genugtuung, der Welt sein skeptisches, aber nicht verbit-tertes Weltbild noch einmal umfassend und unmissverständlich zu dokumentieren.

Zu dieser illusionslosen Zeitdiagnose gehört, dass Boito und Verdi ihre Gegenwart ähnlich reiner Geldgier ergeben sahen, wie Wagner. Der heruntergekommene Ritter will das Geld des aufsteigenden Bürgertums und ködert die reiche Bürgersfrau mit seinem Adelsprädikat. „Du wirst meine Lady und Falstaff dein Lord!“, flötet er in seinem Verführungsmadrigal. Ford sieht seine Gattin als Besitz und will seine Tochter an den vermögenden Doktor Cajus verheiraten, statt an den mittellosen Fenton, der es bei Shakespeare ebenfalls auf Nannettas Erbe abgesehen hat, was Boito für Verdi „korrigierte“. Bardolfo und Pistola laufen dem jeweils einträglichsten Verdienst hinterher und die plappernden Tratschtanten von Windsor – „comari“ nennt Boito sie – halten sich auch nicht mit den seelischen Folgen auf, die ihre grausamen Scherze haben könnten. Jeder andere, der nicht über Falstaffs robuste Vitalität verfügt, wäre daran zugrunde gegangen. Was nichts daran ändert, dass Falstaffs zynische Ausbeutung seiner Mitmenschen kein Deut besser ist. Anders als Wagner reagieren Boito und Verdi auf diesen skeptischen Befund aber nicht mit Fantasien von Götterdämmerung und Neuanfang, sondern mit einer Satire, einem Satyrspiel, indem sie den nicht tot zu kriegenden Falstaff, also die Verkörperung des vitalen Prinzips des Lebens selbst, als Satyr zeigen, fett, verfressen, rücksichtslos, lustbetont, hedonistisch. Am Ende tritt er sogar als Bock verkleidet auf und stimmt einen versöhnlichen Bocksgesang – griechisch „trag'odia“ – an.

Fuge oder Durch Leiden Lernen

Verdi und Boito setzen auf Katharsis, nicht Weltuntergang. Katharsis heißt Reinigung durch Leiden. Oder Reinigung vom Leiden. Die Philologen waren sich da seit Lessing

nicht einig, was die grammatikalisch auf beide Weisen übersetzbare Definition in der **Poetik** des Aristoteles bedeuten sollte.

Boito, der Germanophil, kannte die Diskussionen natürlich und war begeistert von der „Buffofuge“, die Verdi spontan gleich nach Beginn ihrer Arbeit aufs Papier warf, noch ohne zu wissen, was sie mit **Falstaff** zu tun hatte und wo sie überhaupt stehen sollte. Durch Leiden lernen, das hieß etwa in der **Orestie** des Aischylos, aus der persönlichen Katastrophe eine Lehre für die Allgemeinheit ziehen. Diese Lehre, das sah Boito gleich, konnte sich in der objektivsten musikalischen Form objektivieren, der Fuge. Also musste diese Fuge als Lehre all jener Katastrophen, die Falstaff, Ford, Cajus, Nannetta, Fenton und alle anderen Täter und Opfer in unterschiedlicher Weise durchleiden und auslösen, am Ende der Oper stehen. Einer Lehre, die selbst am Ende aller Tragödien stand, die Verdi sein Leben lang geschaffen hatte. Auch in diesem Sinne war die Komödie vom Bocksgestaltigen Satyr Falstaff ein Satyrspiel. Der Librettist baute Verdis spontanen Einfall also in sein Libretto ein. Der Zufall oder die innere Logik der Dinge hatte den tieferen Sinn von selbst aus sich herausgetrieben. „Zufällig“, mal mehr, mal weniger bewusst, hatte Boito Verdi dazu gebracht, zu erfüllen, was er, Boito, sich unter dem neuen „Melodramma“ vorstellte. Sie fanden die klare Form, die nicht aus der mechanisch übernommenen Formel bestand, sondern sich aus dem Gang der Handlung und dem Inhalt ergab. Ihre Aussage bestand darin, die Augen nicht vor der Wirklichkeit zu verschließen, aber auch nicht an ihr zu verzweifeln oder zu verbittern, sondern darüber lachen, was nun einmal nicht zu ändern ist.

1. 1. 1995 - 20. 7. 1990



NEUE LEICHTIGKEIT

ZUR MUSIK

Bereits nach dem Pariser **Don Carlos**, 1867, kritisierte Georges Bizet, Verdi wolle schreiben wie Wagner. Verdi hat diese seit-her nie verstummte Kritik gewürmt. So teilte er etwa seinem Verleger Giulio Ricordi mit, er habe keine Lust mehr zu komponieren, wenn man ihn ohnehin bloß als Wagner-Epigonensehe. Die Idee der durchkomponierten Oper aber verfolgte er schon seit **Macbeth**, 1847, bevor er den Namen Wagner überhaupt gehört habe. An Bizet rächte er sich, indem er im 3. **Falstaff**-Bild das Kartenterzett aus **Carmen** verballhornte. Falstaff und Ford beseufzen scheinheilig die schicksalhafte Tragik der Liebe, indem Falstaff laut Regieanweisung „scherzend“ vorgibt, ein Madrigal zu zitieren, in das Ford einstimmt, nicht ohne zu betonen, er habe einen „teuren Preis gezahlt“, um seine Lektion zu lernen. „Die Liebe, die uns nie Ruhe gibt, bis das Leben endet, ist wie der Schatzen, der den Fliehenden verfolgt und den Verfolger flieht.“ Nicht genug, dass Boito die Tragödie des Don José hier in einem Satz zusammenfasst. Verdi zitiert auf Fords und Falstaffs Seufzer „l'amor“ auch noch

die Quartfälle, die Bizet in seinem berühmten Terzett der tragischen Verwechslung von „l'amour“ und „la mort“ widmet. Ein ätzender Seitenhieb auf den 18 Jahre zuvor jung verstorbenen Komponisten.

Auch nach der Uraufführung des **Falstaff** wurde in Kritiken und Äußerungen immer wieder mehr oder weniger verdruckst angemerkt, das Werk verrate den Einfluss Wagners. Dem wurde aber kaum nachgegangen. Was umso mehr erstaunt, als die Parallelen zwischen den Komödien beider Meister nicht zu übersehen sind. Boitos intensive Auseinandersetzung mit Theorie und Praxis des Bayreuthers wurde auf Seite 10 skizziert. Beide verfolgten mit der Befreiung des Musikdramas aus dem verbrauchten Korsett der Nummernoper ähnliche Ziele. Auch Verdi ließ sich Wagners theoretischen Schriften aus Paris schicken. In seiner Bibliothek haben sich Klavierauszüge sämtlicher großen Opern des Sachsen außer **Holländer**, **Rheingold**, **Siegfried** und **Götterdämmerung** erhalten. 1866 hörte er in Paris die **Tannhäuser**-Ouvertüre und mein-

te, „Er ist verrückt!!!“ Gleichwohl wollte er ihn einladen, sich an einem von ihm herausgegebenen Liederalbum zu beteiligen, dessen Erlös der Familie des durch einen Schlaganfall gelähmten Librettisten Francesco Maria Piave zugutekommen sollte.

1871 trafen Verdi und Boito zufällig im Wartesaal des Bahnhofs von Bologna zusammen. Beide hatten sich die italienische Erstaufführung des **Lohengrin** angehört, der ersten Aufführung einer vollständigen Wagner-Oper in Italien überhaupt. Als Verdi 1872 **Aida** in Mailand herausbrachte, interessierte er sich für die Neuerung des verdeckten Orchesters, die Wagner werbewirksam verbreitete, um Geldgeber für die Bayreuther Festspiele anzulocken. Neunzehn Jahre später machte sich Verdi über solche Reklametricks lustig, als er den Schluss des 5. **Falstaff**-Bildes komponierte. „Hier sollte man, wie soll ich sagen, ein Motiv haben, das immer leiser wird, bis es sich verliert – vielleicht als Solovioline im Schnürboden. Warum nicht? Wenn man das Orchester heute in den Keller verbannen darf, warum sollen wir unsere Violine nicht auf dem Dachboden platzieren? Wäre ich Prophet, würden meine Apostel ‚O, was für eine geniale Idee!‘ schreien. Hahaha!“ Und wieder zwei Jahre später, als die Welt nach **Falstaff** Verdis nächstes Werk erwartete, spottete er, auf Wagners **Ring** und das 12-minütige **Meistersinger**-Vorspiel anspielend: „Ich habe jetzt furchtbar viel damit zu tun, eine Oper in 12 Akten fertigzumachen, samt einem Prolog und einer Sinfonie, die so lang ist wie alle neun Sinfonien Beethovens zusammen; dann noch ein Vorspiel zu jedem Akt, in dem alle Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabässe in Oktaven spielen werden, aber keine Melodie wie in **Traviata**, **Rigoletto** usw., sondern eine von den wunderschönen modernen, die weder Anfang noch Ende haben und in der Luft hängen wie Mohammeds Grab.“

Verdi und Boito wurden giftig, weil sie für die Zukunft der italienischen Musik schwarzsahen, da eine ganze Generation junger Musiker Wagners Opern und Theorien vom Kunstwerk der Zukunft für alleingültig erklärte. Sie fürchteten für das empfindliche Gleichgewicht des Musikdramas, wenn die menschliche Stimme unter einem Massenaufgebot von „Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabässen“ begraben würde. Sie fürchteten um das klare Licht des Südens, wenn die fassliche italienische Melodie durch die „unendliche“ Pseudomelodie und die übersichtliche Dramaturgie durch unüberschaubare Überlängen ersetzt würden. „Deshalb“, meinte der greise Meister, „war der Einfluss des gigantischen, großartigen Wagner schädlich.“ Und er riet den jungen italienischen Komponisten, nicht dem neudeutschen Modell nachzulaufen. „Folgen wir ehrlich unseren Impulsen, unseren Neigungen, ohne den Systemen hörig zu werden [...]. Der großartige Wagner hat ein sehr schlechtes Beispiel gegeben.“

Genauigkeit und Kürze

Mit **Falstaff** machten sich Boito und Verdi daran, ein italienisches Gegenmodell aufzustellen. Und zwar nicht in der Theorie, sondern in der Praxis. Sie wollten den Prototyp einer modernen italienischen Oper schaffen und den Jungen damit den Weg weisen. Was ihnen auch gelang. Der Orchestersatz ist nicht spätromantisch massig wie bei Wagner, sondern in der Regel 2- bis 3-stimmig, leicht, durchsichtig, dabei nicht flach, sondern gehaltvoll. Oft kommentieren, konterkarieren oder begleiten nur eine oder zwei Instrumentalstimmen den Vokalpart, der immer führt, aber nicht immer den Ton angibt. Sie evozieren Farben, Atmosphären, Stimmungen, Anregungen. Die Sänger werden zu lockerem





Parlando meist im piano oder mezzoforte angehalten. Es war Verdi wichtig, dass man den Text als Rückgrat des Dramas versteht. Um das sicherzustellen, feilte er nicht nur an der Instrumentation und am musikalischen Satz, sondern korrigierte oft auch die Gesangslinie. Die unmenschlichen Lautstärken, zu denen Wagners Orchestersatz die Sänger nötigt, hielt er, sollten sie Schule machen, für schädlich. Dabei ist Verdis Vokalität alles andere als spannungslos. Nur sah er im forte eben bloß einen sparsam zu verwendenden Sonderfall sich entäußern der seelischer Spannung, der keinesfalls zur Regel werden dürfe wie im 1. oder 3. Akt der **Walküre**. Verdis **Otello** oder die Wutausbrüche Falstaffs und Fords, der auf den eifersüchtigen Otello anspielt, demonstrieren, dass höchste innere Gespanntheit viele Ausdrucksformen hervorbringt, nicht nur eine. Vor allem sollte sie von größter geistiger und emotionaler Beweglichkeit sein.

Zu dem Ideal der Genauigkeit in der Vokalwie Orchesterbehandlung tritt dasjenige der Kürze. Im Klavierauszug, den Verdi bei der Einstudierung der Uraufführung benutzte, sind zwei Zeitangaben notiert: 14 Minuten für das 1. Bild, 14,5 Minuten für das 2. Länger als 20 Minuten dauert keines, der ganze **Falstaff** nicht mehr als zwei Stunden. Die berühmte Pagen-Ariette des Titelhelden im 4. Bild ist 24 Takte lang, Fentons Romanze im 6. Bild 26. Die großen Monologe sind wie Iagos „Credo“ im **Otello** aus kleinen Motivzellen von mimischer Bildlichkeit und konzentriertem Ausdruck collagiert, die großen Ensembles, ja selbst die einzelnen Bilder klar und streng unterteilt. Das 14,5-minütige 2. Bild zum Beispiel gliedert sich locker in 10 Abschnitte: 1. Frauen, 2. Männer, 3. Duett Fenton–Nannetta, 4. Frauen, 5. Fortsetzung Duett, 6. Männer, 7. Concertato für alle, 8. Frauen, 9. Coda,

10. Stretta. Auf diese Weise werden drei Handlungsstränge mit neun Personen in leicht überschaubaren Portionen parallel abgewickelt. Obwohl so höchste Transparenz erzielt wird, entsteht durch die vielen, musikalisch knapp und präzise charakterisierten Personen und Handlungsstränge der Eindruck von Fülle und Welthaftigkeit. Die Gleichzeitigkeit der Aktionen bewirkt einen Panorama-Effekt, der uns bedeutet, dass hier nicht Einzelpersonen, sondern eine ganze Gemeinde mit ihren vielfältigen, widerstreitenden und komplizierten sozialen Beziehungen Gegenstand der Darstellung ist. Dabei gibt es ein isoliertes Duett wie etwa das „Brindisi“ aus **La Traviata** so wenig wie selbständige Arien. Das immer wieder unterbrochene, „unendliche“ Duett zwischen Fenton und Nannetta zieht sich wie ein roter Faden durch vier der sechs Bilder und bildet eine Klammer um das Ganze. Es stellt verbal übrigens reinste petrarkistische Liebeslyrik dar, im Gegensatz zu Falstaffs Seite 12 beschriebener Werbung um Alice oder Fords Schilderung seiner missglückten Annäherungsversuche an dieselbe diesmal allerdings in gelückter Form.

Nord-südlicher Divan

Mit den neuen Elementen einer „italienischen“ Oper, die das durch Wagner überwundene Nummernschema zugunsten einer Collage hinter sich lässt und sich auf die mediterranen Tugenden Kürze, Klarheit, Geformtheit, schlanker Orchestersatz und Primat der Stimme rückbesinnt, läuten Verdi und Boito die neue Stilrichtung des Neoklassizismus ein. Komponisten wie Strawinsky oder die „Groupe des Six“ konnten hier anknüpfen. Ferruccio Busoni sprach von einer „Revolution des Geistes und des Gefühls“. Der 31-jährige Richard Strauss war so begeistert, dass er Verdi seine erste

Oper, **Guntram**, mit persönlicher Widmung schickte und ihm im Ochs von Lerchenau, im Intrigantenpaar Annina und Valzacchi, in der prestissimo plappernden Gouvernante Leitmetzerin, in Octavians Erwiderung „Die Fräulein, die Fräulein will ihn nicht“ naheiferte.

Mit **Falstaff** ist jene moderne Ästhetik realisiert, die Robert Musils Mann ohne Eigenschaften ersehnt: Die Verbindung von mathematischer Genauigkeit und Seele im technischen Zeitalter. Das meinte Boito, als er Verdi attestierte, er habe Shakespeare und damit das Musiktheater auf die „klare, toskanische Quelle“ zurückgeführt. Er hatte Verdi mit allen Mitteln in diese von beiden zunächst erst dunkel erahnte Richtung gewiesen, indem er sein Libretto nicht nur mit Anspielungen auf antike Mythologie und die Formensprache der Renaissance übersäte, sondern sogar ein wörtliches Boccaccio-Zitat aus der 7. Novelle des 2. Tages des **Decamerone** als zunächst verbales, dann von Verdi auch musikalisch realisiertes Leitmotiv einfügte. Es handelt sich um den von Fenton begonnenen und von Nannetta vollendeten Doppelvers, den Verdi wie einen Refrain und die Liebenden wie ein Codewort benutzen, um sich hinter dem Rücken der Erwachsenen zu verständigen.

Fenton: Bocca baciata non perde ventura...
Nannetta: ... anzi rinnova, come fa la luna.

Nie verliert seinen Reiz durch Küssen der Mund,
... nein, denn er wird immer neu wie der Mond.

Das Prinzip des Liebesspiels in Reimen hatte Boito einem seiner Lieblingsstücke, Goethes **Faust II** entnommen, wo sich im 3. Akt die Vereinigung zwischen Faust und Helena, Neuzeit und Antike nach dem Vorbild der Troubadour-Lyrik in dieser Weise entfaltet.

Helena: So sage denn, wie sprech'ich auch so schön?
Faust: Das ist gar leicht, es muss von Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
Man sieht sich um und fragt, ...
Helena: ... wer mitgenießt.

Genau in jenem Sommer 1889, als Verdi Boito zusagte, den **Falstaff** zu schreiben, reisten Verdis Dirigent Franco Faccio, sein Verleger Giulio Ricordi und der junge Puccini, der bereits Wagnerianer war, nach Bayreuth, um sich Cosima Wagners Inszenierung der **Meistersinger von Nürnberg** anzusehen. Puccini sollte das ohnehin gekürzte Werk für die italienische Erstaufführung unter Faccio an der Mailänder Scala auf annehmbare Länge bringen. Da sowohl Verdi als auch Boito mit Faccio befreundet waren, hatten sie die **Meistersinger** und Wagners mit ihrem Triumph am 26.12.1889 nun auch Italien erobernden Siegeszug während der Konzeption des **Falstaff** ständig im Hinterkopf. In seinen Briefen äußerte sich Verdi zwar nur einmal über die **Meistersinger**. Sie bedeuteten Faccios Unglück, schrieb er Boito kurz vor der Italienischen Erstaufführung, egal ob sie in Mailand durchfielen oder nicht. Da Letzteres eintrat, sah er noch schwärzer für das italienische Musiktheater. Offenbar wollte er nicht weiter über das unerfreuliche Thema, über das alle Welt sprach, reden. Er äußerte sich in seinem Medium dazu, der Oper.

„Falstaff“ als Antwort auf die „Meistersinger“

Die vielen auffälligen Korrespondenzen zwischen beiden Werken legen nahe, dass **Falstaff** Verdis Antwort auf die **Meistersinger** war. Das Orchester beider Werke ist identisch, nur setzt Verdi es wie Seite 19 dargelegt völlig anders ein. Wagner beginnt seine Komödie mit einer je nach Dirigat bis zu 15-minütigen Ouvertüre, Verdi

lässt sie in der seinen demonstrativ weg. Bezieht sich darauf sein galliger Witz über die „Sinfonie, die so lang ist wie alle neun Sinfonien Beethovens zusammen“, und das Vorspiel, „in dem alle Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabässe in Oktaven spielen“? Beide Komödien beginnen und enden in C-Dur, Verdi aber nicht mit einer langen und pathetischen Belehrung „ex cathedra“, der eine unüberschaubare Masse unisono „Heil“ singend zustimmt, sondern leicht und lachend in der Gemeinschaftskunst einer Fuge, die die Dialektik von Führer und Volk aufhebt. Beide Werke machen ein Gemeinwesen zum Thema einer Oper. Wagner rückt Nürnberg als Sinnbild einer sich auf ein utopisches Ideal hin entwickelnden Gesellschaft ins Zentrum eines Lehrstücks. Für Verdi ist Windsor die Chiffre einer Gemeinde, in der zehn unterschiedliche, aus freundlichen und unfreundlichen Zügen gemischte Charaktere miteinander auskommen müssen. Am Ende steht kein utopisches Manifest, sondern ein lakonisches „ceterum censeo“, eine private Meinungsäußerung ohne Welterlösungsanspruch. Wagners Nürnberg könnte nur in Deutschland stehen, Verdis Windsor überall.

Beide Werke stiften Tradition, also Identität und Gemeinschaft durch gemeinsame Herkunft, indem sie musikalisch in die Vergangenheit schauen und opernferne historische Formen reaktivieren – protestantisches Kirchenlied, Choral, Meistersingerstrophe, Hymnus, Fuge bei Wagner, Fuge, Motette, Kanon, Lautenlied und Menuett bei Verdi. Beide wollen aber auch Zukunft mitgestalten, indem sie sich über die Jugend Gedanken machen und den Diskurs über das Neue in der Kunst bzw. Musik führen. Stolzing's Preislied predigt eine neue Einfachheit, die Wagner in seinem eigenen Werk aber nicht einlöst. Die **Meis-**

tersinger sind musikalisch hyperkomplex. Verdis **Falstaff** löst seine Forderung nach einer neuen Leichtigkeit hingegen ein. Er muss die Frage nach dem Neuen in seiner Komödie nicht theoretisch diskutieren lassen, da er und Boito zeigen, wie das neue Musikdrama ihrer Meinung nach beschaffen sein soll. Trotzdem ziehen sich auf der Handlungsebene die Jungen, Fenton und Nannetta, mit ihrem immer wieder unterbrochenen Duett als Roter Faden durch das Werk und geben das Beispiel einer hellen, klaren Romantik, die selbst Verdis Altersskepsis überwindet. Dabei antwortet er mit dem Prinzip des unterbrochenen Duetts sogar direkt auf die beiden Duette Evchens und Walthers im 1. und 2. **Meistersinger**-Akt. Mit Sachs und Falstaff stehen am anderen Ende der Alterspyramide in beiden Komödien alternde Männer im Mittelpunkt, die einen erotischen Nachsommer erleben und entsagen lernen, mit Pogner und Ford zwei Väter, die ihre Töchter verkaufen, mit Beckmesser und Cajus zwei verschrobene Liebhaber. Allerdings erspart Wagner seinem Helden die Blamage, auf Beckmessers Freiersfüßen zu wandeln, während Verdi kein Bedürfnis hatte, den seinen trotz aller Bewunderung für dessen Schlagfertigkeit und Vitalität auf's Podest zu stellen. Alices Lautenlied in der Verführungsszene des 2. Aktes verrät, dass Verdi den Hörer hier auf Beckmessers Ständchen an analoger Stelle hinweisen möchte. Bardolfos und Pistolas sekundenkurze Choralparodie im 1. Bild nimmt Davids bewundernswerte, aber langatmige Lehrstunde im Meistersinger in der Katharinenkirche aufs Korn. Dem wuchernden Leitmotivwesen Wagners, das schon kurz nach dem Tod des Komponisten umfangreiche Leitmotivtabellen zur Orientierung nötig machte, stellt Verdi ein überschaubares System weniger, bildhafter Motive entgegen, die noch heute jedem Opern-



liebhaber geläufig sind – „dalle du' alle tre“, „Reverenza“, „Bocca bacciata“. Ansonsten arbeitet er mit knappen, charakteristischen Melodiegesten, die unmittelbar verständlich sind, wenn man aufmerksam zuhört.

Man könnte den Nachweis von Analogien endlos bis hin zu den Witzen fortsetzen, die sich Boito und Verdi auf Wagners Kosten erlaubten. Etwa wenn sie Ford im 4. Bild „maledicendo tutte le figlie d'Eva – alle Evastöchter verfluchend“ durch die Kulissen toben lassen, was auf das Schusterlied anspielt, mit dem Sachs Beckmessers Verführungspläne durchkreuzt. Auch jene wie alles bei Wagner ins Allgemeingültige erhobene Eva ist gemeint, die sich mit ihrem Walther hinters Gebüsch verzieht wie Fenton etwas bescheidener mit Nannetta hinter den Paravent. Doch ist dies garnicht nötig, um zu erkennen, dass **Falstaff** Wagner bis ins Kleinste antwortet, speziell auf seinen Versuch, die Oper der Zukunft praktisch zu erschaffen. Boito und Verdi hatten eine Antwort aus spezifisch „lateinischer“ Sicht im Sinn, wobei mit „lateinisch“ der gesamte Kulturkreis gemeint ist, der von den romanischen Sprachen in Denken und Empfinden beherrscht wird. Es ging ihnen nicht nur um die italienische Oper, sondern um die Verteidigung der romanischen Kunst gegen die Invasion der germanischen überhaupt.

Besonders deutlich wird diese Stoßrichtung in der Behandlung der Fugen beider Opern. Dass diese nicht gerade operntypische Form in beiden Komödien prominent an herausgehobener Stelle auftritt und dass sie dies nicht gerade gattungstypisch in „komischer“ Form tut, deutet abermals darauf hin, dass sich Verdi direkt auf Wagner bezog. Die Idee zu einer „komischen Fuge“ kam ihm im Sommer 1889 scheinbar aus heiterem Himmel. Er teilte sie Boito in

demselben Brief mit, indem er sich abfällig über die **Meistersinger** äußerte, ohne noch zu wissen, wo sie im **Falstaff** stehen sollte. Boito fand, wie Seite 14 dargestellt, den Platz am Schluss des Werkes. Sicher spielte dabei eine Rolle, dass ihn und Verdi der Ort der Prügelfuge bei Wagner nicht überzeugte. Die Fuge ist mit ihrer streng geregelten Stimmführung die objektivste musikalische Form und verlangt im Musikdrama eine dem entsprechende Aufgabe. In der älteren italienischen Oper tritt sie höchstens instrumental als Bewegungsmusik in Schlachtszenen auf, z. B. in Verdis **Macbeth**. Ob eine vokale Massenprügelei wie bei Wagner nach vorgegebenen Regeln abläuft, scheint eher fraglich, weshalb auch die meisten Chöre nicht gleichzeitig prügeln und singen können. Boitos und Verdis Korrektur an Wagner sah so aus, dass sie ihre Massenprügelei im „Pizzica“-Ensemble nicht realistisch ausgießen ließen, sondern homophon stilisierten und als kollektiven Exorzismus im bigotten Kirchentum gestalteten. Die Gesellschaft stößt den Störenfried aus, wie es am Ende auch Wagners Beckmesser zustößt. Anschließend folgt die Szene, in der die Frauen auch Ford und Cajus düpieren, die kein Deut besser sind. Darauf folgt die Lösung des dramatischen Knotens, indem der Gepeinigte seinen Peinigern vergibt. Heraustretend aus dem Stück formuliert er jene Moral, die über dem Stück steht. Dafür verwenden Boito und Verdi die komische Fuge, in die alle einstimmen können. Auf musikalische Weise entsteht die Utopie von Gemeinschaft, die Regeln und Freiheit kennt. Der Unterschied zwischen Wagner und Verdi ist, dass es im **Falstaff** nicht um die Darstellung von Prügelei, also musikalisierter Handlung geht, sondern um die Darstellung der Moral der Fabel. Schon Mozart hat zu diesem Zweck im **Don Giovanni** ein Schlussfugato komponiert.

Wie Verdi Chaos als Handlung musikalisiert, zeigt er am Ende des 1. Aktes. Dort „reden“ neun Personen gleichzeitig durcheinander – analog übrigens zu Wagners allerdings viel größer dimensioniertem 1. **Meistersinger**-Finale – und Verdi bündigt das Stimmengewirr, indem er es in der Form einer doppelchörigen Motette um einen Cantus firmus herum anlegt. Die doppelchörige Renaissancemusik am Markusdom in Venedig ist dafür das klassische Beispiel. Der Tenor Fenton singt den in alter Terminologie als „ténor“ bezeichneten Cantus firmus, an dem sich Chor 1, die Frauen, und Chor 2, die Männer, orientieren. Wagner hatte in seinem Finale 1 ganz ähnlich den Chor der Lehrbuben gegen den Chor der Meistersinger geführt und Stolzing eine Art Cantus firmus durch das Chaos ziehen lassen. Verdi gab dieser Idee aber mediterrane Leichtigkeit.

Noch deutlicher wird diese Intention, wenn man Verdis Schlussfuge mit dem dichten, vierstimmigen Kontrapunkt des **Meistersinger**-Vorspiels vergleicht. Die wuchtigen Akkord-Pfeiler des Meistersinger-Themas bringen ihn regelmäßig zum Stillstand. Bei Verdi steht dagegen wieder die menschliche Stimme im Mittelpunkt. Die einzelnen Stimmen werden flexibel zu sich fließend immer neu formierenden und wieder auflösenden Gruppen zusammengefasst. Vor allem werden sie nicht durch „alle Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabässe in Oktaven“ verdoppelt, sondern alle Stimmen werden leicht, flink und flexibel geführt. Das gilt auch für den rhythmisch differenzierten Fugenkopf, den Verdi staccato oder leggiero tänzeln lässt. Das gilt für die Dynamik, bei der Verdi im Gegensatz zu Wagner eher piano bis pianissimo vorschreibt, und für das Tempo, ein „Allegro brioso“, also heiter mit Glanz, wo Wagner ein „sehr

mäßig bewegtes“ Zeitmaß und eine „sehr kräftige und gehaltene“ Artikulation fordert. Wagner ist auf Pathos aus, Verdi will Brio.

Ironischerweise lässt Verdi Quickly im Dialog mit Wagner das große Prügelfinale des 2. Aktes mit einem typischen Fugenthema anheben, gliedert den Satz dann musikalisch aber als freies Concertato, weil es sich der musikalischen Darstellung der Handlung viel flexibler anschmiegt und auch mehr Abwechslung erlaubt, als die starre, immer zu Pathos neigende Fuge. Dabei ist Verdi gleich doppelt ironisch. Das italienische „fuga“ heißt Jagd, und genau so eine Jagd Fords auf Falstaff wird dargestellt, wobei Verdi sich die Themen „allegro“ jagen lässt, was nicht nur schnell, sondern auch fröhlich heißt.

Im Schlussbild frönt Boito dann seiner von Verdis **Aida**-Librettisten Ghislanzoni diagnostizierten „ossianischen“ Ader, also seiner Neigung zu den Nebelwelten des Nordens. Verdi antwortet mit einer Feenmusik, die in Fentons und Nannettas Duetten und Alices Erzählung vom Schwarzen Jäger schon vorbereitet war, insgesamt aber dem toskanischen Licht **Falstaffs** eine neue Nachtseite des Spuks und Aberglaubens gegenüberstellt. Die schwerelose Nachtmusik orientiert sich eher an Mendelssohns **Sommernachtstraum** als an den **Meistersingern**, die sich auf Shakespeares **Sommernachtstraum** beriefen. Vielleicht erinnerte sich Verdi an Boitos Anti-Wagner-Polemik **Mendelssohn in Italien** von 1864.

Das Vermächtnis Verdis, als er einen anderen Weg in die Moderne wies, scheint Hugo von Hofmannsthal, ein **Falstaff**-Verehrer auch er, auf den Punkt gebracht zu haben. „Leicht muss man sein, mit leichten Händen halten und lassen.“ Leicht. Aber nicht blind.





UMFASSEND WIE WAGNERS „RING“

ZUR INSZENIERUNG

Herr Spirei, Sie sind als Italiener, der schon dreimal bei „Falstaff“ Ko-Regie geführt hat, ein exzellenter Kenner des Stücks. Was ist das Besondere daran?

Die Bedeutung aller Meisterwerke liegt darin, dass sie in jedem Stadium ihres Lebens anders zu ihnen sprechen. Bei **Falstaff** ist das besonders stark. Das Stück erzählt davon, wie man alt wird, in Erinnerungen lebt, nicht mehr viel vor sich hat. Es ist sehr vielschichtig. Ich z. B. bin jetzt in Fords Alter und kann es von seinem Standpunkt aus sehen. Aber in zwanzig Jahren werde ich es völlig anders lesen. **Falstaff** wurde von einem Achtzigjährigen komponiert, der die Summe seines Lebens zieht. Und zwar in Form einer Komödie. Das allein ist von großer Kraft. Die Mischung aus Melancholie, Skepsis, Nicht-Sterben-Wollen, der Absurdität des Lebens, das berührt mich emotional und wird auch das Publikum berühren. In Falstaffs Monolog im 3. Akt,

wo alles schief gelaufen ist und er seiner Depressionen nur noch Herr wird, indem er trinkt, steckt viel drin. Dieses Bild, dass man einfach da sitzt, sich von der Sonne wärmen lässt, ein schönes Glas Wein trinkt, hat eine unglaubliche Kraft. Das ist ein gewaltiges Stück, so umfassend wie Wagners **Ring**.

Was bedeutet die sich ständig ändernde Perspektive für die anderen Figuren?

Man kann **Falstaff** als Farce im Stil der Shakespeare-Vorlage sehen oder als Endspiel im Stil Becketts. Das ist seine Bandbreite. Er enthält reinen Slapstick neben Momenten existenzieller Tiefe und Weisheit, was eine sehr italienische Qualität ist. Wenn man das Stück nur auf die eine oder andere Weise spielt, verkürzt man es. Das Nebeneinander ist das Außergewöhnliche an ihm. Es ist die Geschichte eines alten Mannes, der alles tut, um jung zu bleiben. Es geht um Selbsttäuschung. Falstaff

glaubt, etwas zu sein, was er nicht mehr ist. Wir sind imstande, uns alles vorzumachen. Es geht also um etwas Tieferes, als nur um Perspektiven. Das ist der Grund, warum Verdi und Boito **Die lustigen Weiber von Windsor** mit **Heinrich IV.** vermischen.

Warum verlegen Sie das Werk nach Italien?

Verdi und Boito wollten **Falstaff** ein mediterranes Flair geben, ihn auf seine italienischen Wurzeln in den Novellen des Ser Giovanni Fiorentino zurückführen und haben das „Südliche“ stärker herausgearbeitet. Die Obsession der Untreue und des Rufs sind sehr italienische Obsessionen. Darum haben sie ihrer Oper viel Italianità injiziert, im Text, in der Art, wie die Leute reden, miteinander umgehen, nicht sehr höflich, nicht sehr rücksichtsvoll, nicht sehr britisch. Die britische Kulisse war nur ein Mittel der Distanzierung, weil das Stück eine Satire auf das Bürgertum als aufsteigende Klasse ist. Verdi macht sich über die neue Gesellschaft in England lustig, meint aber Italien. Das hat mich darauf gebracht, das Stück nach Italien zu verlegen, denn von Deutschland aus gesehen ist auch Italien exotisch.

Auf den Proben haben Sie immer auf Filme hingewiesen, um zu illustrieren, was Sie meinen. Mir scheint, auch Ihre Inszenierung hat Bilder des italienischen Neorealismus im Hinterkopf. Sind Sie Cineast?

Wie jedes Kind meiner Generation wuchs ich mit Kino und Fernsehen auf, weshalb ein Teil meines kulturellen Hintergrunds aus der Welt der bewegten Bilder kommt. Meine langjährige Arbeit mit Sängern und Schauspielern hat mich aber auch gelehrt, dass man bestimmte Bereiche der schauspielerischen Fantasie mit Bildern besser

aktivieren kann. Opernsänger folgen intuitiv der Stanislawski-Methode, sich in eine bestimmte Lage zu versetzen. Mit der Erinnerung an bekannte Filme und Bilder bringt man das schnell auf den Punkt. Außerdem spielt Kino eine wichtige Rolle in meinem Leben. Ich habe Filme gedreht, Videokunst gemacht usw. Das war immer eine Seite meiner Kreativität.

Was hat Sie künstlerisch beeinflusst?

Ich bin Allesfresser. Meine Welt besteht aus sehr unterschiedlichen Elementen, von Stanley Kubrick und Tarkowski bis zu den „Simpsons“ und japanischen Mangas, von Philosophie bis zu popkulturellen Phänomenen, Musik, Malerei, Lebenserfahrung, allen möglichen Bereichen. Man darf seinen Horizont nicht einschränken, wenn man Theater macht. Theater bezieht seine Vitalität aus dem Leben. Das war das Erste, was ich von meinem ersten Regisseur gelernt habe. Er sagte mir, lebe, geh raus, sieh dich um, hör dich um, sonst wirst du nichts zu erzählen haben. Wo immer ich arbeite, versuche ich so viel wie möglich von der Stadt zu sehen. Meine Einflüsse sind also eklektischer Natur.

Was haben Sie in Karlsruhe gesehen?

Das Schloss, das ZKM usw. Am meisten fasziniert mich der Plan der Stadt, der außerhalb Deutschlands viel zu wenig bekannt ist. Das sieht wie Yin und Yang aus, wie ein philosophisches System aus Stein. Zwei Drittel sind grün, ein Drittel bebaut, und das Ganze wird von einem Kreis umschlossen, dessen Zentrum das Schloss ist. Ich finde das faszinierend. Das ist fast ein esoterischer Stadtplan.

Ihre Personifizierung ist eng aus der Musik entwickelt. Ist das Regiebuch Ihrer

Meinung nach in der Partitur angelegt?

Verdis **Falstaff** ist wie Mozarts Opern sensationell detailliert. Das ist meines Erachtens das Spezifische der Gattung überhaupt, die eben nicht die kleine Schwester des Schauspiels ist, sondern ihre eigene Sprache hat. Am Anfang steht ein Code, der in der Partitur niedergelegt ist. Die Aufgabe des Regisseurs ist es, den Code zu knacken, ihn zu verstehen und auf der Bühne zum Leben zu erwecken, denn die Oper existiert nicht in der Partitur, sondern auf der Bühne. Die große Stärke der Gattung ist, dass sie Musik als Teil des schöpferischen Prozesses verwendet. Der Regisseur ist vor allem Geschichtenerzähler. Er muss den Code lesen können, um zu verstehen, was Komponist und Librettist wollten und sie zu den Zuschauern heute sprechen zu lassen. Er ist der Übersetzer, der das Werk durch seine Kreativität filtert, aber im steten Bezug zum Code. Es gehört zu meiner Art, eine Interpretation, ein Konzept, ein Bühnenbild zu erarbeiten, der Musik die bestmögliche Bühne zu bereiten, damit das Publikum eine Chance hat, sich auf sie zu konzentrieren. Ich verdoppele die Musik nicht, aber ich inszeniere auch nicht gegen sie an, es sei denn, man muss sie auf diese Weise lebendiger machen. Der kreative Prozess ist eine Recherche, auf die man sich mit dem gesamten Ensemble begibt. Ich bin kein Lehrer, ich verteile keine Hausaufgaben, ich leite eine Forschergruppe. Wir finden gemeinsam heraus, was das Stück zeigt, führen es dem Publikum vor und möchten wissen, was die Zuschauer dazu sagen.

Verdis Falstaff ist Identifikationsfigur und zynischer Schmarotzer zugleich. Warum haben Sie keine Probleme damit?

Weil wir alle so sind. In gewisser Weise

benimmt er sich wie ein Kind. Dann ist er unglaublich naiv und will wie ein Kind alles haben, und zwar sofort. Aber deswegen hassen wir Kinder doch nicht. Es sind eben Kinder. Wir schauen ihnen beim Erwachsenwerden zu. Genauso ist das mit Falstaff. Er ist einer, der nicht akzeptieren will, dass er alt geworden ist, kein Romeo mehr ist, kein Geld mehr hat, aber er tut immer noch so, bis er merkt, dass alles ein großer Selbstbetrug ist. Sein großer Vorzug besteht darin, dass er nicht so verbohrt, nicht über sich selbst lachen zu können.

Sie haben eine neue Lösung für die Schlusszene. Warum?

Die Oper ist ein Wunder, aber im dritten Akt funktionieren ein paar Dinge nicht. Auf der einen Seite spielen Verdi und Boito mit Falstaffs Urängsten vor dem Unbekannten, vor Teufeln, Feen, Tod, auf der anderen schreiben sie eine Farce über eine bürgerliche Gesellschaft, die sich verkleidet, um sich zu amüsieren. Man muss eine Form finden, in der beides funktioniert, denn es geht ja nicht darum, dass er verprügelt wird, sondern um eine Bestrafung, einen Exorzismus. Das appelliert an Urängste. Darum finde ich, dass Falstaff diese Angst wirklich durchleben muss. Die Musik beginnt als Komödie und gerät dann mehr und mehr außer Kontrolle. Der soziale Motor dreht durch, man hört die Posaunen des Jüngsten Gerichts, die Teufelsgeigen quietschen in den höchsten Lagen bis Falstaff den Bann brechen kann, als er Bardolfo erkennt. Man möchte sich nicht vorstellen, wie weit dieser Mob sonst gehen würde. Die können nicht mehr aufhören, sondern verfallen in bacchantische Raserei. Verdi und Boito wollten Kinder als Feen und Teufelchen. Aber dann ist dieses Finale nur noch niedlich. Die Musik geht in eine völlig andere Richtung.





JUSTIN BROWN Musikalische Leitung

Justin Brown studierte an der Cambridge University und in Tanglewood bei Seiji Ozawa und Leonard Bernstein. Als Dirigent debütierte er mit der britischen Erstaufführung von Bernsteins **Mass**. Brown leitete zahlreiche Uraufführungen, dirigierte wichtige Werke bedeutender zeitgenössischer Komponisten wie Elliott Carter und George Crumb und musizierte mit namhaften Solisten wie Yo-Yo Ma, Leon Fleisher und Joshua Bell. Zahlreiche Gastengagements führen ihn an renommierte Opernhäuser und zu Orchestern weltweit. Als Generalmusikdirektor am STAATSTHEATER KARLSRUHE, der er seit 2008 ist, wird Brown vor allem für seine Dirigate der Werke Wagners, Verdis, Berlioz' und Strauss' gefeiert. In dieser Spielzeit leitet er die Neuproduktionen **Verlobung im Traum**, **Parisifal** und **Falstaff**, das Benefizkonzert des Bundespräsidenten sowie mehrere Sinfonie- und Jugendkonzerte. 2015/16 kommen **Tristan** und **Rheingold** neu hinzu.



JOHANNES WILLIG Nachdirigat

Johannes Willig belegte die Fächer Klavier, Dirigieren und Korrepetition an der Musikhochschule seiner Heimatstadt Freiburg im Breisgau. Anschließend setzte er sein Studium der Orchesterleitung bei Leopold Hager, Harald Goertz und Konrad Leitner an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien fort. 1996 wurde er Stipendiat des DAAD. Erste Engagements führten den Preisträger internationaler Dirigentenwettbewerbe an das Theater in Biel / Solothurn. 2000 wechselte er als 2. Kapellmeister und Assistent des GMD an das STAATSTHEATER KARLSRUHE. Nach einem Intermezzo als 1. Kapellmeister und Stellvertretender GMD der Oper Kiel kehrte er 2011/12 als 1. Kapellmeister und Stellvertretender Generalmusikdirektor nach Karlsruhe zurück. 2014/15 leitete er die Neuproduktion **La Bohème**, Wiederaufnahmen von **Tosca**, **La Traviata** und **Così fan tutte** sowie Mendelssohns **Lobgesang**. 2015/16 stehen Meyerbeers **Der Prophet** und Verdis **Macbeth** neu auf seinem Spielplan.



JACOPO SPIREI Regie

Jacopo Spirei studierte an der Universität Bologna Musik- und Theaterwissenschaft. Theatererfahrung sammelte er als Assistent von John Copley, Stefano Vizioli, Lorenzo Mariani, Stephen Medcalf und Graham Vick, mit dem er u. a. beim Maggio Musicale Fiorentino, in Lissabon sowie bei den Bregenzer Festspielen arbeitete. Wichtige eigene Inszenierungen führten ihn nach Bologna, Cortona, Sassari, Wexford, Kopenhagen, Oslo und London. 2012 eröffnete er mit Rossinis **Ehetausch** die erste Saison der Wiener Kammeroper als neuer Spielstätte des Theaters an der Wien. Am Salzburger Landestheater inszeniert er seit 2010/11 **Don Giovanni**, **Così fan tutte**, Glucks **Pilger von Mekka** sowie demnächst Wuorinens **Brokeback Mountain**. Darüber hinaus arbeitete er für die RAI und führte bei mehreren Kurzfilmen in Europa und den USA Regie. 2006 gründete Spirei www.spurio.com, ein Projekt über Oper, Film, Video Art und Live Performance. **Falstaff** ist sein Deutschland-Debüt.



NIKOLAUS WEBERN Bühne

Der 1982 geborene Steirer studierte Szenografie an der Akademie der Bildenden Künste Wien. Neben Assistenzen an Theatern in Deutschland, Österreich und den USA entstanden eigene Bühnenbilder u. a. für **Les Enfants Terribles** an der Komischen Oper Berlin, **La Bohème** am Theater Regensburg, **Die Pilger von Mekka** am Landestheater Salzburg, **Mare Nostrum** und **La Cambiale di Matrimonio** an der Kammeroper Wien, **Die unglückselige Cleopatra** an der Staatsoper Hamburg. 2008 wurde sein Raumkonzept zu **Hamlet** für den Offenbacher Löwen der hessischen Theaterakademie nominiert. Sein Bühnenbild zu **Gefangen in der Realität**, einer Neubearbeitung der **Fledermaus**, gewann den Grazer ring.award off 2011. 2014/15 entwarf er Bühnenbilder zu **Orest** an der Neuen Oper Wien, **Der goldene Hahn** am Staatstheater Saarbrücken, **Die Krönung der Poppea** an der Kunsthochschule Oslo und **Madama Butterfly** in Regensburg. **Falstaff** ist sein Debüt am STAATSTHEATER KARLSRUHE.



SARAH ROLKE Kostüme

Nach Kostümassistenzen unter Regisseuren wie Martin Wuttke, Claus Peymann, Achim Freyer, Anjara Amos, Christof Loy, Robert Wilson, Peter Stein und William Friedkin arbeitete die geborene Gießenerin u. a. am Berliner Ensemble, den Salzburger Festspielen, Theater an der Wien, Teatro del Maggio Musicale Florenz, Teatr Wielki Warschau, Bolschoi-Theater Moskau, Hong Kong Opera, Beijing Music Festival, Staatstheater Braunschweig und Nationaltheater Mannheim. Bei Achim Freyers **Ring des Nibelungen**, 2007–2010 in Los Angeles, lernte sie Yuval Sharon kennen, mit dem sie **Doctor Atomic** am STAATSTHEATER KARLSRUHE herausbrachte. Außerdem entwarf sie Kostüme für Anjara Amos' **Orlando Paladino** in Braunschweig und **Sommernachtstraum** in Magdeburg, für die Uraufführung **Nora's Tag** in Greifswald, Goldmanns **R. Hot bzw. Die Hitze** in Berlin, sowie das Co-Bühnenbild für **Freischütz** in Magdeburg. **Falstaff** ist ihre zweite Arbeit am STAATSTHEATER KARLSRUHE.



PIETRO SPAGNOLI a. G. Falstaff

Als Don Alfonso in René Jacobs' Referenzaufnahme von Mozarts **Così fan tutte** hat der 1964 geborene Bariton aus Rom 1998 Interpretationsgeschichte geschrieben. Seither arbeitet er regelmäßig mit dem Genter Bahnbrecher zusammen. Zuletzt in Haydns **Orlando paladino**, als Graf in Mozarts **Figaro**, als Bartolo in Paisiellos **Barbier von Sevilla** sowie als Delirio in Gassmanns **L'Opera seria**. Daneben sang Spagnoli unter Rinaldo Alessandrini, Richard Bonyngge, Riccardo Chailly, M.W.Chung, Daniele Gatti, Gianluigi Gelmetti, Philippe Jordan, Lorin Maazel, Riccardo Muti, Marc Minkowski, Antonio Pappano, Jordi Savall, Christian Thielemann, Alberto Zedda u. a. an der Met, Scala, Covent Garden, Monnaie, den Opernhäusern von Genf, Wien, Madrid, Paris, Barcelona, Beijing, Lyon, München und Florenz. Seine ersten musikalischen Erfahrungen sammelte der „musicante teatrale“ als Knabenalt in der Sixtinischen Kapelle. Am STAATSTHEATER gibt er sein Rollendebüt als Falstaff.



JACO VENTER Falstaff

Der südafrikanische Bariton studierte in seiner Heimat und San Francisco, besuchte Meisterklassen u. a. bei Thomas Hampson, Ruth Ann Swenson und Patricia Craig. Seit 2011/12 ist er Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE. 2014/15 war er als Giorgio Germont, Scarpia, Klingsor zu erleben. 2015/16 sind zudem Macbeth und Alberich geplant.



SEUNG-GI JUNG Ford

Der koreanische Bariton studierte in Seoul und Karlsruhe. Engagements führten ihn u. a. nach Bern, Augsburg, Gstaad und ans Théâtre du Capitole in Toulouse. 2011 debütierte er als Marcello in **La Bohème** und Giorgio Germont am Teatro La Fenice. In der Spielzeit 2015/16 ist er u. a. als Kurwenal in **Tristan und Isolde**, Macbeth und Donner in **Rheingold** zu erleben.



LUCIA LUCAS Ford

Die Bariton-Sängerin war Mitglied des Studios der Santa Fe Opera und Stipendiatin der Deutschen Oper Berlin. Gastspiele führten sie nach Turin, Chicago, Santa Barbara, Sacramento, mit dem STAATSTHEATER KARLSRUHE nach Daegu und zuletzt Darmstadt. In Karlsruhe kommen 2015/16 Mathisen in **Der Prophet** und Fasolt in **Rheingold** neu hinzu.



JAMES EDGAR KNIGHT Fenton

Bereits während seiner Ausbildung an der New Yorker Juilliard School sang der Australier Nemorino in Donizettis **Liebestrank**, Lenski in **Eugen Onegin**, Male Chorus in Brittens **Schändung der Lukrezia** sowie Vasily in Strawinskys **Mavra** unter James Levine beim Metropolitan Opera Development Program. Mit Fenton stellt er sich als neues Mitglied des STAATSTHEATERS KARLSRUHE vor.



ELEAZAR RODRIGUEZ Fenton

Der Stipendiat des „Plácido Domingo“-Förderprogramms gehört dem STAATSTHEATER KARLSRUHE seit 2011 an. Er studierte in seiner Heimat Mexiko und San Francisco. Gastspiele führten nach Frankfurt und Detroit. In Karlsruhe war er u. a. als Tonio in **Die Regimentstochter**, Alfred in **Die Fledermaus**, Tamino in **Die Zauberflöte** und Ferrando in **Così fan tutte** zu hören.



MAX FRIEDRICH SCHÄFFER Dr. Cajus

Nach dem Studium in Hamburg und Karlsruhe führten Konzert- und Opernengagements den Tenor nach Berlin, Hamburg, Lübeck, Oldenburg, Japan. 2011–2014 gehörte er dem Opernstudio, 2014/15 dem Ensemble des STAATSTHEATERS KARLSRUHE an. Hier sang er u. a. Monostatos in **Die Zauberflöte**, Dr. Blind in **Die Fledermaus** und Vogelgesang in den **Meistersingern**.



Ks. KLAUS SCHNEIDER Dr. Cajus

Der Rheinländer debütierte 1989 an der Opéra National de Paris und gehört seit 1990 dem Ensemble des STAATSTHEATERS KARLSRUHE an. Hier sang er die großen Mozart-, ausgewählte Wagner-Partien sowie u. a. Max im **Freischütz**, Blaubart, Hoffmann, Werther, Peter Grimes. 2003 wurde ihm der Kammer-sänger-Titel verliehen. 2015/16 ist er als u. a. Mime und Melot zu erleben.



CAMERON BECKER Bardolfo

Der amerikanische Tenor wurde an der Arizona State University und am Salzburger Mozarteum ausgebildet. Von Regensburg, wo er 2009 sein erstes Festengagement antrat und zahlreiche Partien des jugendlich-lyrischen Fachs bis zum Freddy in **My Fair Lady** sang, kommt er 2015/16 ans STAATSTHEATER KARLSRUHE. Hier wird er auch als Pedrillo, Freddy, Malcolm zu erleben sein.



TORSTEN HOFMANN a. G. Bardolfo

Der 1978 geborene Görlitzer erhielt seine erste Ausbildung im Dresdner Kreuzchor und kam über die Komische Oper Berlin, Radebeul, Dresden und Düsseldorf 2006 an die Staatsoper Stuttgart. Gastspiele führten den Stipendiaten der Richard Wagner Stiftung nach u. a. Köln, Hannover, Savolinn, Prag, Neapel, Madrid, Gent, Antwerpen, Amsterdam und Paris.



NANDO ZICKGRAF Bardolfo

Der Freiburger gastierte noch während seines Studiums in der Kinderoper **Dino und die Arche** am STAATSTHEATER KARLSRUHE, dessen Opernstudio er seit 2013 angehört. Hier war er u. a. als Max in **Fantasio**, Zorn in den **Meistersingern** und vielen anderen Produktionen zu erleben. Gastspiele führten ihn nach Pforzheim und zum Menuhin-Festival nach Davos.



AVTANDIL KASPELI Pistola

Der georgische Bass studierte u. a. in München, wo er sein Debüt als Sparafucile in **Rigoletto** gab. Am Prinzregententheater war er der Komtur in **Don Giovanni**. Seit 2011/12 ist er am STAATSTHEATER KARLSRUHE engagiert. Hier gestaltete er Partien wie Pimen in **Boris Godunow**, Colline in **La Bohème**, Sarastro in **Die Zauberflöte**. 2015/16 kommt u. a. Zacharias in Der Prophet hinzu.



LUIZ MOLZ Pistola

Der 1969 geborene Brasilianer ist nach Engagements in Stuttgart und Freiburg seit 2001 fest am STAATSTHEATER KARLSRUHE. Hier war er in über 60 Partien zu erleben. Gastspiele führten ihn an Bühnen der Bundesrepublik, Kroatien, Bosnien, Estland, Luxemburg, Schweiz, Slowenien (Massenets **Don Quichotte**), Südkorea, Brasilien. In Karlsruhe war er u. a. der König in **Fantasio**.



Ks. BARBARA DOBRZANSKA Alice Ford

Die Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe machte Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen. Seit 2002 ist sie Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE, wo sie neben internationalen Gastauftritten u. a. alle großen Verdi-, Puccini- und Verismo-Heroinnen verkörperte. 2011 wurde sie zur Kammersängerin ernannt. 2016 debütiert sie hier als Lady Macbeth.



Ks. INA SCHLINGENSIEPEN Alice Ford

Nach Engagements in Bulgarien und unter Marc Minkowski am Teatro Real Madrid kam die Wuppertaler Sopranistin über Bremen 2002 ans STAATSTHEATER KARLSRUHE. Hier kreierte sie von Donizettis Lucia bis Strauss' Sophie zahllose Partien. 2006 erhielt sie den Goldenen Fächer der Theatergemeinde Karlsruhe, 2007 den Otto-Kasten-Preis, 2013 den Titel Kammersängerin.

**ULIANA ALEXYUK** Nannetta

Die Kiewer Sopranistin war 2009 bis 2011 Mitglied im Förderprogramm für junge Sänger am Bolschoi-Theater Moskau sowie 2013/14 im Opernstudio der Houston Grand Opera. Darüber hinaus sang sie in Chicago, Bari, Paris, Glyndebourne, New York. Ab 2015/16 gehört sie zum Ensemble des STAATSTHEATERS KARLSRUHE, wo sie u. a. Bellinis Julia singen wird.

**EMILY HINDRICHS** Nannetta

Die vielfach ausgezeichnete Amerikanerin gehört seit 2013/14 dem STAATSTHEATER KARLSRUHE an, wo sie u. a. als Costanza in **Riccardo Primo**, Königin der Nacht in **Die Zauberflöte**, Musetta in **La Bohème** und als Liedgestalterin gefeiert wurde. Ab 2015/16 wird sie an der Oper Köln Lucia di Lammermoor, Olympia und Teresa in **Benvenuto Cellini** singen.

**AGNIESZKA TOMASZEWSKA** Nannetta

Die polnische Sopranistin studierte an der Musikakademie Danzig. Am STAATSTHEATER KARLSRUHE gastierte sie als Susanna in **Figaros Hochzeit** und Katja in **Die Passagierin** bevor sie 2014 ins Ensemble kam. Hier machte sie vor allem als Sina in **Verlobung im Traum**, Musetta und Fiordiligi von sich reden. 2015/16 stehen u. a. Berthe in **Der Prophet** und Micaela auf ihrem Programm.

**DANA BETH MILLER** a. G. Mrs. Quickly

Nach Studien in Texas, Cincinnati, Philadelphia und zahlreichen Preisen sorgte die Dramatische Mezzosopranistin mit ihrem breiten Repertoire in der amerikanischen Operszene rasch für Furore. 2011 dehnte sie ihren Wirkungskreis u. a. als Mrs. Quickly unter Christof Loy in Berlin auf Europa aus. In Karlsruhe debütierte sie 2014 als Marja in **Verlobung im Traum**.

**Ks. EWA WOLAK** Mrs. Quickly

Seit 1998 ist die Altistin am STAATSTHEATER KARLSRUHE engagiert, wo sie u. a. als Carmen, Erda, Fricka, Rossinis **Italienerin in Algier**, Dalila in **Samson et Dalila** und zuletzt Ulrica im **Maskenball** zu erleben war. 2011 wurde ihr in Anerkennung ihrer künstlerischen Arbeit der Titel Kammersängerin verliehen. 2015/16 stehen Fidès in **Der Prophet** und Erda auf ihrem Programm.

**DILARA BAŐTAR** Mrs. Meg Page

Die 1988 in Istanbul geborene Mezzosopranistin studierte in ihrer Heimatstadt und gewann internationale Preise. Seit 2012 gehört sie dem Karlsruher OPERNSTUDIO, seit 2014 dem Ensemble des STAATSTHEATERS KARLSRUHE an. Hier feierte sie 2014/15 als Fantasio und Dorabella in **Così fan tutte** Erfolg. 2015/16 wird sie als Bellins Romeo zu erleben sein.

**STEFANIE SCHAEFER** Mrs. Meg Page

Nach ihrem Studium gastierte die Frankfurterin in Stuttgart, Mannheim, Schwerin, Osnabrück, Schwetzingen, Frankfurt. Festengagements führten sie an die Opernhäuser Wuppertal, Darmstadt, Erfurt sowie 2011 an das STAATSTHEATER KARLSRUHE. Hier sang sie ein breites Repertoire von Cherubino, Carmen, Hänsel, Octavian bis zu Offenbachs Fantasio.



GIULIA
ZINGARELLI

7.5.1881 - 3.2.1971



ATILDE ADAMOLLI

29.1917 - 28.10.1985





ARIANNA
ROMANO

13.5. 1887 - 9.12. 1969



GASPAR
QUATTROC

15. 5. 1911 - 13. 7. 1971



EDUARDO
CAMPONESCHI

13.1. 1937 - 4.10. 2013



BARTOLOM
PALLADIN

24. 7. 1909 - 2. 5. 1971

BILDNACHWEISE

TITELFOTO Felix Grünschloß
PROBENFOTOS Falk von Traubenberg

Foto J. Willig: John Wright
Foto J. Spirei: KEVO

TEXTNACHWEIS

Alle Texte sind Originalbeiträge von Dr. Boris Kehrmann für dieses Programmheft.

Sämtliche Stückzitate sind in eigener Übersetzung wiedergegeben.

BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE 2014/15
Programmheft Nr. 268
www.staatstheater.karlsruhe.de

IMPRESSUM

HERAUSGEBER
BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE

GENERALINTENDANT
Peter Spuhler

VERWALTUNGSDIREKTOR
Michael Obermeier

OPERNDIREKTOR
Michael Fichtenholz

LEITENDER DRAMATURG OPER
Carsten Jenß

REDAKTION
Dr. Boris Kehrmann

KONZEPT
DOUBLE STANDARDS BERLIN
www.doublestandards.net

GESTALTUNG
Kristina Schwarz

DRUCK
medialogik GmbH, Karlsruhe

**DIE KUNST BESTEHT
DARIN, CHARMANT
UND IM RICHTIGEN
AUGENBLICK ZU KLAUEN.**



Ks. Ewa Wolak, Pietro Spagnoli

**ALLES IST SPIEL
AUF ERDEN. DER
MENSCH WIRD ALS
SCHELM GEBOREN.
SEIN HIRN ARBEITET
STANDIG. JEDER
LEGT JEDEN HEREIN.**

**BADISCHES
STAATSTHEATER
KARLSRUHE**