



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Faszination Falstaff:  
Shakespeare-Vertonungen vom 18. bis 20. Jahrhundert.  
Eine literarische und musikalische Betrachtung“

Verfasserin

Lisa Veemees

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, September 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner



## Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei Prof. Norbert Bachleitner für die Betreuung dieser Arbeit bedanken, bei meinen Eltern für die finanzielle und seelische Unterstützung, bei meiner Schwester Kristina für viele gute Tipps, und bei meinen Freunden für ihre Motivation.

Für Informationen und Hilfe danke ich weiters Neil Jarvis (English National Opera), Karen Fletcher (Ralph Vaughan Williams Society), Victoria Small (Chester Music/Novello & Co) sowie Khol Dieu, Iain MacKinlay und Miriam Higgins (Oxford University Press).



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>I. EINLEITENDER TEIL .....</b>	<b>5</b>
<b>1. EINLEITUNG .....</b>	<b>5</b>
1.1. Vorwort.....	5
1.2. Zur Auswahl der Werke.....	5
1.3. Aufbau und Methode der Arbeit .....	6
1.4. Quellenlage .....	7
<b>2. REZEPTIONSGESCHICHTE .....</b>	<b>9</b>
2.1. Zur Shakespeare-Rezeption .....	9
2.2. Shakespeare und die Musik – Überblick .....	12
2.3. Falstaff-Vertonungen in chronologischer Reihenfolge.....	15
<b>3. ZU SHAKESPEARES <i>THE MERRY WIVES OF WINDSOR</i> UND <i>HENRY IV.</i>....</b>	<b>19</b>
3.1. HENRY IV .....	19
3.2. THE MERRY WIVES OF WINDSOR.....	22
3.3. Wissenschaftliche Positionen zu Falstaff .....	26
3.4. Einige Punkte zu Falstaffs Charakter .....	29
3.5. Was Kritiker über Sir John aus THE MERRY WIVES sagen.....	32
<b>4. DIE AUSDRUCKSMÖGLICHKEITEN DER MUSIK.....</b>	<b>35</b>
4.1. Das Libretto.....	35
4.2. Zum Verhältnis von Text und Musik.....	35
4.3. Arie & Rezitativ.....	36
4.4. Die Entwicklung des Orchesters .....	37
4.5. Tonarten.....	39
4.6. Intervalle .....	41
4.7. Tempo, Spielweise, Dynamik, Formen.....	42
<b>II. ANALYSE DER WERKE .....</b>	<b>43</b>
<b>1. ANTONIO SALIERI, <i>FALSTAFF OVVERO LE TRE BURLE</i>, 1799 .....</b>	<b>43</b>
1.1. Der Beginn der eigentlichen musikalischen Falstaff-Rezeption .....	43
1.2. Zur Handlung .....	44
1.3. Aufbau der Oper.....	45
1.4. Die Umsetzung der Handlung .....	46
1.5. Zu den Figuren.....	47
1.6. Falstaff: selbstbewusst und siegessicher .....	47
1.7. Wie „shakespearehaft“ ist Salieris <i>Falstaff</i> ? .....	48

1.8. Zur Musik .....	48
1.9. Die musikalische Gestaltung der Falstaff-Szenen.....	49
1.10. Welchen Beitrag leistet die Musik? .....	55
1.11. Wie wird Falstaff musikalisch umgesetzt?.....	56
1.12. Salieris Zugang zu THE MERRY WIVES und sein Falstaff-Bild.....	56
1.13. Erfolg des Werkes.....	57
<b>2. OTTO NICOLAI, <i>DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR</i>, 1849.....</b>	<b>58</b>
2.1. Zur Entstehung.....	58
2.2. Zur Handlung .....	58
2.3. Aufbau der Oper.....	60
2.4. Zu den Figuren.....	61
2.5. Falstaff: typenhaft.....	61
2.6. Wie „shakespearehaft“ sind <i>Die Lustigen Weiber von Windsor</i> ? .....	63
2.7. Allgemeines zur Musik .....	63
2.8. Die musikalische Gestaltung der Falstaff-Szenen.....	64
2.9. Welchen Beitrag leistet die Musik? .....	69
2.10. Wie wird Falstaff musikalisch umgesetzt?.....	70
2.11. Nicolais Zugang zu THE MERRY WIVES und sein Falstaff-Bild.....	70
2.12. Erfolg des Werkes.....	71
<b>3. AMBROISE THOMAS, <i>LE SONGE D'UNE NUIT D'ETE</i>, 1850 .....</b>	<b>72</b>
3.1. Einleitung .....	72
3.2. Unbewusste Modernität .....	72
3.3. Anklänge an THE MERRY WIVES.....	74
3.4. „Le héros de la gaité“ - Welches Falstaff-Bild wird präsentiert? .....	75
3.5. Musik.....	76
3.6. Die musikalische Gestaltung der Falstaff-Szenen.....	77
3.7. Welchen Beitrag leistet die Musik? .....	78
<b>4. GIUSEPPE VERDI, <i>FALSTAFF</i>, 1893.....</b>	<b>79</b>
4.1. Allgemeines.....	79
4.2. Handlung und Aufbau .....	79
4.3. Zu den Figuren.....	81
4.4. Falstaff: „Son io che vi fa scaltri“ .....	83
4.5. Wie „shakespearehaft“ ist Verdis <i>Falstaff</i> ?.....	84
4.6. Allgemeines zur Musik .....	85
4.7. Die musikalische Gestaltung der Falstaff-Szenen.....	85
4.8. Welchen Beitrag leistet die Musik? .....	91
4.9. Wie wird Falstaff musikalisch umgesetzt?.....	92
4.10. Verdis Zugang zu THE MERRY WIVES und sein Falstaff-Bild .....	92
4.11. Erfolg des Werkes.....	93

<b>EXKURS: EDWARD ELGAR, <i>FALSTAFF. A SYMPHONIC STUDY</i>, 1913 .....</b>	<b>94</b>
Zur Gestaltung der Musik.....	95
Elgar, Holst und Vaughan Williams.....	97
<b>5. GUSTAV HOLST, <i>AT THE BOAR'S HEAD</i>, 1924.....</b>	<b>98</b>
5.1. Holsts Operschaffen.....	98
5.2. Handlung und Aufbau .....	98
5.3. <i>At The Boar's Head</i> im Vergleich mit HENRY IV: Handlung & Figuren. Wie „shakespearehaft“ ist die Oper? .....	100
5.4. Holst und die englischen Volkslieder.....	102
5.5. Zur Musik der Oper .....	102
5.6. Die musikalische Gestaltung der Falstaff-Szenen.....	103
5.7. Welchen Beitrag leistet die Musik? Zum Verhältnis von Text & Musik .....	109
5.8. Wie wird Falstaff musikalisch umgesetzt?.....	111
5.9. Holsts Zugang zu HENRY IV und sein Falstaff-Bild .....	111
5.10. Erfolg des Werkes.....	112
<b>6. RALPH VAUGHAN WILLIAMS, <i>SIR JOHN IN LOVE</i>, 1928 .....</b>	<b>113</b>
6.1. Vaughan Williams und Shakespeare .....	113
6.2. Handlung und Text.....	114
6.3. Aufbau der Oper.....	118
6.4. Zu den Figuren.....	119
6.5. Falstaff: verliebt.....	119
6.6. Wie „shakespearehaft“ ist <i>Sir John in Love</i> ? .....	121
6.7. Allgemeines zur Musik .....	121
6.8. Die Musik in den Falstaff-Szenen.....	124
6.9. Welchen Beitrag leistet die Musik? .....	133
6.10. Wie wird Falstaff musikalisch umgesetzt?.....	134
6.11. Vaughan Williams' Zugang zu THE MERRY WIVES und sein Falstaff-Bild ....	134
6.12. Erfolg des Werkes.....	135
<b>III. ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE.....</b>	<b>136</b>
<b>1. ZUSAMMENFASSUNG DER LITERARISCHEN ANALYSE.....</b>	<b>136</b>
1.1. Die Falstaff-Szenen in den Opern.....	136
1.2. Sprachliche Gestaltung .....	138
1.3. Figurendramaturgie.....	139
1.4. Falstaff und seine Beziehungen zu anderen Personen.....	139
1.5. Zur Darstellung Falstaffs.....	141
1.6. Falstaff und die Gesellschaft.....	145
1.7. Das Ende der Opern .....	146

<b>2. ZUSAMMENFASSUNG DER MUSIKALISCHEN ANALYSE .....</b>	<b>148</b>
2.1. Welche Rolle spielen musikalische Traditionen? .....	148
2.2. Das Orchester .....	149
2.3. Musikalische Charakterisierung .....	149
a. <i>Gemeinsamkeiten in den Opern</i> .....	149
b. <i>Textvertonung durch akustische Symbole</i> .....	150
c. <i>Musikalische Reaktion auf den Text bzw. einzelne Wörter</i> .....	151
d. <i>Charakterisierung von Personen und Stimmungen durch Instrumente</i> .....	151
e. <i>Widersprüche und Kontraste zwischen Text und Instrumentalbegleitung</i> ...	152
2.4. Das Libretto und der „Mehrwert“ der Musik.....	153
<b>IV. SCHLUSSTEIL .....</b>	<b>154</b>
„To what extent is the libretto ‚Shakespeare‘?“ .....	154
Die unterschiedlichen Zugänge der Komponisten.....	155
Einflüsse aus Wissenschaft und Musikpraxis.....	156
Was ist der Gewinn der Vertonungen? .....	156
<b>ANHANG .....</b>	<b>158</b>
Deutsche Zusammenfassung .....	158
Abstract.....	159
Bühnen-, Konzertmusik und Lieder zu <i>Henry IV.</i> und <i>The Merry Wives</i> .....	162
CD-Aufnahmen/ Einspielungen:.....	163
DVDs und Videos.....	163
Aufführungen (Auswahl).....	164
Verzeichnis der Notenbeispiele.....	164
<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>166</b>
Primärliteratur .....	166
Sekundärliteratur.....	167
<b>LEBENS LAUF .....</b>	<b>177</b>

# I. EINLEITENDER TEIL

## 1. EINLEITUNG

### 1.1. Vorwort

Jeder Opernliebhaber kennt Verdis *Falstaff*, seine letzte Oper und eines seiner Meisterwerke. Doch dass es daneben viele weitere Vertonungen mit Falstaff als Hauptfigur gibt, ist relativ unbekannt. Nicolais *Lustige Weiber von Windsor* genießen noch einen hohen Bekanntheitsgrad, aber wer weiß schon von Holsts *At the Boar's Head* oder Vaughan Williams' *Sir John in Love*? Die musikalischen Werke basieren hauptsächlich auf Shakespeares THE MERRY WIVES OF WINDSOR und seltener auf seinem HENRY IV, stammen aus drei Jahrhunderten und aus vier Ländern.

Diese Arbeit präsentiert nun sechs unterschiedliche Vertonungen, die zeigen, wie man Falstaff musikalisch umsetzen kann, wie sich das Falstaff-Bild im Laufe der Zeit gewandelt hat und inwieweit die Komponisten verschiedene Zugänge gefunden haben. Dabei möchte ich jede Oper als eigenständiges Kunstwerk betrachten und nicht den Fehler vieler Sekundärliteraturwerke machen, die einzelnen Opern aufgrund von subjektiven Erfahrungen zu bewerten.

### 1.2. Zur Auswahl der Werke

In den letzten 250 Jahren entstand eine Vielzahl von Falstaff-Opern, doch sind nicht alle erhalten. In dieser Arbeit werden jene Werke besprochen, von denen Text und Musik vorliegen, das sind: *Falstaff* von Antonio Salieri, *Die lustigen Weiber von Windsor* von Otto Nicolai, *Le Songe d'une nuit d'été* von Ambroise Thomas, *Falstaff* von Giuseppe Verdi, *At The Boar's Head* von Gustav Holst und *Sir John in Love* von Ralph Vaughan Williams. Über die anderen (z.B. *Die lustigen Weiber von Windsor* von Karl Ditters von Dittersdorf, *Falstaff* von Michael Balfe, *Falstaff* von Adolphe Adam, *La Gioventù di Enrico V.* von Saverio Mercadante) kann man im ausführlichen Artikel *Falstaff und die lustigen Weiber in 4 Jahrhunderten* von Georg Richard Kruse sowie in W. Deans *Shakespeare in the Opera House* lesen, kurz werden sie allerdings auch in Kapitel 2 erwähnt.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Inzwischen wurde die Partitur der Falstaff-Oper von Michael Balfe veröffentlicht und eine Vorstellung der Opera Ireland im September 2008 auf CD aufgenommen. Dieses Werk konnte jedoch leider nicht mehr berücksichtigt werden.

Die Opern von Ambroise Thomas und Gustav Holst scheinen auf den ersten Blick nicht ganz zu den anderen Opern zu passen, weil sie nicht auf THE MERRY WIVES basieren, aber gerade dieser Aspekt zeigt, wie unterschiedlich die Komponisten die Figur des Falstaff einsetzen wollten.

Während Verdis *Falstaff* sehr ausführlich erforscht ist, findet man zu den Opern von Holst, Vaughan Williams oder Thomas oft nur wenig Material bzw. nur allgemeine Aussagen. Hier werden sie, speziell im Hinblick auf Falstaff und seine Szenen, untersucht und in Beziehung zu ihren Vorlagen gesetzt. Das Ziel ist es, neue Ergebnisse zu erhalten, was diese vergleichende Falstaff-Darstellung – wie ich hoffe – rechtfertigen wird.

### **1.3. Aufbau und Methode der Arbeit**

Im einleitenden Teil finden sich ein zusammenfassendes Kapitel zur Shakespeare-Rezeption, ein Überblick über Shakespeare und die Musik und eine Übersicht zu den verschiedenen Falstaff-Vertonungen. Ein zweiter Themenblock widmet sich den beiden Stücken von Shakespeare, auf denen die Opern basieren – THE MERRY WIVES OF WINDSOR und HENRY IV (entstanden kurz vor 1600) – und erläutert einige grundlegende Eigenschaften, die für den Hauptteil von Bedeutung sind. Das Kapitel über die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik soll einige wesentliche musiktheoretische Dinge klären, die für die musikalische Analyse der Werke wichtig sind.

Im Hauptteil werden die Vertonungen in chronologischer Reihenfolge präsentiert. Folgende Elemente sollen analysiert werden: Textgrundlage, Handlungsverlauf, Aufbau, Figuren (besonders die Darstellung von Falstaff) und die Musik in den Falstaff-Szenen, die auf Intervalle, Tonarten, Instrumentation, Tempo, Dynamik und Formen hin untersucht werden soll. Natürlich kann hier nicht jede einzelne Szene genauestens geschildert werden, deshalb werden jene Stellen hervorgehoben, die mir als besonders repräsentativ und aussagekräftig erscheinen. Danach möchte ich feststellen, ob sich die Aussage des Textes mit jener der Musik deckt oder ob sie divergieren, und welche Interpretationen sich ergeben. Die Rezitative, die sich in den Vertonungen von Salieri und Nicolai finden, werden nicht analysiert oder nur vereinzelt berücksichtigt. Zusammenfassend möchte ich dann verschiedene Fragen beantworten, und zwar welches Bild von Falstaff präsentiert wird, welchen Zugang der jeweilige Komponist fand und inwieweit er damit den Konventionen seiner Zeit

entsprach, welchen Beitrag die Musik leistet und wie „shakespearehaft“ die Vertonungen sind.

Im Anhang finden sich neben einer deutschen und englischen Zusammenfassung eine Liste von Konzert-, Bühnenmusik und Liedern zu HENRY IV und THE MERRY WIVES OF WINDSOR sowie eine Übersicht zu CD-, DVD-Aufnahmen und Aufführungen.

#### **1.4. Quellenlage**

Im Laufe der letzten hundert Jahre erschienen mehrere Artikel und Monographien, die sich mit Shakespeare und der Musik beschäftigen. Eine gute Einführung in das Thema bietet Arthur Grahams Publikation *Shakespeare in Opera, Ballet, Orchestral Music and Song. An Introduction to Music Inspired by the Bard* (1997), welche Grundlagen vermittelt und interessante Fragen zur Übertragung der Shakespeare-Werke in musikalische Gattungen stellt. Gary Schmidgall schreibt in seinem detaillierten Werk *Shakespeare & Opera* (1990) ausführlich und ziemlich objektiv über einzelne Opern. Etwas älteren Datums sind Winton Deans Aufsätze *Shakespeare and Opera* (erschieden im Sammelband *Shakespeare in Music*. 1964) und die kürzere Variante *Shakespeare in the Opera House* (erschieden in der Zeitschrift *Shakespeare Survey*. 1965). In ersterem gibt er einen Überblick über die Vertonungen nach ästhetischen sowie historischen Gesichtspunkten und erwähnt auch völlig unbekannte Opern, doch seine Bewertung ist meist sehr subjektiv und nicht immer plausibel. Hans Walter Gablers Aufsatz *Shakespeare in der Musik* beschreibt ähnlich wie W. Dean die Geschichte der musikalischen Shakespeare-Rezeption. Die wohl ausführlichste Zusammenstellung von musikalischen Werken (Opern, Konzertmusik, Lieder, Bühnenmusik, Musicals, Ballette) findet sich in *A Shakespeare Music Catalogue*, herausgegeben von Gooch und Thatcher.

Die vier Artikel von Georg Richard Kruse (*„Falstaff“ und die „Lustigen Weiber“ in vier Jahrhunderten*), die nun schon 100 Jahre alt sind, beschreiben alle bis dahin entstandenen Vertonungen. Kruse erzählt Inhalte nach, gibt auch Notenbeispiele und ist dabei äußerst kritisch, aber seine Bewertungen erscheinen öfter unbegründet. Dennoch sind seine Artikel recht aufschlussreich, besonders wenn man seine Meinung mit moderneren Anschauungen vergleicht.

Sternfelds Artikel *Shakespeare and music* (erschieden in *A new companion to Shakespeare studies*; 1971) beschäftigt sich nur mit Musik in Shakespeares Werken

und war daher wie Louis C. Elsons *Shakespeare in music* (1900) für diese Arbeit nicht relevant. Gerhard Friedrichs Dissertation *Die deutsche und italienische Gestaltung des Falstaff-Stoffes in der Oper* aus dem Jahr 1941 ist allzu sehr in ihrer Entstehungszeit verhaftet.

Sekundärliteratur zu Verdis *Falstaff* gibt es ausreichend, bei Vaughan Williams, Holst, Salieri und Thomas sieht die Sache jedoch anders aus. Werke über Holst stammen meist von seiner Tochter Imogen bzw. bauen auf diese auf. Michael Kennedy und James Day befassen sich ausführlich mit Vaughan Williams, doch spielen seine Opern meist nur eine untergeordnete Rolle.

Eine gute Einführung in Verdis *Falstaff* stellt die Textsammlung *Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare*. (Hg. Attila Csampai u. Dietmar Holland, 1986) dar. Karl-Friedrich Dürr konzentrierte sich in seiner Studie *Opern nach literarischen Vorlagen* (1979) auf Nicolais und Verdis Vertonungen und geht dabei v.a. auf den Text und die Konsequenzen ein, die Veränderungen des Originaltextes mit sich bringen. Interessante Ergänzungen sind die Briefwechsel von Verdi und Boito bzw. Vaughan Williams und Holst.

Für die musikalische Analyse war Norbert Jürgen Schneiders *Komponieren für Film und Fernsehen* (1997) aufgrund der Übersicht über die musikalischen Intervalle hilfreich.

Ein Fehler, der sich durch mehrere Sekundärliteraturwerke zieht, ist, dass alle Opern – egal wann sie entstanden sind – in Beziehung zu Verdis *Falstaff* gesetzt werden, was unweigerlich eine Abwertung zur Folge hat. Stattdessen sollte man jede Oper für sich betrachten und ihre Stärken und Schwächen hervorheben.

Zur Schreibweise: Titel von Opern, Liedern und Essays werden kursiv gesetzt, Titel von Shakespeare-Stücken in Kapitälchen. Zitate, Titel von Arien, etc. werden unter Anführungszeichen gesetzt.

Textpassagen aus den Opern werden aus folgenden Ausgaben zitiert: Salieri aus dem Klavierauszug, Nicolai aus der Reclamausgabe von 1990, Thomas aus der Textausgabe von 1850, Verdi aus der Partitur, Holst und Vaughan Williams aus den Klavierauszügen.

## 2. REZEPTIONSGESCHICHTE

### 2.1. Zur Shakespeare-Rezeption

Dieses Kapitel soll einen kurzen Überblick über die Shakespeare-Rezeption in England, Deutschland, Frankreich und Italien zur Zeit der Vertonungen geben.<sup>2</sup>

Das englische Theater in der 2.Hälfte des 17.Jahrhunderts orientierte sich an der französischen, klassizistischen Tragödie, weshalb Shakespeares Werke in stark veränderten Versionen (z.B. von John Dryden, Williams Davenant) dargeboten wurden und diese lange Zeit die Bühne beherrschten. Änderungen betrafen die Sprache (vulgäre und obszöne Ausdrücke waren verpönt), das Versmaß (gereimte Verse statt Shakespeares Blankvers), die Mischung von Komik und Tragik (Stücke sollten nur von tragischen Konflikten zwischen hochgestellten Personen handeln) und die Personen, die ihre individuellen Züge verloren und zu exemplarischen Figuren wurden. Außerdem fügte man melodramatische Szenen, Liebesgeschichten und moralische Botschaften hinzu.

Im 18.Jahrhundert begann man Shakespeares Werke allmählich zu akzeptieren, viele Gelehrte (z.B. Samuel Johnson, Alexander Pope) widmeten sich (oft stark „verbesserten“) Ausgaben der Stücke und versahen diese mit Essays, die aus ihrer Beschäftigung hervorgegangen waren. Shakespeares vermeintliche „Fehler“ führte man auf die „barbarische“ Zeit und den ungebildeten Geschmack seines Publikums zurück. Diese Adaptationen (u.a. von David Garrick) bildeten meist die Grundlage anderer Übersetzungen, z.B. jener von Christian Felix Weisse (*Richard III.*, 1759; *Romeo und Julia*, 1767).

Während manche Kritiker an den klassizistischen Regeln festhielten, sahen andere Shakespeare als Dichter des Realismus, dessen Verstöße gegen die Regeln (Nichteinhalten der drei Einheiten, Genremischung, untypische Charaktere) geschätzt wurden. Es entstanden Charakteranalysen wie jene über Falstaff von Maurice Morgann, der Shakespeares individuelle Figurenzeichnung lobte. Oftmals wurden jedoch – wie später auch in Deutschland – die dramatischen Figuren mit ihren historischen Vorbildern gleichgesetzt.

---

<sup>2</sup> Es basiert auf den Artikeln zur Shakespeare-Rezeption in England (von Ingrid Hantsch), in Deutschland (von Günther Erken) und in der Romania (von Klaus Hempfer), alle erschienen im Shakespeare-Handbuch, sowie auf *Shakespeare on the German Stage* von Simon Williams und *Die Geschichte der Shakespeare-Rezeption* von Klaus Peter Steiger.

Im deutschsprachigen Bereich setzte im 18. Jahrhundert ein weitreichender Shakespeare-Kult ein. Die eigentliche Rezeption begann mit der ersten deutschen Übersetzung von Caspar Wilhelm Borck (*Julius Cäsar*, 1741), die Gottsched wegen der Verletzung der klassizistischen Regeln kritisierte, da alles der ratio untergeordnet werden sollte. Gegner dieser Auffassung, wie z.B. Bodmer oder Lessing, hoben Shakespeares Personencharakteristik, seine Seelenkenntnis und die phantastischen Elemente hervor, weiterhin negativ gesehen wurden gewalttätige Handlungen.

Zwischen 1762 und 1766 legte Wieland, dessen Ansichten von den Sturm und Drang-Autoren beeinflusst wurden, seine Prosaübersetzung von 22 Dramen vor. Dadurch fand z.B. die Mischung von Tragik und Komik oder die Nichteinhaltung der drei Einheiten Wielands Zustimmung. Seine Übersetzungen wiesen jedoch auch deutliche Schwächen auf (Missverständnisse, Auslassungen, Fehlübersetzungen).

1775 publizierte Johann Joachim Eschenburg eine verbesserte, vollständige Version, ab 1797 erschien die Schlegel-Tiecksche Übertragung, die jedoch auch verschiedene Stellen glättete.

In den 1770er Jahren sahen die Sturm und Drang-Dichter (u.a. Goethe) in Shakespeare ein Genie, das besonders wegen der Schaffung von lebensnahen Figuren bewundert wurde. Außerdem nahm man seine Stücke als Modelle für ein vom Klassizismus losgelöstes Drama. Aufführungen wurden weiterhin politischen, moralischen sowie künstlerischen Zwecken angepasst. Ende des 18. Jahrhunderts (ab ca. 1770) spielte man in Wien mehrere Bearbeitungen, z.B. von *THE MERRY WIVES OF WINDSOR* (*Die lustigen Abenteuer an der Wien* von Pelzel), *MACBETH*, *HAMLET*, *KING LEAR* und *HENRY IV*.

Im romanischen Raum setzte die Rezeption später ein. Voltaire schrieb zwar schon früh (ab 1728) über Shakespeare (allerdings in negativer Weise), die erste französische Übersetzung erschien jedoch erst 1776-1783. Sie stammte von Pierre Le Tourneur und war mehr eine Paraphrase des originalen Textes. Wie jene von Wieland war sie in Prosa gehalten und der damaligen Literatursprache angenähert. Aber sie bewirkte ein neues Verständnis gegenüber Shakespeare, das die Regeln des klassizistischen Theaters in Frage stellte. Indem Shakespeare hohe und niedrige Personen auftreten ließ, Ernst und Komik vermischte und die Sprache an Charaktere und Situationen anpasste, hätte er sich – so die damalige Meinung – der Realität angenähert.

Auch im 19. Jahrhundert entstanden „gesäuberte“ Ausgaben, wie z.B. jene von Thomas Bowdler (ab 1807). Ziel war es, alles Negative (Obszönitäten, Unmoralisches, Freizügigkeiten, sexuelle Anspielungen,...) zu streichen und die Stücke zur moralischen Erbauung zu nutzen. Auch die Libretti der Opern von Verdi, Vaughan Williams oder Holst zählen zu den „geschönten“ Fassungen.

Eine schrittweise Orientierung der romantischen Dichter (z.B. Coleridge) an Shakespeare brachte die Erkenntnis seiner Einzigartigkeit und seines Genies. Lob fanden nun all jene Dinge, die man früher so heftig kritisiert hatte. Damit begann eine intensive Beschäftigung mit seinen Dramen. Die deutschsprachige Romantik legte den Schwerpunkt der Shakespeare-Beschäftigung auf die Komposition der Dramen, die Handlungsführung, die Spiegelung von Haupt- und Nebenhandlung, die Figurenkonstellation, die Sprache sowie auf Ironie, Phantasie und Witz. Damit rückten auch die Komödien in den Blickpunkt des Interesses. Shakespeares Stil galt nun als vorbildlich. Die deutschen Romantiker (wie A.W. Schlegel) sorgten auch in Frankreich für eine Erweiterung des Verständnisses, in der ersten Jahrhunderthälfte erschienen mehrere Essays über Shakespeare, verschiedene Bearbeitungen (z.B. von Alfred de Vigny, ROMEO AND JULIET, OTHELLO, MERCHANT OF VENICE) und zwischen 1858 und 1866 legte François-Victor Hugo seine Übersetzungen vor.

Ab 1814 erschienen italienische Versübersetzungen von mehreren Werken, darunter auch HENRY IV als *Il re Arrigo IV* von Michele Leoni di Parma. In den 1840er Jahren folgte Giulio Carcano ebenfalls mit einigen Versübersetzungen, beide nahmen sich mehr der Tragödien (wie MACBETH, OTHELLO, JULIUS CAESAR, HAMLET, RICHARD III, ROMEO AND JULIET, KING LEAR) und wenigen Komödien (THE TEMPEST, MIDSUMMER NIGHT'S DREAM, MERCHANT OF VENICE, CYMBELINE) an. In den 1850er Jahren publizierte Carlo Rusconi eine Gesamtübersetzung in Prosa. Diese kannte auch Giuseppe Verdi.

Die Rezeption verlief in den verschiedenen Ländern ähnlich. Vereinfacht gesagt: Während im 17. und 18. Jahrhundert zeitgenössische Kunstregeln Anlass zur Veränderung von Shakespeares Dramen gaben, wandelte sich langsam das Verständnis über eine Akzeptanz seiner vormals als Fehler kritisierten Eigenheiten zur Auffassung Shakespeares als Genie.

## 2.2. Shakespeare und die Musik – Überblick

Mehr als 200 Opern entstanden nach Shakespeares Stücken, doch stehen heutzutage nur wenige davon auf den Spielplänen der Opernhäuser. Die meisten Komponisten fanden Komödien und Tragödien am attraktivsten; die Historien waren im Allgemeinen relativ unbeliebt. Am populärsten erwies sich THE TEMPEST mit ca. 30 Vertonungen und ROMEO AND JULIET mit ca. 24.<sup>3</sup> Die Liste der heute noch bekannten und gespielten Werke umfasst daher nur wenige Opern: Verdis *Otello* (1887), *Macbeth* (1847/1865) und *Falstaff* (1893), Gounods *Roméo et Juliette* (1867), Nicolais *Lustige Weiber von Windsor* (1849) und Brittens *Midsummer Night's Dream* (1960). Opernliebhaber kennen daneben vielleicht noch Ambroise Thomas' *Hamlet* (1868), Wagners *Das Liebesverbot* nach MAß FÜR MAß (1836), Purcells *The Fairy Queen* nach A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (1692), Berlioz' *Béatrice et Bénédict* nach VIEL LÄRM UM NICHTS (1862) und Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* (1830).<sup>4</sup> Erstaunlicherweise entstand nur ein kleiner Anteil in England, die meisten Komponisten stammten aus Italien oder aus dem deutschsprachigen Raum.<sup>5</sup>

Auch andere musikalische Gattungen adaptierten Shakespeares Werke, welche Eingang im Konzertsaal (Tschaikowsky, *Romeo und Julia-Ouvertüre*, *Hamlet-Ouvertüre*; Beethoven, *Coriolan-Ouvertüre*; Liszt, *Symphonische Dichtung Hamlet*; Schumann, *Ouvertüre zu Julius Cäsar*; R. Strauss, *Macbeth*), im Liedschaffen (z.B. Schubert) und auf der Ballettbühne (z.B. Prokofjew, *Romeo und Julia*) fanden. Natürlich komponierte man auch Bühnenmusik (z.B. Mendelssohn-Bartholdy, *Sommernachtstraum*; Korngold, *Viel Lärm um Nichts*). Die Anzahl von Ouvertüren und Bühnenmusiken ist erstaunlich hoch, doch konnten sich – wie bei den Vertonungen – nur wenige Werke etablieren.<sup>6</sup> Zu HENRY IV. und THE MERRY WIVES OF WINDSOR entstanden viele Werke für Bühne und Konzert von heute vergessenen Komponisten.<sup>7</sup> Unter diesen ragt nur Elgars symphonische Studie *Falstaff* heraus, „the one giant among english concert works.“<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> Dean 1964: 104. Vgl. Gabler 1992: 854. Siehe dazu auch die Liste bei Dean 1965: 88-93.

<sup>4</sup> Interessanterweise zählt Dean (1965: 75) zu den Opern, die man nicht vergessen sollte, neben Verdi, Purcell, Bellini, Nicolai, Berlioz und Britten auch jene von Rossini (*Otello*), Bloch (*Macbeth*) und Holst (*At The Boar's Head*).

<sup>5</sup> Dean 1964: 96-97; Gabler 1992: 855.

<sup>6</sup> Fiske 1964: 177. Vgl. den Katalog mit Vertonungen, Konzertmusik und Liedern bei Hartnoll 1964 und den Shakespeare Music Catalogue 1991.

<sup>7</sup> siehe die Liste im Anhang.

<sup>8</sup> Fiske 1964: 218.

Warum war gerade Shakespeare so beliebt bei den Komponisten? Abgesehen von interessanten, psychologisch ausgeformten Charakteren und spannenden Handlungen, beinhalten seine Stücke musikalische Anspielungen und Verweise: neben Liedern und Fanfaren bei dramatischen Höhepunkten (Festen, Kriegen) enthält seine Sprache musikalische Dimensionen.<sup>9</sup> Edward Naylor befasste sich in seiner Studie explizit mit den Passagen, die in irgendeiner Form auf Musik verweisen. Er zählt dazu technische Begriffe, Instrumente, musikalische Erziehung, Lieder und Anspielungen auf damals bekannte Volkslieder sowie Tänze.<sup>10</sup> Auch in HENRY IV. und THE MERRY WIVES OF WINDSOR findet man zahlreiche Andeutungen auf Volkslieder, die auch in einigen Vertonungen bestehen bleiben, z.B. *When Arthur first in court began* (bei Holst), *A cup of wine that's brisk and fine*, *To shallow rivers* und *Greensleeves* (bei Vaughan Williams).<sup>11</sup> Auch die Struktur und die Szenen-dramaturgie wurde wiederholt mit jener der Oper verglichen: Soloauftritte und Ensembles bei Shakespeare entsprächen Arien, Duetten und Ensembleszenen der Oper.<sup>12</sup>

Was waren die Gründe für die Erfolglosigkeit der meisten Vertonungen? Einerseits die Schwierigkeiten der Librettisten mit den komplexen Vorlagen zurechtzukommen, andererseits die mangelnde musikalische Qualität. Die Opern wurden wohl den originalen Stücken von Shakespeare nicht gerecht. Oft zeigen die Charaktere zu wenig Individualität und Persönlichkeit, ein Problem, das man in Opernversionen häufig antrifft.<sup>13</sup> Auch die musikalischen Traditionen spielen hier eine Rolle (was man ebenfalls bei den Falstaff-Vertonungen im 3. Hauptteil sehen wird): Die Opern der Klassik mit ihrem strengen Aufbau und ihren strengen Formen waren nicht besonders gut für die Transposition der regellosen Shakespeare-Stücke geeignet. W. Dean nennt daneben noch einen wichtigen Punkt:

A whole series of compromises is necessary if the different time-scales imposed by music and the spoken word are to be reconciled; and the opera, if it is to be worthy of the occasion, must not only rise to the play, musically and dramatically: it must add something of its own. Otherwise there is no point in its existence.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Gabler 1992: 841.

<sup>10</sup> Naylor 1931: 21-110.

<sup>11</sup> Naylor 1931: 68-73.

<sup>12</sup> Gabler 1992: 854. Vgl. Dean 1964: 93.

<sup>13</sup> vgl. Graham 1997: 24.

<sup>14</sup> Dean 1965: 75.

Daher verwundert es nicht, dass viele Werke gar nicht erst publiziert wurden und deswegen nicht oder nur fragmentarisch erhalten sind.

Jede Zeit fand einen anderen Zugang zu Shakespeare, wobei die musikalische Rezeption ähnlich wie die allgemeine Shakespeare-Rezeption verläuft:

A good deal of aesthetic pleasure, historical revelation and sheer entertainment can be derived not only from the few respectable failures but from the totally forgotten operas. [...] the majority throw light on the tastes of their period; in this respect the librettos are often more instructive than the music.<sup>15</sup>

Die unterschiedlichen Annäherungen zeigen sich auch in den ausgewählten Falstaff-Vertonungen. Die frühen Komponisten wiesen wenig Verständnis für die Stücke auf, bis ins 19. Jahrhundert passte man sie weniger dem Original als der damaligen Mode an: Bühneneffekte, Tänze und mythologische Figuren dominierten in Barockopern (z.B. Purcell); Personen, die von der Vernunft geleitet wurden, in der Aufklärung; und im 19. Jahrhundert begeisterte man sich erneut für Shakespeare aufgrund romantischer Elemente.<sup>16</sup> Jedoch ab der Mitte des 19. Jahrhunderts begannen Komponisten wie Librettisten mehr Respekt zu zeigen und den Geist von Shakespeare zu bewahren, W. Dean verweist dabei auf Nicolais *Lustige Weiber* und Verdis *Macbeth*.<sup>17</sup> Das ging (v.a. im 20. Jahrhundert) soweit, dass sie den originalen Text und Aufbau bestehen ließen (z.B. in *Sir John in Love*), zu sehr am Stück haften blieben und dadurch zu wenig den Gesetzen der Oper entsprachen.<sup>18</sup>

Betrachtet man nur die Falstaff-Opern, so zeichnet sich auch hier diese Tendenz ab, obwohl man *THE MERRY WIVES* nicht als typisches Beispiel nehmen kann. Salieri und Nicolai suchten nach geeigneten Lustspielthemen, wobei sie wohl weniger darauf achteten, dass das Stück von Shakespeare stammte, als auf publikumswirksame Handlungselemente und komische Effekte. Verdi beschäftigte sich über viele Jahre hinweg mit Shakespeares Werken, vielleicht noch intensiver tat dies Vaughan Williams (s. Kap. II.6.1). Dadurch entwickelten sie mehr Wissen, Verständnis und Gefühl für seine Werke, was sich eben auch in ihren Falstaff-Opern niederschlägt.

---

<sup>15</sup> Dean 1964: 89.

<sup>16</sup> Dean 1965: 76-80.

<sup>17</sup> Dean 1965: 81-82.

<sup>18</sup> Gabler 1992: 857.

Als beste Shakespeare-Vertonungen gelten *Otello* und *Falstaff* von Verdi mit dem Libretto von Arrigo Boito, die gerade durch ihre Entfernung vom Original diesem näherkommen. Indem er die Stücke verkürzte und zusammenfasste, ließ Boito der Musik genug Raum zur „Entfaltung und zur geistigen Durchdringung des dramatischen Stoffes.“<sup>19</sup>

### **2.3. Falstaff-Vertonungen in chronologischer Reihenfolge**

<b>Musik</b>	<b>Libretto</b>	<b>Titel</b>	<b>Jahr</b>
Jean Papavoine	Antoine Bret	<i>Le vieux coquet ou Les deux amis</i>	1761
Francois-André Danican Philidor		<i>Herne le chasseur</i>	1773
Peter Ritter	Georg Christian Römer	<i>Die lustigen Weiber von Windsor</i>	1794
Karl Ditters von Dittersdorf	Dittersdorf nach Georg Chr. Römer	<i>Die lustigen Weiber von Windsor</i>	1796
Antonio Salieri	Carlo P. Defranceschi	<i>Falstaff ossia Le tre burle</i>	1799
Saverio Mercadante	Felice Romani	<i>Gioventù di Enrico V.</i>	1834
Michael W. Balfe	S.M.Maggioni	<i>Falstaff</i>	1838
Otto Nicolai	Salomon Mosenthal	<i>Die lustigen Weiber von Windsor</i>	1849
Ambroise Thomas	Joseph-Bernard Rosier & Adolphe de Leuven	<i>Le Songe d'une nuit d'été</i>	1850
Adolphe Adam	Adolphe de Leuven, Jules Henri Vernoy de Saint-Georges	<i>Falstaff</i>	1856
Giuseppe Verdi	Arrigo Boito	<i>Falstaff</i>	1893
Gustav Holst	Holst nach Shakespeare	<i>At the Boar's Head</i>	1924
Ralph Vaughan Williams	RVW nach Shakespeare	<i>Sir John in Love</i>	1928

Die erste musikalische Fassung der MERRY WIVES OF WINDSOR erschien im Jahr 1761 und stammte von Jean Papavoine. Dem in Paris uraufgeführten Werk mit dem Titel *Le vieux coquet ou les deux amis* war jedoch kein Erfolg beschieden. Einige Jahre später folgte *Herne le Chasseur* von François-André Danican Philidor (1726-1795). Über beide Werke weiß man heute praktisch nichts.

1794 brachte der Komponist, Cellist und Kapellmeister Peter Ritter (1763-1846) in Mannheim seine erfolglose Fassung der *Lustigen Weiber von Windsor* heraus, für das Textbuch, das auf der Übersetzung Eschenburgs basierte, war Georg Christian Römer verantwortlich. Ebendieses Libretto adaptierte der Wiener Komponist Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) für seine eigene Version (auch *Die lustigen*

<sup>19</sup> Gabler 1992: 857. Vgl. Dean 1964: 92.

*Weiber und der dicke Hans* genannt), die nur zwei Jahre danach uraufgeführt wurde. Sie erlebte nur wenige Aufführungen.<sup>20</sup> Die Handlung ist nach Deutschland verlegt, Personen heißen hier Wallauf (Ford), Ruthal (Page), Luise (Anne), Warnek (Fenton) und Frau Klapper (Quickly). Römer behielt die Waschkorb- und die finale Feenszene bei, doch rächt sich Falstaff, indem er Wallaufs Tochter Luise mit ihrem (von den Eltern abgelehnten) Geliebten vereint. Dittersdorf komponierte unter dem Einfluss des deutschen Singspiels und der italienischen Musik mehrere komische Opern, doch seine *Lustigen Weiber* konnten sich aufgrund von eindimensionalen Figuren und stellenweise uninspirierter Musik nicht durchsetzen.<sup>21</sup> Das Textbuch bezeichnete der Musikwissenschaftler G.R. Kruse als „plumpe und geistlose Verwässerung des Lustspiels.“<sup>22</sup>

Antonio Salieris Vertonung (1799) ist die erste bedeutende Falstaff-Oper, die nach ihrer Uraufführung auch in mehreren deutschen Städten gezeigt wurde. Durch seine seriöse Darstellung von Fords Eifersucht verband Salieri Elemente der *opera seria* mit der *opera buffa*.<sup>23</sup> Typisch für die *opera buffa* hingegen ist seine Charakterisierung von Falstaff. Während neuere Darstellungen (Melchiori, Claudon, Schmidgall) das Libretto von Carlo Prospero Defranceschi durchwegs positiv beurteilen, fand Kruse wieder nur strenge Worte: Obwohl der Text nicht ganz minderwertig sei, bliebe er „doch unendlich weit hinter dem Original zurück.“<sup>24</sup> Seit den 1960er Jahren nahmen sich immer wieder kleinere Theater dieser Oper an (Siena, Verona, Parma, Bordeaux, Drottningholm).<sup>25</sup>

Saverio Mercadante (1795-1870) und sein Librettist Felice Romani stützten sich in ihrer Oper *La Gioventù di Enrico V.* (1834) auf HENRY IV, doch laut W. Dean sei Falstaff nur ein Schatten von sich selbst und die Musik so schlecht gewesen, dass sie nicht einmal veröffentlicht wurde.<sup>26</sup> Nach der Inhaltsangabe zu schließen, hat dieses vieraktige Werk fast nichts mit dem Shakespeare-Stück gemeinsam, Romani übernahm nur einige Stellen wie einen Teil aus II/4 (Hal und Falstaff imitieren den König) und das Ende („I know thee not, old man“).<sup>27</sup>

---

<sup>20</sup> Scherle 2003: 39.

<sup>21</sup> Didion 1986: 736. Zur Musik von Ritter und Dittersdorf s. Kruse 1906/07, Heft 20: 73-89.

<sup>22</sup> Kruse 1906/07, Heft 20: 73.

<sup>23</sup> Scherle 2003: 40.

<sup>24</sup> Kruse 1906/07, Heft 21: 147.

<sup>25</sup> Angermüller 1994: 545.

<sup>26</sup> Dean 1964: 142.

<sup>27</sup> Kruse 1906/07, Heft 21: 149-153.

Der irische Sänger und Komponist Michael Balfe (1808-1870) erzielte seinen größten Erfolg mit *The Bohemian Girl* (1843), sein *Falstaff* (1838) mit dem italienischen Libretto von Maggioni hingegen konnte sich – trotz erfolgreicher Uraufführung – beim Publikum nicht behaupten.<sup>28</sup> Erst 170 Jahre nach der Uraufführung und aus Anlass von Balfes 200.Geburtstag präsentierte die Opera Ireland am 25.9.2008 eine konzertante Vorstellung, die auch auf CD aufgenommen wurde. Kritiken der Aufführung und der CD lobten Balfes belcantohafte Partitur:

*Falstaff* is full of effervescent music that supports and drives on the action. And while nobody would claim it to be on the same level as Verdi's masterpiece, it is certainly more idiomatic and enjoyable than some of the more famous attempts to set to music the life and doings of Sir John Falstaff.<sup>29</sup>

Ihre Nähe zu Rossini und Donizetti wurde keineswegs als Nachteil gesehen<sup>30</sup> – dies hatte W.Dean kritisiert, da Balfe durch seine Orientierung an Rossinis *opera buffa* nicht zu einem eigenen besonderen Stil gefunden hätte.<sup>31</sup> Balfe behielt die drei Streiche der Damen bei, kürzte jedoch Personen weg (u.a. Annes zwei Bewerber) und ließ Falstaff auch Anne einen Liebesbrief schreiben.

Ungefähr ein Jahrzehnt später folgte die deutsche komische Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849) mit der Musik von Otto Nicolai und dem Text von Salomon Mosenthal. Nicolai und Mosenthal konzentrieren sich neben der Falstaff-Handlung mit den drei Streichen auf die Liebesgeschichte um Anna und Fenton, als ihre beiden anderen Bewerber bleiben Spärlich (Slender) und Caius erhalten. Der Fokus liegt auf den Damen, der eindimensional gezeichnete Falstaff hingegen bekommt nur selten Gelegenheit seine Gedanken zu äußern. Musikalisch bewegt sich die Oper in der Tradition der italienischen *opera buffa* und der deutschen romantischen Oper.

Die Oper von Ambroise Thomas (1811-1896), *Le Songe d'une nuit d'été* (1850), lässt dem Titel nach mehr auf Shakespeares MIDSUMMER NIGHT'S DREAM schließen. Tatsächlich finden sich Anklänge daran, doch vereinen die Librettisten Adolphe de Leuven und Joseph-Bernard Rosier diese mit Motiven aus den MERRY WIVES und führen als Hauptfiguren neben Falstaff Shakespeare und Königin Elizabeth ein.

---

<sup>28</sup> Harenberg Opernführer 1997: 1035.

<sup>29</sup> "Long Lost Opera". CD Review Irish Times, 19.12.2008

<sup>30</sup> siehe dazu folgende Kritiken und CD Reviews: "Long Lost Opera" (CD Review Irish Times, 19.12.2008); „Michael William Balfe: Falstaff“ (CD Review The Sunday Post, 14.12.2008); Raymond J.Walker, "Falstaff – Seen and heard International Opera Review".

<sup>31</sup> Dean 1964: 121.

Der französische Komponist Adolphe Adam (1803-1856), der in seinen zahlreichen Opern der *opéra comique* folgte, brachte 1856 seinen einaktigen *Falstaff* heraus, wieder war Adolphe de Leuven am Libretto beteiligt. Die Handlung spielt nach Falstaffs Verstoßung durch Henry V. und zeigt ihn, wie er mehreren Damen den Hof macht. Kruse fand sogar Lobesworte für die Vertonung: „Die leichte und flotte Musik [...] gibt sich frisch und natürlich [...]“<sup>32</sup>

1893 schufen Giuseppe Verdi (1813-1901) und Arrigo Boito ihren *Falstaff*, ein von vielen Kritikern gelobtes Meisterwerk. Die miteinbezogenen Textpassagen aus HENRY IV ergeben ein differenziertes Bild von Falstaff und machen ihn zu einer „schillernden Persönlichkeit.“<sup>33</sup>

Im 20. Jahrhundert nahmen sich drei britische Komponisten der Figur des Falstaff an: Edward Elgar (1857-1934) griff in seiner Symphonischen Studie von 1913 auf HENRY IV zurück. Sein Werk steht der Programmmusik des 19. Jahrhunderts nahe und wertete Falstaff stark auf.<sup>34</sup> Auch Gustav Holst (1874-1934) verwendete für seine einaktige Oper *At The Boar's Head* (1924) Szenen aus Shakespeares Historienstück, während Ralph Vaughan Williams THE MERRY WIVES OF WINDSOR unter dem Titel *Sir John in Love* (1928) vertonte. Diese Version ähnelt dem Shakespeare-Stück hinsichtlich Personen und Handlung am stärksten, obwohl oftmals bemerkt wurde, dass diese Oper mehr die Gesellschaft von Windsor portraitiert und weniger Falstaff selbst.

---

<sup>32</sup> Kruse 1906/07, Heft 23: 293.

<sup>33</sup> Scherle 2003: 44.

<sup>34</sup> Scherle 2003: 46.

### 3. ZU SHAKESPEARES *THE MERRY WIVES OF WINDSOR* UND *HENRY IV*

#### 3.1. HENRY IV

Der erste Teil von HENRY IV entstand vermutlich 1596, der zweite Teil 1597-98.<sup>35</sup> Die große Popularität begründete sich hauptsächlich auf der Figur des Falstaff.

HENRY IV ist ein komplexes Werk, dessen Geschehen auf zwei Ebenen, einer hohen, tragischen und einer niedrigeren, komischen, abläuft. Da ist zum einen die Handlung um König Henry IV mit dem Vater-Sohn-Konflikt und den Rebellen, u.a. Percy Hotspur, zum anderen die eher episodische, punktuelle Falstaff-Handlung. Prinz Henry (Hal) steht als Bindeglied zwischen beiden Ebenen. Diese sind aber auch in anderer vielschichtiger Weise verbunden und zwar durch Spiegelungen von Figuren, Personenkonstellationen und Handlungen. Die komischen und ernsten Szenen sind durch „parallelism, reinforcement, antithesis, contrast, reversal“<sup>36</sup> miteinander verknüpft. Gegensätze wie Ernst und Komik, Hofleben und Wirtshausmilieu, politischer und privater Bereich werden ständig zueinander in Beziehung gesetzt.<sup>37</sup> Verschiedene Themen wie Gesetz, Rebellion, Anarchie, Krankheit, Jugend und Alter, Ehre, Zeit (besonders die Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart), Tugend und Laster ziehen sich durch beide Handlungen. Viele Personen, darunter natürlich auch Falstaff, hegen falsche oder absurde Hoffnungen und Erwartungen, die sich nicht erfüllen.<sup>38</sup>

Sir John Falstaff setzt sich aus mehreren Gestalten zusammen, darunter der „Vice“-Figur der Moralitäten (*morality play*) mit den Eigenschaften von Gefräßigkeit, Faulheit und Lüsternheit, dem „Miles gloriosus“ und dem „Fool“, der sich durch komische Prahlereien, Einfallsreichtum, sprachliche Gewandtheit und der Missachtung von Konventionen auszeichnet.<sup>39</sup>

Hal wandelt sich vom „wild prince“ zum idealen Herrscher, doch in dieser Entwicklung benötigt er Falstaff, der ihm mit seinem Lebenswandel vorzeigt, was passiert, wenn Gesetzlosigkeit und Unmoral regieren. Falstaff agiert als Vater- und Leitfigur, die Hal im 2. Teil zugunsten des Lord Chief Justice aufgeben wird. Von Anfang an stellt Hal klar, dass seine „Freundschaft“ mit Falstaff und seine

---

<sup>35</sup> Shakespeare 1974: xiv. / Müller 1992: 412. / Shakespeare 1971: xiv-xv.

<sup>36</sup> Shakespeare 1974: xlvi.

<sup>37</sup> Müller 1992: 414.

<sup>38</sup> Somerset 1977: 41.

<sup>39</sup> Shakespeare 1974: xli-xliii.

Ausschweifungen zeitlich begrenzt sein werden und wenn man seine im Spiel geäußerten Worte „I do, I will“ auf Falstaffs Bitte

No, my good lord; banish Peto, banish Bardolph, banish Poins – but for sweet Jack Falstaff, kind Jack Falstaff, true Jack Falstaff, valiant Jack Falstaff, and therefore more valiant, being as he is old Jack Falstaff, banish not him thy Harry's company, banish not him thy Harry's company, banish plump Jack, and banish all the world. (1 HENRY IV, II.iv.468-474)

ernst genommen hat, sollte einen die „rejection“ (Verstoßung) im zweiten Teil nicht erstaunen – umso mehr, da Shakespeare die beiden in 2 HENRY IV zunehmend einander entfremdet und voneinander distanziert. Hal hält sich nur einmal in Falstaffs Gegenwart – und „in no friendly spirit“<sup>40</sup> wie A. R. Humphreys schreibt – auf, ansonsten in der herrschaftlichen Sphäre, in die er wirklich gehört. Indem er ihnen nur eine gemeinsame Szene gibt, setzt Shakespeare die Beziehung zwischen Falstaff und Hal fest. Außerdem spricht er ihn in der 2. Wirtshausszene mit „Falstaff“ an – früher war es „Jack“ gewesen – was ebenfalls auf seine Distanzierung deutet.<sup>41</sup> Falstaffs Verbannung kann man nicht als ungerechte Handlung verdammen, wie es viele der Kritiker bis ins 20. Jahrhundert taten. Und bei allem Verständnis bleibt dennoch Unbehagen zurück: „the disquietude which greets the end of *2 Henry IV* is not intellectual; it is emotional.“<sup>42</sup>

In 1 HENRY IV sieht man Falstaff und Hal häufig zusammen, sie sind vertraut miteinander: „Their discourse, from the very first few exchanges, is one of merry mutual abuse, [...] The opening exchanges between Falstaff and Hal [...] have a distinct atmosphere, both playful and dangerous.“<sup>43</sup> Ihre ungezwungenen und lebendigen Dialoge heben sie von anderen Personen, deren Kommunikation fehlschlägt, ab.<sup>44</sup> Falstaff trifft man in 2 HENRY IV häufig in Gesellschaft von Doll Tearsheet, Mistress Quickly und den beiden dümmlichen, geistlosen Friedensrichtern Shallow („a very ridiculous character“<sup>45</sup>) und Silence an. Daneben muss er sich öfters den Anklagen (bezüglich seines ausschweifenden Lebens, der Missleitung von Hal, des Gadshill-Überfalles und seiner großen Schulden) des autoritären Lord Chief Justice stellen, in diesen Gesprächen zieht er jedoch meist den kürzeren. Er ist es auch, der Falstaff am Ende ins Gefängnis abführt. Falstaffs schlechte Eigenschaften und Laster treten nun stärker zutage. Während er im 1. Teil Hal ein wenig vorsichtig

---

<sup>40</sup> Shakespeare 1971: lvi.

<sup>41</sup> McLaverty 1981: 109.

<sup>42</sup> Shaw 1985: 65.

<sup>43</sup> Callow 2002: 28-30.

<sup>44</sup> McLaverty 1981: 106.

<sup>45</sup> Morgann 1972: 157.

und teilweise auch schmeichlerisch behandelte, erweist er sich im 2. Teil als unverschämt und überheblich. Seine Szenen sind nun auch nicht mehr so witzig:

Falstaff has no place in this world of high affairs. [...] the prince's meeting with Falstaff in Eastcheap is similar to Falstaff's other encounters with the court. The tone is cold, and while the jokes may amuse us they don't rouse Hal to laughter – he is on his guard against merriment.<sup>46</sup>

In größerem Ausmaß wird nun auch das Motiv von Zeit, Vergangenheit und Gegenwart, eingeführt. Die eher fröhliche und unbeschwerte Atmosphäre schlägt im 2. Teil in Düsterei um:

There is nothing in Part II to equal the sheer delight of the first Boar's Head scene. Yet he [Falstaff] is no less brilliant or entertaining on the whole. But the entertainment has shifted its centre of gravity. We laugh as much as ever, but no longer in the heart, or with the thought "were't not for laughing, I should pity him". We find his wit no less fascinating, but he begins to inspire less affection. His impudence and effrontery increase; [...] there is mingled a spice [...] of critical detachment.<sup>47</sup>

Falstaff spricht in Prosa, die sich durch die Wiederholung von kurzen Sätzen auszeichnet.<sup>48</sup> Nachdem er ein Schauspieler ist, passt er auch seine Sprache diesem Umstand an: "Most of the time it [his native speech] is buried under heaps of talk delivered from a hundred assumed personalities, a hundred fictitious identities."<sup>49</sup> Im Gegensatz zum 2. Teil äußert er sich in 1 HENRY IV oft in Vergleichen, die dem Bereich des Essens und Trinkens entnommen sind. Sein Witz ist nicht mehr so außergewöhnlich wie früher. Mit der Sprache ändert sich auch sein Charakter:

In 1 *Henry IV* Falstaff is a capon-and-sack knight, and such villainy as he possesses is always softened and humanized by his ebullient good-humour – laughter, in this instance, covering a multitude of sins. In 2 *Henry IV* Falstaff is still the buffoon, but the high comedy that once attended his every entrance has now taken a bitter turn. He is indeed the cause "that wit is in other men"; as of old he inspires their wittiest sallies, but now he has also become the butt of their coarsest jokes. It is no longer merely his corpulence and preposterous impudence that provokes laughter; it is his diseases.<sup>50</sup>

In 2 HENRY IV baute Shakespeare mehrere Lieder ein, die Charaktere, Episoden und Themen ironisch kommentieren.<sup>51</sup> In der Wirtshausszene singt Falstaff *When Arthur first in court...*, was für Sir John eigentlich völlig unpassend ist, „for it celebrates the antique world of romance and chivalry, a world of knights and ladies far more honourable than Falstaff and his dinner companions.“<sup>52</sup> Diese Ballade findet sich

---

<sup>46</sup> Somerset 1977: 40.

<sup>47</sup> Wilson 1964: 93.

<sup>48</sup> McLaverty 1981: 106.

<sup>49</sup> Doren 1954: 108.

<sup>50</sup> Seng 1962: 34.

<sup>51</sup> siehe dazu den Artikel von Seng 1962.

<sup>52</sup> Seng 1962: 35.

auch in Holsts Oper, der sie noch dazu mit einer polternden Melodie versieht, die mit dem Text kontrastiert, aber zu Falstaffs Charakter passt.

In den Gloucestershire-Szenen stimmt Silence mehrere (Trink-)Lieder an, die dazu beitragen, Vergangenheit und Gegenwart, Jugend und Alter ironisch zu beleuchten. Ralph Vaughan Williams übernimmt zwei dieser Lieder in *Sir John in Love*, doch von der eigentlichen Intention ist hier nichts mehr zu spüren.

Für die Opernbühne ist solch ein Stück nur schwer geeignet, wenig verwundert es daher, dass Gustav Holst sich in *At the Boar's Head* auf die zwei großen (publikumswirksamen) Falstaff-Szenen konzentrierte und die komplizierte politische Geschichte wegließ.

### **3.2. THE MERRY WIVES OF WINDSOR**

THE MERRY WIVES OF WINDSOR entstanden vermutlich nach HENRY IV und HENRY V. Über das genaue Entstehungsjahr herrscht in der Fachliteratur Uneinigkeit. Setzen die meisten 1597/98 fest (z.B. Pfister, Addison Roberts, Bloom), datieren andere (z.B. Melchiori) das Stück mit 1599/1600. Es wäre allerdings möglich, dass einige Teile des Stückes (die Feenszenen) schon 1597 als Unterhaltung für die Königin gespielt wurden.<sup>53</sup> Auch über die Reihenfolge der Stücke (MERRY WIVES, 1. und 2. Teil von HENRY IV) gibt es mehrere Meinungen, aber es erscheint aufgrund Falstaffs Lebensumstände plausibel, THE MERRY WIVES hinter den 2. Teil von HENRY IV zu setzen. Als einziges Shakespeare-Stück spielen sie im zeitgenössischen (d.h. elisabethanischen) England, worauf sich die große Popularität beim Publikum begründen könnte. Von der Kritik wird THE MERRY WIVES jedoch zu den schwächeren Werken Shakespeares gezählt.

Das Stück zeichnet sich durch mehrere Handlungsstränge und viele Intrigen und Gegenintrigen aus: die vorwiegend verdeckt laufende, kontinuierliche Liebesgeschichte um Anne und Fenton; verschiedene Nebenhandlungen um den Wirten, Cajus und Evans und die eher punktuelle Falstaff-Handlung mit seinem dreimaligem Gefopptwerden und der Heilung Fords von seiner Eifersucht. Das zentrale Thema: jeder narrt den anderen (oder versucht es zumindest) und wird doch selbst genarrt. Die meisten Personen handeln aufgrund von Rache oder Eifersucht, fast alle

---

<sup>53</sup> Shakespeare 2000: 22-24.

durchschauen das Geschehen nicht vollständig. Während Mrs. Quickly und der Wirt auf einer hohen Stufe der Einsicht stehen, steht Falstaff auf der untersten.<sup>54</sup>

Das Ende lässt den Zuschauer mit einem gewissen Unbehagen zurück. Addison Roberts vergleicht es mit dem Schluss von *THE MERCHANT OF VENICE*: die Gemeinschaft wählt einen Sündenbock, der besiegt und geschlagen wird und dem dann eine Scheinmitgliedschaft angeboten wird.<sup>55</sup> Als einziger wird hier Falstaff bestraft und in die allgemeine Versöhnung nicht eingebunden.

Zu den charakteristischen Elementen zählen schnelle Ortswechsel, die rasche Handlung, Tempo und turbulente Szenen. Spannung entsteht, weil der Zuschauer mehr weiß als die handelnden Personen.

Die drei Streiche (Waschkorb; Prügelei, Feenszene) wirken – mit den dazugehörigen Szenen (den drei Einladungen Quicklys und drei Besuchen des verkleideten Ford) – gleichförmig und vorhersehbar. Die Variation von einem bekannten Handlungsmuster, die farcenhafte Elemente, die Situationskomik, die Schwächen in der Personencharakteristik und vielen Inkonsequenzen machten dieses Werk bei der Kritik nicht unbedingt beliebt.<sup>56</sup>

Einige Figuren, die man bereits aus *HENRY IV* kennt, treten in *THE MERRY WIVES* wieder auf: Mrs. Quickly, Justice Shallow, sowie Falstaffs Sauf- und Diebeskumpane Pistol, Nim (Nym) und Bardolph, die jedoch nur am Anfang in die Handlung einbezogen sind. Neu sind die Bürger von Windsor, allen voran die Ehepaare Ford und Page, Fenton, Evans, Slender und der Wirt. Die Figuren treten häufig in Gruppen auf (Mrs. Ford und Mrs. Page; Bürger: Ford, Page, Evans, Shallow, Slender, Caius; Falstaff & Bardolph, Nym, Pistol), Soloszenen sind selten bzw. relativ kurz gehalten. Öfters stehen am Ende einer Szene kleine abschließende Monologe, wie jene von Mrs. Quickly (I/4; III/4) oder Ford (II/1, II/2, III/5).<sup>57</sup>

Ein Charakterzug dominiert oft die Figuren, wie z.B. Eifersucht bei Ford. Mrs. Ford und Mrs. Page hingegen werden von Rache und Spaß gleichermaßen geleitet. Quickly (hier Dr. Cajus' Haushälterin) wird zur Kupplerin und ist „zum bloßen

---

<sup>54</sup> Dürr 1979: 48-50.

<sup>55</sup> Addison Roberts 1972: 109.

<sup>56</sup> Melchiori listet u.a. folgende Inkonsequenzen auf: der Streit zwischen Shallow und Falstaff wird nicht weiterverfolgt; Falstaff und Quickly erkennen sich nicht; Fenton tritt in *HENRY IV* nicht auf, es wird jedoch von ihm gesagt, „he kept company with the wild Prince and Poins“; die Farbe von Annes Kostüm; Pages (wechselnder) Vorname; der zeitliche Ablauf der Handlung (S. 43-46).

<sup>57</sup> Dürr 1979: 31.

Instrument als Zuträgerin und Botin für die zahlreichen Intrigen abgesunken“, Falstaff ist eindimensionaler gestaltet als in HENRY IV und wird zum „hilf- und ratlosen Opfer einer Reihe recht durchsichtiger Schwänke.“<sup>58</sup> Typisch für ihn sind Kurzmonologe, die entweder Selbstpreisungen oder vergangenheitsbezogene Reden sind, was laut Dürr auf seine Isolation hinweist.<sup>59</sup> Seine Kumpane Bardolph, Nym und Pistol haben keine richtige handlungstragende Funktion, außer dass sie die Ehemänner von Falstaffs Plänen informieren. Dies ist ein Zeichen ihrer Abwertung; hier existieren sie einzig dazu, den komischen Plot am Laufen zu erhalten.<sup>60</sup>

Daneben kennzeichnen auch die sprachlichen Besonderheiten die Personen. Die Charakterisierung der Figuren durch ihre Sprache hebt Melchiori ganz besonders hervor: „the individual nuances of social rank are established by the grammatical and syntactical usages of English by each speaker“, beschreibt er THE MERRY WIVES doch als „joyous exploration of [...] the English language.“<sup>61</sup> An Cajus und Evans fallen ihre Akzente auf (französisch bzw. walisisch), an Fenton seine Verwendung von Versen (als einziger im ganzen Stück), an Quickly ihre Zweideutigkeiten und Wortverwechslungen, an Pistol seine bombastischen Ausdrücke, an Nym seine Verwendung des Wortes „humour“ in beinahe jedem Satz, an Simple sein häufiges „Ay, forsooth“ und an Slender sein ständig wiederholtes „O sweet Anne Page“. Die einzige wirklich interessante Figur – so van Doren – sei jedoch der Wirt, der in den Dialogen mit Falstaff die sprachlich aussagekräftigeren Sätze von sich gibt: “Completely and most comically mad he is; and the only fresh thing in *The Merry Wives*.“<sup>62</sup>

Mehrere Deutungen dieser Komödie sind möglich. Man kann die sozialgeschichtlichen, damals aktuellen Aspekte (den Gegensatz zwischen den reichen, aufstrebenden Städtern und dem verarmten Adel) betonen und THE MERRY WIVES als zeitkritisches Stück sehen.<sup>63</sup> Melchiori hob die sprachlichen Aspekte und die damit verbundenen komischen Effekte hervor.<sup>64</sup> Daneben können THE MERRY WIVES ein lebhaftes Bild des bürgerlichen Lebens im England des 16. Jahrhunderts geben.<sup>65</sup>

---

<sup>58</sup> Pfister 1992: 474.

<sup>59</sup> Dürr 1979: 32.

<sup>60</sup> Doren 1954: 116-117.

<sup>61</sup> Shakespeare 2000: 5.

<sup>62</sup> Doren 1954: 118.

<sup>63</sup> Dürr 1979: 56-61 und Holland 1986: 20.

<sup>64</sup> Shakespeare 2000: 96.

<sup>65</sup> Shakespeare 2000: 96. / Schmidgall 1990: 322.

Des weiteren ist es denkbar, die Emanzipation und Überlegenheit der Frauen zu unterstreichen. Die letzten drei Aspekte sind für die Opern – in unterschiedlichem Maß – besonders wichtig.

THE MERRY WIVES waren von Beginn an ziemlich beliebt, verschwanden nach 1700 aber zeitweise von den Spielplänen, da vermutlich kein passender Schauspieler für die Rolle des Falstaff verfügbar war.<sup>66</sup> Im deutschsprachigen Raum tauchten THE MERRY WIVES bis ins 19. Jahrhundert in Bearbeitungen auf (z.B. *Die lustigen Abenteuer an der Wien*, 1771), die erste Aufführung am Wiener Burgtheater fand 1846 statt. Im Zeitalter der *opera buffa* entdeckte man die Möglichkeiten dieser Komödie und der Charaktere neu. Oft integrierte man aber auch in Theaterversionen Musiknummern und Arien und tendierte dazu, THE MERRY WIVES mit A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM zu assoziieren, was in Thomas' *Songe d'une nuit d'été* gipfelte.<sup>67</sup> Viele Versionen im England des 19. Jahrhunderts (von Henry Bishop, Charles Mathews, Charles Kean) zeugen von der Beliebtheit des Stückes. Versuche, THE MERRY WIVES in die beiden Teile von HENRY IV zu integrieren, geschahen selten.<sup>68</sup>

Die meisten Opern orientierten sich an der Falstaff-Handlung und nutzten die possenhaften Elemente wie Verstecken im Waschkorb und Verkleidung für komische Szenen. Mehrere Dinge erwiesen sich als problematisch für eine Vertonung: Die Wiederholung der Szenen (Streiche, Quicklys und Fords Besuche) wirkt langweilig, da sich nichts Neues tut, und es erscheint andererseits unglaubwürdig, dass sich Falstaff so oft hereinlegen lässt, ohne es zu merken. Der zweite Streich mit dem als Frau verkleideten Falstaff wäre „als Opernszene nur noch peinlich“, gab Dietmar Holland zu bedenken.<sup>69</sup> Und Edgar Istel fand, dieser Scherz entspräche weder der Intelligenz eines Falstaff noch eines Ford und wirke für den Zuschauer ermüdend.<sup>70</sup> Die vielen Personen und die dadurch bedingten verschiedenen Handlungsebenen machen das Stück unübersichtlich und für eine Oper zu langwierig. Auch das Ende empfanden einige Komponisten als unbefriedigend.

---

<sup>66</sup> Shakespeare 2000: 85-87.

<sup>67</sup> Shakespeare 2000: 96.

<sup>68</sup> Shakespeare 2000: 104-106.

<sup>69</sup> Holland 1986: 14-15.

<sup>70</sup> Istel 1986: 238.

### **3.3. Wissenschaftliche Positionen zu Falstaff**

Im 18. Jahrhundert erschienen die ersten Essays über die Figur des Falstaff, darunter jene von Maurice Morgann und William Richardson. Sie versuchten Falstaff zu charakterisieren oder bestimmte Aspekte hervorzuheben, doch beschränkten sie sich meist auf den HENRY IV-Falstaff. Dass sich HENRY IV und THE MERRY WIVES jedoch gleichermaßen der Gunst des Publikums erfreuten, bewiesen die ähnlich hohen Aufführungszahlen.<sup>71</sup>

Es soll hier kurz geklärt werden, worauf die Autoren ihren Schwerpunkt legten und welches Bild von Falstaff sie vermittelten, denn damit beeinflussten sie auch manche Komponisten.

Maurice Morgann (1725-1802) publizierte die erste Fassung seines *Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff 1777*, eine überarbeitete Version entstand 1789-90. Morganns wesentliches Ziel bestand darin, Falstaff von den Anklagen, die ihn als Feigling bezeichneten, freizusprechen. Er zählt Situationen auf, in denen Falstaff feig und unehrenhaft handelt (u.a. Gadshill, Shrewsbury-Schlacht), und widerlegt alle dafür sprechenden Anzeichen. "[...] there is not one expression uttered by any character in the Drama that can be construed into any impeachment of *Falstaff's* Courage" (S.174). Schließlich geht er so weit, Falstaff alle möglichen guten Eigenschaften anzuerkennen: "high degree of wit and humour", „esteemed and beloved with all his faults; nay *for* his faults“ (S.151), sowie auch „military reputation“ aufgrund von „noble connection, birth, attendants, title, and an honourable pension“ (S.173). Sein Witz würde all seine Laster verdecken, die bei der Betrachtung von Falstaffs Charakter nur zweitrangig sind, weil man zuerst auf seine „positiven“ Eigenschaften reagiert.

Nach seiner Erscheinung wurde der Essay heftig diskutiert, vor allem in der Romantik, aber bis ins 20. Jahrhundert, beeinflusste Morgann mit seiner verklärenden Sichtweise die Kritiker, u.a. A. Bradley, aber auch den Komponisten Edward Elgar. Er behandelte viele Aspekte und Szenen des Stückes nicht, und suchte jene Sätze und Gespräche heraus, die seiner Absicht am besten entsprachen.

William Richardson definierte seine vielversprechende Intention seines dreiteiligen *Essay on Shakespeare's dramatic character of Sir John Falstaff* (1789) folgendermaßen:

---

<sup>71</sup> Shakespeare 2000: 89.

My intention [...] is to explain and account for the pleasure we receive from the representation of Shakespeare's dramatic character of Sir John Falstaff. In treating this subject, I shall [...] mention the cause on which our pleasure depends; and then by a particular analysis of the character endeavour to establish my theory. (S.1)

Im zweiten Teil zählt er eine große Anzahl von Falstaffs schlechten Eigenschaften auf: „boastful“, „vain-glorious“, „insolent“, „arrogant“, „overbearing“, „deceitful“, „hypocritical“, „voluptuary“, „cowardly“, „injurious“, „flattering“, „incapable of gratitude or of friendship“ und „vindictive“. Daneben erwähnt er noch „fraud and injustice“ und Falstaffs „mercenary attachments“. Im dritten Teil sucht er eine Antwort auf seine Frage, warum Falstaff dennoch so beliebt sei und nennt dabei „social qualities“ wie „joviality“ und „good-humour“, sowie seinen Witz, seine Geschicklichkeit im Umgang mit anderen Personen und natürlich seine geistige Gewandtheit, wenn es darum geht, sich aus einer scheinbar verfahrenen Situation zu retten.

Ähnlich wie Morgann zwischen „impression“ und „understanding“ unterscheidet, trennt Richardson „feeling“ und „reason“. Allerdings ist sein Essay wesentlich unparteiischer und er versucht, möglichst objektiv das Thema zu erörtern. Er scheut nicht davor zurück, Falstaffs negative Seiten anzusprechen und ihn zu kritisieren.

James Orchard Halliwell beschäftigt sich in seinem Artikel (1841) mit Sir John Oldcastle und Verbindungen zwischen HENRY IV und früheren Theaterstücken. Halliwell steht damit in einer sehr langen Tradition, da viele Kritiker auf dieses Thema eingingen. Am Ende hat er zwar recht schlüssig seine Theorien bewiesen, doch zur Erhellung von Falstaffs Charakter trägt sein Aufsatz mit dem Titel *An Essay on the Character of Falstaff* nicht bei. Auch Albert Tolman wird 1925 kurz auf Oldcastle eingehen, doch für ihn ist Falstaff eine originale Shakespeare-Gestalt.

Andrew Bradleys Aufsatz *The Rejection of Falstaff* aus dem Jahr 1902 konzentriert sich nur auf die letzte Szene von 2 HENRY IV. Er übernimmt dabei Morganns Sichtweise von Falstaffs Charakter und sieht ihn als armen Kerl, der die Verstoßung und Verbannung nicht verdient hat.

[...] if we have keenly enjoyed the Falstaff scenes [...] and if, accordingly, Falstaff is not to us solely or even chiefly a reprobate and ruffian, we feel, I think, during the King's speech, a good deal of pain and some resentment; and when, without any further offence on Sir John's part, the Chief Justice returns and sends him to prison, we stare in astonishment. (S.251)

Hal hingegen stellt er als „ungenerous“, „insincere“ und „dishonest“ (S.254) hin und entdeckt eine Vielzahl von wenig rühmlichen Eigenschaften in ihm, die den Leser/ Zuschauer nur noch mehr für Falstaff einnehmen: „[...] beside laughing at Falstaff, we are made happy by him and laugh *with* him. He is not [...] a mere *object* of mirth

[...] he is in bliss, and we share his glory" (S.261). Falstaffs Betrügereien und Schandtaten überspielt er genauso wie Morgann.

1925 publizierte Albert Harris Tolman seinen Essay *Why did Shakespeare create Falstaff?*. Für ihn ist Falstaff eine notwendige Figur im Aufbau und der Handlung, und wichtig für die gesamte Struktur des Stückes. Er konzentriert sich auf Falstaffs Gadshill-Erzählung, auf die Beziehung zwischen Hal und Falstaff und dessen Verbannung. Dabei geht er auch auf die unterschiedliche Darstellung Falstaffs im 1. und 2. Teil von HENRY IV ein. Falstaffs Einfluss macht Hal's Wandlung möglich, doch genauere Erklärungen gibt Tolman keine dazu ab, sondern er wiederholt am Ende nur seine schon bekannte Meinung, dass Falstaff „a structural necessity“ (S.13) sei. Daneben betont er sehr stark Falstaffs Witz, gute Laune und Menschlichkeit, die in 2 HENRY IV zum Teil in „selfishness, effrontery, licentiousness“ (S.12) umschlagen. Allerdings wehrt er sich gegen die Interpretation, Shakespeare habe mit Falstaff nur einen Spaßmacher erfunden.

Der Aufsatz über Falstaff (1927) von Elmer Edgar Stoll geht auf verschiedene Szenen (Gadshill und Falstaffs Erzählung; Schlacht in 2 HENRY IV) und Aspekte seines Charakters ein (Feigheit, Falstaffs Philosophie und sein Monolog über die Ehre; Elemente von Oldcastle und dem Miles gloriosus). Er wendet sich gegen Morgann und Bradley und versucht Morganns „unplausible arguments“ (S.406) zu entkräften. Begründend auf die Traditionen von „miles gloriosus“ und „braggart soldier“, kommt er zu dem Endergebnis, dass Falstaff nicht nur als Feigling, sondern auch als „butt“ dasteht.

Stolls eindimensionale Deutung ist wenig überzeugend, und auch seine allgemeinen Kommentare zu Dramaturgie und Figuren Shakespeares muten einigermaßen seltsam an. (z.B. “at the end, except for casual conversions, his characters are pretty much what they were at the beginning.” oder “What is in the foreground is important; what is in the background is less important [...]” S.409-410).

John Dover Wilson wendet sich mit *The Fortunes of Falstaff* (1943) vornehmlich gegen Morgann, Bradley und Stoll, unter anderem deswegen, weil diese meist nur eine Szene analysierten. Er versucht alle Falstaff- und Hal-Szenen in richtiger Reihenfolge zu erklären um die Beziehungen und Wandlungen der beiden Personen klarzumachen. Immer wieder betont er den Gegensatz von „vanity“ und „government“/ „chivalry“, wobei Falstaff „vanity“ symbolisiert.

Im Ganzen überzeugt seine Interpretation, weil er – im Gegensatz zu früheren Kritikern – auf die positiven wie negativen Eigenschaften in Falstaff und Hal hinweist und nicht für einen der beiden Stellung bezieht.

Wie man aus dem kurzen Überblick über die verschiedenen Essays sieht, gibt es große Unterschiede in der Sichtweise des Sir John, die auch völlig konträr und widersprüchlich sein können. Für die spätere Opern- bzw. Musikgeschichte (Elgar, Holst, Vaughan Williams) waren diejenigen von Bedeutung, die Falstaff romantisierten und ihn positiver erscheinen ließen, als er tatsächlich ist.

### **3.4. Einige Punkte zu Falstaffs Charakter**

Zu ergründen, was Falstaffs Faszination ausmacht, ist ein schwieriges und endloses Unterfangen, weil so viele Facetten in ihm vereinigt sind: „Falstaff, though immensely ‚living‘, is not like any single real man. But he is symbolically like life itself; the large comedy of humanity is embodied in him.”<sup>72</sup> Deshalb sollen hier einige Punkte angesprochen werden, die für die weiteren Kapitel dieser Arbeit wichtig sind.

Falstaff ist wohl die sympathischste Figur in HENRY IV, obwohl er viele schlechte Eigenschaften in sich vereint. Er ist ein Dieb und Ausbeuter, bezahlt seine Schulden nicht, und ist obendrein noch ängstlich, da er sofort davonläuft, als Hal und Poins sich auf ihn und die anderen Diebe stürzen. Falstaff ist ein „Großmaul“, denn er brüstet sich mit Taten, die er nie vollbracht hat, wirkt meist sehr selbstbewusst und von sich eingenommen. In der Szene, in der er König spielt, spricht er über sich selbst in idealisierender Weise. Sein Selbstportrait ist nicht ernst zu nehmen.

Durch seinen großen Leibesumfang ist er recht unbeweglich; er selbst betont seine Trägheit und Schwerfälligkeit immer wieder: „Size and scale [...] are of the essence of Falstaff.”<sup>73</sup> Auf seinen Vorteil bedacht, versucht er sich das Leben so einfach wie möglich zu machen. Er hat keine Moral, und keine Gesetze existieren für ihn. Er genießt das Leben in vollen Zügen.

Ganz im Gegensatz dazu steht sein Witz; seine geistige Beweglichkeit kontrastiert mit seiner physischen Trägheit. Die Szenen mit Hal sprühen nur so vor Komik, Witz Ideenreichtum und Tempo. Falstaff erweist sich als schlagfertig, und ist nie um eine Antwort verlegen. Er verfügt über einen beträchtlichen Wortschatz an

---

<sup>72</sup> Shakespeare 1974: xlv.

<sup>73</sup> Callow 2002: 12.

Schimpfwörtern, die er allen Personen an den Kopf wirft. Ein gutes Beispiel für seinen Scharfsinn und Esprit ist seine Erzählung über die Vorfälle in Gadshill.

Wie sich Falstaff und Hal kennengelernt haben, wird nicht gesagt, fest steht jedoch, dass Falstaff in Hal's Entwicklung zum idealen Herrscher einen wichtigen Platz einnimmt. Hal's Distanzierung von Falstaff und schließlich dessen Verbannung zeichnen sich schon zu Beginn des Stückes ab. Denn um die Ordnung im Staat nach der unrechtmäßigen Herrschaft von Henry IV wiederherzustellen, müssen Gesetzlosigkeit und Machtmissbrauch, die eben durch Falstaff verkörpert werden, ausgewiesen werden.<sup>74</sup> Falstaff kann oder will dies nicht wahrhaben. Er verkennt die Wirklichkeit, baut auf absurde Erwartungen, schätzt Hal falsch ein und muss eine Niederlage einstecken. Erst ganz am Ende von 2 HENRY IV durchschaut er die Wahrheit und versucht die Reste, die ihm an Würde geblieben sind, aufzusammeln. Dadurch hat er Anteil am tragischen Unterbau dieses Stückes, gemeinsam mit Percy Hotspur und dem schuldbeladenen König Henry.<sup>75</sup>

Parallel zu seinem gesellschaftlichen Abstieg verblasst sein Witz, da er keine ebenbürtigen Gesprächspartner oder –gegner mehr hat. War er im 1. Teil durch seine Dialoge mit Hal geistig gefordert, kann im 2. Teil kaum jemand mit diesem Niveau mithalten. Ähnliches bemerkt J. D. Wilson dazu:

It is often remarked that the Prince's wit is at its best when Falstaff is there to bring it out; it is equally true that the presence of the Prince is the stimulus which transports Falstaff, and us with him, into that sphere where he moves as the happiest of jesters. He is, in short, at his most enchanting, when he is enchanting his patron.<sup>76</sup>

Sein Charakter setzt sich aus Gegensätzen zusammen, die gerade seinen Reiz ausmachen. Diese regten sehr oft Wissenschaftler zu Essays an, in denen sie das „Phänomen Falstaff“ zu erforschen versuchten:

His whole nature is unified of paradoxical opposites, [...]. He is vicious [...]; he lies, yet would be dismayed if his lies were to be believed. He laments his age, corpulence, and lost agility, yet he behaves with the gaiety of youth, has intellectual legerity to offset his bulk, and is agile whenever it suits him.<sup>77</sup>

Simon Callow schildert ihn als „fat and frolicsome, gloriously drunk, bawdy, boastful, mendacious, criminal, disgraceful but irresistible; above all, fun“<sup>78</sup>, und Arthur Graham schreibt in ähnlicher Weise: „The endearing John Falstaff is obese,

---

<sup>74</sup> Shaw 1985: 64.

<sup>75</sup> Shaw 1985: 64.

<sup>76</sup> Wilson 1964: 98.

<sup>77</sup> Shakespeare 1974: xliii.

<sup>78</sup> Callow 2002: 10.

lecherous, egotistical, thieving, lying, unprincipled, and cowardly. He is also clever, amusing and glib.”<sup>79</sup>

Laut einem Gerücht aus dem 18. Jahrhundert entstanden *THE MERRY WIVES OF WINDSOR* auf Anregung der Königin, die Falstaff in der Rolle des Liebhabers sehen wollte.<sup>80</sup> Wenn es wahr ist, erklärt es vermutlich, warum Falstaff hier einen gänzlich anderen Charakter als in *HENRY IV* hat, denn der Falstaff aus *THE MERRY WIVES* hat weder Witz noch Köpfchen. Meist nimmt man an, dass *THE MERRY WIVES* nach dem 2. Teil von *HENRY IV* spielen. Nachdem ihn Hal am Ende von *HENRY IV* verbannt hat, wäre es durchaus nicht abwegig, Falstaff heruntergekommen in Windsor wiederzufinden. Dass es den Damen gelingt, ihn drei Mal hereinzulegen, lässt ihn als Dummkopf erscheinen. Von seinem Ideenreichtum, seinem Witz und seinem klugen Kopf ist hier wenig zu merken. In seinen Aussagen bemüht er sich redlich, witzig zu sein – doch meist mit geringem Erfolg:

Shakespeare has written the part with great talent but without love. The long speeches [...] are certainly very able, and a phrase in one of them, “I have a kind of alacrity in sinking”, almost restores the man we knew. Nor has he dropped the habit of spilling his speech in short repeated units [...]. The labor of composition, however, is often apparent in passages where Falstaff forces his wit.<sup>81</sup>

In seinen Monologen beschäftigt Falstaff sich hauptsächlich mit dem Schicksal, das es keineswegs gut mit ihm meint. Nicht er hat die Fäden in der Hand, sondern vorwiegend die Damen bzw. die Bürger von Windsor. Diesen steht er – anfangs gemeinsam mit seinen Dienern Pistol und Nym – als Kontrastfiguren gegenüber, da er nichts besitzt, was ihnen wichtig ist: Moral, Ansehen, Gesetze und Reichtum. Nahm er in seinem ersten Auftritt den Bürgern gegenüber noch eine überlegene Stellung ein, verkehrt sich diese rasch ins Gegenteil.

Er nennt sich zwar Ritter, doch von seinem Rittertum, mit dem er sich brüstet indem er die „Liebesbriefe“ (ironischerweise) mit „Thine own true knight, by day or night, or any kind of light, with all his might, for thee to fight“ (II.1.13-15) unterschreibt, ist ihm nichts geblieben.

Gibt es charakterliche Ähnlichkeiten zwischen den beiden Falstaff-Figuren? Beide sind sie Schauspieler, allerdings in unterschiedlichen Kontexten. Über *HENRY*-Falstaff schreibt Simon Callow: “What he is, is the sort of character who consciously adopts

---

<sup>79</sup> Graham 1997: 63.

<sup>80</sup> Pfister 1992: 473.

<sup>81</sup> Doren 1954: 116.

attitudes to suit the moment – in other words, an actor. One of his favourite modes is to adopt the mournful tones of outraged respectability, an exquisitely droll assumption.”<sup>82</sup> Er nimmt ständig andere Identitäten an. Diese fehlen dem MERRY WIVES-Falstaff; er beschränkt sich darauf, den Liebhaber zu mimen.

Beide sind sie isoliert, der Falstaff aus THE MERRY WIVES von Beginn an, jener aus HENRY IV besonders im zweiten Teil:

Isolated as he is already from his former world, Sir John has with him Shallow and Silence, lean-witted remnants of a past glory with whom he has been able to establish briefly another king-subject relationship. Pistol [...] Bardolph [...] finally also become followers of the new king.<sup>83</sup>

Am Schluss erleiden beide eine öffentliche Demütigung. Sprachlich übernimmt Shakespeare in THE MERRY WIVES aus HENRY IV Falstaffs Art in kurzen Sätzen mit Wiederholungen zu reden.

Gerade die Eigenschaften, die man am HENRY IV-Falstaff bewundert, kann der MERRY WIVES-Falstaff nicht aufweisen. Er wird dreimal an der Nase herumgeführt, ohne es zu merken, was dem HENRY IV-Falstaff nicht passiert wäre.

### **3.5. Was Kritiker über Sir John aus THE MERRY WIVES sagen**

Die meisten Kritiker sind sich einig, dass sich eine Betrachtung von Sir John nur auf HENRY IV stützen müsste, da er in THE MERRY WIVES einen völlig anderen Charakter hätte. Doch manche konnten die beiden nicht komplett trennen und auseinander halten.

A. C. Bradley sieht ihn als „impostor“, den Shakespeare im Lauf der Handlung als “baffled, duped, treated like dirty linen, beaten, burnt, pricked, mocked, insulted, and, worst of all, repentant and didactic” zeigt. “It is horrible. [...] But it no more touches the real Falstaff [...]” (S.248). Andererseits würden einige seiner Aussagen im Wert jenen des HENRY IV-Falstaff entsprechen. Hätte Shakespeare in 2 HENRY IV Falstaff mit den Eigenschaften des MERRY WIVES-Falstaffs ausgestattet, “we should have witnessed his rejection without a pang” (S.272).

Von Stolls Interpretation von Falstaff als „butt“ ist es kein großer Schritt mehr zu jenem Falstaff aus THE MERRY WIVES: “Here he is a butt and dupe unmistakably“ (S.455). Ihm widmet Stoll sogar ein kleines Kapitel:

[...] the figure of the braggart captain, which came into Shakespeare’s hands from Plautus or from the Comedy of Masks, would have been incomplete if he had not

---

<sup>82</sup> Callow 2002: 30-31.

<sup>83</sup> Shaw 1985: 65.

appeared as the suitor gulled. Yet all that I care to insist upon is that in this play, as in *Henry IV*, the supreme comical figure is again both butt and wit. Again for purposes of mirth he fails to see through the tricks played upon him; but, though he is clever enough, surely nobody will have him feigning and dissembling or trying to “amuse” himself or the women of Windsor by chivalrously falling in with their vindictive schemes. (S.455-456)

J. D. Wilson hält *THE MERRY WIVES* für “an unpremeditated sequel”, wobei Falstaff nur wegen seiner Theaterwirksamkeit diesen Namen trägt (S.5). Bei einem genaueren Studium kann man *THE MERRY WIVES* getrost weglassen. Inkonsequenterweise zitiert er später eine Passage aus *THE MERRY WIVES* über Falstaffs Aussehen mit der Begründung „the passage may be quoted here, as giving the clue to passages in *Henry IV* itself“ (S.28). Und im fünften Kapitel gibt er zu, dass sich Falstaff in *2 HENRY IV*, II/4 verachtenswerter benimmt als in *THE MERRY WIVES*:

Those at any rate who pour scorn upon the spectacle of Falstaff in the last scene of *The Merry Wives*, must admit that he shows himself even more despicable on this occasion. And when the Prince and Poins [...] tax him with defamation, he is put to his old tricks of extrication as usual; but he cringes and whines – a new note, while he is forced to have recourse to defaming Doll in turn, a shift which is neither witty nor attractive. (S.108-109)

Jeanne Addison Roberts vertritt wiederum eine andere Position. Für sie gehört *THE MERRY WIVES* zu *HENRY IV* und beeinflusst das Bild, das besonders das Publikum von Falstaff hat: “I believe the action is, though uproariously funny, crucial to the development of our image of Falstaff, and disturbingly shadowed in its conclusion” (S.107).

Die Vereinfachung von Falstaffs Charakter in *THE MERRY WIVES* begründet Graham Bradshaw damit, dass sich eine Figur nur schwer aus ihrem Umfeld und Kontext lösen und in ein anderes versetzen lässt: “that he is so reduced in the respectably prosaic world of middle-class Windsor is not the cause but a consequence of that play’s slack and diminished reciprocal relationships” (S.161).

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Figur stehen sich zwei Ansichten gegenüber. Für die einen ist der *MERRY WIVES*-Falstaff nur ein „Pseudo-Falstaff, Schwindler und namenloser Hochstapler“ (Harold Bloom), die anderen hingegen inkludieren ihn in die *HENRY IV*-Stücke und akzeptieren seinen Abstieg:

[...] we need to take *The Merry Wives* more seriously than it has been taken in recent years. It is a vital part of Falstaff’s story. In spite of the seeming inconsistencies of settings, discrepancies in biographical details of characters, and the disturbingly reduced stature of the great wit, this play belongs with the histories. It is not a light-

hearted midsummer romp, or a springtime celebration, but rather a record of the transition from fall to winter [...].<sup>84</sup>

Falstaff aus *THE MERRY WIVES OF WINDSOR* wird meist nur nebenbei erwähnt und dabei seine Unähnlichkeit mit jenem aus *HENRY IV* betont. Die beiden würden nur den gleichen Namen tragen, aber sonst keine Gemeinsamkeiten haben: „The original character is to be found alive in the two parts of *Henry IV.*, dead in *Henry V.*, and nowhere else.“<sup>85</sup> Das wissenschaftliche Interesse an dieser Figur steht im Gegensatz zu Komponisten und Librettisten, die ihren Blick schon immer mehr auf den dümmlichen Sir John und seine komischen Abenteuer warfen. Im Hinterkopf haben wohl aber auch die meisten Wissenschaftler das Falstaff-Bild aus *THE MERRY WIVES* präsent. Die kritische Rezeption verlief anders als die Rezeption durch Publikum oder Künstler: Das Publikum assoziiert Falstaff vorwiegend mit *THE MERRY WIVES* und weniger mit *HENRY IV*, sodass diese beiden Figuren zu einer einzigen verschmelzen, nicht zuletzt durch die Wirkung von Verdis Oper.

---

<sup>84</sup> Addison Roberts 1972: 112.

<sup>85</sup> Bradley 1909: 247.

## **4. DIE AUSDRUCKSMÖGLICHKEITEN DER MUSIK**

### **4.1. Das Libretto**

Das Libretto unterliegt anderen Gesetzen als ein Theaterstück: es hat einen geringeren Umfang, Texte werden wiederholt (besonders in den musikalischen Nummern) und damit der Zeitverlauf verlangsamt.<sup>86</sup> In den frühen Opern benötigte man lange Dialoge (Rezitative) um die vielen Intrigen zu entwickeln. Die Personenanzahl war meist begrenzt, in der *opera seria* z.B. auf 6-8 Personen (zwei Paare und mehrere Vertraute/ Diener ....). Im Laufe der Zeit wurde die Handlung vereinfacht, die Anzahl der Figuren und der damit verbundenen Arien lockerte sich, Rezitative wurden kürzer. Chor, Orchester, Ensembles und Ballett gewannen an Bedeutung. Weniger Arien und Textwiederholungen machen es möglich, dass die Handlung in kürzerer Zeit abläuft. Im 19. Jahrhundert wird die Zugehörigkeit zu einer Gattung weniger wichtig, die Nummernoper tritt zurück, wobei bis zum 20. Jahrhundert die meisten Opern aus herauslösbaren Nummern bestehen.<sup>87</sup> Komponisten und Librettisten konnten nun neben der Musik mehrere Faktoren freier handhaben: Themen und Stoffwahl, Personenanzahl und Sprache (gebunden/ungebunden).

### **4.2. Zum Verhältnis von Text und Musik**

Viele Diskussionen gab es darüber, ob die Musik oder das Libretto wichtiger sei. Im 18. Jahrhundert (z.B. bei Metastasio) hatte der Text die Vorherrschaft, bis Mozart der Musik den Vorrang gab. In zwei Opern wurde dies auch zum Hauptthema gemacht: in Salieris *Prima la musica, poi le parole* (Libretto von Giambattista Casti, 1786) und in Richard Strauss' *Capriccio* (Libretto von Clemens Krauss, 1942). Da dieses Problem eigentlich nicht zu lösen ist, konnte sich bezeichnenderweise auch die *Capriccio*-Gräfin zwischen Text und Musik (d.h. Dichter und Musiker) nicht entscheiden.

Das Libretto kann man auf drei Arten vertonen: 1. der Text steht im Vordergrund; 2. die Musik steht im Vordergrund; 3. Text und Musik verschmelzen zu einer Einheit. Um das Libretto musikalisch zu deuten, gibt es verschiedene Möglichkeiten. Hartmut Krones unterscheidet dabei die Vertonung nach musikalischen Gesichtspunkten

---

<sup>86</sup> Gier 2000: 26.

<sup>87</sup> Gier 2000: 59.

sowie musikalisch-rhetorische Figuren.<sup>88</sup> Bei der ersten Art wird der Text durch Symbole vertieft, einerseits durch intellektuelle (Zahlensymbolik, Notationssymbolik, Zitate, Formprinzipien), andererseits durch akustische Symbole (Allegorik, Nachahmung von Lauten, Gefühlssymbolik, Affektdarstellung). Zu den musikalisch-rhetorischen Figuren zählt er u.a. bildhafte Figuren (z.B. auf- und abwärtsführende Bewegungen), Wiederholungen, Intervall-Figuren und Pausen. In der Analyse der Falstaff-Szenen wird es besonders um akustische Symbole und musikalisch-rhetorische Figuren gehen. Die Musik interpretiert den Text und kann auch jene Dinge ausdrücken, die zwischen den Zeilen stehen.

### **4.3. Arie & Rezitativ**

Im 17. und 18. Jahrhundert herrschte eine dreiteilige Arienform (Da-capo-Arie) vor (ABA'), bei der der erste Teil nach einem kontrastierenden Teil variiert (und oft mit Koloraturen versehen) wiederholt wurde und dem Ausdruck von Affekten diente. Die Personen stellten sich entweder mit einer Arie vor oder sangen sie vor ihrem Abtritt von der Bühne. Aufeinanderfolgende Arien handelten von unterschiedlichen Affekten (z.B. Zorn, Rache, Eifersucht, Freude, Liebe,...). Darin analysierten die Personen ihre Empfindungen, im Zuge der Opernreform von Gluck (1762) forderte man stattdessen die spontane Äußerung von Gefühlen.<sup>89</sup> Innerhalb dieser Opernreform wurde die Da-capo-Arie durch eine zweiteilige Form ersetzt, auch Ensembles, Chöre und Orchesterpart gewannen an Bedeutung.<sup>90</sup> Gegen Ende des 18. Jahrhunderts bildete sich (v.a. in der *opera buffa*) das Modell der Zweiteilung der Arie in Cavatine (langsam) und Cabaletta (schnell) heraus.<sup>91</sup> Nachdem der Anfangsteil nun nicht mehr wiederholt wurde, war die Arie weniger geschlossen und auch für Veränderungen und Entwicklungen der singenden Personen offen.<sup>92</sup> Die Form der Arie wurde nun flexibler und vielfältiger und auch der Gegensatz zu Rezitativen verkleinerte sich, da das Accompagnato-Rezitativ (Rezitativ mit Orchester) das Secco-Rezitativ (nur mit Cembalo) teilweise ersetzte. Das Accompagnato sorgte für die Steigerung der Wichtigkeit des Orchesterparts. Das Rezitativ, das Arien einleitete, Nummern miteinander verband und die Handlung vorantrieb, wurde in Italien im 19. Jahrhundert stärker mit der Arie verbunden und diese in die Szene eingebaut. Die Unterschiede

---

<sup>88</sup> nach Krones 1983: 19-61.

<sup>89</sup> Gier 2000: 183.

<sup>90</sup> Gier 2000: 178.

<sup>91</sup> Gier 2000: 205.

<sup>92</sup> Gier 2000: 161.

zwischen Rezitativ und Arie wurden immer kleiner (z.B. Verdi) bzw. überhaupt ganz aufgegeben (z.B. Wagner), und auch die Nummern bestanden nicht mehr nur aus einem langsamen und schnellen Teil.<sup>93</sup>

Die Rezitative waren meist in Prosa gehalten, die Arien in Strophen. Durch die Wahl der Versform legte der Librettist die rhythmische Struktur der Musik fest.<sup>94</sup> Dies ließ dem Komponisten natürlich weniger Freiheit.<sup>95</sup> Andererseits verlangten manche Komponisten vom Librettisten selbst Verse mit bestimmter Silbenanzahl und Rhythmus (siehe z.B. die Briefe von Verdi oder R. Strauss).

Im 19. und 20. Jahrhundert wandten sich Komponisten immer stärker von den vormals starren musikalischen Formen ab und erreichten damit größere Freiheit und mehr Ausdrucksmöglichkeiten in der Gestaltung der Musik.

#### **4.4. Die Entwicklung des Orchesters**

Seit dem 17. Jahrhundert waren die Streicher die Basis des Orchesters, dazu kamen verschiedene solistisch hervortretende Blasinstrumente.<sup>96</sup> Zur Zeit der Wiener Klassik bestand das gängige Orchester aus Streichern sowie doppelt besetzten Bläsern (Flöte, Oboe, Fagott, Horn). Optional kamen Klarinetten, Trompeten, Posaunen und Pauken hinzu. Die Klangfarbe gewann an Wichtigkeit und damit auch verschiedene Spieltechniken (*glissando*, *pizzicato*, Doppelgriffe und Lagenspiel bei Streichern, Dämpfer bei Bläsern, Dynamik), anders als im Barock wechselte die Instrumentierung auch innerhalb eines Stückes oder Satzes. Dieses Orchester hatte maximal 30 Musiker und war für Opern und Orchesterwerke von Mozart, Salieri, Haydn, Beethoven sowie die zwischen 1810 und 1840 komponierten italienischen Opern von Rossini, Donizetti und Bellini gültig. Bei Mozart traten seltener auch Englischhorn und Bassethorn hinzu. Manche Instrumente (z.B. Fagott, Bratsche und Cello) wurden nun auch eigenständig behandelt und nicht mehr nur als Unterstützung der Basslinie verwendet bzw. bei Arien als solistische Begleitung eingesetzt (z.B. Klarinette, Cello).

Im 19. Jahrhundert (beginnend bei z.B. Beethoven oder Weber) wurde die Orchesterbesetzung zunehmend vervielfacht: zu einem größeren (und später meist geteilt spielenden) Streichorchester traten Piccoloflöte, Englischhorn, Bassklarinette,

---

<sup>93</sup> siehe dazu: Gier 2000: 254; Brockhaus Oper 2003: 282.

<sup>94</sup> Gier 2000: 247.

<sup>95</sup> Gier 2000: 208.

<sup>96</sup> siehe dazu Becker 1964: 10-36; Brockhaus Oper 2003: 249-250.

Kontrafagott, Tuba und Harfe hinzu; Blechbläser wurden mehrfach besetzt. Auch der Schlagwerkapparat vergrößerte sich durch verschiedene Trommeln, Becken, Triangel, Glocken, ... Die Veränderungen im Orchester zeigten die Wandlungen des Klanges und des musikalischen Ausdrucks. Durch Instrumente in vielen verschiedenen Stimmungen, den vergrößerten Tonumfang, die verbesserte Intonation und neuere Bauweisen erweiterte sich das Klangspektrum, ganz unterschiedliche Instrumente wurden kombiniert um neue, ungewöhnliche und aussagekräftige Farben zu erzeugen. Man experimentierte mit Spieleffekten, Klangwirkungen und ließ Instrumente auch in extremen Lagen spielen. An dieser Entwicklung hatte neben Beethoven besonders Hector Berlioz und sein *Grand Traité d'instrumentation* (1844) wesentlichen Anteil, später trugen u.a. auch Richard Wagner, Richard Strauss und Claude Debussy dazu bei. Sie und andere Komponisten setzten nun auch teils ungewöhnliche Instrumente wie Bassposaune, Basstuba, Basstrompete, Horntuba (die sogenannte Wagnertuba), Oboe d'amore, Heckelphon, Klarinetten in verschiedenen Stimmungen (Es-, B-Klarinette), Saxophon, Kastagnetten, Xylophon, Glockenspiel, Celesta, Klavier, Harmonium oder Orgel ein. Viele wichtige Komponisten (z.B. Strauss, Mahler, Bruckner, Korngold, Schönberg, Enescu, Berg, Strawinsky, teilweise auch Janacek) schrieben Ende des 19. und in der 1.Hälfte des 20.Jahrhunderts für riesige Orchesterbesetzungen.

Um und nach 1900 setzte ein anderer Trend ein. Als Gegenreaktion verkleinerten manche Komponisten (Schönberg, Strawinsky) das Orchester auf kammermusikalische Dimensionen. Im 20.Jahrhundert herrschte eine Vielfalt an Orchesterbesetzungen vor, Komponisten waren an keine Vorgaben mehr gebunden.

Durch bestimmte Spielweisen, die technischen Möglichkeiten des Instruments und außermusikalische Einflüsse (z.B. Verwendung bei Hof oder im Krieg) wurden die Instrumente (besonders die Bläser) bald mit spezifischen Stimmungen und Klangfarben verknüpft. Selbst als sie unabhängig davon und in weiterentwickelter Form in das Orchester übernommen wurden, behielten Komponisten diese gewohnten Klänge bei. In den Falstaff-Vertonungen wurden manche Instrumente jedoch auch konträr dazu eingesetzt.

#### **Querflöte**

Klang: hell, durchdringend, klar, glänzend, brilliant, leuchtend; zart, weich, sanft; scharf, hart, schrill

charakteristisch für: Schäferidylle, Natur, Vogelgesang, Nymphen- und Feenwelt; Nacht, Melancholie, Traumwelt; Trauer, Klage (Reuter 2000: 38-47)

<b>Oboe</b>	Klang: voll, hell, durchdringend, ausdrucksvoll, nasal, klagend; angenehm, wohlklingend, schön, melodisch, gesanglich, weich charakteristisch: Schäferidylle, Hirthematik, ländliche Stimmungen; Trauer, Leiden, Klage, Melancholie; weibliche Unschuld u. Empfindsamkeit (S.105-117)
<b>Englischhorn</b>	Klang: ernst, klagend, weich, wehmütig, elegisch, verträumt, dunkel charakteristisch: Schwermut, Melancholie, Schmerz, Trauer; ländliche Idylle (S.134-140)
<b>Klarinette</b>	Klang: weich, schmiegsam, sanft, expressiv, ausdrucksstark, elegisch, warm, dunkel, sanft, ausdrucksvoll, brillant, melodisch; geheimnisvoll, düster, geisterhaft, unheimlich charakteristisch: Schrecken, Geisterhaftes, Unheimliches, Geheimnisvolles; Leidenschaft, Melancholie (S.175-187)
<b>Bassklarinette</b>	Klang: rund, dunkel, feierlich, ernst, weich, melancholisch charakteristisch: ernste, religiöse und traurige Gefühlsstimmungen; schreckenerregende oder unheimliche Szenen (S.222-225)
<b>Fagott</b>	Klang: sanft, angenehm, voll, warm; ernst, traurig, expressiv, dunkel, düster, schmerzvoll; leicht komisch und lächerlich, grotesk, humoristisch; gepresst, gequält, leidend charakteristisch: ernste, traurige Empfindungen; Klage, Angst, Qual; teuflisch, dämonisch; komische/humoristische/groteske Effekte (S.258-267)
<b>Horn</b>	Klang: warm, weich, schön, rund, voll, dunkel, klangvoll, ernst, gesanglich charakteristisch: Wald, Natur, Jagd, Romantik („romantisches Instrument“); feierliche und schwermütige Stimmungen; Geheimnisvolles, Träume, Visionen (S.322-331)
<b>Trompete</b>	Klang: glänzend, durchdringend, hell, schmetternd, edel, metallisch, strahlend, stolz, heroisch, ritterlicher Stolz, Mut, Festigkeit, Standhaftigkeit charakteristisch: Jubel, Freude, Kühnheit, Triumphgesänge, Sieg, Krieg, Pracht & Glanz; Wut und Rache, tragische Situationen; militärisches, heroisches, ritterliches, höfisches Instrument (S.364-275)
<b>Posaune</b>	Klang: mächtig, edel, voll, stark, prächtig, glänzend, feierlich, majestätisch, stolz, kraftvoll, heroisch, gewichtig; düster, schauerlich, unheimlich charakteristisch: Macht, Würde, Feierlichkeit, ernste/ heroische/ festliche/ erhabene Stimmungen, feierlich Religiöses; Schrecken, Hölle, Tod, Jüngstes Gericht; Gewalt, Kampf; Zorn, Wut (S.411-419)
<b>Tuba</b>	Klang: weich, rund, voll, warm, dick, massig, kraftvoll, volltönend charakteristisch für: ernste, weihevoll; drohende Stimmungen (S.472-478)

(nach Reuter 2002)

#### **4.5. Tonarten**

Musik kann unterschiedliche Stimmungen ausdrücken, was durch mehrere Elemente erreicht wird: die Instrumentation, die Tonarten und Intervalle, das Tempo, die Spielweise und die Dynamik.

Schon im Barock beschäftigten sich Komponisten mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Tonarten und Intervalle. Dass manche Musikstücke einer bestimmten Tonart

einen ähnlichen Charakter hatten, lag z.T. an den verwendeten Instrumenten. So prägten z.B. die Trompeten, die in D gestimmt waren, die Tonart D-Dur und wiesen ihr damit einen feierlichen, strahlenden Klang zu. Spätere Komponisten behielten diese Tonart bei:

Nachfolgende Komponistengenerationen dürften in ihrer Tonartenwahl sowohl durch Kompositionen als auch durch musiktheoretische Arbeiten beeinflusst worden sein und bewahrten so die traditionelle Bedeutung von D-Dur noch in einer Zeit, als die ursprünglich enge Koppelung Tonart/Instrumentenklang aufgrund von Neuentwicklungen im Instrumentenbau (Ventiltrompete) nicht mehr bestand.<sup>97</sup>

Musiktheorie und -praxis beeinflussten sich gegenseitig und festigten so den Gebrauch bestimmter Tonarten für bestimmte Stimmungen. In der 1.Hälfte des 18.Jahrhunderts ordnete Johann Mattheson den traurigen Affekten Molltonarten und enge, auch dissonante Intervalle zu, freudigen Affekten jedoch Durtonarten und große, konsonante Intervalle. Doch diese Zuordnung – Moll-traurig, Dur-fröhlich – wurde schon bald zugunsten einer differenzierteren Aufteilung aufgegeben.<sup>98</sup>

Zur Zeit von Haydn verwendete man maximal 4 Vorzeichen. Erst im späteren 19.Jahrhundert komponierte man auch Stücke mit allen 7 Vorzeichen und häufigen Tonartenwechseln, um die Stimmung besser auszudrücken. Auch Holst gebrauchte in *At the Boar's Head* bis zu sechs Vorzeichen, die sich häufig abwechselten.

Auf der Basis der Analyse von Musikstücken erstellten Musiker und Musikwissenschaftler wiederholt Übersichten, in denen sie den Tonarten Merkmale zuordneten. Trotz der Subjektivität solcher Bewertungen stimmten sie jedoch oftmals überein. Die folgende Liste gibt einen Überblick über die hier erwähnten Tonarten:

<b>C-Dur</b>	hell, klar, festlich; Ur- und Grundtonart; Militärisch, kriegerisch, Heldentonart; Entschlusskraft; Gesund, stark, kraftvoll, dramatisch; positiv, nüchtern; Wahrheit, Willenskraft, Furchtlosigkeit; mächtig-majestätisch Erhabenes; Unschuld, Einfach
<b>G-Dur</b> <b>#</b>	Hoffnung, hell, fröhlich; Fühlen, Seelisches Empfinden; Anmutig, lieblich, innig; Gefühlstonart; intime Empfindungen; Bescheidenheit, Zufriedenheit; Freundlichkeit, Frohmüt, Freude, Scherz, Humor; Hirtenstimmung, idyllische Ländlichkeit; sanft, ruhig
<b>D-Dur</b> <b>##</b>	Siegertonart; Sieglicher Held, Erlösung; Erreichen d. höchsten Ziels; Festlichkeit; Triumph, Jubel; optimistisch, königlich, strahlend; glänzend, erhaben; Kriegsgeschrei, Siegesjubel; Märsche, Festtagsgesänge
<b>F-Dur</b> <b>##</b>	Sehnsucht; Geduld, stille Erwartung des Schicksals, Ergebung in göttlichen Willen; langsame, feierliche Stücke; zärtlich, Resignation; auch dämonisch, Magie, Irren; Klage
<b>E-Dur</b> <b>###</b>	Sonnentonart; warm; Aufjauchzen, Freude; Helle u. farbenreiche Romantik; ernsthaft, feierlich, strahlend, gefühlsreich, besonnen, erhaben, würdevoll, königlich

<sup>97</sup> Auhagen 2003: 93.

<sup>98</sup> Krones 105.

- cis-Moll** Ruhevolle, stille Romantik; Schwermut, Sehnsucht; Seufzer  
####
- F-Dur** Naturtonart; humoristisch, anmutig, ein wenig melancholisch; Frieden; fröhliche Lebenslust, Freundschaft, beruhigend, freudvoll, ländlich, leichter Scherz, pastoral; Ruhe  
**b**
- B-Dur** Sternen-Tonart, Hoffnung; Wald, Natur; Erwartung; Liebevoll, liebend, natürliche Kraft des Lebens, Fröhlichkeit; eher negativ, Zweifel; Nationalhymnen, Blasmusik  
**bb**
- g-Moll** Tragisch, Seelenkampf, Schmerzlich-verklärt, Resignation, sentimental, graziöse Schwermut; Entschluss ↔ Bedenken; Missvergnügen, Unbehaglichkeit; Groll und Unlust  
**bb**
- Es-Dur** Heldentonart; stark, positiv, kämpferisch; feierlich, tiefsinnig, kräftiger, männlicher  
**bbb**
- c-Moll** Stark, kraftvoll, kämpferisch, heroisch, zärtlich, Ungewissheit; düster, Mysterium; leidenschaftlich, pathetisch, Liebeserklärung; Klage einer unglücklichen Liebe  
**bbb**
- f-Moll** Düster; Dichte Finsternis, Todesfinsternis; Todesschatten/-ahnung; Mystisch; unaussprechliche, tiefe Schwermut; jammern  
**bbbb**
- (nach Schubart [1806], Beckh [1937], Gleich [1953] und Krones [1983] S.105-109)

#### 4.6. Intervalle

Wie den Tonarten ordnete man auch den Intervallen, also dem Erklingen von zwei nacheinander gespielten Tönen, bestimmte Affekte zu:

„Beim Intervall [...] werden zwei Töne durch eine kohärente Kraft zusammengehalten. Diese Kraft – worin wiederum ein schwer begründbares (in Zahlenstrukturen zu fassendes) Geheimnis der Musik liegt – erzeugt beim Hören oder Musizieren sehr diffizile Erlebnisqualitäten seelischer Art: Jedes Intervall steht für einen speziellen seelischen Gestus.“<sup>99</sup>

Es gibt konsonante und dissonante Intervalle, wobei die Zuordnung je nach Zeit variierte und natürlich auch von Hörerfahrungen abhing. Als konsonant wurden im Allgemeinen Prim, Terz, Quart, Quint, Sexte und Oktave empfunden, während Sekund und Septim als dissonant und von „angespannter Klangwirkung“ galten.<sup>100</sup> Allgemein gesprochen, haben aufsteigende Intervalle meist einen positiven, absteigende einen negativen Charakter. Wird ein positiver Text jedoch mit absteigenden Intervallen vertont, so kann dies dem Text eine konträre Wirkung geben oder ihn unernst wirken lassen. Genauso kann eine negative Aussage durch eine aufsteigende Vertonung den Eindruck entstehen lassen, als ob die Figur das Gesagte nicht ernst meinte.

Leicht überprüfen lässt sich die Übereinstimmung von Intervall bzw. aufsteigenden/absteigenden Linien und Text z.B. bei Kirchen- oder Kinderliedern.

<sup>99</sup> Schneider 1997: 118.

<sup>100</sup> Johnen 2002: 52

<b>Prim</b>	Einsamkeit, Leere, Depressivität; positives Mit-sich-eins-Sein
<b>Sekunde</b>	Aufsteigend: steht für etwas Beginnendes, Auslösendes; emotionale Intensität; Erwartung, Bitten, Flehen, Hoffen; Absteigend: Trauer, Resignation, Tod
<b>Terz</b>	intim, Innenraum der Seele, Lieben, Leiden, Leidenschaftlichkeit, Traurigkeit; absteigende Terz – Aufhellung der Tonfarbe
<b>Quarte</b>	Aufsteigende Quarte: aktiv, löst Bewegung und Frage aus; Äußerung des Eigenwillens; Fanfaren, Marsch- und Kampflieder Absteigende Quarte: introvertiert, nach innen genommenes Fragen
<b>Quinte</b>	Ur-Intervall; Dehnen, Strecken, Anlaufnehmen; anfänglicher Charakter; absteigende Quinte – bekräftigend
<b>Sexte</b>	positiv, lebensbejahend, energetisch, aktiv, jubelnd; Natürlichkeit; widersprüchlich, mehrdimensional, gespalten; emotional
<b>Septime</b>	Expressivität; Selbstdarstellung, Sich-groß-machen
<b>Oktave</b>	Höherentwicklung, Neuanfang; erhaben, ganzheitlich (basierend auf N.J.Schneider (S.119-122))

#### **4.7. Tempo, Spielweise, Dynamik, Formen**

<b>Tempo</b>	Adagio: langsam Andante/ Andante comodo/ con moto/ maestoso: mäßig langsames Tempo Allegretto/ Moderato/ Allegro moderato: belebtes, mäßig schnelles Tempo Allegro: schnelles, munteres, fröhliches Tempo Allegro agitato/ Allegro assai/ con brio/ con fuoco: sehr schnell; belebt Presto: sehr schnelles Tempo
<b>Lautstärke</b>	piano <i>p</i> / pianissimo <i>pp</i> / pianpianissimo <i>ppp</i> : leise/ sehr leise/ äußerst leise forte <i>f</i> / fortissimo <i>ff</i> / fortfortissimo <i>fff</i> : laut/ sehr laut/ äußerst laut crescendo: lauter werden
<b>Spielweise</b>	legato: Töne werden gebunden gespielt staccato: Töne werden kurz und abgehackt gespielt; Gegenteil von legato pizzicato: Saiten werden gezupft
<b>Vortrag</b>	Parlando: schneller Sprechgesang unter Einhaltung von Rhythmus und Tongebung; deutliche Aussprache ist wichtig; charakteristisch für die <i>opera buffa</i> arios: gesanglich, liedmäßig melodiös; Gesangsstil zw. Rezitativ und Arie
<b>Verzierungen</b>	Tremolo: mehrmalige rasche Wiederholung desselben Tones oder zweier nicht benachbarter Töne
<b>opera seria</b>	ernste Oper, bes. im 18.Jh.; durch Metastasio geprägt; Libretto hat exemplarische Bedeutung; oft historisch-mythologische Handlung, Huldigung des Herrschers; meist 6-8 Personen; Rezitative und kunstvolle Arien
<b>opera buffa</b>	lustspielartiges Musiktheater; 18. und 1.Hälfte 19.Jahrhundert; anfangs starker Einfluss der <i>Commedia dell'arte</i> (gleiche Rollen, <i>lazzi</i> , Personen sind Typen), Handlung: Missverständnisse, Täuschungen, Verwicklungen, Verwechslungen; Ensembles und große Finale; oft zweiteilige Arienform; im Laufe der Entwicklung erhalten Personen individuelle Züge <sup>101</sup>

<sup>101</sup> siehe dazu Gier 2000: 149-163; Brockhaus 2003: 241-242.

## II. ANALYSE DER WERKE

### 1. ANTONIO SALIERI, *FALSTAFF OVVERO LE TRE BURLE*, 1799

#### 1.1. Der Beginn der eigentlichen musikalischen Falstaff-Rezeption

Antonio Salieri, geboren 1750 in Legnano, gestorben 1825 in Wien, war Komponist und Kapellmeister am Kärntnertortheater unter Joseph II. Die Uraufführung der komischen, dreiaktigen<sup>102</sup> Oper *Falstaff ovvero Le tre burle* fand 1799 hier statt und war ein großer Erfolg. Mehrere Nummern, darunter „La stessa, la stessissima“ mussten sogar wiederholt werden.<sup>103</sup>

Dieses Werk spielte eine wichtige Rolle in der musikalischen Rezeption der Falstaff-Gestalt, da die Oper von den Romantikern bald als „shakespearisch“ bezeichnet wurde.<sup>104</sup> Salieri schrieb seinen *Falstaff* in einer Zeit, in der Shakespeare auf der Opernbühne gerade in Mode kam. In Wien waren zuvor schon *Gli equivoci* nach THE COMEDY OF ERRORS (Libretto von Lorenzo da Ponte), eine MACBETH- und zwei TEMPEST-Vertonungen entstanden. Hatten sich zwischen 1692 und 1770 nur wenige Komponisten an Shakespeare versucht, so erlebten zwischen 1770 und 1800 an die 30 Opern basierend auf seinen Stücken ihre Uraufführung. Im 19. und 20. Jahrhundert stieg die Anzahl dann kontinuierlich an und erreichte allein von 1900 bis 1965 mehr als 75 Vertonungen.<sup>105</sup>

Claudon bezeichnete diesen Falstaff als „Werk der Synthese, das eine Epoche und ihre manchmal zweifellos widersprüchlichen ästhetischen Bestrebungen zusammenfasst.“<sup>106</sup> Befand W. Dean die Oper noch für schlecht („a superficial work in the flimsy Neapolitan style that Mozart’s genius has now rendered intolerable, but the libretto has points of interest“<sup>107</sup>), so erfreute sie sich in den letzten Jahren doch einiger Beliebtheit.<sup>108</sup>

---

<sup>102</sup> Der Klavierauszug teilt die Oper in drei Akte, deshalb wurde diese Einteilung hier beibehalten. In manchen Aufführungen jedoch werden 2. und 3. Akt zusammengezogen.

<sup>103</sup> Rice 1998: 585.

<sup>104</sup> Claudon 2003: 25.

<sup>105</sup> Als Basis wurde die Liste der Vertonungen bei Dean 1965: 88-93 herangezogen.

<sup>106</sup> Claudon 2003: 24.

<sup>107</sup> Dean 1964: 120.

<sup>108</sup> siehe dazu die Liste von CDs und Aufführungen im Anhang.

## 1.2. Zur Handlung

Salieri und sein Librettist Carlo Prospero Defranceschi konzentrieren das Geschehen komplett auf Falstaff und die beiden Frauen. Die gesamte Handlung um Anne fällt weg, was ihnen genug Platz für die drei Späße gibt und eine bessere Lösung der Falstaff-Handlung ermöglicht.<sup>109</sup> Die geringe Anzahl von Solisten folgt einerseits der Tradition der italienischen Oper, andererseits erhält Defranceschi dadurch die Möglichkeit, die Motivationen und Emotionen seiner Figuren genau auszuführen. In den Musiknummern verwendet der Librettist häufig Verse mit sechs bzw. sieben Silben sowie unterschiedliche Reimschemen.

An den Anfang der Oper stellt Defranceschi eine eigene erfundene Szene, die gut in die Handlung einführt und die möglicherweise eine Szene aus Mozarts *Don Giovanni* imitiert (Finale des 1. Aktes)<sup>110</sup>: das Ehepaar Slender (=Page) gibt ein Fest, bei dem neben Mrs. Ford auch Falstaff, der sich selbst eingeladen hat, anwesend ist. Hier hat letzterer die Idee, den beiden Damen den Hof zu machen, um an ihr Geld heranzukommen. Falstaff weilt erst seit wenigen Tagen in der Stadt, Ford ist gerade verreist, sodass erklärt ist, warum sich die beiden nicht kennen.

Der weitere Handlungsverlauf folgt im Wesentlichen Shakespeare, auch wenn die Reduzierung der Figuren u.a. folgende Änderung erfordert: Nachdem es keine Mrs. Quickly gibt, informiert Mrs. Ford selbst – allerdings als Deutsche verkleidet – Falstaff von ihrem Rendezvous. In diese Szene baut Defranceschi deutsche Wörter und Phrasen ein, Mrs. Ford und Falstaff radebrechen auf deutsch und italienisch und Mrs. Ford singt ihre Arie – „[a] pretty bilingual aria“<sup>111</sup> – zur Hälfte sogar in dieser Sprache. In der Sekundärliteratur wurde diese Szene immer wieder hervorgehoben<sup>112</sup>, doch ist fraglich, wie amüsant dieses Sprachengemisch heute noch wirkt. Zur Zeit der Uraufführung, die ja in Wien stattfand, ergab dies bestimmt ein publikumswirksames Duett. Claudon deutet darauf hin, wie Falstaff in dieser Szene portraitiert wird: Er biete „ein groteskes, entwürdigendes Bild des Aristokraten [...], der trotz allem liederlich, durchtrieben und schändlich bleibt, wie er in *Heinrich IV.* zu finden ist.“<sup>113</sup> Mehr Ähnlichkeit besitzen diese beiden Sir Johns jedoch nicht.

---

<sup>109</sup> Schmidgall 1990: 322-323.

<sup>110</sup> Dean 1964: 121.

<sup>111</sup> Rice 1998: 578.

<sup>112</sup> siehe: Rice 1998: 578-579; Dean 1964: 120.

<sup>113</sup> Claudon 2003: 27.

Das zweite Treffen zwischen Falstaff und Mrs. Ford schildern Defranceschi und Salieri ausführlicher, ebenso wie die vorangegangenen Szenen zwischen Falstaff und Betty, die als Mrs. Fords Vertraute und Dienerin die zweite Mrs. Quickly-Falstaff-Szenen zugewiesen bekommt, bzw. Falstaff und Ford (Brook).

Andere Änderungen hängen auch mit den musikalischen Traditionen zusammen: nachdem Ford der Tenor ist, bekommt er mehrere Arien (auch eine Auftrittsarie), von denen textlich nur eine dem Shakespeare-Stück entspricht.<sup>114</sup>

### 1.3. Aufbau der Oper

Die Falstaff-Szenen sind farbig unterlegt; in Klammer sind die entsprechenden Szenen in THE MERRY WIVES angegeben. Die Abkürzung „k.E.“ steht für „keine Entsprechung bei Shakespeare“.

<b>1. AKT - Ouvertüre</b>
<b>Slenders Haus:</b> Ensemble: Falstaff besucht ein Fest bei Slender, Mrs. Slender, Mrs. Ford (k.E.)
<b>Gasthaus:</b> Bardolfo ärgert sich über Falstaff (k.E.)
Falstaff enthüllt Bardolfo seinen Plan (~I/3), er glaubt, die Damen wären seinem Charme erlegen (Duett; ~I/3); Falstaff schreibt die beiden Briefe (~II/1)
Bardolfo überlegt ob er die Briefe überbringen soll oder nicht (k.E.)
<b>Straße in Windsor:</b> Ford kehrt von seiner Reise zurück, befürchtet, dass seine Frau ihm untreu ist (Cavatina; k.E.)
<b>Slenders Haus (~ II/1):</b> Briefszene von Mrs. Slender, sie schwört Rache (Arie); mit Mrs. Ford vergleicht sie die Briefe, die beiden lachen über die Geschichte (Duett); sie beschließen, Falstaff lächerlich zu machen; Bardolfo erzählt den Ehemännern von Falstaffs Plan; Mrs. Ford will sich einen Spaß machen, und wenn Ford es erfährt, ist es auch gut, denn er muss für seine Eifersucht bestraft werden; die Ehepaare Ford und Slender belauern sich gegenseitig (Quartett); Ford beschließt, verkleidet Falstaff aufzusuchen; Slender meint, Falstaff hätte bei seiner Frau kein Glück (Arie)
<b>Gasthaus – Garten (~ II/2):</b> Falstaff und Bardolfo; Falstaff und Mrs. Ford als Deutsche verkleidet, sie lädt ihn ein; Arie <i>Die Männer kenn ich schon</i> (k.E.)
Szene mit Falstaff und dem verkleideten Ford (Brook), Falstaff brüstet sich mit seinen Liebschaften (Arie <i>Nell'impero di Cupido</i> ; k.E.)
Eifersuchtsszene von Ford (Rez. und Arie)
<b>2. AKT - Fords Haus – Zimmer von Mrs. Ford (~III/3):</b> Mrs. Ford, Mrs. Slender und Betty treffen die letzten Vorbereitungen
Treffen von Mrs. Ford & Falstaff (Duett); Betty stürmt herein: Falstaff muss sich verstecken
Finale mit Mrs. Ford, Mrs. Slender, Ford, Slender, Betty, Chor
<b>3. AKT - Fords Haus – Zimmer von Mrs. Ford:</b> Betty erzählt Mrs. Ford und Mrs. Slender, wie Falstaff ins Wasser gepurzelt ist (k.E.), die Damen freuen sich über diesen Spaß (Trio; ~ III/3); Mrs. Ford plant bereits ein 3.Treffen; sie übergibt Betty einen Brief für Falstaff (k.E.)

<sup>114</sup> Schmidgall 1990: 323.

<p><b>Gasthaus – Falstaffs Zimmer (~ III/5):</b> Falstaff und Bardolfo, Falstaff beschwert sich, dass man ihn ins Wasser geleert hat; Besuch von Betty, sie kann ihn von Mrs. Fords „ehrlchen“ Absichten überzeugen (Duett; k.E.), sie übergibt ihm den Brief, Falstaff fällt auf ihre Schmeicheleien herein (Trio; k.E.) Falstaff wartet auf Ford/Brook</p>
<p><b>Gasthaus – Garten (~ III/5):</b> Falstaff und Ford/Brook, Falstaff erzählt ihm von seinem Rendezvous, Ford wird zornig; Falstaff schildert, wie man ihn in den Korb steckte, wie er weggetragen und ins Wasser geworfen wurde (abwechselnd Rez. und Arie), aber er hat schon eine neue Einladung bekommen Ford: Traum oder Wahrheit?; er fordert Rache! (Arie)</p>
<p><b>Fords Haus – Zimmer von Mrs. Ford (~ IV/2):</b> Mrs. Ford und Betty Treffen Mrs. Ford und Falstaff, jeder schmeichelt dem anderen (Duett; k.E.); Mrs. Slender: Falstaff muss sich schnell verstecken, Ford ist schon wieder eifersüchtig; wo soll man ihn verstecken? (Duett), am besten wäre es, ihn zu verkleiden Mrs. Ford und Mrs. Slender: hoffentlich sieht Ford den verkleideten Falstaff!; Ford, Slender, Chor eilen herbei, Ford tobt; er findet Falstaff und prügelt ihn hinaus; Mrs. Ford und Mrs. Slender freuen sich, sie müssen Falstaff noch einen 3.Streich spielen, aber diesmal gemeinsam mit den Ehemännern</p>
<p><b>Gasthaus – Falstaffs Zimmer (~ IV/5):</b> Falstaff beklagt sich (Arie <i>Sorte pettegola</i>), hoffentlich erfährt in London niemand davon!; Auftritt des verkleideten Ford, Falstaff erzählt ihm natürlich die ganze Geschichte, Ford freut sich heimlich; Falstaff: <i>Sorte pettegola...</i>; spricht von einem erneuten Treffen Die deutsche Dame will Falstaff sprechen (k.E.) Ford zweifelt noch immer an der Treue seiner Frau (k.E.) Ford &amp; Falstaff: Falstaff soll als Jäger Herne in der Nacht in den Wald kommen (~V/1)</p>
<p><b>Wald, Nacht:</b> die Ehepaare Ford und Slender freuen sich auf den folgenden Spaß, Slender: Eifersucht verdirbt nur die Liebe (Arie; k.E.), Mrs. Ford und Ford versöhnen sich (~ IV/4), das gesamte Ensemble versteckt sich (~V/2) Auftritt Falstaff als Herne, er ruft Jupiter an; Damen kommen hinzu, plötzlich hören sie Geräusche und Lärm und laufen weg; Mrs. Ford als Feenkönigin, die Feen entdecken Falstaff und bestrafen ihn; alle geben sich zu erkennen, Finale (~V/5)</p>

#### 1.4. Die Umsetzung der Handlung

Im Ganzen wirkt das Geschehen in der Oper sehr geschlossen, was besonders durch die Konzentration auf wenige Charaktere und einen Handlungsstrang bewirkt wird. Im Vergleich mit Shakespeare fällt auf, dass die übernommenen Szenen ausführlicher geschildert werden. Bei Shakespeare dienen die ersten beiden Akte der Exposition (Briefe; Nachricht an Falstaff durch Quickly) und in der Mitte des 3., 4. und 5. Aktes folgen die drei Höhepunkte (die drei Treffen mit Mrs. Ford). Ein wenig seltsam erscheint daher die Aktaufteilung und Verteilung der Höhepunkte (siehe dazu die Tabelle unter 1.3.) in Salieris *Falstaff* da der 2. Akt nur das erste Rendezvous von Falstaff und Mrs. Ford mit der Waschkorbsszene beinhaltet und dadurch sehr kurz ist. Im 3. Akt hingegen behandelt DeFranceschi die anderen beiden Streiche.

### **1.5. Zu den Figuren**

Die Partitur verzeichnet sieben Solisten: Falstaff, Mrs. & Mr.Ford, Mrs. & Mr.Slender und das Dienerpaar Betty und Bardolfo. Die geringe Anzahl von Personen entspricht der Tradition der *opera buffa* und *opera seria*, die zu Salieris Zeit aktuell war. (vgl. die Opern von Mozart oder auch Rossini).

Bei den Damen ist Mrs. Ford die ideenreichere, doch sie und Mrs. Slender haben relativ viel Ähnlichkeit miteinander und unterscheiden sich vom Charakter her kaum. Im Gegensatz dazu ihre Ehemänner: Slender wirkt meist gutmütig und scheint die Damen nicht immer ganz ernst zu nehmen. Während er seiner Frau vertraut, erscheint Ford als Inbegriff des eifersüchtigen Ehemannes, was Salieri zu mehreren Arien Anlass gibt. Obwohl Falstaff ihm gesteht, nur auf das Geld aus zu sein, fürchtet Ford ständig die Untreue seiner Frau. Er tritt hier jedoch wirklich als liebender Ehemann auf, was man in anderen Fassungen, die den Fokus auf das Gehörtwerden legen, anzweifeln kann.

### **1.6. Falstaff: selbstbewusst und siegessicher**

Falstaff ist hier wirklich nur auf das Geld der Damen aus, was er immer wieder (auch in seinen Gesprächen mit Ford/Brook) betont. Am Ende gibt er allerdings zu, dass er ein Narr war, weil er die Damen verführen wollte. Warum kontert er nicht damit, dass auch er sich nur einen Spaß machen wollte? Hätten DeFranceschi und Salieri diese Idee weiterausgeführt, wäre Falstaff am Schluss ebenbürtig neben den Damen gestanden. Die Betonung auf das Geld wirkt wie ein Gegengewicht. Sein Charakter erscheint dadurch nicht so einfältig wie es z.B. bei Nicolai geschieht.

Die große Anzahl von Szenen sorgt für ein besseres Kennenlernen. So hat er beispielsweise wesentlich mehr Gelegenheit, seinen Ärger über sein unfreiwilliges Bad in der Themse zu zeigen (ein Rezitativ, Szene mit Betty, Szene mit Ford).

Mit Bardolfo verbindet Falstaff fast eine Don Giovanni-Leporello-ähnliche Beziehung: waren Bardolph, Nym und Pistol bei Shakespeare Diebe und Gauner, so wird Bardolfo bei Salieri der ängstliche Diener, der jede Minute damit rechnet, aufgrund von Falstaffs Betrügereien ins Gefängnis zu wandern. Auch am Beginn, als Falstaff die Briefe schreibt, versteht Bardolfo Falstaffs eigentliche Intentionen nicht.

Laut einer Bemerkung von ihm („Falstaff tenta con tutte“ [„Falstaff verlockt alle“]) dürfte Falstaff schon sehr viele Frauen betört haben, sieht dieser sich doch selbst als „l'uom dell'Anglia più singolare“ (S.294; [„der außergewöhnlichste Mann von

England“]). Wie Bardolph erzählt, versucht Falstaff alle Frauen zu verführen, egal ob schön oder hässlich, denn nur eines zählt für ihn: an ihr Geld heranzukommen. Inwieweit er damit schon Erfolg hatte, erfährt man leider nicht.

Falstaff erscheint also als selbstbewusst, siegessicher, prahlerisch und angeberisch, und hält sich für besonders schlau und verführerisch.

### **1.7. Wie „shakespearehaft“ ist Salieris Falstaff?**

Stellte Schmidgall in etlichen Szenen eine erstaunliche Treue zu Shakespeares MERRY WIVES fest<sup>115</sup>, muss man gleichzeitig betonen, dass diese Treue sich weniger auf den Text denn auf einzelne Handlungselemente bezieht. Viele Szenen stehen in dieser Form nicht bei Shakespeare.

An Shakespeare erinnert die Mischung von komischen und tragischen Elementen, besonders in den Figuren von Falstaff und Ford, und die Verkleidungsszenen. Aufgrund der Kürzung der meisten Personen fallen die sprachlichen Unterschiede weg. Ein Pendant zu Cajus' französischem Englisch stellt die deutsche Szene von Mrs. Ford dar. Die vormals englische Komödie wird „italienisiert“ und zu einer *Opera buffa* umfunktioniert, die weder in Sprache, Musik oder Lokalkolorit an den eigentlichen Schauplatz der Oper denken lässt. Wenig shakespearehaft ist auch die Handlung mit nur einer Ebene, die dem Stück einiges von seiner Dynamik nimmt. Hinsichtlich der Figuren lässt sich bei den Damen eine große Ähnlichkeit zu THE MERRY WIVES feststellen, Falstaff und Ford jedoch sind ausgeformtere Charaktere als im Original.

### **1.8. Zur Musik**

Salieri verwendet ein für diese Zeit typisches Orchester mit Streichern, Pauke und je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Trompeten. Die Rollen sind für folgende Stimmlagen komponiert: Das Ehepaar Ford ist mit Sopran und Tenor besetzt, ist also dadurch als typisches Liebespaar gekennzeichnet. Das Ehepaar Slender, das zweite Paar, ist mit Mezzosopran und Bass besetzt. Betty, Mrs. Fords Vertraute und Dienerin, ist ein Sopran. Falstaff ist für einen Bariton geschrieben, sein Diener Bardolfo für einen Bass, wodurch Schmidgall sie ebenfalls in die Nähe von Mozarts Don Giovanni und Leporello rückte.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Schmidgall 1990: 323.

<sup>116</sup> Schmidgall 1990: 323.

## 1.9. Die musikalische Gestaltung der Falstaff-Szenen

1.Akt / Szene I: Ein *Allegro moderato* in B-Dur mit einem schwungvollen Chor eröffnet den 1.Akt. Salieri folgt in seiner Vertonung meist sehr genau der Sprechmelodie indem er hauptsächlich kleine Intervalle wie Sekunden oder Terzen verwendet. Mit einem Quartsprung auf „Son Falstaff“ („Ich bin Falstaff“) stellt dieser sich Slender vor. Daneben fallen die aufwärtsgerichteten Intervallsprünge auf „liquori“ („Wein“) und „beviam“ („Lasst uns trinken“) auf, die so eine bestimmte Betonung erhalten, sowie einige aktive Quartan z.B. auf „la fortuna“ in „se non erro, è qui la

**Notenbeispiel 1**

fortuna“ („wenn ich nicht irre, liegt hier das Glück“), auf „un'impresa galante e lucrosa“ („ein galantes und Gewinn bringendes Unternehmen“) oder in der Vertonung von „Per Falstaff dura impresa non è“ („Für Falstaff gibt es kein unmögliches Unternehmen“; s. Notenbsp.1). Die absteigende Quint am Schluss lässt Falstaff

nicht nur selbstbewusst erscheinen, sondern auch sicher, dass er bei den Damen Glück haben wird.

Eine Aufwärtsbewegung des Orchesters leitet das *Andante maestoso* im  $\frac{3}{4}$ -Takt und in G-Dur ein, Falstaff macht heimlich klar, nur auf das Geld der Damen aus zu sein – ausgedrückt durch aufsteigende (und dadurch erwartungsvolle) Sekunden. Mit Mrs. Ford tanzt er ein barockes Menuett, gespielt von Streichern, Cembalo und Fagott. Dieses Instrument, das oft für komische Effekte eingesetzt wird, könnte Salieri speziell zur Charakterisierung Falstoffs verwendet haben.

1.Akt / Szene III (Falstaff & Bardolfo): Ein Rezitativ mit Klavierbegleitung leitet die Szene zwischen Falstaff und Bardolfo ein. In seiner Arie „Con molta degnazione“ („Mit großer Achtung“), ein *Allegretto* in D-Dur, schildert Falstaff die Bewunderung der Damen. Aussagekräftig ist die aufwärtsgerichtete Vertonung von „quest' ampio, rispettabile mio nobile individuo“ („meine große, angesehene, noble Persönlichkeit“;

s. Notenbsp. 2a) und „Or queste due madame saranno il mio Perù“ („diese beiden Damen werden mein Peru sein“, s. Notenbsp. 2b), da mit einem musikalischen Aufschwung oft etwas Aktives ausgedrückt wird. In „la gran circonferenza“ („der große Umfang“) stechen die Quarten zwischen der häufigen Verwendung von Prim und Sekund heraus. Ansonsten ist diese Arie nicht allzu außergewöhnlich gestaltet. Mit einem Rezitativ, teilweise vom Klavier, teilweise vom Orchester begleitet, zu dem Falstaff seine Briefe schreibt, endet die Szene.

a.

b.

**Notenbeispiel 2**

1.Akt / Szene XI und XII (Falstaff und Ford): Die Gespräche zwischen Falstaff und der verkleideten Mrs. Ford, bzw. Falstaff und dem als Herr Broch maskierten Ford sind rezitativisch gehalten. Besonders bei letzterem geht dadurch der Witz der Szene verloren, weil man nicht wirklich merkt, dass Ford Falstaff etwas vorspielt.

Hier singt Falstaff seine Arie „Nell'impero di Cupido sono un Cesare“ („Im Reich des Cupido bin ich Cäsar“; *Allegro*, 4/4-Takt; s. Notenbsp. 3a), von Melchiori als „one of

the best musical portraits of Falstaff ever achieved in an opera” bezeichnet.<sup>117</sup>

Anfang und Ende stehen in D-Dur, laut H. Beckh die Siegertonart. Die Vertonung

a. Allegro

b.

verstärkt den Text, oftmals durch die aufsteigende Gesangslinie: man beachte den Aufschwung auf „Cupido“ und „sono un Cesare“ sowie auf „eroe conquistator“ („heldenhafter Eroberer“; s. Notenbsp. 3b). Wenn Falstaff von seinen „Vorzügen“ singt, bemerkt man in der Musik meist aufsteigende Intervalle bis zum hohen d oder e, einmal dem hohen f, die dem Text noch mehr Bedeutung verleihen.

Die fast durchgehende Pauken- und Trompetenbegleitung vermittelt Kraft und Stärke. Mit aller Nachdrücklichkeit will Falstaff Ford (und die Zuschauer) wohl von seinen Eroberungen überzeugen.

### Notenbeispiel 3

### 2.Akt / Szene II (Falstaff und Mrs. Ford): Falstaffs und

Mrs. Fords Treffen ist musikalisch recht schwungvoll gestaltet (*Allegretto*, B-Dur), erhält seinen Witz aber hauptsächlich aus dem Beiseitesingen, was das einzige Kennzeichen für das doppelte Spiel der beiden darstellt. Zweimal wiederholen sie ihren beiseite-gesprochenen Text „Se la beve, se la crede“ („Wenn er/sie es nur

<sup>117</sup> Shakespeare 2000: 91.

schluckt, wenn er/sie es nur glaubt“), fast vollständig gleich vertont, beim ersten Mal endet Mrs. Ford mit einer aufsteigenden Sekund und Falstaff mit einer absteigenden, beim zweiten Mal ist es genau umgekehrt. Dies deutet auf die Verstellung, die auf beiden Seiten mit Gewinnen und Verlieren verbunden ist. Das Orchester unterstützt dabei Mrs. Ford. Falstaffs Liebesbeteuerungen sind alle mit absteigenden Linien vertont, die seine Unernsthaftigkeit verdeutlichen. Am Anfang und am Ende spielen die Streichinstrumente die Gesangslinie mit, erfüllen daher selten mehr als eine begleitende Funktion.

Mit dem Auftritt von Betty, die Mrs. Slender ankündigt, wechseln Tempo und Taktart (*Allegro assai*, 3/8-Takt). Die schnellen Sechzehntel-Noten und das *tremolo* der Streicher verleihen dem Stück zwar Dynamik, aber ansonsten wenig spezifischen Charakter.

3.Akt / Szene II und III (Falstaff mit Bardolfo und Betty): Falstaff kommt von seinem Ausflug in die Themse zurück, und gibt seinem Ärger in einem Rezitativ Ausdruck. Es folgt ein Gespräch mit Betty, die ihn von Mrs. Fords ehrlichen Absichten zu überzeugen versucht. In einem kurzen Duett in g-Moll (*Andante con moto*, 2/4-Takt) berichtet Betty von der unglücklichen Mrs. Ford, Falstaff zeigt sich einigermaßen großzügig und betont seinen Status als „l'uom dell'Anglia più singolare“ („der außergewöhnlichste Mann von England“), das in Sekundsritten über eine ganze Oktave aufsteigt und so (auch durch das *crescendo*) eine starke Betonung erhält. Nach einem Rezitativ folgt ein Terzett in G-Dur (4/4-Takt; *Allegretto*). Falstaff liest Mrs. Fords Brief, anfangs begleiten ihn langsam die tiefen Streicher, und erst als er dem erneuten Treffen zustimmt, übernehmen die hellen Streichinstrumente die Führung mit dynamischen Sechzehntel- und Zweiundreißigstel-Noten. Auch die Hörner sind gegen Ende öfters zu hören.

3.Akt / Szene VII (Falstaff und Ford, verkleidet): Ihre Unterhaltung wird anfangs rezitativisch, abwechselnd mit Klavier und Streichern, geführt. In einem eher langsam-gemütlich klingenden *Allegretto* erzählt Falstaff, wie er in den Wäschekorb kriechen musste. Die tiefen Streicher setzen dabei Akzente, die andeuten, wie er hineinklettert und die Damen Wäsche auf ihn werfen.

Auf ein kurzes Rezitativ folgt ein *Allegro* (6/8-Takt, F-Dur), worin Falstaff schildert, wie er das Bad nahm. Höhepunkt ist „ma la catastrofe della commedia fu un bagno“ („aber die Katastrophe der Komödie war ein Bad“; s. Notenbsp. 4a), das die Streicher zur stärkeren Betonung mit einem *tremolo* untermalen.

### 3. Akt / Szene IX

#### (Falstaff und Mrs. Ford):

Die Szene beginnt mit dem Duett „Su, mio core“ („Auf, mein Herz“; *Andante*, 2/4, B-Dur), der nicht erst gemeinte Text wird von Trillern der Holzbläser und Hörner unterstrichen, die Gelächter andeuten. Sehr deutlich hört man die Hörner bei Mrs. Fords „Il tuo caro, il tuo bello verrà“ („Dein Liebster, dein Schöner wird kommen“; damit ist Falstaff gemeint), womit sie eindeutig einen Kommentar beisteuern (s. Notenbsp. 4b).

In einem Rezitativ umschmeicheln sie sich, Mrs. Slender klopft an und es folgt ein ganz kurzes Duett (*Allegro assai*, 4/4-Takt, G-Dur), dessen dynamische Streicherbegleitung gut auf die Situation passt.

a.

Fal. va. to; ma la ca. - ta. stro. fe, ma la ca. - ta. stro. fe del. la com-  
me. dia fuyn ba. gno frod. do eum sal. fo ri. bal. ta. fo,

Mrs. Ford (Falstaff, incaggiato dalle parole della Ford, si avvicina cautamente a lei con ansia amorosa)  
let. tiy. na spo. me fal. la. co? Dat. ti pa. co: — il tuo ca. ro, il tuo bel. lo ver.  
re', — ver. ra', ver. ra', ver. ra', — il tuo ca. ro, il tuo bel. lo ver.  
ra', — il tuo ca. ro, il tuo bel. lo ver. rà! (Falstaff canta con voce dolce e vellutato come ha fatto Mrs. Ford)  
Di cu. pi. do sul. la. li, mia

b.

Notenbeispiel 4

Wo soll man Falstaff diesmal verstecken? Achtel-Noten drücken ihre Aufregung aus, die Vertonung des Textes ist durch Pausen und Aufwärtsintervalle bei Fragen sehr nah an der Sprechmelodie gehalten. Nach einem weiteren Rezitativ steht ein *Allegro agitato* in C-Dur. Falstaffs flehentliches „Immaginate, inventate, trovate qualche

pronto ripiego, anime belle! Si faccia tutto per salvar la pelle!” („Denken Sie sich etwas aus, erfinden Sie etwas, finden Sie schnell ein Mittel, meine schönen Damen! Tun Sie alles, um meine Haut zu retten!“) ist durch viele aufwärtsgerichtete Sekunden in Musik gesetzt.

3.Akt / Szene XIV-XVI (Falstaff): Der geprügelte und verärgerte Falstaff tritt mit der Arie „Sorte pettegola“ (*Allegro*, 2/4, C-Dur) auf. Wie Claudon bemerkte, nimmt „die Wirkung spontanen Ungestüms der Figur sofort ihren lächerlichen, possenhaften Geist“<sup>118</sup>, der allerdings bei Salieri eher seltener zu spüren ist. Der Komponist verwendet ähnliche Mittel zur Gestaltung wie in Falstaffs vorigen Musiknummern, z.B. die Fagottbegleitung zu „Dentro un cesto rinserrato! Entro un fosso rovesciato“ („In einen Korb hineingeschlossen! Ins Wasser geschüttet“) oder die aufsteigenden Intervalle auf „Ad un uom come son io!“ („Einem Mann, wie ich es bin!“).

Die Stelle „Sorte pettegola! Meco la vuoi? Ma vedrem poi chi vincerà!“ („Schreckliches Schicksal! Mich will es haben? Aber wir werden sehen, wer gewinnen wird!“) wird im folgenden Gespräch mit Ford mehrmals geschickt eingeschoben (Insgesamt fünf Mal wiederholt) und verdeutlicht sehr gut Falstaffs Ärger, der hier besonders zur Geltung kommt (im Gegensatz z.B. zu Nicolai).

3.Akt / Szene XVII (Falstaff als Herne): Falstaffs Auftritt erfolgt zu einem *Allegro con brio* (12/8-Takt, F-Dur), das Tempo und die vielen Achtel-Noten deuten jedoch mehr auf Freude denn auf Angst hin (vgl. die Vertonungen von Nicolai, Verdi, Vaughan Williams). Falstaff ruft die Götter an: „O voi numi“ („O ihr Götter“) mit einer Quart hinauf und „Giove tu“ („Jupiter, du“) mit einer Großen Sext hinauf.

Die Damen Ford und Slender flüchten mit einem *Allegro assai* im  $\frac{3}{4}$ -Takt („O ciel che sento“ [„Himmel, was höre ich“]) der plötzliche Lärm, der die Feen und Geister ankündigt, wird durch einen mächtigen Paukenwirbel und absteigende Sechzehntel dargestellt. Nun bekommt auch Falstaff Angst, ausgedrückt durch fallende Sekunden, sowohl in der Gesangsstimme als auch in der *legato*-gespielten Streicherbegleitung, die einigermaßen unheimlich klingt. Takt, Tempo und Tonart wechseln im folgenden mehrmals (*Andante maestoso* / *Allegretto*; 4/4- und 6/8-Takt). Die Feen und Geister sind hier recht erdenschwer dargestellt, besonders durch die tiefen Streicher charakterisiert und die (symbolisch gemeinten?) Hörner klingen eigentlich mehr nach Jagd.

---

<sup>118</sup> Claudon 2003: 26.

Kleinlaut muss Falstaff zugeben, dass er sich von den Damen zum Narren machen hat lassen, die Vertonung von „Sì bestia e come ho mai potuto diventar?“ („Wie konnte ich nur so ein Narr werden?“) ist durchwegs absteigend – im Gegensatz zu seinem früheren an allen möglichen Stellen geäußerten Selbstlob.

Das Finale „Or tre volte corbellato“ („Drei Mal angeführt“; *Allegro assai*, 2/4) steht in C-Dur und ist ein mächtiger Schlusschor. Falstaff verspricht, nicht mehr Frauen verführen zu wollen, auch hier verwendet Salieri vor allem die Prim und absteigende Terz. Während die Ehepaare Ford und Slender sowie der Chor über Falstaff triumphieren, bleibt ihm nur „Mai più“ („nie mehr“; meist auf absteigende Quarten) zu rufen übrig, mit dem Ergebnis, dass man Falstaff als eingeschüchtert wahrnimmt.

### **1.10. Welchen Beitrag leistet die Musik?**

Den meisten Musikstücken fehlt ein wenig die Individualität, was besonders durch die Verwendung von Formschemata bei Arien bedingt ist (Rezitativ, langsamer Teil, schneller Teil; Wiederholungen, Verzierungen, gleicher Schluss). Manche Arien und Ensembleszenen behandelt Salieri jedoch freier, z.B. Fords Arie „Vicino a rivedere“ oder Slenders Arie „Venga pure il cavaliere“. Zwar verstärkt die Musik oftmals das Gesagte, doch interpretiert sie im Allgemeinen zu wenig. Nachdem Salieri den Text meist mit kleineren Intervallen vertont – eine Untersuchung von Falstaffs Passagen zeigte, dass Salieri hauptsächlich Sekunden, Terzen und Primen verwendet -, stechen größere Intervalle hervor, verleihen dem Text dadurch eine bestimmte Betonung und lenken die Aufmerksamkeit auf ihn.

Bei Rezitativen ist der Text so in Musik gesetzt, wie man ihn sprechen würde, sodass sich keine neuen Deutungen ergeben. Der schnelle Wechsel von kurzen Rezitativen und kleineren Musiknummern in manchen Szenen bewirkt Dynamik und Tempo, andere Rezitative wiederum sind zu lang gehalten, da sie zu viele Erklärungen beinhalten.

Die Instrumentation repräsentiert das gängige Modell gegen Ende des 18. Jahrhunderts: Die Streicher dominieren, während die Bläser Akzente setzen. Salieri nützt die unterschiedlichen Klänge der Instrumente ebenso wie Lautmalerei jedoch nur sehr selten aus. Einige der wenigen Beispiele: In der Arie „Nell'impero di Cupido“ setzt der Komponist die Blechbläser gut und wirkungsvoll ein. Ab und zu verwendet er das Fagott zur Charakterisierung Falstaffs, z.B. im kurzen Duett mit Betty (3.Akt, 4.Szene), seltener die Hörner (Ende des Terzetts Falstaff-Betty-

Bardolfo). Das Orchester erfüllt die meiste Zeit begleitende Funktion, nur gelegentlich scheinen die Instrumente das Geschehen auf der Bühne zu kommentieren, z.B. die Hörner im Duett Falstaff-Mrs. Ford. In den Arien von Ford setzt Salieri öfters konzertierende Instrumente ein, wie Flöte, Oboe oder Klarinette.<sup>119</sup>

### **1.11. Wie wird Falstaff musikalisch umgesetzt?**

F. Claudon fand diesen Falstaff im Vergleich zu THE MERRY WIVES „echter und genauer geschildert“ und tatsächlich stellt Salieri ihn erstaunlich selbstbewusst dar. Er lobt sich selbst bei jeder möglichen Gelegenheit und tut dies oft in aufsteigenden Quarten, Aufschwüngen und *crescendi*. Große, daher aktive Intervalle und viele aufwärtsgerichtete Linien betonen alles, was mit Falstaffs Umfang, seinen „Verführungskünsten“ und „Heldentaten“ (siehe dazu seine Arien), seltener auch mit Essen & Trinken zu tun hat. Gewisse Eigenschaften Falstaffs erhalten daher durch Salieris Vertonung eine starke Betonung. Seine beiden Arien „Con molta degnazione“ und „Nell'impero di Cupido“ stehen in D-Dur, also einer Tonart, die oft mit Sieg, Jubel und Triumph in Verbindung gebracht wird. An Instrumenten ordnet Salieri ihm mehrmals die Blechbläser, seltener das Fagott (vgl. dazu Verdis Falstaff) zu komischen Zwecken zu.

Im Gegensatz zu Shakespeare und Nicolai zeigt Salieri ihn nicht lächerlich, sondern die Komik erscheint schon fast „melodramatisch“<sup>120</sup>, wie es auch Verdi handhaben wird.

### **1.12. Salieris Zugang zu THE MERRY WIVES und sein Falstaff-Bild**

Salieri folgt in Orchesterbesetzung, Verteilung der Stimmlagen und Personen den Traditionen seiner Zeit. Das Konzept der Opera buffa und die musikalischen Konventionen lassen ihm daher nicht so große Möglichkeiten zur individuellen Gestaltung. Er und Defranceschi verwandeln THE MERRY WIVES in eine italienische Buffa-Oper mit einfacher, durchschaubarer Handlung und eher typenhaft geformten Figuren, die sich nicht bzw. kaum weiterentwickeln. Der Witz ist teilweise derb und mehr vordergründig komisch.

Obwohl Falstaff viele Niederlagen einstecken muss, fühlt er sich oftmals als Sieger und prahlt mit seinen Vorzügen. Auch die Musik seiner Arien drückt seine

---

<sup>119</sup> Rice 1998: 581.

<sup>120</sup> Claudon 2003: 29.

selbstbewusste Haltung aus. Als aktiv handelnde Person bestimmt er zu einem großen Teil die Handlung. Er ist am häufigsten auf der Bühne und hat die meisten Verse.<sup>121</sup>

Sieht man von den heute gänzlich unbekanntem Singspielen von Ritter und Dittersdorf ab, so beginnt mit Salieris Oper die eigentliche Falstaff-Rezeption auf der Opernbühne.

### **1.13. Erfolg des Werkes**

G.R. Kruse fand zwar für einige Passagen Lob, doch das gesamte Werk beeindruckte ihn nicht besonders:

Aber im ganzen ist bei aller Leichtigkeit der Erfindung und Beherrschung der Form die Musik doch zu oberflächlich gemacht, der orchestrale Teil gar zu lässig behandelt, als dass das Werk über die Zeit der Entstehung hinaus hätte interessieren können.<sup>122</sup>

Die Uraufführung 1799 hingegen war sehr erfolgreich, besonders das Damen-Duett *La stessa, la stessissima* erntete viel Beifall. Es war scheinbar so populär, dass Beethoven noch im selben Jahr zehn Variationen für Klavier darüber komponierte.

Aufführungen in den letzten Jahren bewiesen die erneute Anerkennung dieses *Falstaff*. Besonders kleinere Opernhäuser oder Festspiele nahmen sich des Werkes an, und inzwischen existieren auch mehrere CD-Einspielungen.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> <http://www.librettidopera.it/falstaffs/falstaffs.html>

<sup>122</sup> Kruse 1906/07, Heft 21: 148.

<sup>123</sup> siehe die Liste der Aufführungen und CD-Aufnahmen im Anhang.

## **2. OTTO NICOLAI, DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR, 1849**

### **2.1. Zur Entstehung**

Nach seinem Musikstudium reiste Otto Nicolai (1810-1849) nach Rom, wo er die italienische Musik und Oper (u.a. von Vincenzo Bellini, Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante) kennen und schätzen lernte. Dies beeinflusste seine Kompositionsweise, die sich durch die Mischung deutscher und italienischer Elemente auszeichnete, und durch die er die komische Oper in Deutschland begründete.<sup>124</sup> Als Kapellmeister am Wiener Kärntnertortheater bekam er 1842 den Auftrag, eine Oper zu komponieren. Nach langer Suche nach einem brauchbaren Libretto akzeptierte er schließlich den Vorschlag, Shakespeares LUSTIGE WEIBER VON WINDSOR heranzuziehen. Nachdem Jakob Hoffmeister nur die Anfangsszenen des Librettos schrieb, führte Salomon Mosenthal (1821-1877) diese Aufgabe weiter, wobei Nicolai selbst einige Textpassagen dichtete. Im Oktober 1846 vollendete Nicolai seine Oper, was dem damaligen Direktor jedoch zu spät war, sodass das Werk erst 1849 im Königlichen Opernhaus in Berlin uraufgeführt wurde.<sup>125</sup>

### **2.2. Zur Handlung**

Otto Nicolai und sein Librettist Salomon Mosenthal kürzten das Stück auf drei Akte und reduzierten das Figurenpersonal. Sie stützten sich zwar auf den Shakespeare-Text, doch dieser ist sehr frei bearbeitet. Oftmals übernahmen sie den Inhalt, teilten die Worte aber anderen Personen zu. Dazu kamen einige Anspielungen und Verweise aus HENRY IV (2.Teil), TWELFTH NIGHT und MIDSUMMER NIGHT'S DREAM.<sup>126</sup> Während die Sprechszenen und Rezitative in Prosa stehen, ist der Text der Musiknummern gereimt und in Versen. Manchen Textstellen kann man eine gewisse Banalität oder unfreiwillige Komik nicht absprechen.

Im Gegensatz zu Salieri behalten Nicolai und Mosenthal die Handlung um Anna und ihre drei Bewerber (Fenton, Cajus, Spärlich) bei, sowie auch alle drei Späße, was jedoch eine starke Kürzung von Szenen, die für die Entwicklung der Charaktere wichtig wären, mit sich bringt. Einige der Änderungen fand W. Dean „remarkably happy“: die Szene mit Annas drei Bewerbern im Garten, den Mondchor sowie Reichs

---

<sup>124</sup> Batta 1999: 420.

<sup>125</sup> Batta 1999: 420.

<sup>126</sup> Dean 1964: 122.

Herne-Verkleidung und Verhaftung Falstoffs.<sup>127</sup> Die Rolle Falstoffs wird ziemlich gestrafft, seinen ersten Auftritt hat er überhaupt erst im Finale des 1. Aktes, im 2. Akt folgt eine größere Szene zuerst mit den Bürgern von Windsor (Trinklied), dann mit Ford (Duett „In einen Waschkorb?“).<sup>128</sup> Im Finale des 2. Aktes hat er einen textlich und musikalisch eher kleinen Auftritt. Die zweimalige Niederlage Falstoffs und damit starke Ähnlichkeit der beiden Aktschlüsse wirkt sich ungünstig aus, was man auch in Salieris Oper beobachten konnte.<sup>129</sup> Im letzten Akt hat Falstaff einen kurzen Soloauftritt bevor er mit den Damen Fluth und Reich ein Terzett singt. Obwohl die Falstaff-Handlung im Mittelpunkt der Oper steht, spielt Falstaff selbst nur eine untergeordnete Rolle. Er wird gar zum Objekt der Damen und seine Szenen (insbesondere die beiden Aktschlüsse) werden mehr zu „Behandlungsstationen der Besserungstherapie Fluths“<sup>130</sup>, da die Rendezvous-Szenen den dramatischen Aufhänger für die breiter ausgeführte Nachfolgehandlung um Fluth abgeben. Im Finale des 1. Aktes ist die Falstaff-Szene nur ein Auftakt für die lang ausgeführte Szene um Fluth und seine Frau, die ihm wegen seiner tyrannischen Art mit der Scheidung droht. Außerdem verlagerten Mosenthal und Nicolai den Schwerpunkt vom Racheakt auf die Bestrafung, die für die Damen eindeutig einen Spaß darstellt.<sup>131</sup>

Im Vergleich zu Shakespeare treten einige gravierende dramaturgische Änderungen hervor. Es fehlen Falstoffs Diener und damit fallen gleich mehrere Szenen weg: unter anderem Falstoffs Erklärung seiner Pläne bezüglich der Damen; oder die Benachrichtigung der Ehemänner von Falstoffs Vorhaben. Gestrichen ist auch die Rolle der Mrs. Quickly und die dazugehörigen Szenen, in denen sie als Mrs. Fords Botschafterin Falstaff aufsucht, sowie Fords Eifersuchts-Monologe. Wie Kruse angibt, hätte Nicolai Bardolph und Mrs. Quickly aufgrund der hohen Personenanzahl aus dem Textentwurf von Hoffmeister entfernt.<sup>132</sup>

Erst nach seinem erstem Treffen mit Frau Fluth erklärt Falstaff seine Motive und der verkleidete Fluth sucht ihn auf. Seine beiden Besuche sind in einen einzigen zusammengelegt. Während bei Shakespeare der größte Teil der Handlung vor den

---

<sup>127</sup> Dean 1964: 122.

<sup>128</sup> siehe dazu den Aufbau der Oper im nächsten Kapitel.

<sup>129</sup> Istel 1986: 235. Vgl. Dürr (1979: 79): die „Aktschlüsse wären zu gleichförmig“

<sup>130</sup> Dürr 1979: 78-79.

<sup>131</sup> Dürr 1979: 87.

<sup>132</sup> Kruse 1906/07, Heft 22: 222.

Augen der Zuschauer abläuft, führen Nicolai und Mosenthal mehrere Szenen (insbesondere jene von Falstaff) verdeckt und quasi hinter der Bühne aus, so wird z.B. nicht gezeigt, wie Falstaff die Briefe schreibt oder wie er vom 1.Treffen erfährt. Die starke Kürzung seiner Szenen erschwert es dem Zuschauer, Falstaffs Beweggründe zu verstehen und ihm größere Sympathie entgegenzubringen.

Nicolai und Mosenthal beschränken sich auf eine geringe Anzahl von Personen und fixe, mehrmals wiederholte Handlungsschemen. Die Falstaff-Szenen verlieren an Raum, hingegen werden die Eifersuchtsszenen von Fluth breiter ausgeführt und übernehmen die Vorherrschaft. Figuren mit konventionalisierten und typenhaften Charakteren dominieren die Oper, die im Vergleich zu Shakespeare an Profil verlieren. Falstaff bekommt keine Gelegenheit zu Reflexionen in Arien, dem Komponisten wie dem Librettisten genügte die Situationskomik und die romantische Stimmung.<sup>133</sup> Dass sich Nicolais *Lustige Weiber* trotz dieser Schwächen beim Publikum durchsetzen konnte, liegt an der überaus melodiosen und charakteristischen Musik.

### **2.3. Aufbau der Oper**

Der Handlungsverlauf mit den entsprechenden Szenen bei Shakespeare; k.E. = keine Entsprechung bei Shakespeare. Szenen, in denen Falstaff eine wichtige Rolle spielt, sind orange unterlegt; Szenen, in denen er daneben auftritt, sind hellorange eingefärbt.

**1.Akt / 1.Bild (Auf der Straße):** Briefszene der Damen Fluth & Reich (Duett *Nein, das ist wirklich doch zu keck*, ~ II/1); Fluth, Reich, Spärlich, Cajus: Erste Thematisierung von Fluths Eifersucht; Reich lehnt Fenton als Schwiegersohn ab (Rez. & Duett *Eure Tochter!*, ~ III/4).

**1.Akt / 2.Bild (In Fluths Haus):** Fr.Fluth überlegt, wie sie Falstaff entgegentreten wird (Rez. & Arie *Nun eilt herbei, Witz, heitre Laune...*;k.E.); mit Fr.Reich, die Fluth brieflich vom Rendezvous informiert hat, bereitet sie die Waschkorbzene vor (~III/3)

Finale – Auftritt Falstaff, *So hab ich dich errungen* (~III/3)

später Fluth mit Ensemble dazu, Fr.Fluth macht ihm eine Szene und droht mit der Scheidung.

**2.Akt / 1.Bild (Gasthaus zum Hosenband):** der verärgerte Falstaff deckt seine wahren Motive auf, bekommt einen Brief von Fr.Fluth mit einer neuerlichen Einladung (~III/5, ~I/3, ~II/2, tw. k.E.); mit den Bürgern singt er das Lied *Als Büblein klein an der Mutter Brust* (Twelfth Night, 5.Akt – Ende); dann Besuch von dem als Bach verkleideten Fluth, der ihn aushorcht und ihn bittet, Fr.Fluth zu verführen, bereitwillig erzählt Falstaff von seinem Abenteuer (Rezitativ und Buffo-Duett *In einem Waschkorb?*, ~II/2, ~III/5, tw. k.E.)

**2.Akt / 2.Bild (Garten hinter Herrn Reichs Haus):** Anne und ihre Bewerber Fenton, Cajus und Spärlich; Romanze *Horch, die Lerche singt im Hain*; Quartett *Bestürmen denn die lästigen Freier...* (tw. k.E., ~III/4)

<sup>133</sup> Scherle 2003: 42-43.

**2.Akt / 3.Bild (Zimmer in Fluths Haus):** Fr.Fluth & Falstaff bei ihrem 2.Rendezvous, später mit Fr.Reich (~IV/2); Fluth kommt dazu, Duett *So! Jetzt hätt ich ihn gefangen!* (tw. k.E., ~ IV/2); Finale mit dem Ensemble, Falstaff wird hinausgeprügelt (*Wer klopft? – Macht auf, Herr Fluth!*, (~IV/2))

**3.Akt / 1.Bild (Zimmer in Reichs Haus):** Die Ehepaare denken sich einen neuen Plan aus, um Falstaff zu verspotten (IV/4), Ballade der Fr.Reich (*Vom Jäger Herne die Mär ist alt;* IV/4); Fr.Reich will Anne mit Cajus verheiraten, Hr.Reich sie mit Spärlich (~ V/3, IV/6); Anne heckt selbst einen Plan aus (Rez. und Arie *Wohl denn, gefasst ist der Entschluss;* tw. IV/6, k.E.)

**3.Akt / 2.Bild (Wald von Windsor, Nacht):** Chor *O süßer Mond!* (k.E.); Hr. und Fr.Reich geben letzte Instruktionen an Spärlich bzw. Cajus (~V/2; V/3);

Falstaff; später Damen, Terzettino *Die Glocke schlug schon Mitternacht* (~V/5)

Elfen & Geister treten auf (*Ihr Elfen, weiß und rot und grau;* ~V/5), dann Anna als Titania und Fenton als Oberon; Mückentanz und Chor (*Fasst ihn Geister...* ;~V/5); nachdem Falstaff ordentlich gequält wurde, geben sich alle zu erkennen (~V/5); Finale: Terzett der Damen *So hat denn der Schwank der fröhlichen Nacht* (k.E.)

## 2.4. Zu den Figuren

Folgende Figuren treten in Nicolais Oper auf: Sir John Falstaff; Herr und Frau Fluth (=Ford), Herr und Frau Reich (=Page) und dessen Tochter Anna, Fenton, Spärlich und Dr. Cajus.

Typenhaftigkeit und Oberflächlichkeit bestimmen die Zeichnung der Figuren: Fluth präsentiert sich von Beginn an als der eifersüchtige Ehemann, der Angst hat, seinen Ruf zu verlieren. Das Ehepaar Reich lehnt Fenton nur aufgrund seiner finanziellen Situation ab. Besonders im Duett Reich – Fenton zeigt sich die Bevorzugung Spärlichs aufgrund seines Geldes. Spärlich schmachtet seine „süße Anna“ an, Dr. Cajus spricht mit französischem Akzent, ist immer zornig und gestikuliert mit seinem Degen. Während die Charakterisierung von Frau Fluth und Anna durch große Szenen und Arien mehr Tiefgründigkeit erhält, sind die Herren „harmlos-liebenswerte Komödiengestalten“<sup>134</sup> ohne tiefere psychologische Ausformung.

## 2.5. Falstaff: typenhaft

In dieser Version wirkt die Tatsache entscheidend, dass man Falstaff zuerst durch die Augen der beiden Damen kennenlernt, die ihn mit nicht gerade schmeichelhaften Ausdrücken bedenken. So nennen sie ihn u.a. „volltrunkner dicker Geck“, „fetter Gast“, „Grobian“, „alter Schlauch“, „kurioser Mann“, „alter Sünder“ und „Alter“ (S.13-16). Das Bild, das sie vermitteln, ist das eines trunksüchtigen, dicken, alten Mannes, der mehreren Damen nachstellt. Durch Briefe und Gespräche wird er indirekt

---

<sup>134</sup> Harenberg Opernführer 1997: 575.

vorgestellt.<sup>135</sup> Seinen ersten Auftritt hat er im Finale des 1. Aktes (Waschkorbsszene), wo man seine Liebesbetörungen notgedrungen für echt halten muss, da man von seinen eigentlichen Intentionen (Geld) erst im 2. Akt erfährt. Am Beginn des 2. Aufzuges lernt man Falstaff richtig kennen. Man wird über seine Schulden und seinen großen Durst informiert, und wie er im Wasser gelandet ist. Aber allzu schlimm dürfte diese Erfahrung nicht gewesen sein, denn er denkt sofort darüber nach, wie er an das Geld der Damen herankommen kann. Ein Kellner bringt einen Brief von Frau Fluth, anfangs etwas verärgert, ist Falstaff sofort beschwichtigt, als er von einem erneuten Treffen hört.

Die inhaltlich wichtigen Elemente wie z.B. seine wahren Absichten, die er mit dem Rendezvous verfolgte und die Entsprechung der „Go thy ways“-Szene, werden in einem gesprochenen Text dargelegt, dadurch zwar besser verständlich, aber auch der Willkür von Regisseuren unterworfen. Das Trinken stellt er über alles andere, scheinbar kümmert es ihn nicht einmal, dass er Bekanntschaft mit dem kühlen Nass der Themse gemacht hat. Daher verwundert es keineswegs, dass er sich noch zwei Mal von den Frauen hereinlegen lässt. In dieser Szene wird er hauptsächlich durch seine Vorliebe für alkoholische Getränke charakterisiert, was eine ziemlich einseitige Darstellung bewirkt.

Bardolph wird durch einen Kellner ersetzt, Falstaff steht dadurch mit seinen Betrügereien allein da und ist stärker isoliert, da er – wie K.F. Dürr meint – nur einseitig direkt von außen angespielt werden, er selbst jedoch nur indirekt kommunizieren kann.<sup>136</sup> Falstaff ist von der übrigen Gesellschaft stärker abgeschnitten, da er mit den Damen nur über Briefe Kontakt hat. Er gehört außerdem als einziger zum Adel, denn die Ehepaare Fluth und Reich entstammen dem Bürgertum. Doch von diesen sozialen Unterschieden merkt man nicht sehr viel, weil ihm von seinem adeligen Leben nichts geblieben ist (z.B. die Diener).

In dieser Oper erfährt man auch nichts über Falstaffs Leben, wie z.B. seine vielen Gaunereien, die bei Shakespeare gleich zu Beginn ausgeführt werden (Shallows Anklage). Seine dunklen und unmoralischen Seiten sparen Nicolai und Mosenthal aus.<sup>137</sup> Gerade diese würden jedoch eine plastischere Gestalt aus ihm machen. Am Ende hat Sir John nicht mehr viel zu sagen, irgendwann darf er zur Einsicht kommen, dass man einen Esel aus ihm gemacht hat, aber auch die anderen Männer

---

<sup>135</sup> Dürr 1979: 89.

<sup>136</sup> Dürr 1979: 72.

<sup>137</sup> Schmidgall 1990: 324.

verstummen fast vor den Schlussworten der drei gewitzten Damen. Nachdem sie Falstaff verziehen haben, wenden sich die drei Frauen (Fluth, Reich, Anna) am Ende ans Publikum und stimmen ein Terzett mit einer moralischen Botschaft an. Zwar schließt das Stück mit einer Versöhnung, doch Falstaff bleibt ziemlich kleinlaut zurück. Er wird „zum Spielball kleinkarierter Frauenintrigen und ist nichts mehr als eine komische Figur, die dem Spott und Gelächter preisgegeben ist.“<sup>138</sup>

## **2.6. Wie „shakespearehaft“ sind *Die Lustigen Weiber von Windsor*?**

So wie Salieri das Shakespeare-Stück italienisierte, wird es von Nicolai und Mosenthal eingedeutscht, allerdings noch stärker, da sie auch die Namen übersetzen bzw. durch deutsche Namen ersetzen (Fluth, Reich, Spärlich). Der eigentliche Handlungsort – obwohl er im Titel steht – ist nur durch einige wenige Andeutungen erkennbar, wie „Sir John“, „Themse“ oder „Jäger Herne“.

Mit *THE MERRY WIVES* haben die *Lustigen Weiber* die Situationskomik und die etwas derbe Art der drei Streiche gemeinsam. In den Figuren von Cajus und Spärlich finden sich sprachliche Parallelen zu ihren Originalfiguren. Zwar übernehmen Nicolai und Mosenthal die beiden Handlungsstränge um Falstaff und Anne, doch die Falstaff-Szenen werden im Vergleich mit Shakespeare radikal gekürzt. Die romantische Handlung um Anne hingegen erhält vergleichsweise mehr Platz. Die Damen (Frau Fluth, Anna) sind bei Nicolai wesentlich wichtiger als Falstaff oder Herr Fluth, die beide keine Arien zugeteilt bekommen und mehr als Nebenfiguren erscheinen. Bei Shakespeare hingegen haben beide mehrere Monologe. Die Charaktere sind im Original wie in der Oper auf wenige Eigenschaften beschränkt. Hinsichtlich des Aufbaus erinnert nur wenig an Shakespeare, bei dem sich die meisten Szenen schnell abwechseln. In den *Lustigen Weibern* gibt es vor allem mehrere große Szenen (siehe dazu besonders die finalen Szenen der einzelnen Akte).

## **2.7. Allgemeines zur Musik**

*Die lustigen Weiber* wurden zu Nicolais bekanntester Oper, was sich einerseits durch die „Zeitlosigkeit der geschmeidigen und eleganten Musik“<sup>139</sup> erklärt, andererseits durch einige Nummern, die zu großer Berühmtheit gelangten, wie z.B. Fentons Ständchen „Horch, die Lerche singt im Hain“ oder die Ouvertüre. Nicolai vereinte

---

<sup>138</sup> Holland 1986: 11.

<sup>139</sup> Batta 1999: 420.

mehrere musikalische Traditionen, wie deutsches Singspiel (gesprochene Dialoge, Trinklied, Ballade) und italienische Oper (*parlando*-Stil).<sup>140</sup> Manche Passagen erinnern an Mozart und Beethoven sowie an die komischen Opern von Rossini und Donizetti.<sup>141</sup> Letzteres merkt man besonders im Buffo-Duett zwischen Falstaff und Fluth an den vielen, im Deutschen kaum singbaren Zweiunddreißigsteln-Noten.

Nicolai verwendet den in der Romantik gängigen Orchesterapparat mit Streichern, doppelten Holzbläsern, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken, verschiedenen Schlagwerkinstrumenten und einer Harfe. Falstaff ist für einen Bass komponiert, das Ehepaar Fluth ist ein Sopran-Bariton-Paar, das Ehepaar Reich ein Mezzosopran-Bass-Paar, Anna und Fenton sind – nachdem sie das Liebespaar sind – mit Sopran und Tenor besetzt. Spärlich ist ein Tenor-Buffo, Cajus ein Bass. Die Verteilung der Stimmlagen sieht ähnlich aus wie bei Verdi und Vaughan Williams.

Die Partitur bekommt in der Sekundärliteratur meist viel Lob: W. Dean betont neben Nicolais Gefühl für theatralische Effekte, Atmosphäre und Instrumentation auch seinen Witz: „Nicolai’s wit is pointed, his humour never degenerates into coarse farce; The compound of lyrical beauty and delicate irony in his orchestral accompaniments is sometimes almost Mozartian.“<sup>142</sup> G. Schmidgall stellt die Musik aufgrund von „appealing melodic invention and graceful ease of transition“ ebenfalls in die Nähe von Mozart.<sup>143</sup>

## **2.8. Die musikalische Gestaltung der Falstaff-Szenen**

Die Ouvertüre vereint Musik aus den Elvenszenen, doch nur ein Motiv, das man in Verbindung mit Falstaff hört. Das könnte eine Folge des Einflusses sein, der von Mendelssohns *Sommernachtstraum* ausging, denn „romantische“ Musik nimmt in den *Lustigen Weibern* einen relativ hohen Stellenwert ein. Wald, Mondlicht und Nachtszenen, Elfentänze und Falstaff als Jäger Herne sind Elemente, die Nicolai ausführlich in Musik umsetzt.

Falstaffs erster Auftritt (Waschkorbsszene, Finale des 1. Aktes, siehe Notenbsp.5) wird mit einem *Andante maestoso* im festlich klingenden C-Dur eingeleitet, gespielt vom großen Orchester inklusive Trompeten und Pauken. Die verwendeten Instrumente erinnern zum Teil an den Einzug eines Königs bzw. an Kriegsmusik, sodass die

---

<sup>140</sup> Harenberg Opernführer 1997: 575.

<sup>141</sup> Graham 1997: 72.

<sup>142</sup> Dean 1964: 122-123.

<sup>143</sup> Schmidgall 1990: 323.

Ironie deutlich herauszuhören ist. Man merkt sofort, dass man diese Figur nicht allzu ernst nehmen muss, und dass Falstaff jemand ist, über den man lachen kann. Schon diese Einleitung von fünf Takten lenkt die Auffassung des Hörers von Falstaff in eine bestimmte Richtung.

Die Vertonung von „So hab ich dich errungen“ ist durch die Blechbläserbegleitung, die großen Intervalle (absteigende Sext auf „Komm her“; absteigende Oktav auf „umschlungen“ und „Lady“; aufsteigende Septim auf „sein, ja du“; aufsteigende Oktav auf „ohne Sorgen“, „Komm, lieblichste der Tauben“ – Oktaven, Sexten, Septim) und die Koloratur auf „schönster Edelstein“ vor allem auf Komik angelegt. Eine gewisse Plumpheit ist dabei nicht zu überhören. Falstaff macht den Eindruck, als ob er selbstbewusst und seines Sieges sehr sicher wäre. Seine Wahrnehmung von sich selbst kontrastiert mit jener der Zuschauer, die zu diesem Zeitpunkt natürlich schon längst wissen, was es mit diesem dicken Ritter auf sich hat. Deutlich hörbar setzt Nicolai die Hörner zur Textzeile „sollst meine Lady sein“ ein, was schon daraufhinweist, dass Falstaff Frau Fluth ganz bestimmt nicht bezaubern kann.

The image displays a musical score for the scene "So hab ich dich errungen" from the opera Falstaff. It is divided into two main sections: an orchestral introduction and a vocal duet.

**Orchestral Introduction (Andante maestoso):** The score begins with a five-measure introduction for the orchestra (O. Orch. (ohne Pos.) and Tramp). The tempo is marked "Andante maestoso".

**Vocal Duet (Poco più mosso):** The tempo changes to "Poco più mosso". The scene is set in the key of D major and 2/4 time.

- Falstaff (mit Emphase) a piacere:**
  - So hab ich Dich er - rungen, Du schön - - ster E - - del - stein! Komm her, komm her, komm her und sei um - schlungen, sollst mei - ne La - dy sein, ja Du, ja Du - - sollst mei - ne La - dy
- Fr. Fluth (sich verschämt stellend):**
  - Ach, liebster Junker, laßt mich doch! sein. Wie, schöne Frau, Du zit - terst noch? Sei, Weib - chen, oh - ne Sor - gen und zier Dich län - ger nicht. So sprecht Ihr heut, doch mor - - gen
- Falstaff:**
  - kennt mich der Rit - ter nicht. So wahr ich treu und im - mer
- Fr. Fluth:**
  - Ich trau Euch nicht so - gleich! nich - tern. Komm, Herzchen, sei doch nicht so

The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p, cresc.), articulation (acc), and performance instructions (e.g., "Viol.", "Hörn.", "Quart.", "Tramp u. Hörn."). The edition is by Peters, number 7774.

Notenbeispiel 5

Frau Reich eilt herbei, die Frauen wollen Falstaff in den Wäschekorb stecken. Falstaff tritt mit den Worten „Laßt sehn, laßt sehn den Korb, geschwind, laßt sehn geschwind“ hervor, die fast alle mit aufsteigenden Sekunden vertont sind. Diese stehen meist für Bitten und Flehen.

Im 2.Akt hat Falstaff sein einziges großes Solo („Als Büblein klein“), dessen Text keine Vorlage in den MERRY WIVES enthält, sondern Anspielungen auf Feste's Lied aus TWELFTH NIGHT (Ende) aufweist. Nicolai parodiert das Shakespeare-Lied in beiden Strophen.<sup>144</sup> Es ist ein Trinklied, ein konventionelles Strophenlied, was die Enttäuschung erklären könnte, die man bei diesem Falstaff fühlt.<sup>145</sup> Dieses volkstümlich wirkende Lied zeichnet sich durch viele Taktwechsel aus (4/8, 5/8, 3/8, 4/8, 3/8), das Orchester mit der Pikkoloflöte begleitet sacht. Der Kontrast zwischen hoher Flöte und tiefer Singstimme sorgt wiederum für einen leicht grotesken Effekt. Durch etliche aufsteigende Quarten und Quinten (aktive Intervalle) und sehr viele aufsteigende Sekunden, die auch Erwartung symbolisieren, erhält das Lied einen lebhaften, aktiven und aufwärtsstrebenden Anstrich. Dazu trägt die Steigerung des Tempos von *Andante comodo* über *Adagio* und *Allegro con fuoco* zu *Presto* bei.

Der nächste Abschnitt zeigt Falstaff im „Buffo-Duett“ mit dem als Herrn Bach verkleideten Fluth, das Robert Didion als „gekonnt-gestelztes Accompagnato mit betont realistischer Deklamation [...], die in Verbindung mit dem musikalischen Tonfall bewusst zur Situationskomik neigt“ bezeichnet.<sup>146</sup>

Das Duett steht in F-Dur, einer Tonart die nach H. Beckh nicht nur der Natur verbunden ist, sondern auch humoristisch sein kann. Nach einem ziemlich langen, musikalisch nicht ganz so außergewöhnlichen Rezitativ beginnt Falstaff seine Schilderung, wie ihn die Damen in den Wäschekorb steckten.<sup>147</sup> (Man vergleiche diese Szene mit Salieri: er wechselt an der selben Stelle vom Rezitativ in ein Duett.) Wieder setzt Nicolai große Intervalle wie Sext, Septim und Oktav (aufsteigend und abwärts) zur Charakterisierung ein und erreicht dadurch komische Effekte, die kein Mitleid mit Falstaff zulassen. Falstaffs Vorfreude ist deutlich zu spüren v.a. an der Textstelle „Zeit ist's schon zum Stelldichein“, die dynamisch mit Sechzehntel, später

---

<sup>144</sup> Graham 1997: 75.

<sup>145</sup> Schmidgall 1990: 324.

<sup>146</sup> Didion 1991: 425.

<sup>147</sup> zur Analyse des Rezitativs siehe Dürr 1979: 100.

mit Zweiunddreißigstel-Noten vertont ist. Dazu verwendet Nicolai auch einige absteigende Terzen, die jedoch mit einer tonfarblichen Aufwärtsbewegung verbunden sind. Alles deutet Falstaffs Freude an.

Im gesungenen Duett zwischen Falstaff und Herrn Fluth, das im 2/4-Takt steht, baut der Komponist einige amüsante Wendungen ein, die die Personen gut charakterisieren bzw. einen eigenen Kommentar zum Geschehen abgeben. So klingen die Streichertriller ein bisschen nach Lachen und bei der Textstelle „Wir beide

Notenbeispiel 6

kriegen sicherlich das Weibchen noch zu fangen und drehen ihrem Ehemann ein Paar gewalt'ge Hörner an“ setzt Nicolai die Hörner im Orchester gut vernehmbar ein. Teilweise begleiten sie auch das „Hahaha“. Doch wem gelten sie? Lachen sie mit Falstaff oder mit Fluth? Oder etwa über die beiden? Nachdem das nicht klar wird, entsteht ein interessanter Interpretationsspielraum, ein Aspekt der an Nicolais Oper hervorsteht. (s. Notenbsp. 6)

In der Szene, in der die beiden Damen Falstaff den zweiten Streich spielen (2.Aufzug, 14.Auftritt), hat er nur Text zu sprechen, bei seinem Auftritt allerdings lässt Nicolai Holzbläser und Hörner erklingen, deren Triller verdächtig einem Lachen ähneln (s. Notenbsp. 7). K.F. Dürr sieht in diesen

Trillerfiguren ein „Verstellungsmotiv“, das während der ganzen Szene Falstaff beigeordnet ist.<sup>148</sup> Falstaffs Auftritt dauert nicht besonders lange, er wird schon bald von Fluth hinausgeprügelt. Während dieses kurzen Dialoges erklingen durchgehend die Hörner und steuern so – wie im Buffo-Duett – einen amüsanten Kommentar bei.

(Falstaff kommt als altes Weib verkleidet von Frau Reich geführt)

Allegro moderato

Fr. Reich  
Stützt Euch, Mut-ter

mit Klar.

Quart. Horn. Viol. Horn.

Fr. Fluth  
Klatsch, aufmich, ich ge-leit Euch bis zur Tür. [172] Was? Mut-ter

Fl. Klar.

Fr. Fluth Fluth Fr. Fluth Fluth  
Klatsche nennt sie sich? Klatsche, Bra-vo! Klat-sche, Bra-vo! [172] Klatsche geben will ich ihr!

H. Bl.

Notenbeispiel 7

Im 3. Akt lässt Nicolai ihn zu einer lieblichen Melodie auftreten, die man schon aus der Ouvertüre kennt. Die Holzbläser klingen erst durch ihr *staccato* fröhlich und witzig – sie lachen wohl über Falstaff –, dann jedoch unheimlich. Der Komponist fängt die Atmosphäre der nächtlichen Waldstimmung gut ein. Durch das Beharren auf einem Ton klingt Falstaffs „Die Glocke schlug schon Mitternacht“ einigermaßen ängstlich, ein Eindruck, zu dem die fallenden Sekunden in „O Jupiter! Auch du trugst einst aus Liebe Hörner“ noch beitragen (s. Notenbsp. 8). Doch schon kurz danach kehrt er in seine gewohnten großen Intervalle zurück (Quarten, Sexten, Septim), die seinen allmählich zurückkehrenden Mut und seine Vorfreude auf das Rendezvous andeuten. Immer wieder vermeint man Gelächter von den Klarinetten zu hören.

Das Terzett mit den Damen Fluth und Reich steht in B-Dur, oft Wald- und Naturszenen charakterisierend. Die Holzbläser setzen mit ihren *staccati* lustige Akzente, ebenso wie die drei Personen mit ihren seufzenden „Achs“. Nicolai verwendet Motive aus der Briefszene („O schönste Frau wir taugen...“), die „erinnernd zum musikalischen Abgesang des Ritters in seinen plumpen Liebesbemühungen eingespielt ist.“<sup>149</sup>

<sup>148</sup> Dürr 1979: 109-110.

<sup>149</sup> Dürr 1979: 117.

Falstaff (als Jäger Herne verkleidet, ein Hirschgeweih auf dem Kopf, tritt auf)

Nº 13 Terzettino

Andante

Edition Peters 7774

807

Edition Peters 7774

## Notenbeispiel 8

### 2.9. Welchen Beitrag leistet die Musik?

Wie Dürr angibt, weist Nicolai dem Orchester drei verschiedene Haltungen zum Bühnengeschehen zu: 1.) enge Orientierung am Geschehen, 2.) selbstständiger Kommentar, 3.) Führungsrolle.<sup>150</sup> In den Falstaff-Szenen dominiert dabei die zweite Art. Hier stellt man mehrere komische Effekte fest: verschiedene Instrumente geben oft eine Anmerkung zum Geschehen ab, z.B. das Gelächter der Holzbläser im Terzett im 3. Akt. Die Hörner symbolisieren den genarrten Liebhaber und den gehörnten Ehemann (Buffo-Duett im 2. Akt; Prügelszene). Nicolai setzt verschiedene Instrumente (Holzbläser, Violine) mehrmals solistisch ein und verwendet die besonderen Klänge der jeweiligen Instrumente viel stärker als dies Salieri getan hatte. Beide Komponisten jedoch benutzen vorwiegend Tonarten mit wenigen Vorzeichen, was auch auf die Entstehungszeit hindeutet.

Besonders im 3. Akt und der Ouvertüre baut Nicolai Elemente ein, die dem Stück einen romantischen Anstrich geben. Dazu zählen die nächtliche Waldszenerie, die

<sup>150</sup> Dürr 1979: 82.

vermutlich von Mendelssohns Bühnenmusik zum *Sommernachtstraum* inspiriert wurde, der Mondchor, der Elfentanz und der als Jäger Herne verkleidete Falstaff. Auch Einflüsse von Webers *Freischütz* wären möglich. Außer Nicolai wird nur Verdi seine Geister und Feen derart romantisch darstellen.

In den Rezitativen dominiert der Informationsgehalt über die besondere musikalische Ausformung, während die Musiknummern durch die Vertonung wesentlich mehr Gewicht bekommen. Anders als bei Salieri interpretiert die Musik sehr stark den Text, auch manchmal in die gegensätzliche Richtung. Die wichtigste Eigenschaft der Musik besteht darin, den nicht hoch-literarischen Text aufzuwerten.

### **2.10. Wie wird Falstaff musikalisch umgesetzt?**

Die Vertonung von Falstaffs Text zeichnet sich oft durch große Intervallsprünge aus, die die Komik verstärken (in „Nun hab ich dich errungen“; Buffo-Duett; „O Jupiter“). Nicolai lässt seinen Falstaff in musikalischer Hinsicht selten ernsthaft erscheinen, meist macht er sich in der Orchesterbegleitung oder Falstaffs Singstimme selbst über ihn lustig. Triller von Streichern und Holzbläsern deuten öfters Gelächter an, Trompeten und Pauken ironisieren Falstaffs pompöses Gehabe. Einzig der Beginn des Terzetts im 3. Akt lässt ihn halbwegs seriös dastehen, doch eine tiefergehende Charakterisierung dieser Figur wird man in Nicolais *Lustigen Weibern* nicht finden. Bezeichnend dafür ist auch die Auswahl der Texte für die Vertonung: Falstaff hat keine Arie oder keine große Szene, die ihn als ernstzunehmende Person etablieren könnte. Anfangs fühlt er sich als Sieger (siehe dazu seinen 1. Auftritt mit der Blechbläsermusik), später zeigt er sich entweder fröhlich (Trinklied), schadenfroh (Duett mit Fluth) oder kleinlaut (Streiche). Selbst ohne Text wird Nicolais Auffassung von Falstaff klar dargelegt.

Vergleicht man Text und Musik mit der 50 Jahre zuvor entstandenen Oper von Salieri, stellt man fest, dass Falstaff in der italienischen Version wesentlich ernsthafter behandelt und dargestellt wird.

### **2.11. Nicolais Zugang zu THE MERRY WIVES und sein Falstaff-Bild**

Nicolai verwandelt die vormals wenig romantische Komödie in eine romantische, komische Oper mit einer deutlichen Aufwertung der Liebesgeschichte um Anne und Fenton. Sein primäres Interesse gilt den Damen, die – gemäß dem Titel – die

Hauptpersonen in der Oper sind, während die Herren (Falstaff, Fluth) hier an Wichtigkeit verlieren.

Die Orchesterbesetzung ist stark in der Zeit der Romantik verhaftet, bei den Musiknummern wechseln sich einfache Formen (Lieder in Strophenform) mit groß angelegten Szenen (Rezitativ mit Arie; Ensembleszenen mit Chören) ab. Instrumentale Effekte und die den Text kommentierende Instrumentation lassen das Orchester als gleichwertigen Partner der Sänger erscheinen. Vergleicht man Nicolais Behandlung des Orchesters mit jener von Salieri fällt die Weiterentwicklung von Orchester und Instrumenten stark auf.

Nicolais Falstaff hat einen ziemlich typenhaften Charakter. Nachdem er nur in einer geringen Anzahl von Szenen auftritt, ist er wenig komplex gestaltet. Ähnlich wie bei Salieri erinnert die Darstellung der Streiche an die *commedia dell'arte* und der Witz entbehrt der Subtilität. Doch Nicolais Sir John erscheint vom Text her noch oberflächlicher und weniger ausgestaltet, und die Musik nimmt ihm zusätzlich die Ernsthaftigkeit.

## **2.12. Erfolg des Werkes**

Die Wiener Erstaufführung erfolgte drei Jahre nach der Uraufführung im Jahr 1852. Anfangs erfolglos, setzte mehrere Jahre später eine weite Verbreitung vorwiegend im deutschsprachigen Raum ein, die bis heute andauert. An der Wiener Volksoper beispielsweise fanden in hundert Jahren in regelmäßigen Abständen neun Premieren bzw. Neueinstudierungen statt (1906, 1921, 1922, 1934, 1942, 1948, 1966, 1982, 1994).<sup>151</sup> An der Wiener Staatsoper erfolgten vier Premieren (1872, 1901, 1917, 1935).<sup>152</sup> Auch viele kleinere Bühnen nehmen sich dieser Oper gerne an.<sup>153</sup> Eine große Anzahl von CD-Aufnahmen bestätigt ebenfalls den Erfolg dieses Werkes. Losgelöst von den übrigen Nummern, konnte sich die Ouvertüre auch im Konzertsaal behaupten.

---

<sup>151</sup> siehe dazu das Premierenverzeichnis in: Bachler u.a. 1998: 248-270.

<sup>152</sup> siehe dazu Lång 2009.

<sup>153</sup> siehe die Liste zu Aufführungen im Anhang.

### **3. AMBROISE THOMAS, LE SONGE D'UNE NUIT D'ETE, 1850**

#### **3.1. Einleitung**

Der französische Komponist Ambroise Thomas (1811-1896) schrieb nach seinem Studium am Pariser Konservatorium und einem mehrjährigen Italien-Aufenthalt einige Werke für die Opéra Comique.<sup>154</sup> Beeinflusst von Auber, Halévy und Gounod, konnte er erst mit den komischen Opern *Le Cid* (1849), *Le Songe d'une Nuit d'été* (1850) und *Raymond ou Le secret de la reine* (1851) größere Erfolge erzielen. Berühmt wurde er mit der später entstandenen *Mignon* (1866) und seinem *Hamlet* (1868). Péter Halász spricht seinem Stil „tänzerische Anmut“ zu.<sup>155</sup> In *Le Songe* vereinte Thomas gesprochene Dialoge (in Prosa) mit unterschiedlichen musikalischen Nummern (in gereimten Versen). Die Uraufführung fand 1850 statt, bis 1915 folgten Aufführungen in Brüssel, Frankfurt (1852), New York, Berlin (1853), Wien (1854), Genf, Buenos Aires, Padua (1897), Glasgow (1898) und Paris (1900; 1915).<sup>156</sup> 1866 arrangierte Thomas eine 2. Fassung, die diverse Änderungen aufwies: er adaptierte die Partie Shakespeares für einen Bariton (Victor Maurel, der Verdis Uraufführungs-Falstaff wurde), ersetzte die gesprochenen Dialoge durch Rezitative und fügte im 3. Akt ein Terzett hinzu.<sup>157</sup>

Heute ist *Le Songe d'une nuit d'été* weitgehend unbekannt. Nannte es Kruse noch eine „arge Versündigung am Geiste Shakespeares“<sup>158</sup>, so ist es für Schmidgall mehr als 80 Jahre später „a charming fantasy.“<sup>159</sup>

#### **3.2. Unbewusste Modernität**

Ambroise Thomas' Oper nimmt innerhalb der sechs besprochenen Falstaff-Opern eine besondere Stellung ein, da die relativ skurrile Handlung nicht auf einem speziellen Shakespeare-Stück beruht, sondern Elemente aus mehreren aufnimmt und diese mit realen Gestalten vermischt. Wie Fauser angibt, könnte möglicherweise ein Boulevardstück *Le Songe d'une nuit d'été* zugrunde liegen.<sup>160</sup> Historische Personen wie Shakespeare oder die Königin Elizabeth treten neben fiktiven Figuren

---

<sup>154</sup> Biographische Daten aus Batta 1999: 660; Harenberg Opernführer 1997: 861; Fauser 1997: 282-283.

<sup>155</sup> Batta 1999: 660.

<sup>156</sup> Fauser 1997: 283; Schmidgall 1990: 331.

<sup>157</sup> Fauser 1997: 282-283.

<sup>158</sup> Kruse 1906/07, Heft 23. S.289.

<sup>159</sup> Schmidgall 1990: 333.

<sup>160</sup> Fauser 1997: 282.

wie Sir John Falstaff auf. Schmidgall hat dies treffend beschrieben: „The plot's somewhat surreal mixture of fantasy, history and reminiscences from several plays produces numerous ironies.“<sup>161</sup>

Die beiden Hauptpersonen sind Shakespeare (Tenor) und Königin Élisabeth (Sopran), dazu kommen Falstaff (Bass) und das zweite Sopran-Tenor-Paar Olivia und Lord Latimer. Élisabeth will Shakespeare, der seine Zeit in Wirtshäusern und nicht in bester Gesellschaft verbringt, auf den Pfad der Tugend zurücklocken und ihn zum größten Dichter Englands machen. Dazu lässt sie ihn in den Park von Richmond bringen und tritt ihm dort gegenüber. Später versucht sie dem in sie verliebten Dichter einzureden, dass alles nur ein Traum war. Durch Falstaff werden komische Elemente in die Handlung integriert, die sonst vorwiegend ernsthaft gehalten ist. Denn Élisabeth wie Olivia stellen die Pflichterfüllung höher als die eigenen Interessen.

Die Librettisten Joseph-Bernard Rosier und Adolphe de Leuven haben – wohl eher unbewusst – ein Stück geschaffen, das durch seine Intertextualität sehr modern wirkt. In ihren Verweisen auf Shakespeares Leben stimmen sie zum Teil mit den Tatsachen überein<sup>162</sup>, in ihren Anspielungen auf seine Werke kreieren sie jedoch ein ziemliches Durcheinander. In einem hat der fiktive Shakespeare jedoch recht: als er auf die Wichtigkeit der Kontraste, die man in seinen Dramen findet, hinweist:

le contraste... c'est ce qu'il faut... c'est ce qui donne à tout son relief ... Voyez d'ici ce tableau: Le sceptique Shakspeare, joyeux un jour et triste l'autre, ayant à sa droite, le tendre, le silencieux Latimer ; à sa gauche, le gai, le gros, le rond, le joufflu, le vantard, le bouffon Falstaff... (S.23)

(der Kontrast ... das ist es, was man braucht ... was allem seine Wirkung gibt ... Sehen Sie hier dieses Bild: der skeptische Shakespeare, einen Tag fröhlich, einen Tag traurig, rechts neben ihm der zärtliche, schweigsame Latimer; links von ihm der fröhliche, große, dicke, pausbäckige, prahlerische, Spaßmacher Falstaff...)

Shakespeares erster Auftritt erfolgt inmitten seiner Schauspieltruppe. Einige Akteure spricht er daraufhin mit dem Namen der von ihnen dargestellten Personen an, wie Hamlet, Macbeth und Ophelia, später erwähnt er auch Julia. Am Ende der Oper soll Shakespeare jedoch einen „Sommernachtstraum“ schreiben und auch Falstaff ermutigt ihn, ein Lustspiel mit ihm als Helden zu erfinden. MIDSUMMERNIGHT'S DREAM (1595/96), MERRY WIVES und HENRY IV entstanden allerdings vor HAMLET (um 1600) und MACBETH (1605/06). Innerhalb der Oper treten also einige Widersprüche zutage. Der komische Effekt ergibt sich daraus, dass Falstaff ein Stück anordnet, das – wie

---

<sup>161</sup> Schmidgall 1990: 332.

<sup>162</sup> siehe dazu Schmidgall 1990: 333.

man weiß – schon längst geschrieben wurde. Er, der eine eigentlich fiktive Person ist, macht sich selbstständig. Allerdings bezeichnet er sich selbst öfters als „Shakespeares Schatten“: „Si je connais Shakspeare [sic!]! [...] Moi, qu'il a surnommé son ombre, la grande ombre du grand Shakspeare!“ (S.16; „Ob ich Shakespeare kenne! [...] Ich, den er seinen Schatten nennt, den großen Schatten des großen Shakespeare!“). Zum einen führt er ein eigenes Leben, zum anderen ist er von seinem Autor abhängig. Schmidgall rückte *Le Songe* deswegen in die Nähe von Pirandello und seinem Theaterstück *Sechs Personen suchen einen Autor*: „There is thus a Pirandello-esque touch in this character in search of an author.“<sup>163</sup> Aus heutiger Sicht ist besonders dieser Aspekt, nämlich die Vermischung verschiedener Wirklichkeitsebenen (historische / bereits erfundene / neu erfundene Figuren; Realität und Fiktion) eine Betrachtung wert. Das Spiel mit der Intertextualität macht den Reiz dieses Werkes aus.

### **3.3. Anklänge an THE MERRY WIVES**

Die dreiaktige Oper weist neben Ähnlichkeiten zu anderen Shakespeare-Stücken wie *MIDSUMMER NIGHT'S DREAM* oder *HENRY V.*<sup>164</sup> auch Parallelen zu *THE MERRY WIVES OF WINDSOR* auf. Sir John, der sich für sehr attraktiv und anziehend hält, plant ein Rendezvous mit zwei maskierten Damen (dummerweise die Königin selbst und ihre Begleiterin Olivia), von denen die eine (Olivia) einen eifersüchtigen Freund hat, der ihr ihre Unschuld nicht glaubt. Die Damen gehen zum Schein auf Falstaffs Avancen ein, wobei Olivia am Anfang verärgert ist, während Élisabeth sich über Falstaff amüsiert. Die beiden vertreten ähnliche Haltungen wie Mrs. Page und Mrs. Ford.

Lord Latimer, Olivias Geliebter, ähnelt Ford, da er (wie dieser) gar nicht in Frage stellt, ob es glaubhaft ist, dass Olivia Falstaff vorzieht. Auch er verleiht seiner Eifersucht und seinem Ärger über ihre angebliche Untreue einige Male Ausdruck.

Die Schauplätze, Gasthaus (1.Akt) und nächtlicher Park (2.Akt), erinnern ebenfalls an *THE MERRY WIVES*, obwohl sich Figuren in der Oper des späten 18. und 19. Jahrhunderts ebenso wie in Shakespeare-Stücken selbst häufig zu Mitternacht in Gärten oder Wäldern aufhalten (zB. *Don Carlos*, *Maskenball*, *Freischütz*).

Weiters soll der Wirt ein Bad in der Themse nehmen, weil er sich weigert, mehr Wein auszuschenken; diese Demütigung bleibt Falstaff daher erspart. Der größte

---

<sup>163</sup> Schmidgall 1990: 333.

<sup>164</sup> Schmidgall deutete an, dass das Solo der Königin im 3.Akt Parallelen zu Henrys *What infinite heart's ease must kings neglect, that private men enjoy* aufweist. (4.Akt, 1.Szene) (1990: 333).

Unterschied ist das Fehlen der drei von den Damen gespielten Streiche, die sein Image schädigen und ihn kleinlaut zurücklassen. Eine Niederlage muss er jedoch einstecken, da ihm Élisabeth mit dem Tod droht, sollte er Shakespeare von den Ereignissen der Sommernacht erzählen. Aber im Ganzen betrachtet, weist *Le Songe d'une nuit d'été* nur geringe Übereinstimmungen mit den Shakespeare-Stücken auf.

### **3.4. „Le héros de la gaité“ - Welches Falstaff-Bild wird präsentiert?**

Im Vergleich zu THE MERRY WIVES weist Falstaff in *Le Songe d'une nuit d'été* einige positivere Charakterzüge auf. Immerhin übt er sogar einen Beruf aus – er ist Oberaufseher des Königlichen Parks zu Richmond – und auch wenn er dies nicht besonders ehrenhaft tut, zeigt es doch, dass er ein brauchbares Mitglied der Gesellschaft ist. Trotz seiner Eskapaden und Schulden wird er von den anderen akzeptiert, obwohl die Wirtsleute und der trinkende Shakespeare vielleicht nicht unbedingt die beste Gesellschaft darstellen.

Er steht in Beziehung zu fast allen auftretenden Personen. Der Wirt und der Chor bezeichnen ihn als „noble seigneur“ und begrüßen ihn mit den Worten „Honneur à Sir John“. In ihrem Kreise ist er ein angesehener Mann, der gute Stimmung verbreitet. Entsprechend seinem Rang zeigen die Gäste im Wirtshaus Respekt und wiederholen öfters seine Worte. Mit Shakespeare und seinen Schauspielern verbindet ihn Freundschaft, aber mehrere Fragen ergeben sich: Woher kennen sich Shakespeare und Falstaff und wieso bezeichnet Falstaff sich immer als Shakespeares Schatten? Er lässt sich sogar von Shakespeare Befehle erteilen. Das Libretto gibt keine Hinweise dazu. So kann man nur annehmen, dass sich die beiden vermutlich im Wirtshaus kennen gelernt haben.

Gegenüber der maskierten Élisabeth und Olivia prahlt er mit seinen vielen Damenbekanntschaften und glaubt natürlich, sie würden ihn besuchen kommen. Diese Szene ist aufschlussreich für die Betrachtung von Falstaffs Charakter, da man einige seiner Eigenschaften erfährt (Prahlerci, Angeberei, sehr von sich eingenommen). Allerdings wechselt mehrmals die Perspektive im Laufe des Gesprächs: einmal befindet sich Falstaff im Vorteil, dann wiederum Élisabeth und Olivia. Ähnliches entdeckt man im ganzen Stück, doch der Gesamteindruck Falstaffs ist überwiegend positiv, obwohl ihm manchmal die Ernsthaftigkeit fehlt und er sich hauptsächlich als ein Spaßmacher erweist. Zwar konzipierten die Librettisten die Handlung ganz anders, doch entspricht Falstaff in einigen Zügen jener Auffassung

von Falstaff aus THE MERRY WIVES. Allerdings wirkt er längst nicht so verkommen wie dieser, und er kann am Ende das Blatt auch zu seinen Gunsten wenden: er gibt Shakespeare einen Auftrag, ein Stück über ihn zu schreiben:

Falstaff à *Shakspeare*: Fais un héros de comédie du joyeux compagnon qui suit partout tes pas... Ton ombre, si tu veux, William, ne mourra pas!

Shakspeare : Dans mes écrits, oui, Falstaff, tu vivras! (S.74)

(Falstaff zu *Shakspeare*: Kreiere einen Komödienhelden aus deinem fröhlichen Freund, der all deinen Schritten folgt ... Wenn du es willst, William, wird dein Schatten nicht sterben!

Shakspeare: Ja, Falstaff, in meinen Werken wirst du leben!)

Obwohl die Oper fast zur gleichen Zeit entstand wie jene von Nicolai, ist Falstaff in geringerem Maße lächerlich und stereotyp dargestellt. Er ist humorvoll und fröhlich, findet sich immer lustig und amüsant, gibt aber auch mit seinen Liebesabenteuern an. Er vermittelt ein positiveres Bild als in den MERRY WIVES, hat aber nicht die Tiefe wie in HENRY IV. Während Élisabeth und Shakespeare eine Entwicklung durchmachen, repräsentiert Falstaff eher einen Rollentypus.<sup>165</sup> M.L.Palianti hat in seiner genauen Beschreibung Falstaffs Charakter treffend zusammengefasst: "trés gros, très-puissant, très-réjoui personnage"<sup>166</sup> („eine sehr dicke, sehr gewaltige, sehr vergnügte Persönlichkeit“).

### **3.5. Musik**

Die Musik vereint gesprochene Dialoge, Rezitative und musikalische Nummern, die in der Tradition des Belcanto und der romantischen Oper stehen. Darauf weisen auch die Bezeichnungen der Solonummern hin: neben Trinklied, Ballade und Auftrittscouplet gibt es mehrere Romanzen (von Latimer, Olivia, Shakespeare).<sup>167</sup>

Thomas besetzte das Orchester nicht übermäßig groß, neben Streichern, doppelten Holzbläsern, 4 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und Harfe benötigt er verschiedene Schlaginstrumente sowie ein Bühnenorchester.

Ambroise Thomas teilt Falstaff ein eigenes Motiv zu (s. Notenbsp. 9), das er allerdings nicht durchgehend leitmotivisch verwendet.



**Notenbeispiel 9**

---

<sup>165</sup> Fauser 1997: 283.

<sup>166</sup> Palianti 1850: 15.

<sup>167</sup> Fauser 1997: 283.

### **3.6. Die musikalische Gestaltung der Falstaff-Szenen**

Die Ouvertüre beginnt in mendelssohnscher *Sommernachtstraum*-Manier mit leisen Streichern und einem Solohorn, dazwischen hört man Vogelgezwitscher von der Flöte. Nach einem walzerhaften Thema folgt ein schnellerer Mittelteil, der in einen später wiederkehrenden Marsch übergeht.

1.Akt/ 2. und 3.Szene: Der Chor feiert Falstaff mit „Honneur à Sir John“, dieser hat sogleich eine Auftrittsarie (von Kruse abwertend als „ziemlich operettenhaftes Trinklied“<sup>168</sup> bezeichnet), in der er über seine liebsten Vergnügungen berichtet: essen, trinken und Frauen. Zur *staccato*-Begleitung von Streichern und Holzbläsern singt er ein zweistrophiges Couplet. Sein nachfolgendes „Ce banquet me paraît parfait“ erinnert mit seinen schnellen Koloraturen stark an Rossinis *opera buffa*. Tänzerische, schwungvolle Rhythmen dominieren und präsentieren Falstaff als gemütlichen, lustigen Menschen.

1.Akt / 5.Szene: Falstaff findet Élisabeth und Olivia, es folgt ein von Falstaff angestimmtes Trio, sein Text ist leicht ironisch vertont. Er hält sich für unwiderstehlich, während sich die Damen in ihren Beiseite-Kommentaren über ihn amüsieren. Élisabeth und Olivia, beide maskiert, wollen sich einen Spaß mit ihm machen. Ein Walzer begleitet sie, als sie Falstaff nach ihren Namen fragen und setzt kurz aus, als sie schon fürchten, er hätte ihre Identität erraten. Seine (nicht vorhandenen) Reize stellt Falstaff gar nicht erst in Frage, ganz im Gegenteil, er strahlt eine ziemlich große Selbstsicherheit aus.

2.Akt / 1. bis 3.Szene: Die nächtliche Stimmung ruft der Komponist vorwiegend durch Harfe, Klarinette, Hörner, Geigen und unheimliche Pauken hervor. Der Chor tritt zu Hörnerrufen auf, die stark nach Jagd klingen, aber die Parkwächter charakterisieren. Zu seinem Leitmotiv, einem etwas komischen Marsch, u.a. vom Fagott gespielt, kommt der ängstliche Falstaff auf die Bühne. Pausen in der Orchesterbegleitung verdeutlichen seine Angst.

2.Akt / 4.Szene: Latimer trifft auf Falstaff. Liebliche Musik begleitet Falstaff, als er Olivias Blumen in der Hand hält, und wandelt sich – als Latimer Olivias Blumen erkennt – jedoch schlagartig in ein wütendes Duett. Falstaffs folgende (natürlich positive) Selbstbeschreibung „Par sa prestance“ erhält durch die Koloraturen eine komische und leicht ironische Wirkung, sodass man sich vom Gegenteil überzeugt fühlt.

---

<sup>168</sup> Kruse 1906/07, Heft 23: 289.

3.Akt / 3.Szene: Falstaff tritt wieder zu seinem Leitmotiv auf, diesmal hauptsächlich von den Geigen gespielt. Falstaff muss der Königin und Olivia von den Ereignissen der letzten Nacht im Park berichten. Die Wahrheit will er nicht verraten, so probiert er es mit ein paar Lügen. Er erzählt vom Vogelgezwitscher, vom Rascheln des Laubes und vom Wind, was das Orchester mit passenden Klängen lautmalerisch begleitet.

### **3.7. Welchen Beitrag leistet die Musik?**

In *Le Songe d'une nuit d'été* steht der Gesang eindeutig im Vordergrund, in den meist zweistrophigen Arien oder Liedern dominieren Koloraturen über den Text. Das Orchester dient vor allem der Begleitung, sorgt aber öfters für lautmalerische Effekte. Falstaffs körperliche Behäbigkeit kontrastiert dabei mit der Beweglichkeit seiner Stimme. Die Musik nimmt ihn meist ernst, doch sind manche seiner Textstellen durchaus ironisch vertont und beweisen so das Gegenteil. Seine Rolle "brilliantly evokes the jolly knight's extrovert charisma with a plethora of roulades, trill-work, and high D's and E's."<sup>169</sup> Der Komponist trifft die verschiedenen Stimmungen der Szenen meist gut durch unterschiedliche Rhythmen und schnelle Tempowechsel. Fröhliche, schwungvolle Chöre alternieren mit romantischen, lyrischen Passagen, Walzer mit Märschen. Mehrere kurze Motive tauchen öfters auf, aber nicht im eigentlichen leitmotivischen Sinn.

Dem kritischen G. Kruse erschienen einzig die Falstaff-Szenen „einigermaßen geniessbar, wenn auch die Figur des edlen Sir John nur in den Äusserlichkeiten nachgeahmt ist und vom Geiste des Dichters nicht einen Hauch verspüren lässt.“<sup>170</sup> Laut ihm wäre der Text „höchst albern“, die Musik „wenig bedeutend“ und die Figur Falstaffs „farblos gezeichnet.“<sup>171</sup> Schmidgall hingegen ist der Meinung, dass "its score suggests a work of considerable gaiety and cleverness – not to say zaniness – of invention"<sup>172</sup>, doch erscheinen nicht alle Musikstücke ausreichend fantasievoll.

---

<sup>169</sup> Schmidgall 1990: 332.

<sup>170</sup> Kruse S. 291

<sup>171</sup> Kruse 1906/07, Heft 23: 291.

<sup>172</sup> Schmidgall 1990: 331.

## **4. GIUSEPPE VERDI, FALSTAFF, 1893**

### **4.1. Allgemeines**

Über Giuseppe Verdis *commedia lirica Falstaff* mit dem Libretto von Arrigo Boito ist schon sehr viel geschrieben worden, sodass hier nur einige entscheidende Punkte angeführt werden sollen, die im Kontext wichtig sind.<sup>173</sup>

Giuseppe Verdi (1813-1901) hatte mit Arrigo Boito (1842-1918) schon die Neufassung seiner Oper *Simon Boccanegra* hergestellt (1881) sowie den *Otello* (UA 1887) geschaffen. Der um einige Jahre jüngere Boito, selber Komponist sowie Librettist, war ein ebenbürtiger Partner von Verdi, da er Textbücher von hoher Qualität schuf. Er überredete Verdi, sein Oeuvre mit einer komischen Oper abzuschließen. Diese komponierte Verdi, wie er immer wieder betonte, zu seinem eigenen Vergnügen: „Seit 40 Jahren wünsche ich, eine komische Oper zu schreiben, und seit 50 kenne ich Die lustigen Weiber von Windsor [...]. Es macht mir Spaß, sie zu komponieren.“<sup>174</sup>

Nach ungefähr vierjähriger Arbeitszeit fand 1893 die Uraufführung des *Falstaff* in der Mailänder Scala statt. Obwohl die Oper danach in vielen Städten gespielt wurde, verlor man bald das Interesse und erst gegen Ende der 1920er Jahre konnte sie sich richtig durchsetzen.<sup>175</sup>

### **4.2. Handlung und Aufbau**

Boito übernahm das Handlungsgerüst der MERRY WIVES, strich eine große Anzahl von Personen und machte einige wesentliche Änderungen, u.a. beseitigte er den zweiten Streich. Neben Falstaff bevölkern folgende Personen die Bühne: Ford und seine Ehefrau Alice, Nannetta (=Anne; hier die Tochter der Fords) und Fenton, Meg Page, Mrs. Quickly, Bardolfo und Pistola sowie Dr. Cajus, in dem Boito mehrere Personen vereint, u.a. weist er ihm Textpassagen von Shakespeares Shallow, Slender und Cajus zu. In drei Akten (sechs Bildern) entfaltet sich die Handlung, die sich auf das Wesentlichste konzentriert. Auch die Anzahl der großen Intrigen ist auf drei verringert: Falstaff vs. Damen, Ford vs. Falstaff, Damen vs. Ford. Durch kleine Duette unterbricht das Liebespaar Nannetta und Fenton immer wieder die Falstaff-

---

<sup>173</sup> Zum genaueren Studium dieser Oper, besonders der Musik vgl. Hepokoski, Csampai, Dürr, Strommer. Einen Einblick in die Zusammenarbeit von Verdi und Boito gewährt der umfangreiche Briefwechsel.

<sup>174</sup> Verdi an Gino Monaldi, 3.12.1890. In: Verdi – Boito Briefwechsel 1986: 328.

<sup>175</sup> Hepokoski 1983: 130/134.

Handlung, die ganz klar im Mittelpunkt steht und das Werk dominiert. Die Anordnung von Szenen und Auftritten ist von Kontrasten bestimmt, besonders das 2. Bild wurde oftmals aufgrund seiner Symmetrie, seiner Gegenüberstellung von männlichen und weiblichen Stimmen, der Instrumentation und der Überblendung verschiedener Taktarten hervorgehoben.<sup>176</sup>

Mehrere Änderungen fallen im Vergleich zu Shakespeare auf: Alice und Meg lesen ihre Briefe nicht getrennt, sondern gemeinsam mit Quickly und Nannetta. Alle vier Damen sind damit von Anfang an verbunden und an der Rache gleichermaßen beteiligt. Alice hat gegen Fenton als Schwiegersohn auch nichts einzuwenden und will Falstaff wie Ford eine Abreibung verpassen.

Der Wäschekorb mit Falstaff bleibt in dieser Fassung bis zum Aktende auf der Bühne und damit auch in Anwesenheit von Ford, was die Wirksamkeit dieser Szene um einiges steigert.

<b>1. Akt, 1. Bild:</b> Cajus' Anklage; Falstaffs Briefe an die Damen, Bardolfo & Pistola verweigern die Arbeit, weil sich kupplerische Dienste nicht mit ihrer Ehre vertragen; „L'onore“; Rausschmiss der Diener
<b>1. Akt, 2. Bild:</b> Briefszene mit Alice, Meg, Nannetta und Mrs. Quickly, sie hecken einen Plan aus; Bardolfo & Pistola informieren Ford von Falstaffs Absichten; Ford will seine Tochter mit Cajus verheiraten, sie weigert sich
<b>2. Akt, 1. Bild:</b> Mrs. Quickly überbringt Falstaff die Botschaft der beiden Damen; Er ist stolz auf sich („Va, vecchio John“); Unter dem Namen Fontana sucht Ford ihn auf und horcht ihn aus; Eifersuchtsmonolog von Ford.
<b>2. Akt, 2. Bild:</b> Mrs. Quickly erzählt den Damen von ihrem Gespräch mit Falstaff; Vorbereitung der Szene; Falstaff tritt auf, Alice spielt ihm die Verliebte vor; Meg stürmt herein und berichtet von Fords fiktivem Kommen; Ford kommt aber tatsächlich (mit Bardolfo, Pistola, Fenton, Cajus und Bürgern im Schlepptau). Falstaff wird im Korb versteckt; Ford vermutet seine Frau & Falstaff hinter einem Paravent, dahinter stecken jedoch Nannetta & Fenton; Falstaff wird in die Themse geleert.
<b>3. Akt, 1. Bild:</b> Falstaff beklagt sich über die schlechte Welt. Mrs. Quickly lockt ihn mit einem erneuten Treffen mit Alice. Er soll um Mitternacht als Jäger Herne in den Wald kommen; Die Damen planen die Verkleidungen sowie Nannettas Hochzeit mit Fenton. Ford beharrt auf der Ehe mit Cajus.
<b>3. Akt, 2. Bild:</b> Falstaff als Herne; Auftritt der Feen und Geister, die ihn ordentlich quälen. Er erkennt Bardolfo; und hält allen einen Vortrag. Um den Abend versöhnlich zu beschließen, will Ford die Feenkönigin (Nannetta) mit Cajus trauen, es finden sich 2 Paare: Cajus mit einem als Nannetta verkleideten Bardolfo; sowie Nannetta und Fenton; Ford muss erkennen, dass er ebenso genarrt wurde. Falstaff stimmt „Tutto nel mondo è burla“ an.

<sup>176</sup> z.B. von Sanders 2007: 189-190.

Am meisten gelobt wurde Boito für sein geschicktes Einbauen von Textstellen aus HENRY IV, wodurch Falstaff „über den simplen Buffohelden hinauswächst.“<sup>177</sup> Dazu zählen der „L'onore“-Monolog (aus 1 HENRY IV, V/1), Falstaffs Ariette „Quand'ero paggio“ (Anspielungen auf Falstaffs früheres Leben aus Shallows Erzählung aus 2 HENRY IV, III/2, und Falstaffs Aussage, dass er früher dünner war, aus 1 HENRY IV, II/4), Falstaffs Meinung über Bardolfos rote Nase (aus 1 HENRY IV, III/3), die Rechnung, die er im Wirthaus zahlen muss (inspiriert von 1 HENRY IV, II/4) und Falstaffs „Son io che vi fa scaltri“ (aus 2 HENRY IV, I/2). Der Kontext ist dabei oft ganz anders, z.B. spricht Falstaff den Ehrenmonolog im Original bevor er in die Schlacht verwickelt wird. Die militärische Ehre bedeutet ihm wenig: “[he] refuses to risk life and limb in playing for such a hazard, he is as willing as anyone else to make capital out of it when he finds it in his way by chance.”<sup>178</sup> Er entlarvt die Illusionen, die hinter dem Begriff von Ehre stehen.<sup>179</sup> Hier jedoch weist er Bardolfo und Pistola zurecht, in seinem „L'onore“ präsentiert er seine Ansichten von Moral.

Die Schlussfuge „Tutto nel mondo è burla“ erinnert an AS YOU LIKE IT (II/6), wobei Hepokoski der Meinung ist, Verdi und Boito hätten die Verse festlich und nicht zynisch interpretiert.<sup>180</sup>

Man sieht, wie Boito die MERRY WIVES-Handlung vereinfacht und radikal kürzt, doch bleiben die essentiellen Elemente erhalten, während er noch Textpassagen aus HENRY IV geschickt einbaut. Zwei große Intrigen (Damen gegen Falstaff, Damen gegen Ford) sorgen für eine kontinuierliche Steigerung der Geschichte. Er komprimiert Haupt- und Nebenhandlungen, sowie Handlungsmotivationen der einzelnen Personen.<sup>181</sup> Trotz der Kürzung von Personen, Intrigen und Szenen bleibt das Libretto der Vorlage insgesamt treu.

### **4.3. Zu den Figuren**

Große Uneinigkeit herrscht in der Sekundärliteratur darin, ob Boito die Personen psychologischer gestaltet oder stärker typisiert. Schreibt Gräwe

Wer bei Shakespeare als psychologisch vielschichtige Persönlichkeit erscheint, kehrt auf der Bühne Verdis und Boitos als eindeutige, geradezu maskenhaft festgelegte

---

<sup>177</sup> Batta 1999: 751.

<sup>178</sup> Wilson 1964: 71.

<sup>179</sup> Callow 2002: 94.

<sup>180</sup> Hepokoski 1983: 29.

<sup>181</sup> Dürr 1979: 150-151.

Personifikation wieder. [...] Die Gestalten der Oper sind insofern Verengungen der Charaktere des Dramas. Die sie beherrschenden Affekte, ihre typischen Merkmale sind auf wenig bezeichnende Züge komprimiert.<sup>182</sup>

so spricht Scherle wiederum von „psychologischer Vertiefung.“<sup>183</sup> Im Fall von *Falstaff* kann Gräwes Feststellung allerdings nicht zutreffen, da die Figuren in *THE MERRY WIVES* selbst nicht gerade komplex angelegt sind. Dürr ist der Meinung, dass Boito besonders Cajus, Bardolfo und Pistola stärker typisiert als Shakespeare und sie in die Nähe der *commedia dell'arte* rückt.<sup>184</sup>

Obwohl die Oper *Falstaff* heißt, war für Verdi Alice die wichtigste Figur des Stückes, wobei er Quickly als „die charakteristischste und originellste Partie von allen vieren“ empfand.<sup>185</sup> Doch tritt hier der seltene Fall auf, dass alle Akteure zu Hauptpersonen werden. Fehlt eine davon, funktioniert die Handlung nicht mehr. Sehr deutlich sieht man das auch an der Schlussfuge, bei der alle Stimmen gleichberechtigt nebeneinander stehen.

Die vier Damen Alice, Meg, Nannetta und Mrs. Quickly treten fast immer gemeinsam auf und ergeben ein lustiges Quartett. Ihre Hauptmotivationen sind Rache und das Vergnügen, Falstaff zu verspotten. Im Gegensatz zu Shakespeare sind Nannetta und Mrs. Quickly aktiv an dem Plan, Falstaff zu foppen, beteiligt. Quickly hat einiges von ihren kupplerischen Eigenschaften aus *THE MERRY WIVES* verloren. Nannetta wird zur Tochter von Ford, wodurch ein Grundthema aus Verdis Operschaffen, nämlich die gestörte Beziehung zum Vater, eingeführt wird.<sup>186</sup>

Das Liebespaar Nannetta und Fenton steht als Bindeglied zwischen den Damen und den Herren. Die Liebesgeschichte ist wesentlich romantischer als bei Shakespeare gestaltet. Ford lehnt ihn aus unbekanntem Gründen ab (Boito tilgte alle Anspielungen auf Fentons Leben), die Damen jedoch unterstützen Fenton.

Ford ist Falstaff als Antagonist zugeordnet, darauf deutet auch die Wahl der Stimmlage. Immer wieder betonte man die beinahe tragische Dimension und die große Intensität, die er in seinem Eifersuchtsmonolog erreichte.<sup>187</sup> D. Holland hingegen widersprach dieser Anschauung und fand, Ford sei „kein Charakter“,

---

<sup>182</sup> Gräwe 1986: 241.

<sup>183</sup> Scherle 2003: 45.

<sup>184</sup> Dürr 1979: 145.

<sup>185</sup> Verdi an G.Ricordi, 13.6.1892. In: Csampai 1986: 179.

<sup>186</sup> Holland 1986: 13-14. Zu diesen Opern zählen u.a. *La Traviata*, *Don Carlos*, *Simon Boccanegra*, *Rigoletto* oder *Stiffelio*.

<sup>187</sup> z.B. Scherle 2003: 45.

sondern ein Pantoffelheld.“<sup>188</sup> Das mag auf den Text allein zutreffen, doch die Musik geht wesentlich tiefer (vgl. Kapitel 4.7. und 4.8.).

Falstaffs „Diener“, die Gauner Bardolfo und Pistola, werden dramaturgisch aufgewertet, da sie mit den Herren Ford und Cajus gemeinsam gegen Falstaff intrigieren und Boito ihnen bis zum Ende wichtige Rollen überträgt. Dr. Cajus hat inzwischen seinen französischen Akzent verloren. In ihm werden verschiedene Handlungsepisoden vereinigt, er übernimmt mehrere Funktionen: er ist Falstaffs Ankläger, Nannettas vom Vater favorisierter Verehrer und Mitintrigant der Herren.

#### **4.4. Falstaff: „Son io che vi fa scaltri“**

Durch das Verschmelzen von Textpassagen aus HENRY IV mit dem wirksamen Handlungsgerüst der MERRY WIVES schufen Verdi und Boito einen ebenso witzigen wie tiefgründigen Falstaff. Die starke Aufwertung seiner Person und seines Charakters sieht man auch an der Anzahl seiner Auftritte: von sechs Szenen ist er in fünf präsent. Schon im ersten Bild lernt man ihn von verschiedenen Seiten kennen, sodass man einen Eindruck von seinem Verhalten bekommt. Verdi und Boito wollten Falstaff keineswegs als alt und fett sehen, so schreibt beispielsweise der Komponist: „Falstaff, der immer soviel Geist hat, darf kein fettleibiger Säufer sein.“<sup>189</sup>

Er behält oftmals seine Überlegenheit und schafft es, ähnlich wie der HENRY IV-Falstaff, verzwickte Situationen zu seinen Gunsten zu wenden. Gegenüber Cajus, Quickly und Ford-Fontana verhält er sich herablassend, und immer ist ihm anzumerken, dass er sich für einen Mann mit großer Ausstrahlung und Würde hält. Dadurch betont Boito noch stärker die Gegensätze zwischen Falstaffs anarchischer Welt und der bürgerlichen, geordneten Welt von Windsor, die von ihm zu Grenzüberschreitungen angeregt wird.<sup>190</sup>

Egal ob man Falstaff als „lachenden Philosophen“<sup>191</sup>, als „weltweisen Genießer auf dem Boden tragischer Erkenntnis“<sup>192</sup> oder in Verdis eigenen Worten als „Schelm, der alle möglichen Schlechtigkeiten begeht... aber auf lustige Art. Er ist ein Typ!“<sup>193</sup> sieht, fest steht, dass Verdi und Boito mit ihm eine der lebendigsten und vielschichtigsten Opernfiguren schufen.

---

<sup>188</sup> Holland 1986: 27.

<sup>189</sup> Verdi an Boito, 21.3.1891. In: Verdi – Boito Briefwechsel 1986: 391.

<sup>190</sup> Holland 1986: 26.

<sup>191</sup> Batta 1999: 752.

<sup>192</sup> Gräwe 1986: 243.

<sup>193</sup> Verdi an Gino Monaldi, 3.12.1890. In: Verdi – Boito Briefwechsel 1986: 328.

#### 4.5. Wie „shakespearehaft“ ist Verdis *Falstaff*?

Gerade Verdis *Falstaff* wurde oftmals wegen seiner Treue zu Shakespeare gelobt: „it is profoundly Shakespearean – more Shakespearean than *Otello*, and paradoxically, more truly Shakespearean than its Shakespearean source.“<sup>194</sup> Mehrere Elemente von Boitos Libretto sind *THE MERRY WIVES* eindeutig überlegen, aber im Sinn von Shakespeare gestaltet. W. Dean nennt dabei die straffe Handlung und die Charakterisierung von Falstaff<sup>195</sup>, D. Holland die Umwertung von Falstaff und die Übertragung der Handlung in die „Dimension des Shakespeareschen Welttheaters“<sup>196</sup> und G. Bradshaw die Darstellung des Ford als tragikomische Gestalt. Boitos und Verdis shakespearehafte Verbesserungen beziehen sich besonders auf die Figuren, die textlich wie musikalisch über ihre eindimensionalen Vorlagen hinausreichen und nicht nur die Komik der Oper verstärken, sondern ihr auch eine in *THE MERRY WIVES* nicht da gewesene Tiefe geben. An Shakespeare erinnern auch der Aufbau mit vielen Dialogen und kleineren Monologen, die sich schnell abwechseln, und das Nebeneinander von zwei Handlungssträngen.

So wie in *THE MERRY WIVES* Figuren durch ihre Sprache (Akzente, Prosa/ Vers, Wortwiederholungen, ...) charakterisiert werden, unterscheidet Boito die Personen indem er ihnen unterschiedliche Versmaße zuweist<sup>197</sup>: 5-hebige Verse für Fenton und Nannetta, 6-hebige für die Frauen, 8-hebige für die Männer. Falstaff spricht oft in 14-hebigen Versen mit Enjambements, die dadurch der Prosa nahekommen. Durch Metrik und Vokabel erinnert er an Boccaccio und die italienischen Vorlagen für *THE MERRY WIVES*, darunter eine Novelle aus *Il Pecorone* von Giovanni Fiorentino und eine Erzählung von Straparola. Wie ein Refrain zieht sich „Bocca bacciata non perde ventura...“ aus Boccaccios *Decamerone* durch die kleinen, poetischen Duette von Nannetta und Fenton.

Lokalkolorit, das an den Handlungsort erinnert, fehlt wie bei Salieri und Nicolai, stattdessen kehren Verdi und Boito stärker zu der ursprünglichen Herkunft der *MERRY WIVES*-Handlung zurück.

---

<sup>194</sup> Bradshaw 1983: 152.

<sup>195</sup> Dean 1964: 123.

<sup>196</sup> Holland 1986: 13.

<sup>197</sup> Hepokoski 1983: 31-32.

#### **4.6. Allgemeines zur Musik**

Verdis letzte Oper zeichnet sich durch einen fließenden musikalischen Stil aus und die Abkehr von der traditionellen Nummernoper; beides entwickelte er in seinen letzten Werken (*Otello*; Ansätze finden sich in *Simon Boccanegra* und *Don Carlos*): es fehlen groß angelegte Arien, stattdessen gibt es Monologe (ohne bestimmte Form) und hauptsächlich Ensemble-Szenen. Hepokoski trennt die Solostücke in zwei Gruppen, zur ersten zählt er längere Monologe wie „L'onore“ oder „È sogno?“, zur zweiten kurze, charakteristische Soli wie „Va, vecchio John“, „Quand'ero paggio“ oder „Gaie comari di Windsor.“<sup>198</sup> Der überwiegende Teil der Dialoge ist im *parlando*-Stil gehalten und nur selten arios geführt. Im letzten Akt singt Nannetta als Feenkönigin eine Arie in Strophenform, und Fenton hat eine Arie, die jedoch am Ende abbricht.

Mehrere kurze Motive wie Quicklys „Reverenza“, „dalle due alle tre“, „Va, vecchio John“ oder „Bocca baciata“ tauchen immer wieder auf, ohne allerdings Leitmotive im eigentlichen Sinn zu sein. Sie erinnern meist an vorangegangene Situationen.

Das Orchester ist mit doppelten Holzbläsern (+ Piccoloflöte, Englischhorn und Bassklarinette), vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Pauken und verschiedenen Schlaginstrumenten (Triangel, Becken), Streichern und Harfe besetzt. Die Verteilung der Stimmlagen ist ähnlich wie bei Nicolai und Vaughan Williams: Falstaff (Bariton), Alice (Sopran), Ford (Bariton), Nannetta (Sopran), Fenton (Tenor), Meg (Mezzo), Mrs. Quickly (Mezzo), Cajus (Tenor), Bardolfo (Tenor), Pistola (Bass).

#### **4.7. Die musikalische Gestaltung der Falstaff-Szenen**

1.Bild: Mit dem musikalisch recht stürmischen Auftritt in C-Dur von Dr. Cajus geht die Oper gleich in medias res. Dem aufgeregten Cajus steht der vollkommen ruhige Falstaff gegenüber, der dadurch seine Überlegenheit beweist. Verdi setzt die Instrumente geschickt ein, um viele komische Effekte zu kreieren. In „Se Falstaff s'assotiglia“ („Wenn Falstaff dünner wird“) kombiniert er die Piccoloflöte mit den tiefen Streichern, was einigermaßen grotesk klingt. Wenn Falstaff von seinem dicken Bauch singt, ertönt ein *crescendo*, das auf „regno“ ins *fortissimo* übergeht („Quest'è il mio regno. Lo ingrandirò“; [„Das ist mein Reich. Ich werde es vergrößern“]), wodurch der Text bildlich in der Musik dargestellt wird.

---

<sup>198</sup> Hepokoski 1983: 87-88.

Stimmungswechsel: Falstaff lenkt die Aufmerksamkeit von Bardolfo und Pistola auf seinen Plan. Jetzt herrscht ein Plauderton vor, das Orchester klingt leichter durch die leisen Streicher-*staccati*, die Holzbläser (v.a. die Oboe) dominieren. Wenn er von Ford singt, ertönen die Hörner, allerdings nur im *pianissimo*. Nicht gerade ernsthaft singt er „È quella! O amor!“ („Sie ist's! O Liebe!“), auch das Orchester macht sich ein wenig lustig. „Coste d'oro“ („Goldküsten“) wird von einem Triller untermalt. „Io son di Sir John Falstaff“ („Ich gehöre Euch, Sir John Falstaff“) singt Falstaff im Falsett, gerade auf „Falstaff“ kommt eine ab- und eine aufsteigende Quart. Dieses Intervall verwendet Verdi übrigens auch auf „scigno“ („E anch'essa tien le chiavi dello scigno“; [„Auch sie hält die Schlüssel zur Kasse in der Hand“]).

Das Orchester im *fortissimo* kündigt Falstaffs „L'onore! Ladri!“ („Die Ehre! Diebe!“; in G-Dur) an und macht damit deutlich, dass jetzt eine wichtige Aussage kommt. Die beiden absteigenden Sekunden auf „L'onore“ vermitteln sofort, dass Falstaff nicht viel von der Ehre halten wird. Der Hauptteil dieses Monologes wird relativ langsam gesungen und hält sich mit seinen Fragen und Antworten auf die Anhebung der Stimme beim Sprechen. Das Orchester pausiert bei wichtigen Stellen, Falstaffs „No“ wird jedes Mal von Fagott und Klarinette begleitet. Verdi setzt verschiedene Instrumente zu lautmalerischen Zwecken ein: Triller von Streichern und Bläsern für Komik, die Flöten zu „C'è dell'aria che vola“ („Darin ist Luft, die vorbeizieht“). Am Ende verstärkt und bestätigt das volle Orchester Falstaffs Meinung. Der überaus kritische Eduard Hanslick konnte diesem Stück nur wenig abgewinnen:

Da kann der Komponist musikalisch Neues, Selbstständiges nicht schaffen; er kann nur Wort für Wort nachfolgen und diese bis ins kleinste vom Dichter ausgeführte Zeichnung „kolorieren“. Der große Erfolg dieses Monologes ist eigentlich das Verdienst Shakespeares und des Sängers Maurel; die Musik hat wenig hinzuzutun, und ich kann nicht sagen, dass die Wirkung im Burgtheater, ohne Musik, eine geringere sei.<sup>199</sup>

Falstaff wirft Bardolfo und Pistola hinaus, und das 1. Bild wird mit lautem Gelächter vom Orchester und Trillern von den Bläsern beendet.

3. Bild: Kaum hat ihm Quickly die Nachrichten der Damen überbracht, ruft Falstaff „Alice è mia!“ aus und alle Instrumente stimmen lautes „Lachen“ an. (s. Notenbsp. 10) Machen sie sich lustig über ihn, weil er Quickly tatsächlich glaubt? Sein „Va, vecchio John“ („Geh, alter John“) wird hauptsächlich von Streichern, Fagott und Blechbläsern begleitet und erhält durch die vielen Pausen einen abgehackten Charakter. Primen und absteigende Sekunden und Quartan lassen Falstaff seine

---

<sup>199</sup> Hanslick 1986: 208.

eigenen Worte vielleicht selbst nicht ganz ernst nehmen. Lautes „Gelächter“ vom Orchester beendet diese Passage.

Allegro sostenuto.  $\text{♩} = 100$

7

149

150

151

152

153

154

P.R. 154

Allegro sostenuto.  $\text{♩} = 100$

151

152

153

154

P.R. 154

### Notenbeispiel 10

In der Szene zwischen Falstaff und Ford verwendet Verdi die verschiedenen Instrumente sehr stark zur Untermalung des Textes: Spricht Ford von seinem vollen Geldbeutel, erklingen dazu Triangel, Flöte, Piccoloflöte und Streicherpizzicati, auf Fords „Voi siete un uom di guerra“ („Ihr seid ein Mann des Krieges“) fallen Trompete, Posaune und Pauke ein, bei Falstaffs „quel tanghero di suo marito“ („ihr tölpelhafter Ehemann“) setzen die Hörner ein und bei „un bue“ („ein Ochse“) sorgen die fortissimo-Orchesterschläge (natürlich wieder mit Blechbläsern) und die

Streichertriller für eine starke Betonung. Bei Fords Monolog „È sogno? o realtà?“ („Ist's ein Traum? Oder Wirklichkeit?“) haben die Hörner das letzte Wort.

Komische Effekte ergeben sich aus Verdis ironischer Vertonung. „L'amor, l'amor...“ nach Fords „cantando un madrigal“ („ein Madrigal zu singen“) ist eindeutig parodistisch gemeint, auch sein „quella crudel beltà“ („diese grausame Schöne“) klingt durch die ständig auf- und absteigenden Intervalle (Quart, Quint, Sext) wenig ernsthaft. Nachdem Falstaff sich umgezogen hat, tritt er zu einem leichtfüßigen und tänzerischen Motiv – gespielt von Violinen mit leisen Holzbläsern im Hintergrund – auf, welches mit dem dicken Sir John in denkbar großem Kontrast steht. Dazu trägt auch das Gelächter des Orchesters am Ende der Szene bei, das zuvor schon vor „Va, vecchio John“ erklingen ist.

4.Bild: Ein Gitarrensolo leitet die Rendezvous-Szene ein, und Falstaffs ironisches „Alfin t'ho colto,...“ („Endlich hab ich dich gepflückt“), wobei er sich der „Floskeln und der Koloraturen der alten Oper“<sup>200</sup> bedient, legt die Atmosphäre sofort fest, allerdings haben seine folgenden Zeile „Ed or potrò morir felice“ („Und nun kann ich glücklich sterben“) durch die fallenden Sekunden einen erstaunlich ernsthaften Charakter. Bei ihm wie bei Alice merkt man, dass sie sich gegenseitig nur etwas vorspielen. Falstaff wird häufig vom Fagott begleitet, in „T'immagino fregiata...“ („Ich sehe doch geschmückt...“) mit komischem Effekt, Alice hingegen oft von hohen Holzbläsern. Falstaffs „Quand'ero paggio“ („Als ich Page war“) ist mit *leggierissimo* überschrieben, die Streicher spielen im *ppp* dazu. Text, Vertonung und Instrumentierung kontrastieren mit Falstaffs äußerer Erscheinung. Seine „io t'amo"s („ich liebe dich“) wirken durch die absteigenden Sekunden gegenteilig und tragen ebenfalls zur ironischen Darstellung dieser Szene bei. Am Ende wird er von triumphierenden Blechbläsern begleitet ins Wasser befördert.

5.Bild: Ein lebhaftes *staccato* leitet dieses Bild ein, das Thema wird von den Kontrabässen präsentiert und zieht sich dann durch alle Instrumente. Zwischen Falstaffs „Mondo ladro. Mondo rubaldo. Reo mondo!“ („Schlechte Welt. Schurkische Welt. Gemeine Welt“) taucht öfters ein absteigendes, düsteres Motiv von Klarinette, Fagott, Horn und Posaune auf. Anfangs sind seine Worte nur mit Primen vertont, ein Zeichen für seine depressive Stimmung. Bei „Io, dunque, avrò vissuto tant'anni, audace e destro cavaliere,...“ („Da hab ich so viele Jahre als kühner und rechter

---

<sup>200</sup> Schumann 1986: 261.

Ritter gelebt...“) wird er etwas lebhafter, auffällig sind die Einwürfe der Hörner, die Verdi bestimmt nicht zufällig hier erklingen lässt (s. Notenbsp. 11).

312

5 Più mosso  $\text{♩} = 126$

Vuota

Clar. in Do

Fag.

in Mi

Cor.

in Mi

T. ba in Mi

Trbnl.

Viol.

V. le

Vc.

Cb.

a tempo Vuota

6 Andante sostenuto  $\text{♩} = 63$   
lo stesso movimento

Clar. in Do

Fag.

in Mi

Cor.

in Mi

Trbnl.

Fal. (penseroso e di pessimo umore)

Viol. I. (Ehi! Taverniere! Mondo 'adro.)

6 Andante sostenuto  $\text{♩} = 63$   
lo stesso movimento

P.R. 154

318

a tempo

Ob.

Clar. in Do

Fag.

in Mi

Cor.

in Mi

Trbnl.

Fal. (entra l'Oste)

Viol.

V. le

Vc.

Cb.

a tempo

6 Andante sostenuto  $\text{♩} = 63$   
lo stesso movimento

Clar. in Do

Fag.

in Mi

Cor.

in Mi

Fal. (sizzoso) *incalzando*

Viol.

V. le

Vc.

Cb.

6 Andante sostenuto  $\text{♩} = 63$   
lo stesso movimento

P.R. 154

### Notenbeispiel 11

316

7 Come prima  $\text{♩} = 63$

Clar. in Do

Fag.

in Mi

Cor.

in Mi

Trbnl.

Fal.

Cb.

7 Come prima  $\text{♩} = 63$

Come prima (atto II)  $\text{♩} = 100$

Ob.

Fag.

Cor. in Do

Fal.

Viol.

V. le

Vc.

Cb.

Come prima (atto II)  $\text{♩} = 100$

### Notenbeispiel 12

Mit „Mondo reo“ ergreift ihn wieder die Stimmung von vorhin (s. Notenbsp. 12), passenderweise ist „tutto declina“ („alles wird schlechter“) mit absteigenden Intervallen vertont. Sein „Va, vecchio John“ erinnert ein wenig an das 3. Bild, der Text hierzu stammt jedoch teilweise aus HENRY IV. Damit lernt man einen vollkommen anderen Falstaff kennen, er ist traurig und deprimiert, was musikalisch besonders durch die Instrumentierung (tiefe Streicher und Bläser) gespiegelt wird: „The Va,

vecchio John-theme, triumphant in its initial appearance, now illustrates the defeated knight.<sup>201</sup> Der Wirt bringt ihm Wein, Falstaffs Niedergeschlagenheit wandelt sich sofort in Heiterkeit um.

Mrs. Quickly tritt auf, in einem *Allegro agitato* wird Falstaff seinen Ärger los. Die *staccato*-spielenden Streicher tragen zur Dynamik bei und nach „M’han tuffato nell’acqua“ („Man hat mich ins Wasser geworfen“) ertönt ein lautmalerisches Plumpsen im Orchester. Als Quickly danach vom Jäger Herne zu erzählen beginnt, begleiten sie die Hörner leise und nehmen damit die Stimmung vom nächsten Bild vorweg.

6.Bild: Die Waldszenerie wird natürlich mit einem Horn eingeleitet. Mit Falstaffs Auftritt setzen die Streicher mit einem eher komischen Motiv ein. Verdi verwendet Triller und *tremolo* für komische Effekte. Nach einer äußerst kurzen Soloszene von Falstaff, tritt Alice auf, das Orchester untermalt mit leisen *staccati*. Wie schon beim ersten Rendezvous singt er seine „io t’amo“s meist auf absteigende Sekunden.

Verdis Elfen klingen ähnlich wie jene von Nicolai, er charakterisiert sie hauptsächlich durch Harfe, Violinen, Englischhorn und andere Holzbläser. Ihre „pizzica, stuzzica, spizzica, ruzzola“ („kneift ihn, zwickt ihn, rollt ihn“) klingen im Vergleich zu anderen Vertonungen eher lustig. Erst mit den gegenseitigen Beschimpfungen setzen auch die Blechbläser ein. Die Intervalle auf „somaro“ (auf- und absteigende Sexten) in „incomincio ad accorgermi d’esser stato un somaro“ („Ich beginne zu begreifen, dass man einen Esel aus mir gemacht hat“) lassen jedoch nicht darauf schließen, dass Falstaff wirklich glaubt, was er sagt!

Das Ensemble lacht Falstaff aus, worauf er mit einem kurzen Solo in E-Dur kontert: „Ogni sorta di gente dozzinale mi beffa e se ne gloria...“ („Jede Art von gewöhnlichen Leuten verspottet mich und ist stolz drauf...“). Begleitet wird er von Streichern und hohen Holzbläsern. Nach der allgemeinen Versöhnung und Falstaffs „un coro e terminiam la scena“ („Ein Chor noch und wir beenden die Szene“) erklingen wieder lachende Trompeten. Die berühmte Fuge<sup>202</sup> „Tutto nel mondo è burla“ („Alles auf der Welt ist Narrheit“), vom gesamten Ensemble und Chor gesungen, beschließt die Oper.

---

<sup>201</sup> Graham 1997: 91.

<sup>202</sup> Eine Fuge ist eine mehrstimmige Kompositionsform, die besonders im Barock beliebt war. Dabei tritt ein Thema der Reihe nach in allen Stimmen auf, aber nicht immer auf dem gleichen Ton.

#### **4.8. Welchen Beitrag leistet die Musik?**

Das Orchester steht den Sängern ebenbürtig gegenüber und kommentiert zum Teil stark das Geschehen. Sehr oft vernimmt man Gelächter, wobei ähnlich wie bei Nicolai nicht immer deutlich wird, über welche Personen gelacht wird. Durch *forte*-Akkorde oder Pausen im Orchester legt Verdi eine starke Betonung auf vorangegangene Worte. Daneben folgt das Orchester häufig den Gesangsstimmen wie z.B. in der Szene zwischen Falstaff und Ford. Die Singstimmen führt Verdi teilweise auch in ironischer Weise: in den Duetten zwischen Falstaff und Alice bzw. zwischen Falstaff und Ford ist klar erkennbar, dass jeder dem anderen etwas vorspielt.

Lautmalerische Effekte setzt Verdi gerne ein: Flöte und Triangel stellen das Geldklimmern dar, bei der Stelle „E il trillo invade il mondo“ („Und der Triller überflutet die Welt“) im 5. Bild erklingen Triller im ganzen Orchester. Die verschiedenen Instrumente reagieren auf die Stimmungen der Personen und werden zur Charakterisierung eingesetzt. Verdi weist den Damen die schnatternden, schnellen Holzbläser zu, Nannetta & Fenton eine lyrische Oboe und später die Harfe, den Herren die tiefen Streicher und Blechbläser.

Mehrmals zitiert Verdi in ironischer Weise aus seinen eigenen Werken: Quicklys übertriebenes „povera donna“ („Die arme Frau“) aus der Violetta-Arie aus *La Traviata*, „Falstaff immenso“ („gewaltiger Falstaff“) parodiert „immenso Phtà“ aus *Aida* und im 6. Bild zitiert er aus dem Requiem. Daneben setzt er auch alte musikalische Formen wie Fuge oder Menuett ein.

In keiner anderen Oper legt Verdi so viel Wert auf die Verständlichkeit des Textes wie in *Falstaff*, hat doch in seinen früheren Werken die Musik die Vorrangstellung eingenommen. Hier orientiert er sich hingegen mit seiner Musik stark an Tonhöhe und Rhythmus der Sprache. C. Casini bezeichnete Falstaff daher als „in Musik verwandelte Poesie.“<sup>203</sup>

Das charakteristischste Merkmal liegt für Karl Holl in der Einfachheit der Partitur und Verdis Fähigkeit, „das Wesentliche schlicht, sparsam, wählerisch geschmackvoll zu sagen und auf alles Unwesentliche zu verzichten.“<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> Casini 1986: 280.

<sup>204</sup> Holl 1986: 254.

#### **4.9. Wie wird Falstaff musikalisch umgesetzt?**

Die Vertonung von Falstaffs Text zeichnet sich durch große Ruhe aus, auch ein Zeichen seines Selbstbewusstseins und seiner Überlegenheit. Als Träger des Stilpluralismus leitet er oft unterschiedliche musikalische Formen ein, wie die Fuge oder die Rendezvous-Szene mit Alice, und bedient sich auch des Falsetts und des *a-cappella*-Gesanges.<sup>205</sup>

Zwar verwendet Verdi sehr viel Ironie in der Textvertonung und den begleitenden Instrumenten, doch macht er Falstaff nie lächerlich. Verschiedene Instrumente (z.B. Flöte) steuern oft lautmalerische Kommentare zu seinem Text bei. Während seiner Szenen erklingt oft „Gelächter“ durch das Orchester, zu häufig verwendeten Instrumenten zählen tiefe Streicher, Fagott, Hörner und Trompeten. Komische Effekte ergeben sich auch durch ungewöhnliche Kombinationen.

Betrachtet man die Intervalle, so fällt einerseits eine Verstärkung der Textaussage auf (z.B. die Primen und absteigenden Intervalle auf „mondo ladro... Tutto declina“; die aufsteigenden Intervalle auf „cavaliere“, mit dem Falstaff natürlich sich selbst meint; der Aufschwung auf „se suol dire che l'oro apre ogni porta“ [„Man sagt, Gold öffnet jede Tür“], wobei Ford mit „l'oro“ den höchsten Ton erreicht. Damit verdeutlicht Verdi, dass Falstaff mit Geld zu locken ist), andererseits eine gegensätzliche Interpretation, die zur Ironie führt (z.B. Falstaffs „io t'amo“, die großen Intervalle in seiner Selbstbeschreibung „sul fianco baldo...“ [„auf meine verwegene Hüfte...“] oder die Falsettstellen von Falstaff und Ford). Starke Betonung erhalten z.B. auch jene Passagen, in denen Falstaff sich selbst lobt, was u.a. an Salieri erinnert.

#### **4.10. Verdis Zugang zu THE MERRY WIVES und sein Falstaff-Bild**

Verdi und Boito komprimieren das intrigen- und szenenreiche Original auf sechs klar strukturierte Bilder, die durchkomponiert sind. Anders als Salieri oder Nicolai verwendet Verdi keine groß angelegten Arien und Duette, sondern teilt den Hauptpersonen solistische Einlagen zu. Dies entspricht auch Shakespeares Praxis in THE MERRY WIVES.

Hinsichtlich der Orchesterbehandlung verfolgt er ein ähnliches Konzept wie Nicolai, da er das Orchester auch als gleichwertigen Partner der Sänger einsetzt. Die Instrumente kommentieren ebenfalls die Handlungen auf der Bühne, weniger im romantischen Teil um Nannetta und Fenton, sondern mehr in den Falstaff-Szenen.

---

<sup>205</sup> Strommer 2005: 164.

Im Gegensatz zu vorigen Vertonungen sind Witz und Komik subtiler und feiner gestaltet, Verdi und Boito entfernen sich von deren Oberflächlichkeit und Vordergründigkeit. Er bezeichnete seinen *Falstaff* nicht als *opera buffa*, sondern als *commedia lirica*, was auch seinen anderen Zugang zeigt. So ist dieser Sir John keine Figur über die, sondern mit der man lacht. Er wird zwar zweimal genarrt, doch behält er am Ende seine Überlegenheit.

#### **4.11. Erfolg des Werkes**

Konnten sich Kritiker wie Eduard Hanslick oder Edgar Istel nicht für Verdis *Falstaff* begeistern und stellten die Oper von Nicolai über jene von Verdi, so sind sich spätere Wissenschaftler einig, dass *Falstaff* „an historical and artistic landmark“ darstellt.<sup>206</sup>

Heute zählt *Falstaff* zu Verdis beliebtesten Opern, wovon viele CD- und DVD-Aufnahmen zeugen. In Wien konnte man seit der Erstaufführung im Jahr 1893 dieses Werk regelmäßig an der Staatsoper sehen: Premieren, Neueinstudierungen und Wiederaufnahmen fanden 1904, 1913, 1924, 1927, 1934, 1939, 1941, 1951, 1957, 1966, 1980, 1983, 1990, 1993 und 2003 statt.<sup>207</sup> Für die Saison 2008/09 und 2009/10 war/ ist *Falstaff* u.a. für folgende Häuser angekündigt: Wiener Staatsoper, Hamburgische Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Deutsche Oper Berlin, Semperoper Dresden, Opernhaus Zürich, Opéra national du Rhin/ Strasbourg, Nationaltheater Prag, Kungliga Operan Stockholm, Metropolitan Opera, Washington National Opera, Cleveland Opera, Pittsburgh Opera, Glyndebourne Opera Festival, Finnish National Opera,... Eine Suche nach Vorstellungen seit 1.1.2008 (bis 2010) unter [www.operabase.com](http://www.operabase.com) zeigte 240 Aufführungen in 43 Städten an.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Dean 1964: 123.

<sup>207</sup> siehe dazu Láng 2009 und den Artikel *Falstaff in Wien* (S.60-67).

<sup>208</sup> <http://operabase.com/oplist.cgi?id=none&lang=en&is=falstaff&by=verdi&loc=&stype=abs&sd=1&sm=2&sy=2008&etype=abs&ed=&em=1&ey>

Zum Vergleich: Vorstellungen anderer Opern im selben Zeitraum: Carmen: 1049; La Bohème: 1048; Die Zauberflöte: 1042; La Traviata: 1040; Tosca: 920; Nozze di Figaro: 828; Barbieri di Siviglia: 782; Madama Butterfly: 778; Rigoletto: 759; Don Giovanni: 701; Aida: 605; Così fan tutte: 547; Eugen Onegin 454; Turandot: 443; Lucia di Lammermoor 371; Salome: 353; Les Contes d'Hoffmann: 338; Fliegender Holländer: 311; Ariadne auf Naxos 249; Rosenkavalier: 223.

Von Verdis 26 Opern liegt *Falstaff* an 8.Stelle (hinter La Traviata, Rigoletto, Aida, Un Ballo in maschera, Nabucco, Don Carlo(s) und Otello).

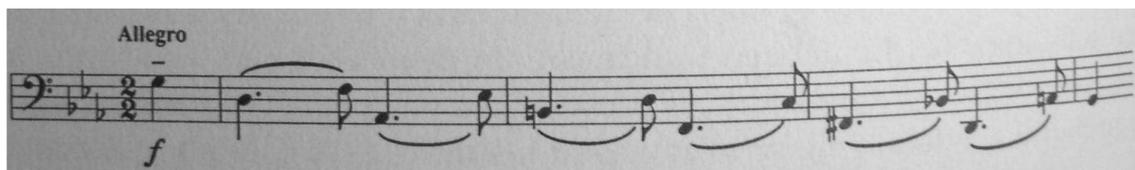
## **EXKURS: EDWARD ELGAR, FALSTAFF. A SYMPHONIC STUDY, 1913**

Dieses symphonische Werk passt nur bedingt zu den hier beschriebenen *Falstaff*-Opern, soll aber dennoch kurz umrissen werden, da es einen starken Einfluss auf Holsts und Vaughan Williams' Konzeptionen ausübte.

Die symphonische Studie *Falstaff* des britischen Komponisten Edward Elgar (1857-1934) stellt Falstaffs Handlungen aus HENRY IV dar und setzt auch Falstaffs Tod, der in HENRY V geschildert wird, in Musik. Dazu studierte Elgar Maurice Morganns *Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff*. Er publizierte selbst einen Artikel über seine symphonische Studie in der Zeitschrift *The Musical Times* und betonte, dass man die Falstaff-Karikatur von THE MERRY WIVES vergessen muss. Stattdessen versuchte er, einen psychologischen Einblick in Falstaffs Charakter zu geben.<sup>209</sup>

Das Werk besteht aus vier Teilen und zwei Zwischenspielen: 1. Falstaff and Prince Hal / 2. At The Boar's Head – The robbery at Gadshill – Falstaff falls asleep / Interlude: Falstaff dreams of his youth as page to the Duke of Norfolk / 3. Falstaff's "scarecrow army" – Falstaff returns through the apple orchards / Interlude: In Justice Shallow's orchard / 4. Hal's accession to the throne – Falstaff is rejected by the new king – Falstaff's death.

Elgar teilt Falstaff, Hal und den Frauen (Doll und Mrs. Quickly) sowie verschiedenen Situationen Themen zu. Diese entwickelt und variiert er, um Wandlungen klarzumachen.<sup>210</sup> Die Motive von Falstaff und Hal fallen dabei besonders auf. Das Hal-Thema ist kurz und besitzt einen aufwärtsstrebenden Charakter. Jenes von Falstaff besteht aus großen, ständig auf- und abwärtssteigenden Intervallen (v.a. Quarten, Quinten und Sexten) und klingt dadurch ein bisschen skurril (s. Notenbsp. 13). Gespielt wird es von Celli, Kontrabässen und Fagott.



**Notenbeispiel 13**

<sup>209</sup> <http://www.elgar.org/3falst.htm> (21.3.2008)

<sup>210</sup> Graham 1997: 64.

## Zur Gestaltung der Musik

1. Teil: Falstaff und Hal<sup>211</sup>: Im ersten Teil stellt Elgar weniger bestimmte Handlungen dar, sondern präsentiert zuerst die verschiedenen Themen. Dieses dynamische, heitere Stück zeigt, wie Falstaff und Hal sich amüsieren. Sind anfangs die dunklen Streicher dominant, so wird es vom vollen Orchester beendet.

2. Teil: Eastchapel – Gadshill – The Boar’s Head: Mrs. Quickly und Doll werden durch ein prägnantes, rasches Motiv in den Holzbläsern charakterisiert, das ihr Geschnatter beschreibt. Dann kommt ein lustiges Motiv von der Trompete hinzu; durch das sich beschleunigende Tempo und die *staccato*-Spielweise, wird die Atmosphäre im Wirtshaus gut dargestellt.

Der Überfall in Gadshill beginnt relativ schnell, wird dann ruhiger, fast unheimlich und später sehr dynamisch und hektisch. Die raschen Läufe in den Streichern könnten den flüchtenden Falstaff darstellen. Alles deutet auf die Aufregung hin. Gegen Ende kommen wieder die amüsanten Holzbläser der Boar’s Head-Szene.

Falstaff schläft ein; in dieser etwas düsteren Passage kontrastieren hohe Streicher mit fast unheilvollen tiefen Blechbläsern.

1. Zwischenspiel: Im ersten Zwischenspiel träumt Falstaff von seiner Jugend. Eine Solovioline führt das Orchester an. Ein leises und eher langsames Stück mit hellen Streichern und Holzbläsern, das einen etwas altertümlichen Charakter hat.

3. Teil: Falstaff’s scarecrow army: Das Thema vom Anfang des Werkes wird wiederholt, später taucht ein etwas grotesker Marsch u.a. mit gestopften Trompeten auf, der von Fiske als „especially scruffy“ beschrieben wurde. Er charakterisiert die „scarecrow army“. In verschiedenen Instrumenten taucht Falstaffs Motiv auf, danach kommt es zum Kampf.

Die folgende Passage (Falstaffs Rückkehr) ist kontrastiv angelegt, es dominieren ruhige, weiche Streicher und Holzbläser.

2. Zwischenspiel: In Justice Shallow’s orchard: Im zweiten Zwischenspiel wechseln sich gedämpfte Streicher mit fröhlichen, koloraturenspielenden Holzbläsern ab.

4. Teil: Hal’s accession to the throne – Falstaff’s rejection – Falstaff’s death: Ein ernsthafter Marsch begleitet den neuen König Hal, als er näher kommt, erklingt sein Motiv, das jedoch wieder in einen ernsten, fast düsteren Marsch übergeht. Dieser wird heiterer; sehr verfremdet taucht mehrmals das Hal-Motiv auf. Die verschiedenen Themen vom Beginn werden vom großen Orchester wiederholt, bevor Stille eintritt

---

<sup>211</sup> Die Analyse stützt sich auf Fiske 1964: 218-221.

und Hal zu Falstaff wie zu einem Fremden spricht. Falstaff ist noch nicht desillusioniert – erkennbar an den fröhlichen Einwüfen. Der König entfernt sich.

Falstaffs Tod: Die Klarinette erinnert an Doll und Mrs. Quickly, aber die Grundstimmung ist komplett anders (leise und düster). Noch einmal ertönen Anspielungen auf Falstaffs Jugend und Shallows Obstgarten sowie das Hal-Thema, allerdings langsamer und leiser als zu Beginn. Nach einem kurzen *forte*-Ausbruch endet das Werk mit einem *pizzicato*.

Im Gegensatz zu den Opern taucht Elgar seinen Falstaff in ein ernsthafteres Licht, was nicht nur durch die Einbeziehung des 2. Teils von HENRY IV hervorgerufen wird, sondern auch durch die (nur selten komische) musikalische Grundstimmung. Er hätte Falstaffs tugendlose und lasterhafte Seiten in einem romantischen Licht gesehen, meint Diana McVeagh, und auch von seinem allmählichen Abstieg in 2 HENRY IV wäre hier nichts zu spüren.<sup>212</sup> Allerdings muss man bedenken, inwieweit es möglich (oder unmöglich) ist, in einem rein instrumentalen Werk Charaktere und Handlungen in der Musik darzustellen. Daher erscheint es ein wenig befremdlich, wenn McVeagh der Meinung ist, dass Elgars *Falstaff* bemerkenswert ist, “because it combines portraiture and narrative in symphonically developing music” und ihm philosophische Tiefe zuspricht.<sup>213</sup>

Obwohl Elgar seinen Hauptpersonen Themen zuordnet, die in den verschiedenen Situationen variiert werden, ist es dennoch sehr schwer, der Handlung zu folgen – was ohne die Übertitel der einzelnen Teile wohl gar nicht möglich wäre. Was man als Zuhörer aus der Musik heraushören bzw. hineininterpretieren will, hängt – in wesentlich stärkerem Maß als bei den Opern – von der eigenen Fantasie ab. Eher nimmt man die unterschiedlichen Stimmungen wahr und diese sind im Allgemeinen mehr ernsthafterer Natur. Damit steht Elgar in einer gewissen Nähe zu den anderen beiden britischen Komponisten – Holst und Vaughan Williams, und es ist wohl kein Zufall, dass Elgar und Holst sich beide auf HENRY IV stützen. In ihrer Orientierung an HENRY IV und ihrer Auffassung von Falstaff als einer tragischen Figur folgten sie der Literaturkritik des frühen 20. Jahrhunderts.<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> McVeagh 1990: 138.

<sup>213</sup> McVeagh 1990: 140-141.

<sup>214</sup> Sanders 2007: 194.

### Elgar, Holst und Vaughan Williams

In ihrem Artikel *“In Windsor Forest and at the Boar’s Head”*: *The “Falstaff Plays” and English Music in the Early Twentieth Century* legte Julie Sanders schlüssig dar, dass die drei Werke von Elgar, Holst und Vaughan Williams innerhalb einer Bewegung in England entstanden, die sich in der Krisenzeit rund um den 1. Weltkrieg speziell der englischen Kultur zuwandte.<sup>215</sup> Wichtige Themen waren die Englische Geschichte, Mythen, Kultur, Volkslieder und -tänze, obwohl die Konzepte von “English” und “Englishness” oft idealisiert waren. Ein zentraler Bestandteil dessen waren die Werke Shakespeares, besonders die Historienstücke, die man bei Aufführungen häufig mit englischen „folktunes“ unterlegte – wie es ja auch Vaughan Williams praktizierte (s. Kap. 6.1). *THE MERRY WIVES OF WINDSOR* fanden daneben eine neue Beliebtheit auf der Bühne aufgrund der Darstellung einer Gemeinschaft in einer englischen Stadt. Ab den 1890er Jahren gab man mehr Acht auf „Englishness“ von Figur und Stück.<sup>216</sup> So sei Vaughan Williams’ *Sir John in Love* „[a] genuine musical evocation of Shakespeare’s Elizabethan England.“<sup>217</sup> Bei Holst deuten die Untermalung mit Volksliedern, die Wahl eines Historienstücks, die Vertonung von zwei Sonetten und das Ende von *At The Boar’s Head* (die männlichen Protagonisten ziehen in den Kampf) auf den Einfluss dieser Bewegung und auf die Entstehungszeit nach dem 1. Weltkrieg hin.<sup>218</sup>

---

<sup>215</sup> Sanders 2007: 184-195. Vgl. Savage 2005/06.

<sup>216</sup> Poole 2003: 130.

<sup>217</sup> Shakespeare 2000: 103.

<sup>218</sup> Sanders 2007: 191-193.

## **5. GUSTAV HOLST, AT THE BOAR'S HEAD, 1924**

### **5.1. Holsts Operschaffen**

Gustav Holst (geb. 1874 in Cheltenham, gest. 1934 in London) wollte ursprünglich Pianist werden, nach einer Verletzung widmete er sich jedoch der Komposition. Daneben war er auch Posaunist und Lehrer, und interessierte sich für ältere englische Musik genauso wie für die Sanskrit-Literatur des Hinduismus, die er sogar selbst übersetzte.<sup>219</sup> Anfangs stark beherrscht von Richard Wagners Musik, konnte sich Holst allmählich von ihr lösen und fand – durch die Beschäftigung mit Volksliedern – zu einem eigenen, einfacheren Stil. Dennoch stellte sich, besonders bei den früheren Werken, nur wenig Erfolg ein, und bis heute kennt man von Holst nur ausgewählte Kompositionen. Das einzige Werk, das sich dauerhaft im Repertoire halten konnte, ist die zwischen 1914 und 1917 komponierte Orchestersuite *Die Planeten* op.32. Später sollte er immerhin Komponisten wie Tippett oder Benjamin Britten beeinflussen.

*At The Boar's Head* war Gustav Holsts fünfte Oper. Seine vorigen Bühnenwerke (*The Youth's Choice*, *Sita* [1899-1906], *Savitri* [1908], *The Perfect Fool* [1918-22]), meist kurze Stücke für wenige Solisten und ein kleines Orchester, blieben erfolglos. In musikalischer Hinsicht waren es meist Imitationen der Opern von Richard Wagner, mit von Holst selbst verfassten (schlechten) Libretti, deren Bühneneffekte und -anweisungen „a grandiose disregard for the practical difficulties of the producer“ aufwies.<sup>220</sup> *At the Boar's Head* stellte daher in jeder Hinsicht (Text, Musik, Bühne) eine Verbesserung dar. Das Publikum der Uraufführung wusste dennoch nicht viel mit dem Werk anzufangen, zu seltsam erschien die Idee, eine ganze Oper auf englischen Volksliedern aufzubauen.<sup>221</sup>

### **5.2. Handlung und Aufbau**

*At The Boar's Head* basiert im wesentlichen auf den beiden großen Wirtshausszenen aus HENRY IV (1 HENRY IV II/4 und 2 HENRY IV II/4), dazu kommen Auszüge aus dem 1. Teil (I/2: Hal's Monolog „I know you all“) und aus dem 2. Teil (II/2: Hal's und Poins' Plan, Falstaff nachzuspionieren; und IV/3: Ausschnitt „Harry is valiant“ aus Falstaffs Monolog). Weiters fügt Holst einige Lieder (*Jolly Red Nose*, *Lord Willoughby*) und

---

<sup>219</sup> Biographische Informationen aus: I.Holst 1986; I.Holst 1981; Harenberg Konzertführer 1999.

<sup>220</sup> Imogen Holst 1986: 16.

<sup>221</sup> Imogen Holst 1981: 64.

zwei Shakespeare Sonette (“Devouring Time”, “When I do count the clock”) hinzu. Diese vertiefen das Motiv der Zeit, das sich wie ein roter Faden durch das Stück zieht. Ein anderes wichtiges Thema ist der Sonnenuntergang, der symbolisch für Falstaffs Abstieg steht.<sup>222</sup>

Die einaktige Oper spielt zur Gänze in der Boar’s Head Tavern in Eastcheap, neben Sir John Falstaff treten Hal, Poin, Bardolph, Peto, Gadshill, Doll Tearsheat und die Wirtin (Mrs. Quickly) auf. Den ersten Teil dominiert Falstaffs Gadshill-Erzählung und die Szene, in der Falstaff und Hal abwechselnd den König mimen. Holst übernahm beide fast komplett von Shakespeare, einzig dazwischen ließ er ein kurzes Gespräch von Hal, Bardolph und Peto aus.

Shakespeare	Holst
<ul style="list-style-type: none"> <li>Mrs.Quickly &amp; Doll</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Mrs.Quickly &amp; Doll</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Falstaff: <i>When Arthur...</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Streit zwischen Doll &amp; Falstaff; danach Versöhnung</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Streit zw. Falstaff &amp; Doll; danach Versöhnung, weil Falstaff in den Krieg muss</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Hal &amp; Poin sprechen über Doll; Verkleidung - (aus 2 Henry II/2)</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Szene Pistol, Bardolph, Falstaff, Doll, Mrs.Quickly; Pistol beginnt Streit mit den Frauen; Falstaff jagt ihn davon</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Falstaff &amp; Doll amüsieren sich; werden von Hal &amp; Poin beobachtet</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Auftritt der Musikanten</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Poin kündigt Musik an: Hal singt 2 Lieder: <i>Devouring Time</i>, <i>When I do count the clock</i> (dann gemeinsam mit Mrs.Quickly &amp; Poin); Falstaff &amp; Doll kontern mit <i>King Arthur</i></li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Hal &amp; Poin als Bediente verkleidet; belauschen Falstaff und Doll</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>The King your father is at Westminster</i>: Hal muss sofort gehen → Falstaff erkennt ihn</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Falstaff &amp; Doll amüsieren sich; werden von Hal &amp; Poin beobachtet</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Soldaten aus der Ferne singen <i>Lord Willoughby</i></li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Hal &amp; Poin geben sich zu erkennen; Peto: <i>The King your father is at Westminster</i> → Hal will sofort gehen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Hal: <i>Falstaff, Good Night.</i></li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Falstaff verabschiedet sich von Doll und Mrs.Quickly; Bardolph kommt zurück: Doll soll zu Falstaff kommen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Falstaff: <i>Harry is valiant</i> (2 Henry IV/3)</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Streit zw. Pistol, Doll &amp; Mrs.Quickly; Falstaff jagt ihn davon</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Falstaff verabschiedet sich von Doll &amp; Mrs.Quickly; Bardolph kommt zurück: Doll soll zu Falstaff kommen</li> </ul>

#### Aufbau von II/4 bei Shakespeare und bei Holst

Mit Dolls Auftritt beginnt der 2. Teil, allerdings etwas ruhiger als bei Shakespeare, da in der Oper ein Großteil der Beschimpfungen fehlt. Die originale Szene (2 HENRY IVII/4) stellte Holst für eine bessere Verteilung von Höhe- und Ruhepunkten um. Die erste Klimax ist das Sonnet „Devouring Time“, gesungen von Hal, dem Falstaff mit

<sup>222</sup> Sanders 2007: 193.

*When Arthur first* kontert. Nach der Ankündigung, dass Hal sofort zum König reiten soll, folgt ein Ruhepunkt mit Falstaffs „Harry is valiant“. Am Ende steht ein lebhafter Streit mit dem betrunkenen Pistol, der in Falstaffs friedlichen Abschied von Doll und der Wirtin mündet. (s. Abbildung oben)

Holst verband die verschiedenen Szenen geschickt zu einem Ganzen. Den Vorwurf, dass sich zu viele Geschehnisse ereignen<sup>223</sup>, kann man zurückweisen, denn Holst hat einen guten Ausgleich zwischen dramatischen und lyrischen Passagen gefunden. Selbst der sonst so kritische W. Dean nennt das Libretto „clever.“<sup>224</sup>

### **5.3. At The Boar's Head im Vergleich mit HENRY IV: Handlung & Figuren. Wie „shakespearehaft“ ist die Oper?**

Vergleicht man *At the Boar's Head* mit HENRY IV, fällt die eingeschränkte Sicht der Oper auf: Von der eigentlichen Handlung (dem Konflikt zwischen Hal und seinem Vater; Hal's Besserung; dem gesamten politischen Geschehen) erfährt man wenig und die Übernahme von nur zwei Szenen engt die Charaktere ein. So wirkt die Beziehung zwischen Falstaff und Hal positiver und ungetrübter und durch die Musik auch spielerischer. Sie beschimpfen sich nicht so oft wie im Original, und viele Textpassagen, die Hal's distanziertes Verhältnis zu Falstaff zeigen, fehlen. Während man im 1. Teil von HENRY IV Falstaff immer in Hal's Gesellschaft antrifft, zeigt ihn der 2. Teil nur einmal mit Hal, ansonsten mit Shallow, Silence, Mrs. Quickly, Doll und seinen Kumpanen. Dieser Abstieg, der schließlich mit Falstaffs Verbannung endet, wird in der Oper ebenfalls nicht (zumindest nicht direkt) thematisiert. Deshalb wirkt der Monolog von Hal „I know you all“ ein wenig deplatziert in der Oper, da er auf seine weitere Entwicklung und letzten Endes auch auf die Verstoßung hinweist, die Holst nicht schildert. Falstaff steht eindeutig im Mittelpunkt – im Gegensatz zum Stück HENRY IV, das sich auf Hal's Entwicklung konzentriert. In *At The Boar's Head* ist Hal's Charakter daher unvollständig ausgeführt.

Die beiden Wirtshausszenen in HENRY IV zeichnen sich durch Parallelen und Kontraste aus, die auf die veränderte Beziehung zwischen Falstaff und Hal hinweisen: Dominanz der Szene durch Hal (1.Szene) bzw. Falstaff (2.Szene), lange Dialoge der beiden (1.Szene) bzw. ein kurzes Gespräch und mehr Unterhaltungen zwischen Falstaff, Doll, Quickly und Pistol (2.Szene), Falstaffs Witz und Hal's Jugend

---

<sup>223</sup> Imogen Holst 1986: 69.

<sup>224</sup> Dean 1964: 142.

(1.Szene) gegen Alter und Krankheit (2.Szene).<sup>225</sup> In der ersten Szene machen sich Hal und Poinz mit Falstaff einen Spaß, um zu sehen, wie er sich aus einer vertrackten Situation herausredet. In der zweiten Szene hingegen verkleiden sie sich „[to] see Falstaff bestow himself tonight in his true colours“. Damit trennt sich Hal endgültig von Falstaff.

Was davon findet sich bei Holst wieder? Bei ihm beherrscht Falstaff die ganze Oper, er übernimmt die Verteilung der Dialoge, aber sein Falstaff ist von Beginn an nicht vollkommen fröhlich. Die Atmosphäre von *At the Boar's Head* ist insgesamt ein wenig dunkel und düster.

Das Fehlen von Falstaffs „scarecrow-army“ (1 Henry IV, IV.ii.38) und seinem absolut nicht heldenhaften Auftreten in den Kampfszenen sorgt für ein positiveres Gesamtbild von Sir John. Hier lernt man ihn vor allem als gewitzten und schlagfertigen älteren Mann kennen, der jede seiner Lügen zu seinem Vorteil drehen kann. Seine Schandtaten werden nur indirekt in Gesprächen präsentiert. Seine Erzählung des Gadshill-Überfalles verweist auf Ereignisse, die der Zuschauer nicht beobachtet hat. Wie wirksam ist daher diese Szene? Denn man weiß ja nicht, dass Falstaffs Lügen wirklich Lügen sind, man hat ihn nicht kämpfen und weglaufen gesehen. Der Zuschauer kann Falstaffs Lügen nicht entlarven, wodurch natürlich einiges vom Witz verloren geht. Holst streicht auch das Gespräch von Hal und Poinz, in dem sie ihren Überfall auf Falstaff beschließen und ihre Neugier ausdrücken, wie er sich von ihren Vorwürfen freisprechen wird.

Ähnliches passiert mit der Szene, in der Falstaff und Hal den König imitieren. In HENRY IV dient sie als komische Vorausschau, weil der echte König dieselben Anklagen in ernsthafter Weise erheben wird. In *At The Boar's Head* bietet sie sich als amüsanter Spiel dar, dem der Kontext fehlt. In beiden Fällen schlägt es jedoch deutlich in Ernst um.

Weniger negativ erscheint z.B. auch Doll, da Holst einen Großteil ihrer nicht sehr liebenswürdigen Ausdrücke gekürzt hat. Erst gegen Ende, im Streit mit Pistol, wird ihre Ausdrucksweise drastischer. Generell ist Holsts Fassung relativ stark „gereinigt“ und romantisiert, vielleicht sogar im Sinne von Morgann und Bradley. Die Oper zeigt weniger eine auf den Höhepunkt zusteuende Handlung als einen Ausschnitt aus Falstaffs Leben. Die Charaktere erfahren eine Aufwertung, wie sich dann speziell im Kapitel über die Musik zeigen wird.

---

<sup>225</sup> siehe dazu McLaverty 1981: 108

Die Nähe zu Shakespeare ist natürlich schon durch die Sprache gewährleistet und obwohl Holst nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Originalwerk präsentiert und die Figuren leicht verändert, wirkt *At The Boar's Head* doch sehr shakespearehaft.

#### **5.4. Holst und die englischen Volkslieder**

1893 trat der aus einer ursprünglich lettischen Musikerfamilie stammende Gustav Holst ins Royal College of Music in London ein, wo er zwei Jahre später Ralph Vaughan Williams kennen lernte. Dieser sammelte Volkslieder und beeinflusste damit auch Holst, der sich fortan für die Neubelebung älterer englischer Musik interessierte.<sup>226</sup> Cecil Sharp, der viele Volkslieder publizierte, animierte Holst dazu, ein auf diesen Liedern basierendes Orchesterwerk zu komponieren. Holst verfasste verschiedene Orchesterstücke, unter anderem verwendete er auch *Greensleeves* in mehreren Werken (2.Suite in F; St.Paul's Suite für Streicher). Was faszinierte Holst daran?

[...] he found the simplicity and economy that he needed in his own music. These short tunes seemed to contain within themselves the whole of what he wanted to say. [...] They were the living embodiment of the musical idiom of the English language, for the words and the music had grown up together and depended on each other for their very existence.<sup>227</sup>

Es war die enge Verbindung der Musik zur englischen Sprache, die Holst suchte und in den Folksongs fand. Ob er sein Ziel - "the musical idiom of the English language" zu entdecken – verwirklichen konnte, und ob sich seine Melodien "at one with the words" fühlen, wird sich noch zeigen.<sup>228</sup>

#### **5.5. Zur Musik der Oper**

Den kompletten Text der Oper unterlegte Holst mit englischen Volksliedern, die er im Klavierauszug genau angibt. Nur drei Melodien weist er als eigene Erfindungen aus. Imogen Holst überliefert die Anekdote, von der „Oper, die sich selbst schrieb“:

he [Holst] had discovered quite by chance that the words of one of the speeches happened to fit the tune of a seventeenth-century country dance [...]. He began to explore other tunes, and before long he had written a whole opera with the help of anonymous English dances.<sup>229</sup>

H. Ottaway fand es immerhin erstaunlich, dass dieses Verfahren doch so gut funktionierte: "What is surprising is not that the work is less than completely

---

<sup>226</sup> Harenberg Konzertführer 1999: 397.

<sup>227</sup> Imogen Holst 1986: 12.

<sup>228</sup> Imogen Holst 1981: 38.

<sup>229</sup> Imogen Holst 1981: 64.

satisfactory but that it comes off so well.”<sup>230</sup> Doch Holst erreichte damit Ablehnung gleichermaßen wie enthusiastisches Lob. Kennedy spricht von einem brillianten Kunstgriff (“brilliant contrivance”<sup>231</sup>), nach Dean ist die Musik “ingenious and something more”<sup>232</sup>, während Ottaway als Grund für den mangelnden Erfolg des Stückes angibt, „that the music, however skilful, witty and entertaining, does not sufficiently enlarge upon the words.“<sup>233</sup> Auf dieses Problem wird am Ende des Kapitels in der Zusammenfassung eingegangen.

Das Orchester ist relativ klein besetzt mit doppelten Holzbläsern (inklusive Piccolo und Englischhorn), je zwei Hörnern und Trompeten, einer Tuba, Pauken und den obligaten Streichern. Den Figuren sind folgende Stimmlagen zugeordnet: Falstaff (Bass), Hal (Tenor), Mrs. Quickly (Sopran), Doll (Mezzo), Poin (Bass), Peto (Tenor), Bardolph, Gadshill und Pistol (alle drei Bariton).

### **5.6. Die musikalische Gestaltung der Falstaff-Szenen**

Falstaff tritt erstmals zu einem fröhlichen, heiteren Holzbläser-Marsch (*Allegretto*) auf, der seinen Charakter recht gut beschreibt. „Go thy ways, old Jack“ ist mit *maestoso* überschrieben, es ist ein majestätischer, mächtiger Marsch mit einer leichten Andeutung von Fröhlichkeit, und daher überaus passend für den beleibten, aber lebenslustigen Sir John. Die Vertonung hält sich mit ihren aufsteigenden und fallenden Sekunden sehr nah am Text, z.B. in den absteigenden Intervallen bei „die when thou wilt“. Wie aufs Stichwort ertönen zu „There lives not three good men unhanged in England“ die nach Fanfaren klingenden Trompeten und bei „I could sing psalms“ glaubt man sich in der Kirche. Doch dazwischen erfasst ihn eine traurige Stimmung, erkennbar an seinem Beharren auf einem Ton bei „fat and grows old“, das Leere und Deprimiertheit ausdrückt, sowie an den fallenden Sekunden bei „God help the while“ (s. Notenbsp. 14). Zwischen seinen fröhlichen Märschen, „[...] is an ominous darkness as he mutters ‘a bad world, I say’; with a touch, Holst conveys the twinge of old age that seizes him in the middle of his drink.“<sup>234</sup>

---

<sup>230</sup> Ottaway 1974: 474.

<sup>231</sup> Kennedy 1975: 9.

<sup>232</sup> Dean 1964: 142.

<sup>233</sup> Ottaway 1974: 474.

<sup>234</sup> Imogen Holst 1986: 67-68.

cup of sack with lime in it. A vil-lan-ous cow-ard! Go thy  
 her-ring. There lives not three good men un-hanged in Eng-land;  
 ways, old Jack; die when thou wilt, if man-hood good man-hood,  
 and one of them is fat, and grows old: God  
 be not for-got up-on the face of the earth, then am I a shot-ten  
 help the while! a bad world, I say. I would I were a

*f maestoso*  
*mf*  
*mp*  
*Meno mosso*  
*non legato*

15185

**Notenbeispiel 14**

Mit Hal's Auftritt wird ein heiterer Plauderton angeschlagen, was musikalisch nicht allzu aufregend gestaltet ist. Einige Dinge stechen dabei jedoch hervor, wie z.B. die fallenden Sekunden auf „or I am a villain else“ (s. Notenbsp. 15a), die später auf „a virtuous man“ fast genauso wiederkehren (vgl. dazu Notenbsp. 15b), weiters die passende aufsteigende Linie und das *crescendo* auf “it blows a man up like a bladder“ und die Orchesterbegleitung zu “I could have crept into any alderman’s thumbing”, von der I. Holst schrieb, „the pizzicato double-bass under the held pianissimo of the flute and bassoons matches the imagination of the moment.“<sup>235</sup>

PRINCE (*aside*)  
 Prithee, let him a-lone; we shall have more a-  
 hilts, or I am a vil-lain else.  
 woe: al-so: and yet there is a vir-tu-ous man whom I have of-ten

*dim.*  
*p non legato*  
*meno mosso*

**Notenbeispiel 15**

Die Gadshill-Erzählung wird von den tiefen, *staccato*-spielenden Streichern untermalt, die Dynamik, Bewegtheit und Lebendigkeit suggerieren. Die Musik fängt die spannungsgeladene Atmosphäre ein,

<sup>235</sup> Imogen Holst 1986: 69.

und als Falstaff mit seinen Lügen beginnt, macht das Orchester eine kurze Pause. Der erste Höhepunkt (aus zwei Männern werden elf) wird vom gesamten Orchester begleitet. Die gegenseitigen Beschimpfungen von Hal und Falstaff stellen das Ende dieser Passage dar und kommen in einem immer schneller werdenden Tempo.

Hal und Falstaff spielen König – diese Szene wird von lustigem Bläser-*staccato* eingeleitet. Die Phrase „A question not to be asked“ wird jedes Mal durch die Pausen hervorgehoben. Als er von Hal als „son of England“ spricht, kommen Trompeten hinzu, bei seiner eigenen Charakterisierung hingegen pausiert das Orchester

#### Notenbeispiel 16

„I see virtue in his looks“ singt, erreicht er auf „virtue“ den in dieser Passage tiefsten Ton, der naturgemäß ziemlich dunkel gefärbt ist. Daraus kann man schließen, dass Falstaff die Aufzählung all seiner „tugendhaften“ Seiten nicht wirklich ernst meint.

oftmals. Diese ist mit *Moderato maestoso* überschrieben, wieder spielen die tiefen Streicher *staccato*. Die aufsteigende, aktive Quart in „His name is Falstaff“ erinnert an Salieri. Wenn er sich selbst als „virtuous man“ bezeichnet, erreicht Holst durch die Vertonung mit fallenden Sekunden eine gegenteilige Interpretation (s. Notenbsp. 15b). Bei seiner Selbstcharakterisierung (s. Notenbsp. 16) beachte man die auf- und absteigenden Linien und wenn er am Ende

Wichtige Textstellen lässt Holst, vermutlich wegen dem besseren Verständnis, oft ohne Orchester erklingen, so auch als Hal-König von Falstaff als „misleader of youth“ und „old white-bearded Satan“ spricht. Fast alle seine Beschimpfungen sind mit fallenden und daher eher negativ besetzten Sekunden vertont. Das Ende der Szene, Hal's Antwort „I do, I will“ auf Falstaffs „Banish plump Jack, and banish all the world“ wird hingegen vom ganzen Orchester im *fortissimo* gespielt und dadurch stark betont.

Der 2. Teil beginnt mit Dolls Auftritt und nach einem im Vergleich zu Shakespeare äußerst kurzen Streit mit Falstaff, singt sie „Come, I'll be friends with thee, Jack“ zu

einer erstaunlich zarten und lieblichen Musik, gespielt von hellen Streichern im *pianissimo*, Flöten und Oboen. Diese Stimmung beherrscht das ganze kleine Duett zwischen den beiden. Die vielen absteigenden Sekunden sowie die Primen in „Come, I'll be friends“ oder „thou art going to the wars“ sorgen für eine gewisse Melancholie. (s. Notenbsp. 17)

**Notenbeispiel 17**

Doch mit einem Mal ist Falstaffs gute Laune von vorhin wie weggewischt: sein „I am old“ mit der fallenden Quart klingt richtig deprimiert, zudem kreierte im Orchester die Pauke eine düstere, unheilvolle Atmosphäre (s. Notenbsp. 18). Auch die absteigende Vertonung von „Thou'lt forget me when I am gone“ und das Orchester, das auf einem Ton stehen bleibt, verstärken diese Stimmung (s. Notenbsp. 19).

DOLL  
By my troth, I kiss thee with a most constant heart...

FALSTAFF  
I am old, I love thee better than I love ever a scurvy young...

15185

### Notenbeispiel 18

By my song, come: it grows late. Thou'lt forget me when I am gone.

By my troth, thou'lt set me a-weeping, an thou sayest so: prove that

Adagio  
ppp una corda

### Notenbeispiel 19

Die Szene mit Doll trägt wesentlich dazu bei, Falstaff auch von einer anderen Seite kennen zu lernen. Die kurze Passage zeigt einen traurigen und niedergedrückten Sir John. Die Musik lässt sein Verhältnis zu Doll wesentlich seriöser erscheinen, als es vermutlich ist. Die gesungenen Dialoge führen einen neuen Ton und ein neues Tempo ein und auch tragische Untertöne fehlen nicht.<sup>236</sup>

Der verkleidete Hal singt ein Sonnet („Devouring Time“), lyrisch und original vertont von Holst, Falstaff fällt ihm ins Wort und gibt seine etwas derbe und

polternde Version von *When Arthur first in court began* zum Besten. In der Ferne ist ein schmetternder Marsch von Blechbläsern und Pauke zu hören, der sich fast wie ein Leitmotiv durch die restliche Oper ziehen wird. Typischerweise besteht er aus sehr vielen Quartetten. Danach wiederholt Holst „Devouring Time“ und das *Arthur*-Lied. Es ist ein Quintett, bei dem Hal, Poin und die Wirtin das Sonett singen, während Falstaff und Doll die Geschichte von Arthur und Sir Lancelot weitererzählen. Hier ist Holst allerdings ein Fehler unterlaufen:

<sup>236</sup> Sanders 2007: 193.

he [Holst] wanted to have the sonnet in three-part counterpoint in close imitation, and so he made Mistress Quickly join the Prince's tenor and Poins' bass, quite forgetting that Shakespeare would never have allowed his lively hostess to sing such lines as "Do whate'er thou wilt, swift-footed time..."<sup>237</sup>

Zu dem fröhlichen Blechbläser-Marsch von vorhin kündigen Bardolph, Gadshill und Peto an, dass Hal sofort nach Westminster kommen soll. Sein „Falstaff, good night“ geht dabei fast in den *fortefortissimo*-Klängen des Orchesters unter, dabei sind dies die letzten Worte vor der Verstoßung, die er bei Shakespeare zu Falstaff spricht.

Der Marsch wird nun auch von den Streichern übernommen und untermalt anfangs

Falstaffs kurzen Monolog „Harry is valiant“. Dieser ist musikalisch zwar nicht außergewöhnlich gestaltet, stellt jedoch eine Ruhepause vor den nächsten Ereignissen dar. Auffallend ist hier der Wechsel von vielen kleinen Intervallen zu Quarten und Sexten am Ende. Der Text erhält dadurch eine starke Betonung, zusätzlich gesteigert durch das *tremolo* am Ende. (s. Notenbsp. 20).

#### Notenbeispiel 20

Es schließt sich der

Streit mit Pistol an, der zu den lustigen Klängen der Solotuba auftritt, was laut Imogen Holst ein „glücklicher Gedanke“ war.<sup>238</sup> In der folgenden Szene klingt zwischendurch immer wieder in der Orchesterbegleitung der Marsch an, z.B. bei Falstaffs Worten „when the man of action is called on“, was man nur ironisch interpretieren kann.

<sup>237</sup> Imogen Holst 1986: 70.

<sup>238</sup> Imogen Holst 1986: 70.

104 FALSTAFF  
*senza misura*  
 89 *ad lib.* *p dolce* *Andante*  
 Now comes in the sweet-est mor-sel of the night, and we must hence, and

*f* 90 *Moderato*  $\text{♩} = 100$   
 leave it un-picked. Fare-well, host-ess; fare-well, Doll. You see, my good wenches, how

*mf* *cresc.*  
 men of merit are sought af-ter: the un-de-serv-er may sleep, when the man of action is

*p dolce* *sotto voce*  
 called on. Farewell, good wenches; if I be not sent away post, I will see you again ere I go.

DOLL *ad lib.* *senza misura* *cresc.* *f (a tempo)*  
 I can-not speak; if my heart be not rea-dy to burst, - well, sweet Jack, have a

(*cresc.*) *f*

15185

Falstaff muss in den Krieg, er verabschiedet sich von Doll und der Wirtin. Wieder untermalt Holst die Szenen mit zarten Melodien (*dolce* zu singen) und überschreibt sie mit Tempobezeichnungen wie *Adagio* oder *Andante*. Interessanterweise setzt gerade bei Dolls Worten „if my heart be not ready to burst, - well, sweet Jack, have a care of thyself“ auf „sweet Jack“ das Orchester mit einem *crescendo* und noch dazu auf eine aufsteigende, daher positiv besetzte Sekund, ein (s. Notenbsp. 21).

Die Oper endet jedoch nicht in dieser traurigen Atmosphäre, sondern „with a rapid

### Notenbeispiel 21

and intentional anticlimax“<sup>239</sup>: Doll wird noch einmal zu Falstaff gerufen, das Orchester begleitet dies mit einem *crescendo*. Julie Sanders interpretierte das Finale als „joyous act of resistance to the realpolitik world outside“ und als „death-, age- and war-defying optimism.“<sup>240</sup>

## 5.7. Welchen Beitrag leistet die Musik? Zum Verhältnis von Text & Musik

In der Sekundärliteratur wird *At The Boar's Head* sehr unterschiedlich bewertet. Werden auf der einen Seite die Partitur („fresh and exhilarating“<sup>241</sup>), die Lebendigkeit

<sup>239</sup> Imogen Holst 1986: 71.

<sup>240</sup> Sanders 2007: 193.

<sup>241</sup> Dean 1964: 143.

der Musik („fresh and sparkling“<sup>242</sup>) und die Verwendung der Folktunes ("great resourcefulness and flexibility in Holst's treatment"<sup>243</sup>) herausgehoben, so stehen auf der anderen Seite die Fülle von Ereignissen<sup>244</sup> und das stellenweise nicht ideale Timing.<sup>245</sup>

Die verschiedenen Lieder und Tänze verband Holst klug miteinander, sodass man als Zuhörer keine Brüche zwischen den einzelnen Volksliedern wahrnimmt und die Oper wie aus einem Guss wirkt: „The joins between the folk-tunes are skillfully manoeuvred: by repeatedly quoting short phrases that are shared by several of the tunes he manages to make each dance move on to the next with the utmost ease.“<sup>246</sup>

Das große Problem von Holsts Vertonung ist, dass durch die Verwendung der Volkslieder die Musik nicht immer optimal zum Text passt bzw. nicht genug interpretiert (zB. "Harry is valiant"). Der Text, zwar oft nicht gut verständlich, steht immer im Vordergrund, das Orchester begleitet entweder oder folgt der Singstimme. Differenzen in der Aussage ergeben sich dadurch nur äußerst selten.

In der Sekundärliteratur werden meist zwei Stellen hervorgehoben, in denen Musik und Text im Widerspruch stehen:<sup>247</sup>

It was a mistake to use "Old Noll's Jig" as an accompaniment for the parlante discussion about Percy and Glendower: the tune is too eventful for background music [...]. [...] Holst's worst error of judgement was in choosing legato six-eight tunes with long, flowing phrases for the stilted parody of "I do not speak to thee in drink" and for the burlesque rhetoric of "Wherein is he cunning". The words loose their point being dragged away from their intended course, and the tunes suffer when their sweeping lines are yoked in such insuitable partnership.<sup>248</sup>

Zu wenig originell scheinen manche Textpassagen in der Musik umgesetzt zu sein, andererseits sind gewisse Abschnitte gut und einprägsam gelungen (z.B. „Go thy ways“, „And yet there is a virtuous man“). Als anderes Problem erweist sich der Text selbst. Schon beim Lesen ist Shakespeares Sprache schwer zu verstehen, wird sie gesungen, bekommt man als Zuhörer kaum etwas von der Handlung mit. Der Witz der Gespräche geht dadurch verloren und kennt man den Text nicht, läuft die Oper spannungslos ab, noch dazu, wenn die Musik nicht dazu beiträgt, den Text zu „erklären“. Außerdem hält sich die Vertonung zum Teil stark an Sprechmelodie und

---

<sup>242</sup> Imogen Holst 1986: 71.

<sup>243</sup> Ottaway 1974: 474.

<sup>244</sup> Imogen Holst 1986: 70.

<sup>245</sup> Ottaway 1974: 474.

<sup>246</sup> Imogen Holst 1986: 67.

<sup>247</sup> Interessanterweise fehlen gerade diese beiden Stellen sowie das oben erwähnte Quintett („Devouring Time“ / *When Arthur first...*) in der einzig verfügbaren Aufnahme.

<sup>248</sup> Imogen Holst 1986: 69.

Sprechrhythmus. Um es mit den Worten I. Holsts zu sagen: „The words already conveyed everything that was needed in this richest of comedies, and the unaccompanied tunes were already complete in themselves.“<sup>249</sup>

### **5.8. Wie wird Falstaff musikalisch umgesetzt?**

Holst hat Falstaff eine relativ fröhliche Musik zugeteilt, sehr oft Märsche oder zumindest prägnante Rhythmen, was man in seiner Gadshill-Erzählung, „Go thy ways“ oder *When Arthur first* sehen kann. Falstaffs Stimmlage entsprechend (Bass), begleiten ihn oftmals tiefe Streicher. Häufig verwendet Holst in Falstaffs Begleitmusik Holzbläser-*staccati*, die einen lustigen Klang haben.

Besonders im zweiten Teil kommen auch andere Charakterzüge zum Vorschein, wie eine gewisse Traurigkeit über sein voranschreitendes Alter. Hier ist ein Einfluss von Elgars Auffassung des Falstaff als tragischer Figur wahrscheinlich.

Die Szenen von Falstaff und Doll vertonte Holst mit lyrischen Melodien, meist gespielt von hohen Streichern, Flöten und Oboen, wobei sich die Frage stellt, wie passend so eine Musik für das nach Shakespeare ziemlich unseriöse Verhältnis ist. Ihre Beziehung erfährt dadurch eine deutliche Aufwertung, Holst zeigt Falstaff als einen – zumindest musikalisch – nicht ganz unattraktiven Mann.

Die Vertonung hält sich sehr nah an den Text, sodass die Intervalle diesen passend illustrieren. Nur selten ergeben sich Differenzen, z.B. in Falstaffs Selbstcharakterisierung, die vom Text her positiv klingt, musikalisch aber konträr verwirklicht wird. Dies entspricht genau Falstaffs Wesen, Dinge, die er selbst nicht glaubt, über sich zu erzählen.

### **5.9. Holsts Zugang zu HENRY IV und sein Falstaff-Bild**

Holsts Shakespeare-Vertonung stellt insofern eine Ausnahme dar, da er sich auf einen kleinen Ausschnitt des Originalwerkes konzentriert und als einziger der hier genannten Opernkomponisten HENRY IV als Vorlage nimmt. Der von Shakespeare übernommene Text erhält die Vorherrschaft über die Musik, die zur Gänze – dies ebenfalls ein ungewöhnlicher Aspekt an Holsts Werk – aus englischen Volksliedern besteht. Innerhalb der Reihe der Falstaff-Opern zeichnet sich Holsts Werk daher durch einige Neuerungen aus, die sich aber nicht gerade als erfolgreich erwiesen haben.

---

<sup>249</sup> Imogen Holst 1986: 67.

An verschiedenen Elementen merkt man, dass *At the Boar's Head* im 20. Jahrhundert entstand, u.a. an den häufigen Tonarten- und Taktwechseln, den ungewöhnlichen Tonarten mit vielen Vorzeichen, dem kammermusikalischen Format und den musikalischen „Nummern“, die frei ausgestaltet sind.

Seine Figuren sind mehrdimensional geformt, was aus dem originalen Text resultiert. Die Musik, die meist nur begleitet, hat dem jedoch wenig hinzuzufügen. Das Orchester hält sich meist im Hintergrund. Sein Falstaff versprüht ganz den Witz der Historienstücke. Noch mehr als bei Verdi ist er die beherrschende Person auf der Bühne, um die sich alles dreht. Dies ist ebenfalls ein neuerer Ansatz in der musikalischen Falstaff-Rezeption.

### **5.10. Erfolg des Werkes**

Die Uraufführung im Jahr 1926 war kein Erfolg, was besonders an der Verwendung der Volkslieder lag. 1983 wurde die Oper auf Schallplatte aufgenommen und später auch auf CD übertragen. Ob es irgendwelche Aufführungen seit 1926 gab, konnte leider nicht eruiert werden. Der Verlag, der *At the Boar's Head* veröffentlichte, Novello, verfügt über keine derartigen Informationen.<sup>250</sup>

---

<sup>250</sup> Schriftliche Mitteilung von Victoria Small (Chester Music/ Novello & Co).

## 6. RALPH VAUGHAN WILLIAMS, SIR JOHN IN LOVE, 1928

### 6.1. Vaughan Williams und Shakespeare

In den Jahren 1912 und 1913 arbeitete Ralph Vaughan Williams (1872-1958) für Frank Bensons Shakespeare Company in Stratford-upon-Avon, für die er die Bühnenmusik zu 2 HENRY IV, HENRY V, THE MERRY WIVES, RICHARD II und RICHARD III arrangierte.<sup>251</sup> Meist kombinierte er Volkslieder mit klassischen Werken, wie z.B. in RICHARD II., was eine einigermaßen skurrile Mischung aus Beethoven, Elgar, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Holst und *Greensleeves* ergab.<sup>252</sup> Im 2. Teil von HENRY IV arrangierte er z.B. Volkslieder und Lieder aus der Tudor-Zeit.<sup>253</sup> Die Zwischenspiele zu HENRY IV und MERRY WIVES bestanden aus Holsts *Country Song* und *Marching Song* und eigenen englischen Liedern.<sup>254</sup>

Schon unter seinen frühesten Werken finden sich Shakespeare-Lieder, und sein Interesse an dem Dichter dürfte nie abgerissen sein. In *Three Elizabethan Songs* (1898) vertonte er "The Willow Song" aus OTHELLO und "O Mistress Mine" aus TWELFTH NIGHT. Im selben Jahr komponierte er „Come away death“ aus TWELFTH NIGHT. 1903 folgte "Orpheus with his lute" (HENRY VIII), das er 1925 mit "Take, o take those lips away" (MEASURE FOR MEASURE) und "When icicles hang by the wall" (LOVE'S LABOUR'S LOST) in *Three Songs from Shakespeare* aufnahm. 1922 publizierte er das eventuell schon früher komponierte „Dirge for fiddle“ (CYMBELINE) für Mezzosopran und Klavier, und „It was a lover and his lass“ (AS YOU LIKE IT). 1931 verarbeitete er Ausschnitte aus *Sir John in Love* in eine fünfsätzliche Kantate für Chor und Orchester, der er den Titel *In Windsor Forest* gab. Diese beinhaltet seine Vertonungen von *Sigh no more ladies*, *Back and side go bare*, *Round about in a fair ring-a*, *See the chariot at hand* und *Whether men do laugh or weep*. 1938 schrieb er eine *Serenade to Music* (THE MERCHANT OF VENICE) für 16 Solostimmen und Orchester. "Full fathom five", "The cloud-capp'd towers" (beide aus THE TEMPEST) und "Over hill, over dale" (MIDSUMMER NIGHT'S DREAM) fasste er im Chorwerk *Three Shakespeare Songs* (1951) zusammen.<sup>255</sup>

Bei all dieser jahrelangen Beschäftigung mit Shakespeare verwundert die Komposition einer Oper basierend auf einem seiner Stücke keineswegs. Die Existenz

---

<sup>251</sup> Kennedy 1975: 7.

<sup>252</sup> Kennedy 1980: 103-104. Vgl. Sanders 2007: 188.

<sup>253</sup> Day 1998: 284.

<sup>254</sup> Kennedy 1980: 103.

<sup>255</sup> s. die Liste der Kompositionen in Kennedy 1980: S. 406-432.

der Vertonungen von Nicolai, Verdi oder Holst dürfte dabei nicht abschreckend gewirkt haben, inwieweit er diese Werke allerdings wirklich mochte, ist ungewiss. Im Vorwort zu *Sir John in Love* äußerte er sich dazu und ist voll des Lobes für Verdi und Holst:

To write yet another opera about Falstaff at this time of day may seem the height of impertinence, for one appears in so doing to be entering into competition with three great men – Shakespeare, Verdi and Holst.

[...] I hope that it may be possible to consider that even Verdi's masterpiece does not exhaust all the possibilities of Shakespeare's genius. And I hope I have treated Holst with the sincerest flattery not only in imitating his choice of Falstaff as the subject of an opera but in imitating his use of English folk-tunes in the texture of the music. The best I can hope will be that "Sir John in Love" may be considered as a sequel to his brilliant *Boar's Head*.<sup>256</sup>

Doch wie Kennedy angibt, schätzte er Verdis *Falstaff* und Holsts *At The Boar's Head* gar nicht so sehr: "he was not a whole-hearted admirer of that particular work [Verdi's *Falstaff*], and he did not sympathize with Holsts attempt to fit Shakespeare's words to folk songs."<sup>257</sup> In einem Brief äußerte er sich positiv über Nicolais Version:

This is altogether delightful. I think it is the best of the operas on the Falstaff saga. There is a splendid buffo duet for Falstaff and Ford and Anne making love in the middle of the stage and the rival lovers hiding behind bushes and making incidental remarks.<sup>258</sup>

Dass er Shakespeare gut kannte, bewies Vaughan Williams auch bei seiner Zusammenstellung des Librettos.

## **6.2. Handlung und Text**

Wie Holst arrangierte sich Vaughan Williams sein Libretto, das vier Akte umfasst, selbst. Denn er war der Meinung, nur der Komponist könnte den Text schreiben, der der Musik immer untergeordnet sein muss.<sup>259</sup> Erst in der Verbindung mit der Musik werden die Worte wichtig.

Er verwendete den originalen Text von Shakespeare aus *THE MERRY WIVES OF WINDSOR*, allerdings in stark gekürzter Form. Die einzelnen Szenen stellte er um, in manchen übernahm er Sätze in ganz anderer Reihenfolge, seltener legte er sie auch anderen Personen in den Mund. Das ohnehin ziemlich lange Shakespeare-Stück strich er auf ein normales Maß zusammen. Die 2.Rendezvous-Szene ließ er weg,

---

<sup>256</sup> Vaughan Williams 1930 (ohne Seitenangabe).

<sup>257</sup> Kennedy 1980: 205.

<sup>258</sup> Kennedy 1980: 385.

<sup>259</sup> Vaughan Williams 1959: 35.

ansonsten folgte er dem Aufbau relativ genau. Einige Änderungen im Handlungsverlauf stechen hervor, im wesentlichen betreffen sie jedoch nicht Falstaff:  
~ In der Wäschekorbsszene versteckt sich Mrs. Page hinter einem Vorhang, Ford denkt jedoch, es sei Falstaff.

~ Nym und Pistol verraten nur Ford und nicht auch Page von Falstaffs Plan. Warum? Dies ergäbe eine zusätzliche Szene, die die Handlung nur verkomplizieren würde. Shakespeare hat Page als gutmütigen Mann dargestellt, der nicht an einen möglichen Betrug seiner Frau glaubt. Ford hingegen wird von Anfang an als eifersüchtig portraitiert.

~ Am Beginn des 3. Aktes fügt Vaughan Williams ein Interlude ein, eine „un-Shakespeare'sche Szene“<sup>260</sup>, die vor allem dazu dient, dem Liebespaar Anne und Fenton ein großes Duett zu geben.

~ Das Ende ist ähnlich wie bei Verdi gestaltet: nach der allgemeinen Versöhnung tritt Falstaff mit dem Gedicht *Whether men do laugh or weep* von Thomas Campion vor, die anderen Personen fallen ein. Der Text erinnert nicht nur an Verdis/Boitos „Tutto nel mondo è burla“, sondern auch an Jacques Worte „All the world's a stage“ aus Shakespeares AS YOU LIKE IT. Mit dieser allgemeinen Weisheit endet die Oper wesentlich versöhnlicher und toleranter als das Theaterstück.

Whether men do laugh or weep,  
Whether they do wake or sleep,  
Whether they die young or old,  
Whether they feel heat or cold,  
There is underneath the sun  
Nothing in true earnest done.

All our pride is but a jest,  
None are worst and none are best.  
Grief and joy and hope and fear  
Play their pageants everywhere:  
Vain opinion all doth sway  
And the world is but a play. (S.294ff)

Vaughan Williams übernimmt beinahe alle Figuren aus THE MERRY WIVES, selbst Evans, Shallow und Slender fehlen nicht. Einerseits zeigt er dadurch ein wesentlich breiteres Bild der Gesellschaft von Windsor, andererseits wurde ihm vorgehalten, dass er die Charaktere nicht weiterentwickelt, weil einfach zu viele Personen auftreten: "the composer, whose gifts in any case were expansive and lyrical rather than dramatic, has no space to develop or differentiate them."<sup>261</sup> Die unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und die große Anzahl von Intrigen (fast schon jeder gegen jeden!) geben dem Stück aber einen erheblich dynamischeren Handlungsverlauf als es z.B. bei Salieri oder Nicolai der Fall ist.

---

<sup>260</sup> Schmidgall 1990: 326.

<sup>261</sup> Dean 1964: 127.

Die Szenen wechseln schnell, sind kurzweilig und gehen ineinander über. Vaughan Williams gelingt ein guter Ausgleich zwischen Lyrik und Komik. Manche Auftritte hält er sehr kurz und bündig, z.B. die Vorbereitungen der Damen für die Waschkorbsszene oder das Gespräch zwischen Falstaff und Quickly, sodass es keine unnötigen Wortwechsel gibt.

Zu dem Shakespeare-Text fügte der Komponist Lieder aus LOVE'S LABOUR'S LOST („When daisies pied“), MUCH ADO ABOUT NOTHING („Sigh no more, ladies“), HENRY IV. („A cup of wine that's brisk and fine“), THE TEMPEST („Honour, riches, marriage blessing...“) und THE WINTER'S TALE („Jog on, jog on the foot-path way“) ein, dazu Gedichte und Lieder von britischen Lyrikern und Dramatikern, die im 16. und frühen 17. Jahrhundert lebten.<sup>262</sup> Dazu zählen Ausschnitte aus Theaterstücken von Thomas Middleton („Weep eyes, break heart“ aus *A Chaste Maid in Cheapside*), Ben Jonson („Do but look in her eyes“, „Have you seen but a bright lily grow“ aus *The Devil is an Ass*; „O that joy so soon should waste“ aus *Cynthia's Revels*; „See the chariot“ aus *The Triumph*), John Fletcher („Beauty clear and fair“ aus *The Elder Brother*), Nicholas Udall („I mun be married a-Sunday“ aus *Ralph Roister Doister*) und John Lyly („Pinch him, black and blue“ aus *Endymion*). Daneben übernimmt er einige Zeilen aus Christopher Marlowes *The Passionate Shepherd*, Gedichte von George Peele (*Fair and fair and twice so fair*), Philip Sidney (*Have I caught my heavenly jewel*), Thomas Campion (*Come o come my life's delight*) und Richard Edwards (*The falling out of faithful friends*), sowie anonyme Werke (*Round about in a fair ring-a*; „Back and side go bare“ aus *Gammer Gurton's Needle*).

Vaughan Williams besaß scheinbar eine große Kenntnis der Werke Shakespeares und dessen Zeitgenossen, denn die Gedichte passen stilistisch und inhaltlich gut in das Stück, sodass sich kein Stilbruch ergibt. Besonderes Lob in der Sekundärliteratur (u.a. von Schmidgall) fand dabei die Verschmelzung von „The cuckoo then on every tree“ (*Love's Labour's Lost*) mit Fords Eifersuchtsszene, das walzerähnliche „Sigh no more ladies“ der Damen Ford, Page und Quickly nachdem sie beschließen, sich an Falstaff zu rächen, sowie Falstaffs Trinklied, das aus HENRY IV stammt und dort von Silence gesungen wird.<sup>263</sup> Julie Sanders bezeichnete dies als „multilayered intertextual dialogue“, der dem Stück mehrere Bedeutungsebenen verleiht.<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> Kennedy (1975) nennt die Autoren und einige Ausschnitte aus Shakespeare-Stücken, jedoch nicht alle.

<sup>263</sup> Schmidgall 1990: 327-328.

<sup>264</sup> Sanders 2007: 188.

Die eingefügten Verse tragen wesentlich zu einer Vertiefung der Figuren bei, nicht nur im Fall von Falstaff durch sein „Liebeslied“ „O that joy so soon should waste“, sondern auch bei Anne und Fenton, die weniger blass als bei Shakespeare dargestellt sind, und Mrs. Quickly (durch ihr „Sigh no more ladies“). 1933 fügte Vaughan Williams ein *Interlude* ein, das am Beginn des 3. Aktes steht und eine groß angelegte Szene für Anne und Fenton mit Chor ist.

Die englische Sprache, die Verwendung von englischen Folksongs und von Gedichten und Liedern der Shakespeare-Zeit, beeinflusst von der damaligen Aufführungspraxis, festigten den Status der Oper als typisch englisches Werk – geschaffen im bewussten Gegensatz zu Verdis *Falstaff*.<sup>265</sup>

In der Sekundärliteratur wird Vaughan Williams' Oper sehr unterschiedlich bewertet. Ähnlich wie bei Holsts Oper gehen die Meinungen über das Libretto auseinander. Während W. Dean das Textbuch für ungeschickt und schwerfällig hält und von „dramatic miscalculations“<sup>266</sup> schreibt, spricht ihm Kennedy „literary taste and erudition“<sup>267</sup> zu und Schmidgall hält die Dramaturgie für „generally acute and efficient.“<sup>268</sup> Einig sind sich Dean und Schmidgall allerdings darin, dass Vaughan Williams Windsor wesentlich idyllischer als Shakespeare sieht. Schmidgall schreibt über seinen allgemeinen Eindruck dieser Oper, der von „frequent bursts of lyric warmth and fellow-feeling“ bestimmt ist, „which seems rather far from the boisterous, frenetic pace of the rustic bourgeois comedy that Shakespeare actually wrote.“<sup>269</sup> Er betont dabei den Status von *THE MERRY WIVES* als „satire of rural life“<sup>270</sup>, während Dean *Sir John in Love* für enttäuschend hält, weil das Libretto „treats the plot as a slow comedy of rustic life instead of a sophisticated farce.“<sup>271</sup>

---

<sup>265</sup> Sanders 2007: 190.

<sup>266</sup> Dean 1964: 126-127.

<sup>267</sup> Kennedy 1975: 7.

<sup>268</sup> Schmidgall 1990: 325.

<sup>269</sup> Schmidgall 1990: 326.

<sup>270</sup> Schmidgall 1990: 326.

<sup>271</sup> Dean 1964: 126.

### **6.3. Aufbau der Oper**

Die Falstaff-Szenen sind farbig unterlegt; in Klammer stehen die entsprechenden Szenen bei Shakespeare bzw. die Titel der anderen Gedichte und Lieder.

<p><b>1.Akt (Straße in Windsor, bei Page's Haus)</b></p> <p>Shallow, Slender, Evans, Fam. Page, Falstaff, Bardolph, Nym, Pistol, Mrs. Ford: Shallows und Slenders Anklage (I/1; I/2; I/1)</p> <p>Anne ärgert sich über die Wahl ihres Vaters (III/4; Thomas Middleton, <i>Weep eyes, break heart</i>); Anne und Fenton (III/4; Ben Jonson, <i>Do but look in her eyes ... Have you seen but a bright lily grow</i>; Thomas Campion, <i>Come o come my life's delight</i>, III/4); Fenton und Page, der ihn ablehnt (III/4); Caius, Quickly, Rugby, Simple (I/4; II/3; I/4); Quickly &amp; Fenton, sie wird ihm helfen (I/4; III/4)</p> <p>Bardolph, Nym, Pistol, Wirt; Falstaff legt seine Pläne dar, Pistol &amp; Nym weigern sich, die Briefe auszutragen, Falstaff wirft sie hinaus (I/3; <i>Gammer Gurton's Needle: Back and side</i>; I/3)</p> <p>Pistol &amp; Nym wollen sich an Falstaff rächen; Ford kommt dazu, sie erzählen ihm von Falstaffs Plan (I/3; II/1); Ford ist eifersüchtig und fürchtet, gehört zu werden (II/1; II/2); trifft auf Mrs. Ford &amp; Mrs. Page (<i>Love's Labour's Lost: When daisies pied</i>)</p>
<p><b>2.Akt 1.Szene (Pages Haus)</b></p> <p>Briefszene von Mrs. Page; dann kommt Mrs. Ford dazu, sie wollen Rachel!; Mrs. Quickly soll Falstaff eine Botschaft von ihnen überbringen (II/1; <i>Sweet Lovely Joan; Much Ado About Nothing: Sigh no more, ladies</i>)</p>
<p><b>2.Akt 2.Szene (The Garter Inn)</b></p> <p>Falstaff, Bardolph (III/5; Trinklied aus 2 <i>Henry IV</i>, V/3; II/2); Quickly überbringt ihre Botschaft (II/2); Falstaff träumt vor sich hin (II/2; Ben Jonson, <i>O that joy so soon should waste</i>; II/2); der verkleidete Ford sucht Falstaff auf (~III/5; III/3; IV/2; II/2)</p> <p>Eifersuchtsszene von Ford (III/5; II/2); dann Caius, Wirt, Slender, Shallow, Page dazu, sie gehen sich den Kampf zwischen Evans und Cajus ansehen (~ II/3; II/1; III/2; II/1)</p> <p>Falstaff, hergerichtet für sein Rendezvous, geht ab (Instrumental)</p>
<p><b>3.Akt 1.Szene: Interlude (Straße in der Nähe von Windsor)</b></p> <p>Fenton, Anne, Wirt, Chor (IV/6; II/3; André Norton: <i>A-maying, a-playing</i>; Winter's Tale: <i>Jog on, jog on the foot-path way</i>; III/2; John Fletcher, <i>Beauty clear and fair</i>; George Peele, <i>Fair and fair and twice so fair</i>; IV/6; The Tempest, <i>Honour, riches, marriage blessing</i>; III/2; Nicholas Udall, <i>I mun be married a-Sunday</i>)</p>
<p><b>3.Akt 2.Szene (Straße, Windsor)</b></p> <p>Evans, Simple; Shallow, Page, Ford, Slender, Wirt; Cajus, Rugby: Evans und Cajus treffen aufeinander (Psalm 137; III/1; Marlowe, <i>The Passionate Shepherd</i>; II/3; III/1); Ford lädt alle zu sich ein, er ist sich sicher, dass er Falstaff finden wird (III/2; „Peg-a-ramsey“ (<i>When I was a bachelor ...</i>))</p>
<p><b>3.Akt 3.Szene (Zimmer in Fords Haus)</b></p> <p>Mrs. Ford, Mrs. Page, Mrs. Quickly – Vorbereitungen für Waschkorbsszene (III/3)</p> <p>Treffen Mrs. Ford &amp; Falstaff (<i>Greensleeves</i>; Philip Sidney, <i>Have I caught my heavenly jewel</i>; III/3; dann Quickly und Mrs. Page dazu, später Ford und Ensemble (III/3; IV/2; III/3; <i>When I was a bachelor...</i>)</p>
<p><b>4.Akt 1.Szene (Zimmer in Fords Haus)</b></p> <p>Mrs. &amp; Mr. Ford versöhnen sich; neuer Plan mit Mrs. &amp; Mr. Page und Evans (IV/4; Richard Edwards, <i>The falling out of faithful friends</i>; IV/4); gesamtes Ensemble außer Falstaff (IV/4; V/4; <i>Round about in a fair ring-a</i>); Mrs. und Mr. Page instruieren Cajus bzw. Slender (V/3; V/2; V/4; V/3)</p>
<p><b>4.Akt 2.Szene (Windsor Wald, Mitternacht)</b></p> <p>alle Beteiligten treten in ihren Verkleidungen auf (Instrumental)</p> <p>Falstaff tritt als Herne auf, ist verärgert über voriges Treffen (V/5; III/5); die Damen kommen dazu (V/5); Auftritt der Elfen (V/5; John Lyly, <i>Fairy revels</i>), alle geben sich zu erkennen (V/5); Slender und Cajus stürmen herbei, beide sind angeführt worden; Anne und Fenton, Verröhnung (V/5; Ben Jonson, <i>See the chariot at hand here of love</i>; V/5; Thomas Campion: <i>Whether men do laugh or weep</i>)</p>

#### **6.4. Zu den Figuren**

Leichte Verschiebungen fallen bei den Figuren auf: Die Damen Ford und Page sind ungefähr gleich wichtig, sie treten zwar beide schon in der ersten Szene auf, haben da aber noch keinen Text. Am Beginn des 2. Aktes hat erst Mrs. Page eine Szene (Briefszene), in der sie präsentiert wird, danach stößt Mrs. Ford dazu. Einziger Gedanke der beiden ist: Rache! Die beiden Frauen scheinen wesentlich abenteuerlustiger als jene bei Nicolai, dessen Frau Reich ja ihrem Mann sofort alles erzählen will. Das Briefduett zeichnet sich durch knappe Dialoge und Geschwindigkeit aus.

Anne Page und Fenton sind – im Vergleich zu Shakespeare – tatsächlich zum Liebespaar geworden, was vor allem einigen Kürzungen des Originaltextes und den eingefügten Gedichten zu verdanken ist. Diese vertiefen ihre Charaktere und bauen die romantische, auch melancholische Stimmung aus.

Ford glaubt tatsächlich, dass seine Frau Falstaff ihm vorziehen könnte. Ein interessantes Detail: in der Szene Falstaff – Ford (Brook) steht im Klavierauszug gerade über Fords „I have long loved her“: „simulating great emotion“ (S.139). Muss er seine Liebe zu ihr wirklich spielen? Dafür baut Vaughan Williams seine kurzen Textzeilen „Pardon me, wife“ zu einer äußerst lyrischen und ernst gemeinten Entschuldigung aus.

Mistress Quickly ist ähnlich wie bei Shakespeare in etliche Intrigen verwickelt, ist jedoch auch in der Waschkorb-Szene präsent. Ihr Beitrag als Verbündete von Mrs. Ford und Mrs. Page übersteigt ihre Rolle als Cajus' Haushälterin.

Im Vergleich zu *THE MERRY WIVES* lassen sich neben der Kürzung und Straffung von Szenen auch Verlagerungen der Charaktere feststellen. Während die Nebenpersonen wie Slender, Cajus oder Evans nach wie vor typenhaft gestaltet sind, erfahren die Hauptpersonen eine deutliche Weiterentwicklung in textlicher aber größtenteils in musikalischer Hinsicht.

#### **6.5. Falstaff: verliebt**

Die Figuren in *Sir John in Love* stehen alle auf einer ähnlichen Wichtigkeitsstufe, Falstaff ist nicht unbedingt die Hauptperson. Er hat relativ wenige Auftritte, weshalb man dem Komponisten vorwarf, Falstaff würde zu wenig, Anne & Fenton dafür zu viel Aufmerksamkeit bekommen.<sup>272</sup> Genauer betrachtet, haben Anne und Fenton zwei große Szenen: eine im 1. und eine im 3. Akt. Falstaff beherrscht den 2. Teil des

---

<sup>272</sup> Dean 1964: 127.

2. Aktes sowie III/3 und IV/2. Selbst wenn er nicht auf der Bühne steht, ist doch sehr oft die Rede von ihm, was ihn in seiner Bedeutsamkeit steigert.

Falstaff tritt gleich in der ersten Szene auf, sodass sich die Zuschauer unbeeinflusst von Aussagen anderer Figuren selbst ein Bild von ihm machen können. Am Beginn wird er eigentlich als Außenseiter dargestellt, er wird von Shallow und Slender verschiedener übler Taten bezichtigt, die er auch zugibt. Mit seiner unmoralischen und lasterhaften Lebensweise steht er den ehrenhaften Bürgern Windsors gegenüber. Er wird der Gesellschaft auch dadurch entgegen gestellt, weil er im Wirtshaus wohnt und sein Geldbeutel immer leer ist. Aber immerhin hat er anfangs noch drei Verbündete, wobei er einen bei der ersten Gelegenheit entlässt und die anderen beiden sich auf die Seite der reichen Bürger schlagen. Doch erscheint Falstaff noch nicht so heruntergekommen.

Ein wichtiger Aspekt seines Charakters ist seine Verliebtheit. Wenn er tatsächlich in Mrs. Ford verliebt ist, warum schickt er auch Mrs. Page einen Brief? Das macht die Sache unglaubwürdiger, allerdings wäre es ihm auch zuzutrauen, dass er mit diesen Eroberungen dann prahlen wollte. Inwieweit spielt das Geld eine Rolle? In der Szene, in der er Bardolph, Nym und Pistol seine Pläne darlegt, sprechen die drei immer wieder beiseite im *pianissimo* über die vollen Geldbeutel der Damen Ford und Page. Einige der Aussagen Falstaffs werden auf die drei übertragen, er selbst sagt über sie: „They shall be exchequers to me“ und nennt sie „golden shores“. Das Geldmotiv ist hier nicht so dominant wie in anderen Opern, auch gehen diese Anspielungen im Ensemble leicht unter. Falstaff spricht zwar nicht darüber, doch hat er kein Geld und nimmt den Geldbeutel von Ford-Brook sofort an.

Nachdem ihm Mrs. Quickly die Nachricht von Mrs. Ford überbracht hat, komponiert Falstaff ein Liebeslied („O that joy so soon should waste“ von Ben Jonson), bei dem sich natürlich die Frage stellt, wie ernst es gemeint ist. Aber würde Vaughan Williams der Oper den Titel *Sir John in Love* geben, wenn seine Verliebtheit nicht echt wäre? Anfangs wollte er das Stück *The Fat Knight* nennen, doch im Laufe der Entstehung wandte er sich mehr den romantischen Aspekten zu, sodass ihm *Sir John in Love* passender erschien.<sup>273</sup> Kennedy ist der Meinung, „There is more than a suggestion that he is not to be portrayed as so old and unattractive that the idea of him “in love” is ridiculous in itself.“<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> Kennedy 1975: 7.

<sup>274</sup> Kennedy 1975: 11.

Die Reduzierung der drei Späße auf zwei sowie die Kürzung verschiedener Textstellen verringert seine Lächerlichkeit. Zu den Stellen, an denen Falstaffs Charakter „verbessert“ wird, zählt Schmidgall den *maestoso*-Abgang, seinen Refrain zu Mrs. Fords *Greensleeves* und „a charming song of his own.“<sup>275</sup> Seine Darstellung ist schon vom Text her so angelegt, dass er “not merely a monstrous mountain of flesh or a buffoon [is], nor [...] the quasi-tragic figure of Elgar’s imagination.”<sup>276</sup> James Day fasst es folgendermaßen zusammen:

The skilful use both of lyrics from outside the original play and of melodies such as “John come kiss me now” allows him [Vaughan Williams] to develop aspects of Falstaff’s character not evident in *The Merry Wives of Windsor* without borrowing [...] from the *Henry IV* plays. The result is a gentler, more tender, more bourgeois Falstaff: not really a “knight, gentleman and soldier”, but a self-indulgent yeoman squire, almost a kind of irresponsible Hans Sachs, less given to moralizing and philosophizing, but with a similar eye for human weakness and ear for a good tune. His amorous intriguing arises out of harmless mischief rather than true lechery.<sup>277</sup>

## **6.6. Wie „shakespearehaft“ ist *Sir John in Love*?**

Durch den originalen Text behält Vaughan Williams besonders zwei Elemente der MERRY WIVES bei: die Handlungsebenen mit schnellen Szenenwechsel, vielen Dialogen, kurzen Monologen und vielen Intrigen, und die sprachliche Charakterisierung der Figuren (obwohl er so manchen unschönen Ausdruck streicht). Die englische Sprache lässt die Oper wesentlich shakespearehafter wirken als die deutschen oder italienischen Vertonungen, und daher auch besonders „englisch“:

The setting and atmosphere of the play are purely English; there is through it a dash of English scenery, with park, town, river, mead and with a certain breeziness of the country. English jollity, too, we see throughout; merry England is here embodied with it types in the merry wives and in the men not quite as merry. The world has turned to an English holiday, in whose pastimes, business, work, the earnest ends of life have vanished.<sup>278</sup>

Neben Verdis *Falstaff* und Holsts *At the Boar’s Head* kommt *Sir John in Love* dem Original am nächsten – durch Sprache, Darstellung der Charaktere und Aufbau.

## **6.7. Allgemeines zur Musik**

Die Partitur verzeichnet zwanzig Solisten, von denen die Hauptpersonen mit folgenden Stimmlagen besetzt sind: Falstaff – Bariton; Mrs. Ford – Mezzosopran; Mrs. Page – Sopran oder Mezzo; Ford – Bass; Mrs. Quickly – Alt. Anne und Fenton

---

<sup>275</sup> Schmidgall 1990: 326.

<sup>276</sup> Kennedy 1975: 11. / Kennedy 1980: 218.

<sup>277</sup> Day 1998: 162.

<sup>278</sup> English National Opera: *Sir John in Love*. 2005/06.

sind das Sopran-Tenor-Paar; Bardolph, Nym und Pistol sind für Tenor, Bariton und Bass komponiert. Die Verteilung ist ähnlich wie bei Nicolai und Verdi.

Neben den obligaten Streichern und Bläsern (doppelte Holzbläser, Englischhorn, je zwei Hörner und Trompeten, eine Posaune) verwendet Vaughan Williams eine Harfe sowie einen ausgedehnten Schlagwerkapparat (Pauken, verschiedene Trommeln, Triangel, Rasseln, Glocken), der besonders im 4. Akt während der Feen- und Elfenszenen eingesetzt wird.

Erstaunlich ist, dass der Komponist selbst optionale Striche in der Partitur vermerkt, z.B. wären Kürzungen in den Zwischenspielen möglich – scheinbar war er sehr auf die Aufführbarkeit und die beste Wirkung bedacht. Auch die Rollen von Shallow und Caius sowie von Fenton und Bardolph könnten – wenn notwendig – von einem Sänger übernommen werden.<sup>279</sup>

Die Musik ist äußerst melodiös und abwechslungsreich gestaltet, was auch durch die schnellen Szenenwechsel bedingt ist. Lyrische Monologe und Duette alternieren mit dynamischen Ensembleszenen. Musikwissenschaftler, die sich mit dem Oeuvre von Vaughan Williams beschäftigt haben, sind sich der hohen Qualität von *Sir John in Love* einig. Für Kennedy ist es “[...] one of Vaughan Williams’ most melodious scores, full of vitality and charm, orchestrated with a skilled, deft and light touch, always colourful and often extremely beautiful. There is a variety of mood, from broad comedy to rapturous romance.”<sup>280</sup> Und James Day betont die gelungene Verschmelzung der verschiedenen Stile: "The opera as a whole strikes a splendid balance between the folksy and the sophisticated, the lyrical and the dramatic, the intense and the light-hearted.”<sup>281</sup>

Vaughan Williams hat genau in der Partitur angemerkt, wenn und wann er welches Volkslied verwendet hat. Teilweise benutzte er sogar den originalen Text. Zu den verwendeten Volksliedern zählen: *A sailor loved a farmer’s daughter*; *A sailor from the sea*; *Robin Hood and the Bishop* und *John, come kiss me now* im 1. Akt; *Lovely Joan* im 2. Akt; *To shallow rivers*; *Peg-a-ramsey*; *Greensleeves* und *T’old wife o’Dallowgill* im 3. Akt; sowie ein altes französisches Lied, ein Psalm, und zwei Volkstänze.

---

<sup>279</sup> Vaughan Williams 1930.

<sup>280</sup> Kennedy 1975: 11.

<sup>281</sup> Day 1998: 164.

Im Vorwort zur Partitur erklärte der Komponist, warum er diese Volkslieder in seine Vertonung einbettete:

My chief object in "Sir John in Love" has been to fit this wonderful comedy with, I trust, not unpleasant music. In the matter of the use of folk-tunes, they only appear occasionally and their *titles* have no dramatic relevancy (except possibly in the case of "John, come kiss me now"). When a particular folk-tune appeared to me to be the fitting accompaniment to the situation, I have used it. When I could not find a suitable folk-tune, I have made shift to make up something of my own. I therefore offer no apology for the occasional use of a folk-song to enhance a dramatic point. If the result is successful I feel justified; if not, no amount of "originality" will save the situation.<sup>282</sup>

*Greensleeves* hatte er schon früher in die Schauspielmusiken von RICHARD II. und THE MERRY WIVES eingebaut.<sup>283</sup> Die Meinungen darüber gingen genauso wie bei Holst auseinander, doch bei den meisten fand es Zustimmung. Kritisch äußerte sich W. Dean, der Vaughan Williams' volksliednahe Kompositionsweise unpassend für ein Stück, „which needs a quicksilver deftness if it is not to become tedious“ fand.<sup>284</sup> Im Vergleich zu Verdi und Nicolai bezeichnete er seinen Stil als „ponderous.“<sup>285</sup> M. Kennedy hingegen meinte, „in Vaughan Williams's large-scale work, there is a naturalness deriving from the same affinity with the Elizabethan Age“<sup>286</sup>, gerade weil Vaughan Williams in musikalischer Hinsicht stark von den *folktunes* beeinflusst wurde. Graham war auch der Ansicht, *Lovely Joan* sei in der Kombination mit dem Shakespeare-Lied „Sigh no more, Ladies“ wirkungsvoll eingesetzt.<sup>287</sup>

Ähnlich wie Verdi, allerdings nicht in dem Ausmaß, verwendet Vaughan Williams verschiedene Motive und Themen. Manche beherrschen nur eine bestimmte Szene, andere ziehen sich leitmotivartig durch die ganze Oper. Zur ersten Gruppe gehört ein von den Holzbläsern *staccato*-gespieltes Motiv, das in der Szene von Falstaff und Ford (Brook) eingeführt wird. Zur zweiten Gruppe zählt ein Thema, das erstmals in Zusammenhang mit Falstaffs Liebesbrief auftaucht und das deswegen als „Briefthema“ bezeichnet werden soll (s. Notenbsp. 24). In Verbindung mit Ford hört man öfters ein „Eifersuchtsmotiv“, auch Anne und Fenton haben ein spezielles Thema. Wie Kennedy feststellte, gebraucht Vaughan Williams das Lied *John, come kiss me now* als Leitmotiv für "Falstaff's amatory moods in a variety of disguises."<sup>288</sup>

---

<sup>282</sup> Vaughan Williams 1930 (ohne Seitenangabe).

<sup>283</sup> Graham 1997: 195.

<sup>284</sup> Dean 1964: 127.

<sup>285</sup> Dean 1964: 127.

<sup>286</sup> Kennedy 1975: 9.

<sup>287</sup> Graham 1997: 94.

<sup>288</sup> Kennedy 1980: 220.

## 6.8. Die Musik in den Falstaff-Szenen

1.Akt / 1.Auftritt: Falstaff tritt erstmals zu einem heiteren Marsch auf (s. Notenbsp. 22), der trotz der Bühnenanweisung „they march solemnly across the stage“ nicht unbedingt sehr ernsthaft klingt, sondern eher fröhlich und lustig, sodass man

Enter Falstaff with Bardolph, Nym and Pistol.  
(They march solemnly across the stage)  
Falstaff tritt mit Bardolph, Nym und Pistol auf  
(sie marschieren über die Bühne)

SH. SH.  
PAGE  
PAGE  
wronged. Here comes Sir John.  
ja. Hier kommt Sir John.  
*p marc.* *fp*  
*Cresc.*  
FALSTAFF waves his followers away  
FALSTAFF weist sein Gefolge mit einer Geste zurück  
*ff* *tr*

Notenbeispiel 22

eigentlich sofort Sympathie für Falstaff empfindet. Der *staccato*-gespielte Marsch der Holzbläser, begleitet vom *pizzicato* der Streicher, steht in C-Dur, besteht hauptsächlich aus aufwärtsgerichteten Sekunden und absteigenden Terzen, und endet mit einem Triller der Piccoloflöte. Vaughan Williams wechselt nach Es-Dur, die Beckh als „Heldentonart“ bezeichnete und mit Adjektiven wie positiv, heroisch und feierlich charakterisierte. Shallows Anklage wird von tiefen, sehr melodisch klingenden Streichern begleitet, auch Falstaffs Antwort („I will answer it straight. I have done all this...“ durch eine aufsteigende Linie vertont, die zeigt, dass er die Überlegenheit behält) sowie sein „Mistress Ford, by my troth...“ ist sehr lyrisch gehalten. Von Beginn an wird Sir John als ernstzunehmender Mensch, vielleicht sogar als möglicher Liebhaber behandelt. Keineswegs stellt ihn Vaughan Williams als lächerlich vor.

1.Akt / 2.Auftritt: Im Wirtshaus herrscht eine ausgelassene Stimmung, ein Trinklied (*Back and bare*) wird von Chor, Wirt, Bardolph, Nym und Pistol gesungen und von Falstaffs Ankündigung seiner Pläne unterbrochen. Dabei begleitet ihn das Orchester kaum, sodass der Text gut verständlich wird. Einige seiner Textzeilen sind mit Primen vertont bzw. ähneln der Sprachmelodie, wobei Betonungen und Hervorhebungen oft auf aufsteigende Quartan kommen (z.B. „I must turn away some of my followers“; „I sit at 10 pounds a week“; „I am in the waist two yards about“; „sometimes my portly belly“; „I will trade to them both“). Auch die aufsteigenden Intervalle und die Quart auf „love“ in „I do mean to make love to Ford's wife“ sorgen für einen starken Akzent und geben Falstaffs Aussage Energie und Entschlossenheit. Wie bei Salieri, Verdi und Holst findet sich auch bei Vaughan

Williams ein Quartsprung auf „Falstaff“. (Als Mrs. Page Falstaffs Brief liest, singt sie auf „Falstaff“ eine absteigende Quart. Seine eigene Wahrnehmung ist daher vollkommen gegensätzlich zu jener der Damen. Siehe dazu das Notenbsp. 24).

### Notenbeispiel 23

begleitet wird er von einem Holzbläser-*staccato*. Zu Nym und Pistol gewandt, setzt er dann mit „Rogues, hence avaunt...“ ein und geht zu dem leicht historisierend klingenden „Falstaff will learn the honour of the age...“ über, das in F-Dur steht und sich aus etlichen auf-steigenden Quarten und Sekunden zusammensetzt. Es folgt ein majestätischer Abgang, der – wie sein Auftrittsmarsch – fast ausschließlich aus auf-steigenden Sekunden und absteigenden Terzen besteht. Durch den kräftigen Paukenschlag am Beginn und den Einsatz eines großen Orchesters könnte man diesen Marsch auch als leicht parodistisch gemeint interpretieren (s. Notenbsp. 23).

Falstaffs „We will thrive, lads“ hingegen ist absteigend vertont und ist möglicherweise eine Andeutung, dass Falstaffs Plan nicht aufgehen wird. Allerdings steht dieses Gespräch in D-Dur, einer festlichen, eher strahlenden Tonart. Ein Beckenschlag macht auf Falstaffs “So bear thou this letter to Mistress Ford/Page“ aufmerksam, das er ohne Orchester singt. Zu der Weigerung von Nym und Pistol erfolgt ein Posaunensolo, dann ein *forte*-Orchesterakkord, und Falstaff ruft seinen Pagen herbei. Viele Achtel-Noten drücken seine Ungeduld aus,

2.Akt / 1.Szene: In der Szene, in der die Damen Page und Ford Falstaffs Briefe lesen, erklingt zum ersten Mal ein für den späteren Verlauf bedeutendes Thema, das deswegen „Briefthema“ genannt wird (s. Notenbsp. 24). Der gewichtige Eindruck wird durch Streicher und Blechbläser hervorgerufen, allerdings lassen die großen Intervallsprünge auch Ironie durchschimmern.

**Notenbeispiel 24**

Der Text selbst entbehrt ja

auch nicht einer gewissen Komik. Das Thema in G-Dur setzt sich aus auf- und absteigenden Sekunden, aufsteigenden Quartan und bekräftigend wirkenden absteigenden Quinten zusammen und hat somit etwas Aktives und Erwartungsvolles an sich.

2.Akt / 2.Szene (Falstaff und Mrs. Quickly): Falstaff sitzt gemütlich im Wirtshaus, fordert etwas zu trinken und singt daraufhin ohne Orchesterbegleitung ein Trinklied, das schließlich mit großen Intervallsprüngen endet (Quint, Sext, Septim, Oktav, sogar Dezim), die in den Vertonungen von Falstaffs Text äußerst selten sind.

Mit Mistress Quicklys Auftritt setzt das Orchester pointiert im 6/8-Takt ein, Streicher und Holzbläser begleiten das Duett hauptsächlich mit einem amüsiert klingenden *Staccato*. Quickly spannt ihn auf die Folter, Falstaffs Einwürfe „What says she [Mistress Ford] to me?“ sind aufsteigend vertont und deuten daher seine Erwartung an. Quickly liefert ihre erste Botschaft ab, ein schwungvoller Walzer drückt Falstaffs Freude darüber aus. Plötzlich wechselt die Stimmung: eine melancholische und traurige Oboe erzählt von Mistress Page und beendet daher etwas düsterer dieses Gespräch.

Wie bei Holst ist „Go thy ways“ ein majestätischer Marsch, allerdings etwas lyrischer gehalten und von den tieferen Streichern gespielt. Die vielen absteigenden Intervalle interpretieren den Text jedoch in Richtung Traurigkeit und Deprimiertheit. Während die Zeile „Go thy ways, go thy ways, old Jack“ noch aufwärts strebt (ua. durch Quartan), fällt „I’ll make more of thy old body than I have done“ vom hohen d meist in Sekundschritten zum e hinunter und gibt dem Text so eine konträre Wirkung (s. Notenbsp. 25).

Notenbeispiel 25

2.Akt / 2.Szene (Falstaff: „O that joy“): Falstaff denkt an Mrs. Ford und wieder wird die etwas schwermütige Stimmung durch ein Oboensolo charakterisiert. Er beschließt, ein Liebeslied zu komponieren: „O that joy so soon should waste...“ (s. Notenbsp. 26). Das erste auffällige Merkmal daran ist, dass das Gedicht zwar gereimt ist, aber in keinem bestimmten Versmaß steht. Betrachtet man den Text im Kontext des weiteren Verlaufes der Oper kann man die erste Zeile auch als ironische Vorschau nehmen, denn seine Freude wird ja tatsächlich nur von kurzer Dauer sein. Das Lied steht im  $\frac{3}{4}$ -Takt, die Tonart wird öfters gewechselt.

*O that joy so soon should waste! / Or so sweet a bliss / As a kiss / Might not for ever last ...*

Der erste Teil steht in Tragik und Resignation ausdrückendem g-Moll und zeichnet sich durch viele das selbe aussagende absteigende Sekunden sowie einige Terzen aus. Letztere stehen oft für Lieben und Leiden. Die Orchesterbegleitung, in die man Seufzer hineininterpretieren könnte, ist öfters von Viertelpausen unterbrochen.

So sugared, so melting, so soft, so delicious;

Vaughan Williams wechselt nach h-Moll, von Beckh u.a. als Sehnsuchtstonart charakterisiert. Die Musik strebt mehr nach oben und erhält durch die *legato*-Begleitung des Orchesters (v.a. der Violinen) einen fließenderen Klang als der 1. Teil. Diese beiden Teile klingen ernsthaft, sehr lyrisch und traurig.

*The dew that lies on roses / When the morn herself discloses / Is not so precious ....*

Wieder ist der Text v.a. durch Sekunden äußerst lyrisch vertont, Falstaff wird von einer Solovioline begleitet. Abermals unterbrechen Viertelpausen die instrumentale Begleitung. Ab der Mitte finden sich auch komische Elemente, z.B. singt Falstaff Koloraturen auf „pre-e-e-cious“.

*O rather than I would it smother/ Were I to taste such another/ It would be my wishing*

Während die ersten beiden Verszeilen eher absteigend vertont sind, strebt der letzte Vers mehr nach oben. Im Orchester sind die Celli öfters gut hörbar.

*That I might die – kissing, / That I might die ...*

Die letzte Koloratur auf „die“ hat Falstaff im Falsett zu singen, was ihr dann doch einiges an Ernsthaftigkeit nimmt. Sollte es ihn etwa gar nicht stören wenn er sterben würde?

Andante con moto  
With exaggerated sentiment  
mit übertriebenem Gefühl

Singing as he writes  
Singt beim Schreiben

O that joy— so soon should waste! Or so sweet  
O dass Freud— so schnell ver - geht und ein süs -

— a bliss as a kiss might not for ev - er last. So  
— ses Muss wie ein Kuss Ach, nur zu schnell ver - geht so

sugared, so melt - ing, so soft, so de - li - cious; The  
zuck - rig so schmelzend, so sanft, so ent - zü - ckend Der

dew that lies on ro - ses When the morn her - self dis -  
Tau - glanz auf den Ro - sen wenn die Mor - gen - luf - te

— clo - ses, is not so pre - cious, so pre - cious, so  
ko - sen ist nicht so be - rü - ckend, be - rü - ckend, be -

pre - cious, O rather than I would it smo - ther. Were  
ckend, O niemals nicht ich dies ver - mis - sen, denn

I to taste such an - oth - er it would be my wish -  
ich möcht im - mer nur küs - sen und ich wün - sche mir schmer -

— ing That I might die — That I might die —  
— send dass ich einst sterb' — her - send, her - send, her - send,

colla voce

Enter Bardolph  
Bardolph tritt auf

BARDOLPH intercepting  
BARDOLPH unterbricht

rapid  
schneil

(Falsetto) There's one Master Brook below would fain speak with  
da ist ein Herr Brook der gerne sprechen will mit

That I might die  
dass ich einst sterb'

Zu diesem mit „Andante con moto. With exaggerated sentiment“ überschriebenen Lied hat der Komponist im Klavierauszug folgende Anmerkung beigefügt: „Like all amateur composers he has the best literary traditions coupled with the worst style in music. He sings as he writes in exaggerated ‘Singer’s english’ (‘thart’ for ‘that’, ‘blees’ for ‘bliss’, ‘raw-hawses’ for ‘roses’)” (S.131).

Wie ernst kann oder soll man dieses „Liebeslied“ nehmen? Ist Falstaff wirklich verliebt oder tut er nur so? Ist er verliebt und ist das Geld nur der angenehme Nebeneffekt? Ist er in Mrs. Ford verliebt und wollte er Mrs. Page nur erobern um anzugeben? Wenn er es tatsächlich wäre, würde man es ihm glauben?? Dem Publikum erscheint dieser Gedanke abwegig, weil einem dicken, alten, trunksüchtigen Sir John, der verliebt ist, die Glaubwürdigkeit fehlt. Noch dazu hat man ja seinen Spaß daran zu sehen, wie er von den schlaun Damen gefoppt wird. Liebe hat – genauso wie Klugheit – scheinbar keinen Platz in dieser Rolle, und doch fokussiert Vaughan Williams auf genau diesen Aspekt. Das Gedicht ist eine Schlüsselszene für die Charakterisierung Falstaffs und hat eine deutliche Verlagerung des Schwerpunkts zur Folge. Im Ganzen betrachtet, kann man es durchaus ernst nehmen, besonders aufgrund der Tonarten und der Intervalle. Seine etwas seltsamen Koloraturen könnte man neben einer ironisch gemeinten Vertonung auch seiner Unwissenheit in Sachen Musik zuschreiben. Schmidgall schreibt ebenfalls über „O that joy“: „[it] almost convinces us that Falstaff must have been quite a charmer in his youth“.<sup>289</sup>

2.Akt / 2.Szene (Falstaff & Ford (Brook)): Während Falstaff noch immer mit seinem Lied beschäftigt ist, tritt Ford (Brook) auf, es entwickelt sich ein Gespräch, bei dem öfter das Brook-Motiv wiederkehrt. Der Anfang des Duetts steht – wie jenes bei Nicolai – in F-Dur. Im Verlauf des Gesprächs kommt öfters eine Sequenz, die von den Holzbläsern *staccato* und von hellen Streichern *pizzicato* gespielt wird, und die durchaus die Situation auf der Bühne scherzhaft kommentieren könnte.

Mehrmals wechselt die Stimmung: wenn Ford/Brook von seiner angeblichen Liebe zu Mrs. Ford spricht, begleiten die tiefen Streicher. Seine Verzierungen auf „pursue“ und „shadow“ erscheinen ein wenig unpassend und könnten sein Spiel und seine Verstellung andeuten. Als er Falstaff auffordert, er soll Mrs. Ford erobern, erklingen im Orchester sehr deutlich die Blechbläser, wobei die Hörner wie bei Nicolai und Verdi den gehörnten Ehemann symbolisieren.

---

<sup>289</sup> Schmidgall 1990: 328.

Bei Falstoffs „as I am a gentleman“ bestätigt sich die Ahnung des Zuhörers, dass er bestimmt kein Kavalier ist durch die absteigenden Sekunden, ebenso wie bei Fords „You are a gentlemen of excellent breeding“ durch die dunklen Streicher. Dazwischen blitzt immer wieder das „Eifersuchtsmotiv“ (bei Falstoffs „you shall enjoy Ford’s wife“) durch. Gegen Ende taucht ein fröhlicher Marsch von Flöten und Klarinetten auf, bevor die Solovioline mit einer aufsteigenden Linie zu Falstoffs „The dew that lies on roses“ übergeht.

Falstaff hat sich für seine Verabredung umgezogen, sein Abgang wird vom Orchester illustriert (s. Notenbsp. 27). Wieder taucht das „Briefthema“ auf, es wird vom gesamten Orchester gespielt und spiegelt Falstaff in seiner ganzen Pracht wider.

Man kann sich gut vorstellen, wie er sich stolz im Spiegel betrachtet und durch das Zimmer marschiert. Vaughan Williams zeigt ihn selbstbewusst, allerdings hat die absteigende Linie des Orchester von e3 bis hinunter zum g und der Einsatz von Pauken im *fortissimo*, Becken und der Trommelwirbel am Schluss doch etwas Ironisches an sich. Dieses *Maestoso* im etwas schwermütigem cis-Moll ist ein einziges *Crescendo*.

Enter Falstaff from his room, magnificently dressed.  
He stands at the door a moment  
Falstaff in prächtiger Kleidung aus seinem Zimmer bleibt an der Tür stehen

He swaggers across the room - picks up his hat and stick - admires himself in the mirror.  
Er nimmt Hat und Stock und bewundert sich im Spiegel

**Maestoso**  
8<sup>va</sup>  
*f p cresc.*

He stands at the street door a moment - full of dignity.  
Steht würdig einen Augenblick am Straßentür

*ff*

Exit, shutting the door quickly  
ab-schnell die Tür-schließend

*p* *fff*  
8<sup>va</sup> bassa.....

END OF ACT II  
ENDE DES II AKTES

Notenbeispiel 27

3.Akt / 3.Szene: Ein Zwischenspiel (*Allegro*) präsentiert wieder das Eifersuchtsmotiv, das sich mit schnellem *staccato* (das Thema von „When I was a bachelor“) abwechselt. Die Damen Ford und Page treten zu lustiger und fröhlicher Musik auf (u.a. von Holzbläsern und Triangel gespielt), man spürt richtig ihre Freude und Aufregung vor diesem Streich. Bei Quicklys Ankündigung „Here comes Sir John“

setzt das Orchester kurz aus. Mrs. Ford beginnt das Volkslied *Greensleeves* zu singen, Falstaff übernimmt den Refrain und geht dann in „Have I caught my heavenly jewel“ über, dessen Orchesterbegleitung Vaughan Williams mit *appassionato* überschrieben hat. Die Rendezvous-Szene hat erstaunlicherweise gar nichts Lächerliches oder Parodistisches an sich, Musik wie Text hat Vaughan Williams ziemlich ernsthaft gehalten. Die Passage fügt sich gut an Falstaffs Liebeslied an. In äußerst lyrischer Weise vertonte er *Greensleeves* und „Have I caught my heavenly jewel“ in f-Moll. Dazu tragen auch die Harfenbegleitung und die *legato*-spielenden Streicher bei. Einzig die Verzierungen auf „cruel“ und „disarmed“ wirken ein wenig komisch.

Ein Beckenschlag unterbricht die beiden und kündigt Mistress Quickly an, was die Musik dynamischer werden lässt (*Allegro*, 2/4-Takt). Im Gegensatz zu Salieri und Nicolai versteckt sich Falstaff von selbst zuerst hinter einem Vorhang. Das Orchester untermalt das aufgeregte Gespräch, das nun zwischen Falstaff, Mrs. Ford und Mrs. Page folgt, abwechselnd mit auf- und absteigenden Sechzehntel-Noten, mit *staccato* und *tremolo*. Das Geschehen wird dadurch in der Musik deutlich: als Falstaff in den Korb hineinklettert, hört man im Orchester richtig, wie er hineinplumpst. Die verwendeten Intervalle rufen den selben Eindruck wie der Text hervor („Let me see it“ zu einer aufsteigenden Quart; „help me away“ zu aufsteigenden Sekunden). Die Damen drohen dem im Korb steckenden Falstaff, ihre Schläge hört man in der Musik, illustriert durch das Becken und das Orchester im *fortissimo*)

4.Akt / 2.Szene: Vor Falstaffs Auftritt erklingt in leicht variiertes Form das Briefthema, gespielt von den Hörnern und begleitet von tiefen Streicher-*pizzicati*. Diese Instrumente stimmen nicht nur auf die Waldatmosphäre ein, sondern deuten möglicherweise auch auf den genarrten Liebhaber hin. Indem die symbolisch aufgeladenen Hörner das Briefthema, das ja eigentlich für seine erhofften Eroberungen steht, intonieren, ergibt sich eine ironische Sichtweise.

Diese Passage steht im düsteren c-Moll. Etwas zu kurz exponiert Vaughan Williams die unheimliche Stimmung, da nun schon Falstaff auf die Bühne kommt (s. Notenbsp. 28). Sein Text ist wiederholt mit Primen unterlegt, das Orchester pausiert öfters und insgesamt ist die Vertonung dem Sprechen sehr ähnlich. Vielleicht zeigt dies ja Falstaffs veränderte Laune, möglicherweise hat er nach seinem Bad in der Themse einiges von seiner Energie und Aktivität eingebüßt. Vielleicht ist er gar nicht mehr so begeistert von seinem Abenteuer? Stark variiert spielen Streicher und Fagott das Briefthema, Falstaff denkt an Mrs.Ford und sofort nimmt die Musik einen lyrischen,

fast sehnsüchtigen Ausdruck an. Nachdenklich erinnert er sich an das gestrige Abenteuer. Charakteristischerweise kommt auf „thrown“ („to be thrown into the Thames“) ein absteigendes Intervall, sowie eine aufsteigende Quart bzw. Quint auf „Remember Jove“ und „O powerful love“, deren Texte dadurch hervorgehoben werden.

Mit dem Auftritt der Damen erklingt ein schnelles aufsteigendes *staccato* und taucht etwas verfremdet „Have I caught my heavenly jewel“ auf. Vaughan Williams setzt das Orchester nun wieder durchgehend ein, wodurch sich eine ganz andere Stimmung als zuvor bei Falstaffs Monolog einstellt, wesentlich lyrischer und melodischer. Passenderweise klingt zu „Mistress Page is come with me“ das Briefthema.

Enter Falstaff disguised as Herne—he wears a pair of horns and drags a chain. He seems much battered by his recent experiences. Falstaff tritt als Hüne auf, mit Hörnern und einer Kette. Er scheint entsetzt seiner letzten Erfahrungen in wenig guter Verfassung zu sein.

**12** Lento  
 FAL.  
 FAL.  
 Muted Horns  
 gestopfte Hörner  
 pp  
 (pizz.)

(senza misura) tempo  
 FAL.  
 FAL.  
 The Windsor bell hath struck twelve,— the minute draws  
 Die Windsor Glocke schlug zwölf — Die Stunde ist

(senza misura)  
 FAL.  
 FAL.  
 on — Have I lived to be carried in a basket, like a barrow of butchers  
 nah - e War mir bestimmt, den man mich im Korb wegtrug wie ne Tracht Kalbau-nen vom

**Notenbeispiel 28**

Die Feen interpretiert Vaughan Williams nicht als liebliche Wesen, sondern bei ihm geben sie schauerliche „ooooo“s von sich, die Falstaff ganz ordentlich piesacken – in der Musik lautmalerisch durch die kleine Trommel dargestellt.

4.Akt / Finale: Nachdem Falstaff einsieht, dass man ihn genarrt hat („I am made an ass“ natürlich zu absteigenden Sekunden!) und nachdem Anne und Fenton zu den überraschten Eltern zurückkehren, spricht Falstaff die Worte „Stand not amazed, here is no remedy“, die bei Shakespeare zu Fords Text gehören. Der Klavierauszug vermerkt dazu „Falstaff blesses the whole party“, was zwar einigermaßen seltsam und kurios anmutet, Falstaff hingegen wieder ein gewisses Maß an Ansehen und Autorität verleiht.

Der Schlusschor „Whether men do laugh or weep“ beginnt recht majestätisch und hat einen ziemlich feierlichen und getragenen Charakter. Er steht in B-Dur, das oft für

Hymnen verwendet wird, deshalb passt der Text nicht so gut zur Musik, denn Tempo und Dynamik kommen erst im Tanz danach. Die verwendeten Intervalle (viele aufsteigende Sekunden und einige Quarten) verleihen dem Stück einen aufwärtsstrebenden Charakter, es schließt auch mit einer bekräftigenden Quinte. „Whether men do laugh or weep“ wird von Falstaff gesungen, in unregelmäßigen Abständen setzen dann Mrs. Quickly, Pistol, Anne, Fenton, Mrs. Page und Mrs. Ford ein. Erst in der 2. Strophe nach „All our pride is but a jest“ stimmen auch Page und Ford mit ein, Evans, Nym, Bardolph, Pistol und der Wirt singen im Chor mit.

Durch das gemeinsame Anstimmen dieser allgemeinen Wahrheit erreicht Vaughan Williams auch musikalisch eine Versöhnung und nachdem er es Falstaff exponieren lässt, wird diesem seine Wichtigkeit und auch Würde zugestanden.

### **6.9. Welchen Beitrag leistet die Musik?**

Durch die Musik bekommt der Text oftmals eine Bedeutung, die er vorher nicht hatte, das zeigt sich nicht nur in den Falstaff-Szenen, sondern z.B. auch an Fords „Pardon me, wife“. Im Mittelpunkt stehen mehr romantische und melancholische Stimmungen. Das Orchester begleitet oder legt den Text aus oder macht auch Pausen bei wichtigen Stellen. Verschiedene Motive geben einen Kommentar ab. Durch die Instrumentierung wird auf Stimmungen und Gefühle reagiert, weshalb sich rasche Wechsel zwischen fröhlich, melancholisch, traurig, zornig,... ergeben. Vaughan Williams orchestrierte seine Oper sehr farbig und nützte die Instrumente gut aus. Fröhliche Holzbläser-*staccati* findet man häufig (z.B. Falstaffs Auftritt; Marsch von Cajus, Quickly und Rugby; Szene von Nym und Pistol; Briefszene; Szene zwischen Falstaff und Ford/Brook), diese könnten Gelächter ausdrücken. In heiteren Szenen dominieren oft die Holzbläser, eine solistische Oboe steht für Traurigkeit und das Blech versinnbildlicht die symbolischen Hörner (z.B. in der Szene zwischen Falstaff und Ford; in Fords Monolog „Is this a vision?“). In den Elfenszenen kreiert Vaughan Williams eine ganz eigene, von den anderen Falstaff-Opern komplett verschiedene Atmosphäre durch den Einsatz der Rasseln. Mittels unterschiedlicher Spielweisen (*legato*, *staccato*, *pizzicato*) erreicht er ebenfalls große Abwechslung und Vielfalt in der musikalischen Gestaltung.

### **6.10. Wie wird Falstaff musikalisch umgesetzt?**

Vaughan Williams' Falstaff ist ein ernst zu nehmender Mensch, der nicht vordergründig spaßig wirkt. Zwar gibt es komische Elemente – meist in der Orchesterbegleitung (z.B. Triller und *staccato* von Holzbläsern)-, die ernsthaften überwiegen jedoch, und geht man nur nach der Musik, wäre es durchaus möglich, dass er verliebt ist. Seine Stattlichkeit wird durch oftmaliges Erklingen von Märschen betont. Vergleicht man ihn mit Sir John aus THE MERRY WIVES, bemerkt man in der Oper eine deutliche Veränderung seines Charakters. Die Musik macht ihn nachdenklicher, ernsthafter und würdevoller, das allerdings oft mit einem Augenzwinkern. Leichte Ironie fällt gerade in seinen Auf- und Abtrittsmärschen auf. Seine Haupteigenschaften sind zwar nicht gerade Witz und Schlagfertigkeit, doch stellt ihn Vaughan Williams als eine sympathische und keineswegs lächerliche Figur dar.

Auffällig ist die oftmalige Vertonung seines Textes durch Sekunden bzw. andere kleine Intervalle. Zum Teil hält sich der Komponist stark an die Tonhöhe beim Sprechen bzw. vertont er manche Passagen überhaupt nur mit Primen. Größere Intervalle (ab der Quart) verwendet er um Wörter hervorzuheben und zu betonen. Die Aussagekraft der Intervalle und Tonarten entspricht häufig der Aussage des Textes, besonders deutlich kommt dies in der Falstaff-Ford-Szene, der Waschkorbsszene und in Falstaffs „The Windsor Bell“-Monolog heraus.

### **6.11. Vaughan Williams' Zugang zu THE MERRY WIVES und sein Falstaff-Bild**

Vaughan Williams' musikalischer Zugang ist ähnlich wie jener von Verdi und Holst: die Bilder sind durchkomponiert, es gibt keine Arien oder abgegrenzte Nummern wie bei Salieri oder Nicolai. Die eingefügten Gedichte und Lieder stehen zwar in einer bestimmten Form (unterschiedliche Strophenformen in gereimten Versen), die in der Musik übernommen wird, d.h. die Wiederholung des Textes bewirkt auch eine Wiederholung der musikalischen Phrase. Somit baut Vaughan Williams musikalische Nummern in das durchkomponierte Ganze ein, ohne sie aber von der restlichen Musik zu trennen.

Das Orchester übernimmt einen wichtigen Part. Die melodiose Partitur und die Wahrung der Tonalität lassen *Sir John in Love* nicht gerade als typisches Werk seiner Zeit erscheinen. Vielmehr ist diese Oper in der Spätromantik verhaftet. Durch

den Einbau von Volksliedern und durch einige volksliedhafte Passagen erzeugt Vaughan Williams Lokalkolorit.

Eine langjährige Beschäftigung mit Shakespeare ging dieser Oper voraus. Bei der Textvertonung verfolgt er eine ähnliche Strategie wie auch Verdi: die Musik verstärkt den Text bzw. schafft eine gegensätzliche Interpretation. Beide Komponisten verwenden hauptsächlich Intervalle, die sich an der Sprache orientieren. Seine Darstellung von Falstaff ist aufgrund der vielen lyrischen und romantischen Elemente eindeutig am ungewöhnlichsten und schafft neue Perspektiven.

### **6.12. Erfolg des Werkes**

Komponiert zwischen 1924 und 1928, erlebte *Sir John in Love* seine Uraufführung am 21.3.1929 am Royal College of Music in London. Dies war jedoch eine private Aufführung, der weitere drei Vorstellungen folgten, sogar mit teilweise wechselnder Besetzung.<sup>290</sup> 1930 und 1933 (Bristol Opera School) folgten Vorstellungen, für jene in Bristol hatte Vaughan Williams Prologue, Episode und Interlude hinzugefügt. Die erste professionelle Aufführung erfolgte erst 1946 durch die Sadler's Wells Opera.<sup>291</sup> Verschiedene Inszenierungen in den folgenden Jahren (Royal Academy of Music, 1951; Cambridge University Arts Club, 1956; New Opera Company im Sadler's Wells Theatre, 1958)<sup>292</sup> konnten *Sir John in Love* nicht als dauerhaftes Repertoirestück etablieren. Laut dem Programmheft der English National Opera waren die Aufführungen im Sadler's Wells Theatre 1958 die letzten professionellen, bevor sich die English National Opera im März 2006 dieser Oper annahm. Dazwischen fanden immer wieder Aufführungen durch Universitäten oder kleinere Kompanien statt (z.B. Bronx Opera Company 1978 und 1988; University of Kansas 1995; British Youth Opera, Oxford, 1996).<sup>293</sup>

---

<sup>290</sup> Kennedy 1996: 120.

<sup>291</sup> English National Opera: *Sir John in Love*. 2005/06.

<sup>292</sup> Kennedy 1980: 332-334; Day 1998: 89.

<sup>293</sup> schriftliche Mitteilung von Miriam Higgins/Oxford University Press. Siehe auch die Aufführungsliste im Anhang.

### **III. ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE**

#### **1. ZUSAMMENFASSUNG DER LITERARISCHEN ANALYSE**

Im folgenden sollen wesentliche Punkte bzw. Themen zusammengefasst und deren Ausführung in den verschiedenen Opern verglichen werden. Dieses Kapitel konzentriert sich vornehmlich auf die Darstellung von Falstaff, die Beziehungen zwischen Falstaff und der Gesellschaft, die sprachliche Charakterisierung und auf die Gestaltung der finalen Szenen.

##### **1.1. Die Falstaff-Szenen in den Opern**

Die folgende Tabelle soll einen Überblick geben über die wichtigsten Falstaff-Szenen und welche davon in den Opern übernommen wurden. Salieri, Nicolai und Verdi ziehen Shakespeares 5-aktiges Stück auf drei Akte zusammen und kürzen einen Großteil der Intrigen. Während sie sich auf die Falstaff-Handlung und – Nicolai und Verdi – auf die Liebesgeschichte um Anne und Fenton konzentrieren, bezieht Vaughan Williams' vieraktige Oper hingegen auch die Handlungselemente, die um Caius, Evans und Shallow kreisen, mit ein.

In Salieris Vertonung findet man fast alle Szenen wieder, während Nicolai besonders am Anfang sehr viele Szenen gestrichen hat, die für die Exposition des Geschehens und der Figuren notwendig wären. In den *Lustigen Weibern von Windsor* werden manche Motive nicht genug erklärt, besonders die Szenen am Beginn, die bei Shakespeare viele Informationen vermitteln, fehlen hier (s.u.). Gerade jene Passagen mit Shakespeares Hauptfigur Falstaff sind dabei nicht vorhanden und zeigen, dass Nicolais Interessen woanders liegen. Bei Salieri hingegen gibt es sehr viele Rezitative um dem Zuschauer möglichst viel über die Verhältnisse zwischen Personen und ihre Motive wissen zu lassen. Dabei wiederholen sich viele Szenen jedoch, z.B. die Falstaff-Ford/Brook-Szenen oder die Überbringung der Nachrichten der Damen. Vaughan Williams und Verdi versuchen solche Wiederholungen zu vermeiden und übernehmen beide zum größten Teil die gleichen Szenen (s.u.). Wenn man bedenkt, dass Vaughan Williams neben der Anne und Fenton-Geschichte auch die Handlungselemente um Shallow, Evans und Slender übernimmt, so ist der Aufbau der Oper konzentriert und verstehbar. In Verdis *Falstaff* finden sich alle für das Verständnis wichtigen Szenen in komprimierter und prägnanter Form.

## Übersicht: Die Falstaff-Szenen in THE MERRY WIVES und in den Opern

Shakespeare	Salieri	Nicolai	Verdi	RVW
Falstaff wird angeklagt			✓	✓
Falstaff „verkauft“ Bardolph an den Wirt, weil er Geld braucht				✓
Falstaff hat 2 Liebesbriefe geschrieben; will das Geld der Damen	✓	✓ (1)	✓	✓
Falstaff erzählt seinen Dienern von dem Plan	✓		✓	✓
Diener sollen Briefe überbringen, sie weigern sich, er wirft sie hinaus			✓	✓
Diener wollen sich an Falstaff rächen und den Ehemännern von Falstaffs Plan erzählen				✓
Briefszene Mrs. Ford und Mrs. Page (2)	✓	✓	✓	✓
Diener informieren die Ehemänner/ Ford	✓		✓	✓
Ford beschließt, verkleidet Falstaff auszuhorchen	✓		✓	✓
Unterschiedliche Haltung der Ehemänner (Ford & Page)	✓	~		
Ford ist eifersüchtig	✓	~	~	✓
Mrs. Quickly überbringt Nachrichten	~		✓	✓
Falstaff ist stolz auf sich	~		✓	✓
Besuch von Ford (Brook)	✓		✓	✓
Fords 1.Eifersuchtsszene	✓		✓	✓
Die Damen bereiten die Szene vor	✓	✓	✓	✓
Waschkorbsszene; Ford sucht Falstaff	✓	✓	✓	✓
(Hinter der Szene:) Falstaff wird in die Themse geleert	✓	✓	✓ (3)	✓
Falstaff beklagt sich über sein Bad in der Themse	✓	✓	✓	✓
Mrs. Quickly überbringt die 2. Nachricht	~			
2.Besuch von Ford (Brook)	✓	✓ (4)		
Fords 2.Eifersuchtsszene	✓		✓ (5)	✓ (5)
Falstaff bei Mrs. Ford; Verkleidung; Prügelei	✓	✓		
Die Damen erzählen alles den Ehemännern	~	✓		✓
Ford bereut seine Eifersucht	✓		✓	✓
Neuer Plan (Herne)	✓	✓	✓	✓
Falstaff verärgert	✓		✓	✓
3.Besuch von Mrs. Quickly	~		✓	
3.Besuch von Ford (Brook)	✓			
Falstaff als Herne	✓	✓	✓	✓
Falstaff & Damen	✓	✓	✓	✓
Feen & Geister verspotten Falstaff	✓	✓	✓	✓
Intrigen aufgeklärt	✓	✓	✓	✓
(Versöhnung)		~	✓	✓

(Die Szenen, die sich auf Anne, Fenton, Shallow, Cajus, Evans etc. beziehen, sind nicht miteinbezogen.)

(1) Szene folgt erst viel später.

- (2) Die Briefszene steht in allen Opern an unterschiedlicher Stelle.
- (3) Falstaff wird hier vor den Augen der Damen ins Wasser geleert.
- (4) an dieser Stelle wird Fords erster Besuch bei Falstaff nachgeholt.
- (5) wird mit der 1.Eifersuchtsszene zusammengefasst.

Das Zeichen ~ bedeutet, dass die Szene in etwas veränderter Form übernommen wurde.

## **1.2. Sprachliche Gestaltung**

Die beiden britischen Komponisten übernehmen den Originaltext, der hauptsächlich in Prosa steht, die anderen Librettisten setzen den Text der Musiknummern in meist gereimte Verse. Rezitative bzw. gesprochene Dialoge sind in Prosa gehalten. Die vielen verschiedenen Sprachstile spielen in den MERRY WIVES eine große Rolle, die Librettisten behandeln dieses hervorstechende Merkmal des Shakespeareschen Textes ganz unterschiedlich: Cajus darf seinen französischen Akzent bei Nicolai und Vaughan Williams behalten, verliert ihn jedoch bei Boito. Wie Hepokoski feststellte, weist Boito Falstaff, den Frauen, Männern, Nannetta & Fenton Versmaße zu, die sich in der Anzahl der Silben unterscheiden.<sup>294</sup> Dadurch bekommen die Personen bzw. Personengruppen unterschiedliche Taktarten zugeteilt: Falstaffs prosaähnlicher Text steht fast immer im 4/4-Takt (z.B. Beginn des 1.Bildes; „Va vecchio John“; „Mondo ladro“; „Ogni sorta“; „Tutto nel mondo“), Nannetta und Fenton singen im 3/4-Takt (Duette; „Sul fil d'un soffio etesio“, Menuett im 6.Bild). Den Damen weist Verdi oft den 6/8-, daneben auch den 2/4- oder 4/4-Takt zu, den Herren 2/2-, 2/4- oder ebenfalls 4/4-Takt. Im 2.Bild lagert Verdi einmal sogar den 6/8-Takt (Damen, Flöten, Oboen, Klarinetten) und den 2/2-Takt (Herren, Fagott, Hörner) übereinander. Verdi ist jedoch der einzige, der Personen bestimmte Taktarten zuteilt. Weiters betont Boito durch die Verwendung von Vokabeln aus der Boccaccio-Zeit den italienischen Charakter des Werkes.

Nicolai wechselt meist zwischen sechs-, sieben- und achtsilbigen Versen, Anna und Fenton heben sich durch ihre poetischere Sprache von den anderen Personen ab. Cajus streut immer wieder französische Phrasen ein, Spärlich beschränkt sich meist auf „O süße Anna“. In Falstaffs Sprache kann man Unterschiede zwischen seinen etwas derben Worten am Beginn des 2.Aktes und den „galanteren“ Rendezvous-Szenen mit Frau Fluth feststellen.

Mit der Übernahme des originalen Textes, behält Vaughan Williams auch die sprachlichen Stile bei, wobei besonders die Akzente von Cajus und Evans sowie

---

<sup>294</sup> Hepokoski 1983: 31-33.

Slenders „O sweet Anne Page“ herausstechen. Der Einbau der Gedichte intensiviert die poetischeren Dialoge zwischen Anne und Fenton.

Abgesehen von Salieri erkannten die Librettisten die Wirksamkeit und Effektivität der sprachlichen Differenzierung und kommen in diesem Punkt daher dem originalen Text nahe, wobei sie Wortspiele und Zweideutigkeiten nur sehr selten übernehmen.

### **1.3. Figurendramaturgie**

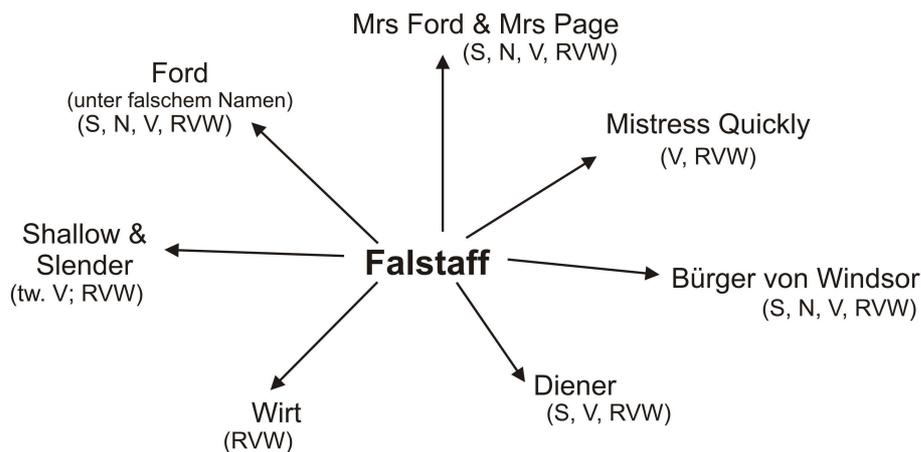
Prinzipiell kann man eine starke Reduzierung der Personen feststellen, der Einzige, der die große Anzahl der Nebenrollen beibehält, ist Vaughan Williams. Salieri kürzt am radikalsten, bei ihm sind außer Falstaff nur die Ehepaare Ford und Slender (=Page) sowie ein Dienerpaar vorhanden. Er hat dadurch Zeit, die Handlung ausführlich zu entwickeln und allen Personen ausgiebige Arien und Rezitative zuzuteilen, die ihre Gedanken und Emotionen eingehend schildern. Salieri wie Nicolai benötigen Platz für die drei Späße, die allein in den Händen von Mrs. Ford und Mrs. Page liegen.

Nicolai, Verdi und Vaughan Williams hingegen binden die Handlung um Anne und Fenton mit ein, die im Vergleich zu Shakespeare eine deutliche Veränderung erfährt. War Fenton anfangs nur hinter Annes Geld her, verlagern die Komponisten den Schwerpunkt in Richtung echtes Liebespaar – da es ein solches in einer komischen Oper einfach geben muss. Bei Nicolai und Vaughan Williams sind noch alle drei Bewerber erhalten, Verdi fasst Charaktereigenschaften von Dr. Cajus, Shallow und Slender in einem neuen Dr. Cajus zusammen.

Verringerte Personenzahlen deuten auch auf die Beschaffenheit des Librettos hin, da besonders im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert nur eine geringe Anzahl von Figuren auf der Bühne stand um Handlung und Stimmung besser zu entfalten.

### **1.4. Falstaff und seine Beziehungen zu anderen Personen**

In Shakespeares *THE MERRY WIVES* steht Falstaff in Beziehung zu fast allen auftretenden Personen (außer zu Anne und Fenton) – ähnlich wie Mistress Quickly, die fast überall ihre Finger im Spiel hat. Je mehr Figuren mit ihm in Verbindung treten, umso mehr erfährt man über ihn und seinen Charakter. In *Sir John in Love* sind diese Beziehungen größtenteils erhalten, während bei Salieri und Nicolai Falstaffs Kommunikationsmöglichkeiten weitgehend eingeschränkt sind. Die folgende Graphik soll dies verdeutlichen:

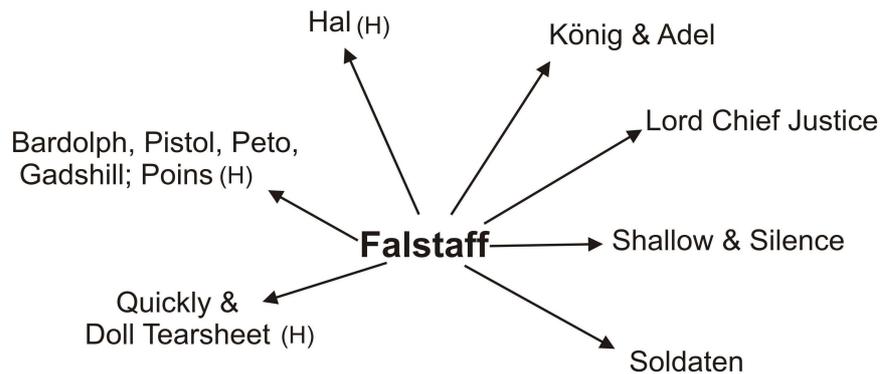


(S=Salieri, N=Nicolai, V=Verdi, RVW=Vaughan Williams)

Die Bürger von Windsor sind in allen MERRY WIVES-Opern erhalten, da sie eine wesentliche Rolle bei Falstaffs Bestrafung spielen. Fällt Mistress Quickly weg, ergibt sich keine Möglichkeit für Falstaff, schon vor seinem Rendezvous mit Mrs. Ford, seinen „Charme“ spielen zu lassen. Denn bei Verdi und Vaughan Williams merkt man deutlich, wie er mit ihr zu flirten versucht. Durch Shallow und teilweise auch durch Slender zeigt sich Falstaffs „verbrecherische“ Seite; während Verdi einige ihrer Textzeilen Dr. Cajus überträgt, kompensiert Salieri das Fehlen dieser beiden Figuren indem er Bardolfo über Falstaffs Gaunereien schimpfen lässt. Diese Seite klammert Nicolai komplett aus. Der Wirt, der bei Shakespeare in vielen Intrigen mitspielt, wird – falls er überhaupt beibehalten ist – zu einer stummen Rolle (außer bei Vaughan Williams).

Damit hängt auch zusammen, inwieweit Falstaff als aktiv handelnde Person gezeigt wird. Handelt er gar nicht oder nur indirekt (hinter der Bühne), nimmt ihn der Zuschauer als eher unbedeutende und wenig einflussreiche Figur wahr. Bei Nicolai verkommt er gar zum Objekt der Damen, da seine eigenen Taten im Hintergrund geschehen und man erst im Nachhinein darauf aufmerksam gemacht wird. Die Sir Johns von Salieri, Verdi, Vaughan Williams und auch Thomas sind hingegen auf der Bühne aktiv, somit sind ihre Unternehmungen sichtbar und die Figuren werden als tatkräftiger und energischer gesehen.

Holst übernimmt nur die Figuren der linken Seite der Graphik mit dem Ergebnis, dass vor allem Falstaffs allmählicher Abstieg nicht thematisiert wird und man ihn nur in einer kleinen Auswahl von Szenen erlebt, die ihn in einem günstigeren Licht erscheinen lassen. Die Graphik zeigt die Personen bei Shakespeare und bei Holst (H):



Die Komponisten, die THE MERRY WIVES zur Vorlage nahmen, neigten dazu, die Protagonistenzahl zu reduzieren – vermutlich aus pragmatischen Gründen: viele Personen wirken unüberschaubar und man kann ihren Charakter dann nur schwer im Detail ausführen. Durch die Konzentration auf wenige Charaktere ist eine kompaktere und (je nach Komponist und Librettist) tiefgründiger gestaltete Handlung möglich, wobei der Vorwurf der Eindimensionalität der Charaktere in den frühen Opern zum Teil noch berechtigt ist.

### **1.5. Zur Darstellung Falstaffs**

In den frühen Opern wie bei Salieri und Nicolai tritt Falstaff noch als typischer Buffo-Charakter auf. Die Späße stehen eindeutig im Vordergrund, und betrachtet man nur den Text, fällt öfters eine unbeabsichtigte Komik, basierend auf teilweise banalen Textzeilen, auf. Bei Nicolai hinterlässt der Text allein einen seriöseren Eindruck als in der Verbindung mit der Musik, besonders der Beginn des Finales des 1. Aktes. In beiden Opern wirkt Falstaff selbst nicht gerade witzig oder lustig. Farcenhafte Elemente wie die Prügelei dominieren.

In *Le Songe d'une nuit d'été* wird Falstaff als etwas einfältiger Mensch dargestellt, immer auf seinen Vorteil bedacht und sehr von sich eingenommen. Allerdings weiß er im 3. Akt auch nicht recht, wie ihm geschieht, da er die Königin und Olivia nicht durchschaut.

Verdi und sein Librettist Boito bekamen viel Lob für die Einbindung verschiedener Textstellen aus HENRY IV, die Falstaff als gescheit, klug und witzig zeigen. Wie Verdi verzichtet Vaughan Williams auf den zweiten Streich, was eine deutliche Aufwertung bewirkt. Holsts Falstaff ist überhaupt witzig und schlagfertig, hat auf alles eine Antwort und wirkt im Großen und Ganzen so, wie man ihn aus 1 HENRY IV kennt. Holst konzentriert sich im Wesentlichen auf die Geschehnisse im Wirtshaus und auf

die Beziehungen zwischen Falstaff und Hal bzw. Falstaff und Doll, die sich beide ins Positive verschieben.

Aufgewertet wird Falstaff in den MERRY WIVES-Vertonungen allerdings dadurch, dass auch er sich einen Spaß mit den Damen machen will. Immerhin schreibt er die Briefe ja nicht aus Verliebtheit, sondern weil ihn die vollen Geldbeutel der Damen locken. Genauso wie Mrs. Ford spielt er ein doppeltes Spiel – ein Moment, das bei Salieri während der ersten beiden Treffen noch herauskommt, am Ende jedoch wird das Thema von „Falstaffs Intrige“ nicht fertigentwickelt. In keiner der Opern wird dieses Motiv bis zum Schluss beibehalten, bei Verdi und Vaughan Williams kann Falstaff allerdings das Ende zu seinen Gunsten wenden. Nicht nur er wird gefoppt, auch Annes Vater (bzw. Mutter) und Bewerber müssen eine Niederlage einstecken (Nicolai: Ehepaar Reich, Cajus und Spärlich; Verdi: Ford und Dr. Cajus; Vaughan Williams: Ehepaar Page, Cajus und Slender). Fast jeder ist in irgendeiner Weise getäuscht worden.

Auch wenn Falstaff zum Lachen reizt, ist er doch eigentlich keine sehr „lustige“ Person. Besonders in den späteren Opern spürt man immer wieder einen Hauch von Tragik und Melancholie: in Verdis *Falstaff* u.a. durch seinen Monolog „Mondo ladro“, bei Holst in der Beziehung zwischen Falstaff und Doll, bei Vaughan Williams in verschiedenen Falstaff-Szenen aus dem 2. und 4. Akt. In den beiden erstgenannten Versionen sowie bei Salieri kommen noch die Eifersuchtsszenen Fords hinzu, während bei Nicolai tragische Untertöne fast vollständig fehlen.

Die Komponisten der späteren Vertonungen tendierten dazu, von den oberflächlich komischen Situationen wegzugehen und sich stattdessen auf eine differenziertere Darstellung zu konzentrieren. Waren die frühen Falstaffs hauptsächlich vordergründig komisch und zeichneten sich diese Opern durch einen eher derben, aus der *commedia dell'arte* kommenden Humor aus, so wurde der Witz später subtiler. Zwar kann man Verdis oder Vaughan Williams' Falstaff eine gewisse Einfalt nicht absprechen, doch beide sind im Ganzen tiefgründiger konzipiert, da sie Falstaffs Entwicklung, Gedanken und mehr von seinem Innenleben präsentieren. Das hat nicht nur mit der Entwicklung der Oper zu tun, die im Laufe des 19. Jahrhunderts immer stärker psychologisch durchdachte Figuren bevorzugte, sondern auch mit dem veränderten Verständnis für Shakespeare. Nebenfiguren wie z.B.

Cajus blieben jedoch weiterhin typenhaft und waren meist auf einen Charakterzug beschränkt, wie man bei Verdi oder Vaughan Williams feststellen kann.

Besonders in Zusammenhang mit *Sir John in Love* tauchte immer wieder die Frage auf, ob Falstaff wirklich die Hauptperson wäre. Man kritisierte, er wäre zu selten auf der Bühne – im Gegensatz zu Anne und Fenton. In gewisser Hinsicht stimmt das natürlich, doch ist Falstaff der Mittelpunkt der Handlung. Im Vergleich dazu, spielt Falstaff bei Nicolai eine wesentlich untergeordnetere Rolle, wo er kaum als aktive, selbst handelnde Person gezeigt wird. Aber nicht umsonst benannte er seine Oper wohl *Die Lustigen Weiber*. Bei Salieri hingegen dreht sich die ganze Oper um ihn, es gibt keine Gegenhandlung, die Abwechslung bringt, sodass sich manchmal ein Gefühl der Eintönigkeit einschleicht. Verdis Falstaff beherrscht das ganze Stück, er ist der einzige wirklich dominante Sir John und das, obwohl auch Alice, Ford, Nannetta, Fenton und Mrs. Quickly Hauptrollen übernehmen! Ähnlich ist es bei Holst, sein Falstaff ist fast die ganze Zeit auf der Bühne und spielt daher nicht nur physisch eine Hauptrolle, während A.Thomas' Falstaff als Nebenrolle konzipiert ist, die immer wieder das Geschehen auflockert.

Die Sichtweise in den Opern wechselt – je nachdem welche Figuren die Librettisten und Komponisten favorisieren. Stehen bei Shakespeare Falstaff wie die Damen gleichermaßen im Mittelpunkt, so behalten Salieri und Verdi diese Perspektive bei. Bei Vaughan Williams verschiebt sich der Schwerpunkt in Richtung der Damen, wobei sie nicht völlig die Überlegenheit erhalten wie bei Nicolai.

In Salieris Oper erfährt man über Falstaff relativ viel durch Bardolfo, von seinen Betrügereien und Schulden, seinem Appetit auf Essen und Trinken und seinem Interesse für Damen. Dass er reiche Frauen umwirbt, ist scheinbar nichts Neues oder Ungewöhnliches. Die erste Szene stellt Falstaff direkt vor und zugleich lernt man die Meinung über ihn von einigen Hauptpersonen und dem Chor kennen, die sich alle über ihn lustig machen. Er ist ein selbstsicherer Mensch, der bei jeder Gelegenheit, u.a. in den Gesprächen mit dem verkleideten Ford, von seinen „Vorzügen“ schwärmt und mit seinen Errungenschaften prahlt. Die Damen hingegen halten ihn für unverschämt, verwegen, liederlich und versoffen, Ford ihn für einen Verführer.

Er lebt erst kurze Zeit in Windsor und logiert im Wirtshaus „Capricorno“ („Steinbock“) – eine Anspielung auf die Hörner? Zuvor wohnte er in London und wie bei

Shakespeare hat er Angst, dass man dort von seinen Missgeschicken hören könnte, würde man ihn doch sofort verspotten.

Nicolai und Mosenthal präsentieren ihren Sir John durch die Briefszene der Frau Fluth und lenken den Blick damit auf sein Alter und Aussehen. Im ganzen Stück bezeichnen ihn alle Personen oft als „fetter Bursche“, „Wurstberg“, „Wollsack“, „alter Sünder“ oder „dicker Schlemmer“. Der Dialog mit dem Kellner zu Beginn des 2. Aktes bezieht Elemente aus HENRY IV mit ein, allerdings erfährt man nur von seinen Schulden und seiner gegenwärtigen Stimmung.

Verdis Librettist Boito entpuppt sich als der einfallsreichste, wenn es darum geht, wenig schmeichelhafte Bezeichnungen für Falstaff zu finden. So wird er u.a. mit folgenden Ausdrücken bedacht: otre (Weinschlauch), tino (Tonne), re delle pance (König der Bäuche), vorace balena (gefräßiger Wal), mostro (Scheusal), brigante (Räuber), bove/ bue (Ochse), uomo senza fede (ehrloser Mensch), monte di lardo (Speckberg), ribaldo/ furfante (Schurke), briccon (Gauener), pagliardo (Verführer), sugliardo (Dreckskerl), pappalardo (Vielfraß), beòn (Säufer), falsardo (Betrüger), cialtron (leichtsinziger Mensch), poltron (Faulpelz), ghiotton (Leckermaul), pancion (Fettwanst), capron (Ziegenbock), scrocon (Schmarotzer), spaccon (Angeber)... Wird man einerseits auf sein liederliches Leben, seine Gaunereien und Schulden hingewiesen, zeigt sich Falstaff andererseits selbstbewusst, den anderen überlegen und herablassend. Keine Oper informiert über Falstaffs Vergangenheit, nur Boito lässt ihn kurz von seiner Jugendzeit beim Herzog von Norfolk erzählen. Denn damals als Page war er noch schlank, jetzt hingegen wird er fett und bekommt graue Haare. Vaughan Williams fasst sich meist kurz, sodass man von Falstaff mehr durch seine eigenen Taten als durch andere Personen erfährt. Seine indirekte Charakterisierung hebt ähnliche Eigenschaften wie sie Verdis Falstaff besitzt hervor.

Falstaffs Geldgier ist unterschiedlich ausgeprägt und verrät dadurch einiges über sein heruntergekommenes Leben. Am deutlichsten führen Salieri und sein Librettist Defranceschi dieses Thema aus, denn Falstaffs Denken dreht sich – neben seiner eigenen Person – nur um das Geld. Am amüsantesten wirkt dabei jedoch Verdis Falstaff. In mehreren Szenen wird man auf seine äußerst beschränkten finanziellen Mittel hingewiesen, z.B. als er die Rechnung im Wirtshaus bezahlen soll oder als er „senza complimenti“ („ohne Umstände“) Fords/Fontanas vollen Geldbeutel annimmt. Vaughan Williams relativiert die vielen Aussagen von Falstaff, die auf das Geld der

Damen anspielen, indem er sie zum Teil anderen Personen in den Mund legt. Dadurch erscheint er dem Zuschauer zu Beginn nicht ganz so herabgekommen, aber dieser Eindruck trügt, erweist er sich in der Szene mit Ford doch als ebenso willig, dessen Geld anzunehmen!

Das Motiv des verliebten alten Mann, der einer jungen, hübschen Frau den Hof macht, wurde neben der Literatur auch in der Oper öfter thematisiert. (Strauss, *Die schweigsame Frau*, Donizetti, *Don Pasquale*). Da die Leidenschaft und Verliebtheit des alten Mannes lächerlich wirken, wird er von der Frau betrogen und genarrt.<sup>295</sup> Falstaff fügt sich in diese Reihe nahtlos ein, denn für seine Umgebung scheinen seine Gefühle echt zu sein. Daher muss er verspottet werden, was besonders deutlich bei Salieri, Nicolai (Zitat links) und Verdi (Zitat rechts) herauskommt, singen die Damen doch immer davon, ihn lächerlich zu machen.

Wir locken ihn mit Weiberlist  
In eine sichere Falle,  
Und wenn er drin gefangen ist,  
Verhöhnern wir ihn alle! (S.15)

Alice: Dobbiam gabbarlo.  
Nannetta: E farne chiasso.  
Alice: E metterlo in burletta. (S.74)  
(Alice: Wir müssen ihn foppen.  
Nannetta: Und einen großen Wirbel  
machen.  
Alice: Und ihn zum Narren halten.)

Falstaff hingegen – und das haben alle Opern-Falstaffs (auch jener von A.Thomas) gemeinsam – hält sich für unwiderstehlich. Wäre er jünger und attraktiver, hätte er bei Frau Fluth zumindest eine Chance, während die anderen Mrs. Fords und Mrs. Pages sich mehr über seine Frechheit empören. Ganz anders behandelt Holst dieses Thema. Durch Kürzungen erreicht er eine fast seriöse und ernsthafte Beziehung zwischen Falstaff und Doll Tearsheet.

### **1.6. Falstaff und die Gesellschaft**

Falstaff steht in der Windsor-Gesellschaft eigentlich auf einer hohen hierarchischen Stufe, symbolisiert durch seine Anrede mit „Sir John“. Allerdings erscheint er in den Opern als Außenseiter: Sieht man Salieris Falstaff zu Beginn mit den Bürgern beim Fest, so merkt man bald, dass er zu jenen keine wirkliche Verbindung hat, weil er einerseits sich selbst eingeladen hat und andererseits von ihnen ausgelacht wird. In den *Lustigen Weibern* erlebt man Falstaff nur mit den Männern, mit denen er einen Trinkwettbewerb veranstaltet, was keine große Auszeichnung für ihn ist. Nachdem er

---

<sup>295</sup> Frenzel 1988: 1.

die Streiche der Damen nicht durchschaut, fällt er in beiden Opern am Ende auf die unterste Stufe dieser Gesellschaft.

In den späteren Vertonungen ist die Beziehung zwischen Falstaff und der Gesellschaft nicht mehr so eindimensional. In *Le Songe d'une nuit d'été* ist er durch seine Freundschaft mit Shakespeare und durch seinen Beruf integriert. Verdis Falstaff behauptet sich in verschiedenen Situationen als Herr der Lage und kann sie immer wieder zu seinen Gunsten wenden. In *Sir John in Love* lernt man Falstaff zuerst innerhalb der Gruppe von Page, den Damen, Shallow, Evans und Slender kennen, wodurch man ihn nicht als Außenseiter identifiziert. Er hat sich noch relativ viel von seiner Position als „Sir“ bewahrt.

Die Dienerfiguren geben darüber ebenfalls Aufschluss. Sie sind so etwas wie die „Reste“ seines adeligen Lebens und verleihen ihm doch ein gewisses Ansehen. Abgesehen davon, dass sie auch Strolche sind, verraten sie ihn jedoch und schlagen sich auf die Seite der vermögenden Bürger, auf jene Seite, wo sie vielleicht mehr zu erwarten haben als von Falstaff. Sie stellen aber auch die Verbindung zwischen Falstaff und den Einwohnern von Windsor her. Es ist bezeichnend für Nicolais heruntergekommenen Falstaff, dass er keine Diener mehr hat.

### **1.7. Das Ende der Opern**

Am Ende der *MERRY WIVES* von Shakespeare bleibt es offen, ob Falstaff nun wirklich in die Windsor-Gesellschaft integriert wird oder nicht. In einem Theaterstück ist ein solcher Schluss möglich, doch die Oper folgt anderen Gesetzen: ein ebensolches Ende ist keine rechte Lösung, was man deutlich an Salieris *Falstaff* merkt. Falstaff bekennt, dass er ein Esel war und beteuert, dass er nie wieder Damen nachstellen werde, und falls er es doch tun sollte, wird ihm schon jetzt mit Wasser, Feuer und Stock gedroht. Sie haben ihn angeführt und freuen sich darüber, sodass dann zwei ungleiche Gruppen übrigbleiben: Falstaff vs. die Bürger mit den Fords und Slenders. Immer wieder wiederholen sie diese Verse, mit denen auch die Oper schließt, und die sich nur auf Falstaffs Dummheit beziehen: „Or tre volte corbellato / Persuasio alfin sarete: / E mai più non cercherete / Le altrui donne di tentar“ (S.462-464; „Drei Mal angeführt, werden Sie jetzt endlich davon überzeugt sein, und nicht mehr versuchen, fremde Ehefrauen zu verführen“). Selbst Shakespeares Ende ist versöhnlicher! Bei Nicolai behalten die drei Damen (Frau Fluth, Frau Reich, Anna) das letzte Wort, sie stimmen ein Terzett an und verzeihen Sir John. Die Männer haben dabei – so scheint

es – nichts mehr zu sagen! Die Damen wenden sich mit diesen Worten noch ans Publikum: „So hat denn der Schwank der fröhlichen Nacht / Vereinet auf immer der Liebenden Hände. / Wohlauf nun zur Hochzeit, getanzt und gelacht, / Dass alles in Freude und Heiterkeit ende!“ (S.70). Hier wird Falstaff zumindest nicht ausgeschlossen.

Verdi lässt seinen Sir John mit Worten aus HENRY IV kontern, die ihn über die ihn auslachende Gesellschaft stellen: „Ogni sorta di gente dozzinale / Mi beffa e se ne gloria: / Pur, senza me, costor con tanta boria / Non avrebbero un briciolo di sale. / Son io che vi fa scaltri. / L'arguzia mea crea l'arguzia degli altri“ (S.425-426; „Jede Art von gewöhnlichen Leuten verspottet mich und ist stolz drauf: Doch ohne mich hätten sie bei allem Hochmut kein bisschen Salz. Ich bin es, der euch gewitzt macht. Mein Scharfsinn weckt den Scharfsinn der anderen“).

Dietmar Holland vertrat die Meinung, dass die Welt nicht in Ordnung ist, dass von einem guten Ende und einer Lösung der Konflikte keine Rede sein kann: „Die Bühne ist weiterhin offen für die Welt als Irrenhaus.“<sup>296</sup> Allerdings treten die Figuren mit den Worten „terminiam la scena“ („beenden wir die Szene“) aus dem Geschehen heraus und zeigen so, dass sie die vorangegangenen Ereignisse womöglich als Spiel sehen. Und L. K. Gerhartz betonte, dass die Figuren im und mit dem Spiel zu sich selber und zur eigentlichen Wahrheit ihrer Existenz finden.<sup>297</sup> Ford sieht schließlich seine Fehler ein und das „Tutti gabbati“ („alle werden genarrt“) des gesamten Ensembles klingt nun keineswegs deprimiert oder frustriert, sondern bereitet der Oper ein textlich wie musikalisch sehr heiteres Ende. In ähnlicher Weise (und sicher von Verdi inspiriert) fand Vaughan Williams einen versöhnlichen Ausklang: auch bei ihm steht ein Chor am Ende, der von Falstaff angeführt wird.

Man sieht sehr deutlich, dass die Komponisten das Ende, das für eine konventionelle Oper eher ungeeignet ist, verbessern wollten. Sie suchten „abschließende Worte“, mit denen man das Publikum in fröhlicher Stimmung heimschicken kann, und kein Ende, bei dem man sich denkt (wie es bei Salieri der Fall ist), dass die Probleme noch auf eine Lösung warten und mit dem man nicht vollends zufrieden ist.

---

<sup>296</sup> Holland 1986: 31.

<sup>297</sup> Gerhartz 1986: 284.

## **2. ZUSAMMENFASSUNG DER MUSIKALISCHEN ANALYSE**

### **2.1. Welche Rolle spielen musikalische Traditionen?**

Die einzelnen Vertonungen sind in musikalischer Hinsicht eindeutig Produkte ihrer Zeit. In der Klassik herrschten neben Rezitativen festgelegte Formschemata von Arien und anderen musikalischen Nummern vor. Langsame und schnelle Teile wechselten einander ab, wurden wiederholt und mit Verzierungen ausgeschmückt. Daher wirken diese Nummern vorhersehbar und lassen dem Komponisten nicht soviel Freiraum, wie man bei Salieri nachprüfen kann. Obgleich seine Musik die unterschiedlichen Stimmungen gut trifft, erscheinen die festen Formen doch als gewisses Hindernis, das die Ausdrucksmöglichkeiten einschränkt. Oft bestehen die Texte aus 4-zeiligen Strophen, von denen der 3. und 4. Vers variiert wiederholt werden, z.B. im Anfangschor „Viva il comune amico“. Manche Nummern sind sehr konservativ gehalten (z.B. Mrs. Slenders „Vendetta“ mit A, A', B, A'), andere wiederum variieren das dreiteilige Schema ab (Mrs. Fords „Oh, die Männer“ – A, B, A' mit Wiederholungen –, Fords „Or gli affannosi palpiti“ – A, A', B, B', C, B" –, Falstaffs „Nell'impero di Cupido“ – A, A', B, A" – und „Sorte pettegola“ – A, B, A, C, A). Zweiteilige Gliederungen mit Wiederholungen verschiedener Verse verwendet Salieri z.B. in „Con molta degnazione“ oder Fords „Furie, che m'agitare“ und freiere Formen in Fords „Vicino a rivedere“ oder Slenders „Venga pure il cavaliere“.

Außerdem bekam jede Figur eine bestimmte Anzahl von Arien zugedacht, die nicht alle für die Weiterentwicklung der Handlung notwendig wären. Ähnlich liegt der Fall bei Nicolai. Seine Musiknummern sind meist großangelegte Formen mit mehreren Einzelnummern (z.B. das Finale des 1. Aktes oder das 3. Akt – Finale mit Terzett, Chören und Tänzen), Arien oder Solonummern bestehen oft aus Strophen (z.B. „Als Büblein klein“, „Horch, die Lerche singt im Hain“ oder „Vom Jäger Herne“).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts lockerten sich die starren Formen und die Komponisten griffen verstärkt zu z.B. Monologen und Dialogen ohne bestimmte textliche wie musikalische Form, wie man bei Verdi, Holst und Vaughan Williams sieht. Bei Verdi gibt es nur wenige geschlossene oder herauslösbare Nummern: „Quand'ero paggio“ ist sogar eine Arie im Kleinformat und folgt dem alten Schema mit A, B, A', Nannettas „Sul fil d'un soffio etesio“ besteht aus zwei Strophen mit Chor dazwischen (A, B, A', B) und Fentons „Dal labbro“ ist formal ein Sonnet, dessen Strophen Verdi mit seiner Melodie leicht abgewandelt folgt.

Die hinzugefügten Lieder und Gedichte in *Sir John in Love* bestehen meist aus gleichgebauten Strophen, die Vaughan Williams auch musikalisch umsetzt, doch lassen sich diese Nummern ebenso wenig wie bei Verdi aus dem Ganzen lösen.

Durch kürzere Formen sind schnellere Szenenwechsel und dadurch mehr Handlung in weniger Zeit realisierbar. Auch die Personen müssen nun nicht mehr jeder eine oder mehrere Arien singen. Im Ganzen haben die Komponisten mehr Freiheiten und daher mehr Ausdrucksmittel, was sich auch an der Entwicklung des Orchesters sehen lässt.

## **2.2. Das Orchester**

Salieri verwendet ein kleines Orchester, in dem die Streicher dominieren und die Bläser solistisch für „Farbtupfer“ und Akzente eingesetzt werden. Hier sind die Musiker noch den Sängern untergeordnet, was bei Nicolai schon anders ist: sein etwas größeres Orchester wird für viele instrumentale Effekte eingesetzt. Verdis Orchester mit mehrfach besetzten Bläsern lässt viele Instrumente solistisch hervortreten oder verbindet sie in ungewöhnlicher Weise. Die Überlegenheit der Sänger gegenüber den Musikern nimmt ab. Eine ähnliche Orchester- und Sängerbehandlung findet man bei Vaughan Williams. Bei Holst tritt das auf kammermusikalische Dimensionen begrenzte Orchester etwas mehr zurück, setzt aber regelmäßig Akzente.

Mit der Erweiterung und Vergrößerung des Orchesters ergaben sich neue Möglichkeiten bezüglich Instrumentierung und Klangfarbe, doch nicht alle Komponisten wussten diese voll auszunützen.

## **2.3. Musikalische Charakterisierung**

### **a. Gemeinsamkeiten in den Opern**

Die Verteilung der Stimmlagen sieht in allen Opern ähnlich aus. Die Komponisten besetzen Falstaff entweder mit einem Bariton oder einem Bass. Wie John W. Sider feststellte, geht aus HENRY IV hervor, dass Falstaff nicht mit einer tiefen, sondern einer hohen, dünnen Stimme spricht, und er diskutierte, welche Auswirkungen dies auf die Auffassung von Falstaff hätte. Aber kann sich irgendjemand den mächtigen Falstaff mit einer dazu völlig konträren Stimme oder gar als Tenor vorstellen?

Ford ist als Falstaffs Gegenspieler ebenfalls ein Bass oder Bariton, die einzige Ausnahme bildet Salieris Tenor-Ford. Mrs. Ford, die wichtigste Dame im Stück, wird

von einem (hohen) Sopran gesungen, Mrs. Page, die zweite Dame, daher von einem Mezzosopran. Anne und Fenton stellen das klassische Sopran-Tenor-Liebespaar dar.

#### b. Textvertonung durch akustische Symbole

Zu den akustischen Symbolen gehören neben Lautmalerei und Rhythmen auch Intervalle und Tonarten. Diese können den Text durch ihre Ausdruckskraft einerseits vertiefen, andererseits gegenteilig interpretieren. Jedes Intervall steht für ein bestimmtes Gefühl oder eine bestimmte Stimmung, die die Komponisten wohl intuitiv zu nutzen wussten. Erstaunlicherweise erklingt in fünf der sechs Opern auf „Falstaff“ eine aufsteigende Quart (Ausnahme: Nicolai). Ob dies ein Zufall ist oder ob den Komponisten dieses Intervall besonders passend erschien, muss dahingestellt bleiben.

Salieri und Holst folgen in ihren Vertonungen oft sehr genau der Abstufung der Tonhöhe beim Sprechen. Dies geschieht meist durch kleine Intervalle wie Terz oder Sekund. Große Intervalle – bei Holst ziemlich selten – stechen deswegen heraus und betonen den Text stärker, bei Salieri z.B. durch aufwärtsgerichtete Intervalle, sodass das zu akzentuierende Wort durch den höchsten Ton hervorgehoben wird. Bei Holst fällt daneben die Verstärkung von negativen Gefühlsäußerungen durch absteigende Intervalle auf. Bei Vaughan Williams und Verdi dienen große Intervallsprünge meist der Hervorhebung, ansonsten verstärkt und verdeutlicht die Vertonung die Textaussage.

Nicolai nützt außerordentlich oft sehr große Intervalle (Quint bis Oktav) um komische und groteske Effekte zu erzielen, die dem Text seine Ernsthaftigkeit nehmen. Die anderen Komponisten beschränken sich darauf, den Text so zu vertonen, dass die Musik das Gegenteil ausdrückt, z.B. werden positive Aussagen oder Stimmungen ins Negative verkehrt. Dazu zählen: Falstaffs Liebesbeteuerungen bei Salieri oder sein Selbstlob bei Holst (alles absteigend vertont). Auch Vaughan Williams komponiert positive Textstellen oft auf absteigende Melodien um den Zuhörer vom Gegenteil zu überzeugen. Verdi hingegen führt die Singstimmen öfters ironisch oder parodistisch, was einerseits die Unernsthaftigkeit verstärkt, andererseits für Komik sorgt.

Die Szenen zwischen Falstaff und Doll bei Holst, „Go thy ways“ oder die Szene zwischen Falstaff und Mrs. Ford bei Vaughan Williams erzeugen eine andere Atmosphäre als der Text allein. Die Komponisten interpretierten diese Passagen ernsthafter und etwas schwermütiger.

### c. Musikalische Reaktion auf den Text bzw. einzelne Wörter

Häufig setzen die Komponisten einzelne Instrumente bzw. das ganze Orchester ein, um Wörter herauszuheben oder speziell zu betonen. Ein wichtiger Punkt hier sind die Hörner, die alle Komponisten als Symbol für die genarrten Männer (Falstaff und Ford) verwenden. Allerdings wird es manchmal dem Zuhörer überlassen um zu entscheiden, ob die Hörner sinnbildlich spielen oder nur eine bestimmte Stimmung (z.B. Waldatmosphäre) kreieren sollen.

Wenn Falstaff in den Wäschekorb fällt und die Damen ihn mit Wäsche bewerfen, wird dies in der Musik illustriert: bei Salieri setzen die Streicher Akzente, bei Vaughan Williams hört man die Schläge heraus. Wenn Verdis Falstaff sich bei Quickly über sein Bad in der Themse beschwert, malen die Streicher mit absteigenden Zweiunddreißigstel-Noten sein Fallen nach.

Falstaffs Lob seiner eigenen „Tugenden“ oder seines dicken Bauches verdeutlichen die Komponisten (Salieri, Verdi, Holst, Vaughan Williams) oft durch *crescendi*, Aufschwünge oder durch den plötzlichen Einsatz des ganzen Orchesters. Sein Aussehen wird musikalisch gespiegelt.

### d. Charakterisierung von Personen und Stimmungen durch Instrumente

Salieri und Nicolai setzen beide öfters die Blechbläser und die Pauke zur ironischen Charakterisierung von Falstaff ein. Bei ersterem kommt noch das Fagott hinzu, das aufgrund seines Klanges oft besonders für komische Effekte genutzt wird.<sup>298</sup> Lustige Holzbläser-*Staccati* untermalen z.B. die Plaudereien zwischen Falstaff und Hal bei Holst, die Auftritte des Damenquartetts bei Verdi, und verschiedene Szenen bei Vaughan Williams (Damen, Falstaff, Mrs. Quickly) und fungieren als leicht ironischer Kommentar. Die Gespräche zwischen Falstaff und Doll bei Holst sowie romantische Szenen bei Verdi und Vaughan Williams sind oft durch hohe Streicher, Flöten und Oboen charakterisiert. Auch Elgar weist seinem Falstaff gerade in den Zwischenspielen sehr leise, idyllische Musik zu.

Die nächtliche Waldstimmung kreieren Verdi, Nicolai und auch Thomas durch den Einsatz von Harfe und Holzbläsern, oft wird (ebenso bei Vaughan Williams) ein Horn eingesetzt, das ja immer gern als typisches „Wald- bzw. Nachtinstrument“ verwendet wurde (z.B. Mendelssohn, *Sommernachtstraum* – Nocturno; Strauss, *Capriccio* – Mondscheinmusik). Die Elfen- und Feenszene interpretieren Nicolai und Verdi

---

<sup>298</sup> siehe dazu die Tabelle unter I.4.4.

äußerst ähnlich und von Mendelssohn beeinflusst, Verdi verwendet bei Nannettas Arie auch eine Bassklarinette. Bei Vaughan Williams hingegen treten die Elfen zu lustigen Märschen und zu Tänzen mit Pauken- und Blechbläserbegleitung auf, aus dem Orchester hört man Rasseln und der Chor gibt beängstigende Laute von sich. W. Dean kritisierte die fehlende zauberhafte Stimmung<sup>299</sup>, doch es sind ja keine echten Feen, die auftreten. Dieses Argument führte der Komponist in einem Brief selbst an: "I want them to be a bit rough and grotesque – they are village boys *playing* at fairies – and not real fairies."<sup>300</sup> Auch Salieri hatte seine überirdischen Wesen einigermaßen irdisch durch tiefe Streicher und Blechbläser (die eigentlich mehr nach Jagd klingen) dargestellt.

Gerade bei der Verwendung von Oboe, Flöte, Klarinette, Bassklarinette, Fagott und Horn zeigt sich, dass die Komponisten diese Instrumente oft in gewohnten Empfindungs- und Stimmungsbereichen einsetzen. Trompete, Posaune und auch das Horn dienen jedoch meist der ironischen Untermalung, da sie konträr zu bekannten Verwendungszwecken benutzt werden.

#### e. Widersprüche und Kontraste zwischen Text und Instrumentalbegleitung

Steht das Orchester den Sängern ebenbürtig gegenüber, ergeben sich zweifellos die spannenderen und interessanteren Vertonungen. Denn dadurch entstehen Diskrepanzen zwischen Text und Instrumentalbegleitung, indem das Orchester das Geschehen auf der Bühne kommentiert, z.B. durch Lachen (oft durch Holzbläsertriller oder *-staccato* ausgedrückt) oder durch ironisch gemeinte Passagen. Dies ist in den Opern von Nicolai, Verdi und Vaughan Williams, seltener bei Holst der Fall.

Salieri lässt in seinem *Falstaff* den Sängern den Vortritt, sodass das Orchester meist eine begleitende Funktion ausübt. Während sein Orchester selten ironisch kommentiert und nur im 3. Akt Holzbläsertriller Gelächter andeuten, verwenden die späteren Komponisten diese Gestaltungsmittel sehr häufig. In Nicolais, Verdis und Vaughan Williams Opern wird klar, wie wenig ernst sie manche Situationen nehmen oder auf welcher Seite ihre Sympathien stehen. Dies verleiht den Werken eine gewisse Doppeldeutigkeit, da man z.B. bei Verdi oder Vaughan Williams nicht immer weiß, ob das Orchester mit Falstaff lacht oder sich über ihn amüsiert. Bei Nicolai hingegen kommt dabei nur die zweite Möglichkeit in Betracht. Ironie verwendet Verdi

---

<sup>299</sup> Dean 1964:127.

<sup>300</sup> Kennedy 1980: 206.

u.a. in Falstaffs kleiner Arie „Quand’ero paggio“ oder im 1. Bild bei „Se Falstaff s’assotiglia“ durch die Begleitung von Piccoloflöte und Celli, Nicolai und Vaughan Williams besonders in Falstaffs Auf- und Abtrittsmärschen.

Holsts Orchester dient hauptsächlich der Begleitung und sorgt daneben für Dramatik. Die Singstimme steht jedoch immer im Vordergrund und nur selten ergeben sich Spannungen zwischen Text und Musik.

#### **2.4. Das Libretto und der „Mehrwert“ der Musik**

Das Libretto kann man auf drei Arten vertonen: 1. der Text steht im Vordergrund; 2. die Musik steht im Vordergrund; 3. Text und Musik verschmelzen zu einer Einheit. Betrachtet man die Falstaff-Opern, so findet man hier alle drei Arten. Bei Salieri, Nicolai und besonders bei Ambroise Thomas herrscht die Musik vor, die Sänger können in koloraturenreichen Arien ihr Können demonstrieren. Verdi und Vaughan Williams entschieden sich für die dritte Art, bei Holst hingegen überwiegt doch der Text. Dies entspricht auch der Entwicklung der Oper, da Ende des 18. und in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts der Belcanto vorherrschend war, während später auch der Text bedeutender wurde. Zunehmend (v.a. im 20. Jahrhundert) wurde weniger gefordert, besonders schön als besonders ausdrucksvoll und expressiv zu singen.

Trotz der unterschiedlichen Herangehensweisen der Komponisten, verwenden sie oft ähnliche Mittel zur Gestaltung der Szenen. Das ist aufgrund der vielfältigen musikalischen Stile und der zeitlichen Distanz der Entstehung der Opern bemerkenswert. Andererseits finden alle Komponisten einen eigenen Weg um die Figur des Falstaff in Musik zu übertragen. Obwohl jede Vertonung das Original umgestaltet und Themen, Motive und Personen verändert werden, geht durch die Musik gleichzeitig eine Bereicherung einher. Denn diese ändert stark die Wahrnehmung des Zuhörers, sie kann den Text verstärken oder in eine gegensätzliche Richtung interpretieren, auf bestimmte Textstellen aufmerksam machen und sie illustrieren. Ihre wichtigste und interessanteste Funktion liegt in der Möglichkeit, den Text und das Bühnengeschehen zu kommentieren. Das ist der Vorteil der Oper gegenüber dem Theaterstück: “the ability to express conflicting emotions, hidden thoughts and ironical overtones simultaneously, while continuing to expound the story.”<sup>301</sup>

---

<sup>301</sup> Dean 1964: 95.

## IV. SCHLUSSTEIL

Zum Abschluss sollen noch einige Fragen geklärt werden. In der Sekundärliteratur wurde immer wieder darauf hingewiesen, wie viel „Shakespeare“ in den Opern zu finden ist. Kann man – in Anbetracht der Tatsache, dass der Großteil der Shakespeare-Opern erfolglos blieb – seine Werke überhaupt für das Musiktheater adaptieren? Was ist der Gewinn dabei?

### „To what extent is the libretto ‚Shakespeare‘?“

Eine Frage, die sich bei der Verwandlung des Shakespeare-Stückes in eine Oper ergibt, formulierte Graham folgendermaßen: „To what extent is the libretto ‚Shakespeare‘?“<sup>302</sup> Seine Werke zeichnen sich durch plastische, menschliche und komplexe Charaktere, die psychologische Einsicht, die Vermischung von Tragik und Komik, die sprachliche Differenzierung, das Nebeneinander von mehreren Handlungssträngen, die Spiegelung der tragischen Handlung im komischen Geschehen, und die Darstellung unterschiedlichster gesellschaftlicher Schichten aus. Studien wie z.B. jene von Hartnoll haben gezeigt, dass es eine riesige Anzahl von Opern nach Shakespeare-Stücken gibt, doch heute gehören nur wenige zum Standardrepertoire. Dies zeigt, dass eine Vertonung sehr schwer war und das musikalische Werk die hohen Ansprüche der Vorlage nicht erfüllen konnte. Es ist wohl nicht verwunderlich, dass die Komödien und Tragödien in musikalischer Bearbeitung größere Erfolge zeigten als die Historien, die sich durch kompliziertere Handlungen auszeichnen. Komödien und Tragödien ließen sich besser auf eine Opernhandlung reduzieren und komprimieren.

Die Meinungen in der Sekundärliteratur, wie viel Shakespeare in den Falstaff-Vertonungen drinnen ist, gehen auseinander. Für die einen ist *Sir John in Love* eine typische „english opera“, die anderen sehen *At The Boar's Head* als „shakespearean“. Salieri und Nicolai würde man aufgrund von Handlung und Charakteren nicht gerade mit Shakespeare vergleichen, wobei Salieri tragische Momente geschickt einbaut. Vaughan Williams' Oper entspricht dem Originalstück vielleicht noch am besten (mehrere Handlungsstränge, Personen, schnelle Szenenwechsel, Sprache), obwohl seine hinzugefügte Szene um Anne & Fenton als

---

<sup>302</sup> Graham 1997: 5.

nicht shakespearehaft bezeichnet wurde. Verdi hingegen entfernt sich zwar von THE MERRY WIVES, seine Oper nähert sich Shakespeare im Ganzen jedoch stärker an.

W. Dean hält *At The Boar's Head* für eine der gelungensten Shakespeare-Opern: "Few composers have come closer than Holst to matching the authentic bite of Shakespeare's language."<sup>303</sup> Doch warum konnte sich gerade dieses Werk nicht durchsetzen? Die erfolgreichsten Opern waren nämlich jene, die sich zum Teil stark von der Vorlage entfernten. Vielleicht war ja gerade die Entfernung vom Original der Grund für die positive Wirkung?

[...] we must not confuse the success of the musical work with its closeness to the play. Fidelity to the original is a topic worthy of discussion, but it is not a necessary characteristic of a successful derived work.<sup>304</sup>

Auch Schmidgall erkennt die Notwendigkeit eines Kompromisses, da die Treue zum Text nicht das vorrangige Kriterium ist.<sup>305</sup>

### **Die unterschiedlichen Zugänge der Komponisten**

Jeder Komponist verfolgte ein unterschiedliches Konzept, was die Mannigfaltigkeit der Opern erklärt. Die Vertonungen zeigen, wie vielfältig man Sir John Falstaff interpretieren kann. Dass Vaughan Williams' Oper in den Augen mancher Wissenschaftler nicht so witzig oder dynamisch geriet wie jene von Verdi, ist kein Nachteil – im Gegenteil, es bereichert die Figur, dass jeder Komponist einen anderen Zugang fand und damit auch eine andere Art der Vertonung. Jede Oper "has added extra dimensions to an already larger-than-life character."<sup>306</sup> Konzentriert sich Salieri vor allem auf die Situationskomik, so ist bei Nicolai die Musik eindeutig der Grund für den Erfolg. Verdis Falstaff zeigt sich schlagfertig und tiefgründig, Vaughan Williams interpretiert das Werk lyrischer und romantischer, während bei Holst wiederum der Fokus auf dem Witz liegt. Dabei ist natürlich die Zeit der Entstehung zu berücksichtigen, da z.B. die *opera buffa* zu Salieris Zeiten wenig psychologische Einsicht in die Personen vermittelte, weswegen gar keine Oper à la Verdi entstehen konnte. Auch der Humor der damaligen Zeit unterschied sich bestimmt von dem heutigen: während sich Salieri und Nicolai ganz auf die Kraft der drei Späße verlassen und alle komischen Situationen auszunützen versuchen, scheint dem

---

<sup>303</sup> Dean 1964: 142.

<sup>304</sup> Graham 1997: 24.

<sup>305</sup> Schmidgall 1990: Introduction S.XX.

<sup>306</sup> Kennedy 1975: 7.

modernen Leser bzw. Zuschauer der Witz doch etwas grob und plump zu sein, was auch ein Grund für niedrigere Aufführungszahlen sein könnte.

### **Einflüsse aus Wissenschaft und Musikpraxis**

Einen Einfluss, in erster Linie auf die britischen musikalischen Adaptionen, übte auch die wissenschaftliche bzw. essayistische Auseinandersetzung aus. Die Falstaff-Kritik mit und in der Folge von Maurice Morgann war maßgeblich für das Verständnis der englischen Komponisten für diese Figur.

Ebenso wie sich das Verständnis für die Werke Shakespeare wandelte, veränderte sich auch die Musik. Mit ihrer Weiterentwicklung (besonders in der 1.Hälfte des 19.Jahrhunderts) ergaben sich mehr Ausdrucksmöglichkeiten und diese Entwicklung kann man anhand der *Falstaff*-Opern gut nachvollziehen. Der Fortschritt im Bereich der Instrumente (Bau von Instrumenten in verschiedenen Stimmungen, damit einhergehend die Vergrößerung des Orchesters und die Erweiterung von Klang und Klangfarben) und die Loslösung von festen Formen und Schemen (z.B. Textwiederholungen innerhalb der Arie, Wechsel von Rezitativ und musikalischen Formen, fixe Anzahl von Personen) trugen zu einer differenzierteren Charakteristik von Personen und Vorgängen bei.

### **Was ist der Gewinn der Vertonungen?**

Es war das Verdienst der Vertonungen der *MERRY WIVES*, dass dieser Falstaff nicht in Vergessenheit geriet. Zwar war Falstaff besonders in England schon immer populär gewesen, doch am Kontinent erfolgte die eigentliche Anerkennung erst durch die Opern.<sup>307</sup> Zum Erfolg und zur größeren Verbreitung trugen dabei hauptsächlich die Opern von Nicolai und Verdi bei.

Im Fall von *THE MERRY WIVES OF WINDSOR* bereichert die Musik in jedem Fall das Stück, das ja an sich nicht zu Shakespeares herausragenden Werken gehört. Die Musik fungiert als Sympathieträger und lässt teilweise Mängel in Aufbau und Charakteren vergessen.

Bei Holst hingegen stellt sich die Frage, wie notwendig die Musik ist, da der Text allein schon überaus vollständig ist. Ein ausgezeichnete Text muss daher nicht unbedingt die beste Oper zur Folge haben: „Je weniger anspruchsvoll das Wort, je

---

<sup>307</sup> Claudon 2003: 25.

mehr Eigensinn und Eigenentfaltung ist der Musik gestattet.<sup>308</sup> Dies bewahrheitet sich in vielen (nicht nur Falstaff-)Opern, denn nur sehr wenigen Librettisten-Komponisten-Teams gelang die Verschmelzung von Musik mit einem literarisch wertvollen Text.

In den letzten Jahren bzw. Jahrzehnten scheint man den Falstaff-Opern von Vaughan Williams, Salieri oder Thomas wieder mehr Interesse und Wertschätzung entgegenzubringen. Davon zeugen u.a. CD-Einspielungen und Aufführungen (s. die Liste im Anhang). Eine beachtenswerte Tendenz, denn: jede musikalische Interpretation ist ein Gewinn für die Figur des Sir John Falstaff und ein Beweis für ihre Lebendigkeit und Vielschichtigkeit.

---

<sup>308</sup> Wellek 1984: 81.

## ANHANG

### Deutsche Zusammenfassung

In wichtigen Bereichen der Kunst (Musik, Malerei, Film) wurde die Gestalt von Sir John Falstaff rezipiert. Anhand von sechs Vertonungen versucht diese Arbeit verschiedenen Fragen nachzugehen:

- Auf welchem Stück (THE MERRY WIVES OF WINDSOR oder HENRY IV) basieren die Opern? Welche Handlungsstränge und Personen werden übernommen? Wie „shakespearehaft“ sind die Vertonungen?
- Welches Bild erhält man von Falstaff und wie ist er musikalisch umgesetzt? Wie hat sich dieses Bild im Laufe der Zeit verändert?
- Welchen Zugang fanden die Komponisten? Welchen Beitrag leistet die Musik? Wie sehr sind die Opern in den Traditionen ihrer Zeit verhaftet?

Es zeigt sich, dass musikalische Konventionen ebenso wie die nichtmusikalische Shakespeare-Rezeption einen großen Einfluss auf die jeweiligen Werke hatte. Die Musikpraxis bestimmte z.B. die Größe des Orchesters, die Anzahl der Personen oder die Verteilung der Arien. Die früheren Opern (jene von Salieri und Nicolai) nutzen besonders die Situationskomik der MERRY WIVES-Handlung aus und präsentieren Falstaff als eine Buffo-Figur. Ist er bei Nicolai doch sehr oberflächlich gestaltet und trägt die Musik zu seiner komischen Darstellung bei, so zeigte ihn Salieri ernsthafter und weniger lächerlich. Die Oper von Ambroise Thomas stellt Falstaff – trotz der anderen Handlung – ähnlich wie in THE MERRY WIVES dar. Verdis Oper erhält durch die Einschübe von Textzeilen aus HENRY IV eine neue Tiefe. Falstaff steht im Zentrum und wird philosophischer und komplexer als seine Vorgänger. Holst und Vaughan Williams wurden von der symphonischen Studie *Falstaff* von Elgar beeinflusst, der sich auf den Sir John aus HENRY IV konzentrierte und ihn beinahe als tragische Figur interpretierte. Holsts textdominierende Kammeroper basiert ebenfalls auf diesem Stück und zeigt Falstaff auch mit traurigen Zügen. Vaughan Williams, der als einziger fast alle Handlungsstränge der MERRY WIVES übernimmt, stellt Falstaff mit einer eher ungewöhnlichen Eigenschaft dar: verliebt.

Die Musik leistet in den meisten Fällen einen wesentlichen Beitrag, indem sie dem Text eine starke Betonung verleiht oder ihn gegenteilig interpretiert. Besonders Nicolai, Verdi und Vaughan Williams setzen das Orchester für ironische Kommentare und zur Erzeugung besonderer Stimmungen ein.

## Abstract

In the last 250 years, a large number of operas with Sir John Falstaff as main character was composed. Almost all of them were based on Shakespeare's play THE MERRY WIVES OF WINDSOR and only one on his HENRY IV. This master thesis analyses six of these musical adaptations regarding text and music – Antonio Salieri's *Falstaff* (1799), Otto Nicolai's *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849), Ambroise Thomas' *Le Songe d'une nuit d'été* (1850), Verdi's *Falstaff* (1893), Gustav Holst's *At The Boar's Head* (1924) and Ralph Vaughan Williams' *Sir John in Love* (1928) – and tries to demonstrate the ideas the composers had of this character. Some questions to be asked are: How has the image of Falstaff been changing over the years? In what way did composers find different attitudes? Do the operas improve the original plays?

Different studies show that a lot of composers turned to Shakespeare's comedies and tragedies for inspiration. However, these operas were seldom really successful and today only a small part belongs to the standard repertoire: Verdi's *Falstaff*, *Otello* and *Macbeth*, Gounod's *Roméo et Juliette*, Britten's *Midsummer Night's Dream*, probably Bellini's *I Capuleti e i Montecchi*, Berlioz' *Béatrice et Bénédict* or Ambroise Thomas' *Hamlet*. Reasons for the failure were the complexity of Shakespeare's plays, which could not be transferred to the librettos, and the poor quality of the music.

The reception of Shakespeare on the musical stage follows the general critical reception: In the 18<sup>th</sup> and the beginning of the 19<sup>th</sup> century, composers showed little appreciation for Shakespeare's art and therefore adapted the plays according to the rules of opera. From the mid-19<sup>th</sup> century on, they began to show more respect and tried to preserve the original plot or text.

Salieri and Nicolai were especially drawn to the comic situations and effects, and presented Falstaff as the conventional *buffo*-figure. Nevertheless, Salieri and his librettist Carlo DeFranceschi combined elements of the *opera buffa* and *opera seria*, thus creating the first serious Falstaff-opera. He concentrated on Falstaff and the three tricks and left out the whole story about Anne. All the characters (Falstaff, Mr and Mrs. Ford, Mr and Mrs Slender [Page], and the servants Bardolfo and Betty) have – according to the Italian opera tradition – arias, through which we learn more about their personalities. They improve especially the character of Falstaff. The

music – though increasing the statement of the libretto – lacks a little bit the real interpretation. Moreover the instruments are seldom creating effects which are adding a special touch to the opera.

Nicolai and his librettist Salomon Mosenthal build the story around the couples Fluth (Ford) and Reich (Page), and Anne and her three marriage candidates Fenton, Cajus and Spärlich (Slender). They focus on the ladies and on Fluth's cure of his jealousy. The one-dimensional Falstaff plays a subordinate role and has few possibilities to express his thoughts. It is the only opera in which the audience gets to know Falstaff through the eyes of the ladies and therefore his image is established before his first appearance. Moreover, his motivations are only explained after the first meeting with Mrs Ford. In his scenes, the orchestra often laughs and gives ironic comments. His text, too, is composed in a comic way and adds to his portrayal as the duped one.

Ambroise Thomas' *Le Songe d'une nuit d'été* does not quite fit into this selection because of the queer story which is influenced by A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM and which introduces William Shakespeare, Queen Elizabeth and Sir John Falstaff as central characters, though there are some reminiscences of THE MERRY WIVES too. Falstaff is portrayed rather positive, even having a job and accepted by the society. Nevertheless he is boastful, cowardly, cheerful, eating and drinking a lot, finding himself attractive and interested in ladies. He is similar in most parts to the Falstaff from THE MERRY WIVES.

Through his *Macbeth* and *Otello*, Verdi had developed a deeper understanding for Shakespeare, and the *Falstaff*-libretto by Arrigo Boito was much admired because of the integration of textual parts from HENRY IV into the story of THE MERRY WIVES. Boito shortened the plot, leaving out the second trick and most of the people. Their Falstaff, now in the centre of attraction, became thus much more philosophical and complex. As the text is equally important as the music, so are the orchestra and the singers. Verdi uses the different instruments to create special atmospheres, to characterize persons and to comment on the story.

In the 20<sup>th</sup> century three English composers were interested in Falstaff: Elgar, Holst and Vaughan Williams. All three belonged to a cultural movement which turned

towards English history (and therefore to Shakespeare's plays), culture, mythology and folk-tunes in a time of crisis around World War I. Holst and Vaughan Williams were both influenced by Edward Elgar's symphonic study *Falstaff* (1913) which set parts of the story of HENRY IV in music (f.ex. Falstaff and Hal, the robbery at Gadshill, Falstaff's scarecrow army, Shallow's orchard, Falstaff's rejection and his death). Elgar upgraded Falstaff's status and showed him in a romantic, serious light. His view of Falstaff as a tragic figure followed the literary criticism of his time.

Gustav Holst arranged the libretto on the basis of two scenes from HENRY IV, the two tavern scenes, featuring besides Falstaff Hal, Doll Tearsheet, Quickly, Bardolph, Pistol, Gadshill and Poin. Compared to Shakespeare's play, the characters and the relationships between Falstaff & Hal and Falstaff & Doll have a more positive image.

Due to the missing context, the wit of some sequences is not quite understandable, f.ex. when Falstaff tells his story of the robbery, the audience cannot identify his lies because they haven't seen the real scene. Concerning the characters, the music interprets them in a certain direction. Holst's Falstaff, the centre of the opera, is a good-humoured, merry man but there is often melancholy and sadness over his age perceptible. His scenes with Doll are composed in a lyrical, almost tender mood and show their relationship much more seriously. Holst chose to underlay the original, yet shortened text with old folk tunes. The problem is that the libretto – though in the foreground – is seldom completely understandable, and this is crucial for an opera depending so much on the wit of the text as *At The Boar's Head*.

Before turning the original text of THE MERRY WIVES into a four-act opera, Ralph Vaughan Williams had composed incidental music and songs from Shakespeare's plays. In his *Sir John in Love*, he shortened the scenes, left the second trick on Falstaff out, and deepened some of the characters, f.ex. Falstaff, through the interpolation of poems and songs from the 16<sup>th</sup> century. His Sir John has not quite the same dominant role, and due to the large number of people (including Mr and Mrs Ford, Mr and Mrs. Page, Anne, Fenton, Shallow, Evans, Cajus, Quickly, Slender,...) Vaughan Williams gives more a portrait of the society of Windsor. This, together with the use of some folk-tunes, strengthened the status of *Sir John in Love* as a typical English opera. Falstaff is less ridiculous than in THE MERRY WIVES, the music making him more dignified and serious. The atmosphere is overall more romantic and lyrical, while the orchestra also ironically comments on the scenes. The instruments are well-used for creating different and fast-changing moods.

These operas contributed a large part to the reception of Sir John. Those based on THE MERRY WIVES did a lot to improve the original which is surely not one of Shakespeare's masterpieces. Although they are all different and mostly influenced by musical traditions, cultural movements and the time of origin, they are all equally important. For every musical interpretation gives evidence of Falstaff's popularity and vitality, shows his changing image and adds new dimensions to this famous character.

### **Bühnen-, Konzertmusik und Lieder zu Henry IV. und The Merry Wives**

#### Konzert- / Instrumentalmusik zu HENRY IV und/ bzw. THE MERRY WIVES:

Ouvertüre von William Sterndale-Bennett, 1834; *Ouvertüre zu Heinrich IV*, op.7 von Joseph Joachim, 1854; *Quadrille et Valse* von Adolphe Adam, 1856; *Falstaff* op.179 von D. Magnus, 1876; *Sir John Falstaff* op.60 von Hugo Kaun, 1904-05; *Prince Hal. Ouvertüre op.31* von David Stanley Smith, 1911; *Falstaff at the Boar's Head* von Evan Marsden, 1930; *Falstaff* von Edward Evans Jr., ca. 1939; *Symphonic impression of the Glendower scene in Henry IV* von Grace Williams, 1943; *Falstaff. Caprice* von Forrest Buchtel, 1948; *Symphonic Poem* von Robert Herberigs, 1950; *Falstaff (Six Characters from Shakespeare)* von Alan Gibbs, 1962; *Ballata di Falstaff* von Otmar Nussio, 1964; *Clouds and Eclipses* von Michael Blake Watkins, 1974; *Gallimaufry* von Guy Woolfenden, 1983

Bühnenmusik: der *Shakespeare Music Catalogue* listet zu 1 HENRY IV über 150 Titel, zu 2 HENRY IV über 100 Titel (u.a. von Aaron Copland, *The Five Kings*, 1939; Johan Halvorsen, *Henrik den 4de*, 1910), zu THE MERRY WIVES ca. 180 Titel auf (u.a. von Arthur Sullivan, 1874).

#### Bühnenwerke nach...

...HENRY IV: *Sir Jack!* von Ned Battista (Musical, 1972); *Hal* von Joseph Cardinale (Musical 1974, 1. Teil); *Masquerade* von Shura Dvorine (Musical, 1978)

...HENRY IV & HENRY V: *Good King Hal* von Richard Barbie (Musical, 1979); *Plump Jack* von Gordon Getty (Kantate, 1984-87);

...HENRY IV & THE MERRY WIVES: *John Falstaff* (Ballett, Musik Thomas Jahn, Choreographie Heinz Spoerli, 1984); *Falstaff* von James Plaisted Webber (Musical, 1928)

...THE MERRY WIVES: *When the Cat's Away* von Charles F. Swier (Operette, 1939-40); *Good Time, Johnny* von James Gilbert (Musical, 1971); *The Merry Adventures of Falstaff* von Robert Ashley Wilson (Musical, 1975); *The Merry Wives of Windsor* von Fred Gilbert (Musical, 1977); *Nevestele vesele din Windsor* von Nicu Alifantis (Musical, Rumänien, 1978); *Falstaff In and Out of Love* von Alan Rea (Oper, 1982)

Lieder (HENRY IV): *Do nothing but eat* von Henry R. Bishop sowie W. Linley; *Give me a cup of sack, boy* von John Liptrot Hatton; *Health to my sovereign* von W. Shield; *How many thousands of my poorest subjects* von J. Sarjeant (*King Henry's Soliloquy*, 1932); *O gentle sleep* von H.D. Lesley; *She bids you on the wanton rushes lay you down* von L.J. Rogers

Lieder (THE MERRY WIVES): *By shallow rivers* von S. Arnold; *Fie on sinful phantasy* von John Addison, Leslie Bridgewater (1964) und Mario Castelnuovo-Tedesco; *Thine own true knight* von M. Elliston.

aus: Hartnoll 1964: S. 254 u. 288 (HENRY IV.) sowie S. 263 (THE MERRY WIVES); sowie Gooch/Thatcher 1991, Vol. 1, S. 428-476 (HENRY IV) sowie Vol. 2, S. 946-980 (THE MERRY WIVES)

### **CD-Aufnahmen/ Einspielungen:**

- Falstaff von Salieri – 3: Dir. Tamas Pal, Salieri Chamber Orchestra, 1994 / Dir. Alberto Veronesi, Guido Cantelli Orchestra Milan, 1998 / Dir. Jean-Claude Malgoire, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, 2003
- Die Lustigen Weiber von Windsor – viele: Arthur Rother, Berliner Rundfunk Sinfonie Orchester, 1943 / Hans Altmann, Orchester des Bayerischen Rundfunks, 1950 / Rolf Kleinert, Orchester Radio Leipzig, 1951 / Ferdinand Leitner, Orchester des Bayerischen Rundfunks, 1956 / Robert Heger, Bayerisches Staatsorchester, 1963 / Fritz Rieger, Münchener Rundfunkorchester, 1965 / Bernhard Klee, Staatskapelle Berlin, 1976 / Rafael Kubelik, Orchester des Bayerischen Rundfunks, 1977 / Wolfgang Sawallisch, Orchester der Bayerischen Staatsoper, 1983 / Helmut Froschauer, WDR Rundfunkorchester Köln, 2002 / Ulf Schirmer, Münchner Rundfunkorchester, 2007
- Falstaff von Verdi – viele: u.a. Karajan, Wiener Philharmoniker, 1957 / Bernstein, Wiener Philharmoniker, 1966 / Karajan, Wiener Philharmoniker, 1982 / Abbado, Berliner Philharmoniker, 2001 / Gardiner, Orchestre révolutionnaire et romantique, 2001 / Colin Davies, London Symphony Orchestra, 2004 / Giulini, Los Angeles Philharmonic Orchestra
- At the Boar's Head – 1: David Atherton, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, 1983
- Sir John in Love – 2: Meredith Davies, New Philharmonia Orchestra, 1975 / Richard Hickox, Northern Sinfonia, 2000

### **DVDs und Videos**

- Falstaff von Salieri – 1: Schwetzingen Festspiele 2005, Dir. Arnold Ostmann, RSO Stuttgart
- Le Songe d'une nuit d'été – 1: Théâtre Impérial de Compiègne 1994, Dir. Michel Swierczewski
- Falstaff von Verdi - viele : Rai 1956, Dir. T. Serafin / Glyndebourne Festival 1976 / Solti, Wiener Philharmoniker, 1979 / Karajan, Wiener Philharmoniker, 1982 / Royal Opera House 1983 / Aix en Provence, 1987 / Royal Opera House 1999 / Metropolitan Opera, Dir. F. Zeffirelli / Scala, Muti, 2001 / Festival de Musique D'Aix-en-Provence, 2001 / Mehta, Maggio Musicale Fiorentino, 2006

## Aufführungen (Auswahl)

- Falstaff von Salieri: Verona 1975, Sommertheater Konstanz 1988 und 2000, Kammeroper Schloss Rheinsberg 1995, La Societa dell'Opera Buffa 1998, Bampton Classical Opera 2003, Washington 2004, Wiener Konzerthaus 2005 (konzertant), Schwetzingen Festspiele 2005, Australien 2006
- Die Lustigen Weiber von Windsor: Pocket Opera San Francisco 1983, 1993, 2007; Theater Dortmund 1997; Mitteldeutsches Landestheater Wittenberg 1999; Kammeroper Schloss Rheinsfeld 1999; Opéra de Fribourg 2000; Nürnberg 2002/03; Musikfestival im Chiemgau 2002; Angers Nantes Opéra 2003/04; Oper Leipzig 2005; Musikalische Komödie Leipzig 2005; Theater Lüneburg 2006; Staatstheater am Gärtnerplatz in München 2006; Theater Düren 2006; Quedlinburg 2007; Kulturherbst Jennersdorf 2007; Bloomington 2008; Hildesheim 2008; Leipzig 2008; München 2008; Theater für Niedersachsen 2009; Bad Hersfelder Opernfestspiele 2009; Grazer Oper; Hildesheim 2009; für 2010 angekündigt für Erfurt und Gelsenkirchen
- Le Songe d'une nuit d'été: Théâtre Impérial de Compiègne 1994
- Falstaff von Verdi – sehr häufig gespielt !!
- Sir John in Love: Royal College of Music 1929; Bristol Opera School 1930 und 1933; Sadler's Wells Opera 1946; Royal Academy of Music, 1951; Cambridge University Arts Club, 1956; New Opera Company im Sadler's Wells Theatre, 1958; Bronx Opera Company 1978 und 1988; University of Kansas 1995; British Youth Opera (Oxford, London) 1996; Joyful Company of Singers (London) 1997; Teatro Regio Torino 2000; Tokyo 2002; Schaffhausen, Liestal, Zürich 2004; English National Opera (London) 2006

(Internetsuche mit Titel und Komponist bei [www.yahoo.com](http://www.yahoo.com), [www.yahoo.de](http://www.yahoo.de) und [www.yahoo.fr](http://www.yahoo.fr) sowie [www.operabase.com](http://www.operabase.com))

## Verzeichnis der Notenbeispiele

- Notenbeispiel 1: aus Salieri 1969: 24.
- Notenbeispiel 2a: aus Salieri 1969: 55.
- Notenbeispiel 2b: aus Salieri 1969: 60.
- Notenbeispiel 3a: aus Salieri 1969: 164.
- Notenbeispiel 3b: aus Salieri 1969: 166.
- Notenbeispiel 4a: aus Salieri 1969: 317-318.
- Notenbeispiel 4b: aus Salieri 1969: 329-330.
- Notenbeispiel 5: aus Nicolai, Klavierauszug [o.J.]: 54-56.
- Notenbeispiel 6: aus Nicolai, Klavierauszug [o.J.]: 128-129.
- Notenbeispiel 7: aus Nicolai, Klavierauszug [o.J.]: 170.
- Notenbeispiel 8: aus Nicolai, Klavierauszug [o.J.]: 206-207.
- Notenbeispiel 9: aus Kruse 1906/07, Heft 23: 291.
- Notenbeispiel 10: aus Verdi 1980: 149-151.

Notenbeispiel 11: aus Verdi 1980: 312-313.  
Notenbeispiel 12: aus Verdi 1980: 316.  
Notenbeispiel 13: aus McVeagh 1990: 136.  
Notenbeispiel 14: aus Holst 1925: 4-5.  
Notenbeispiel 15a: aus Holst 1925: 15.  
Notenbeispiel 15b: aus Holst 1925: 42.  
Notenbeispiel 16: aus Holst 1925: 43.  
Notenbeispiel 17: aus Holst 1925: 54.  
Notenbeispiel 18: aus Holst 1925: 56.  
Notenbeispiel 19: aus Holst 1925: 57.  
Notenbeispiel 20: aus Holst 1925: 80.  
Notenbeispiel 21: aus Holst 1925: 104.  
Notenbeispiel 22: aus Vaughan Williams 1930: 6.  
Notenbeispiel 23: aus Vaughan Williams 1930: 79.  
Notenbeispiel 24: aus Vaughan Williams 1930: 96-97.  
Notenbeispiel 25: aus Vaughan Williams 1930: 130.  
Notenbeispiel 26: aus Vaughan Williams 1930: 131-133.  
Notenbeispiel 27: aus Vaughan Williams 1930: 157.  
Notenbeispiel 28: aus Vaughan Williams 1930: 250.

## LITERATURVERZEICHNIS

### Primärliteratur

Holst, Gustav: *At The Boar's Head. A musical interlude in one act. The Libretto taken from Shakespeare's King Henry IV. The music, founded on old english melodies by Gustav Holst.* Pianoforte arrangement by Valley Lasker. London: Novello 1925.

Nicolai, Otto: *Die Lustigen Weiber von Windsor. Komisch-phantastische Oper in drei Akten.* Klavierauszug. Nach dem Autograph der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin revidiert von Kurt Soldan. Leipzig: Edition Peters o.J.

Nicolai, Otto: *Die Lustigen Weiber von Windsor. Komisch-phantastische Oper in drei Aufzügen nach Shakespeares gleichnamigem Lustspiel von Hermann S.Mosenthal.* Hrsg. u. eingeleitet v. Wilhelm Zentner. Stuttgart: Reclam 1990.

Salieri, Antonio: *Falstaff. Canto e piano.* Revisione: Eva Riccioli. Firenze: Edizioni Musicali Otos 1969.

Shakespeare, William: *The First Part of King Henry IV.* Ed. by A. R. Humphreys. 6.ed. Reprint. London: Methuen 1974. (The Arden Shakespeare. Gen. eds. Harold F. Brooks and Harold Jenkins)

Shakespeare, William: *The Merry Wives of Windsor.* Ed. by Giorgio Melchiori. 3.ser. London: Routledge 2000. (The Arden Shakespeare. Gen. eds. Richard Proudfoot, Ann Thompson and David Scott Kastan)

Shakespeare, William: *The Second Part of King Henry IV.* Ed. by A. R. Humphreys. Reprint. London: Methuen 1971. (The Arden Shakespeare. Gen. eds. Harold F. Brooks and Harold Jenkins)

Thomas, Ambroise: *Le Songe d'une nuit d'été. Opéra comique en trois actes, par Mm. Rosier et de Leuven.* Paris 1850.

Vaughan Williams, Ralph: "Librettos". (Extracts from "The Words of Wagner's Music Dramas", *The Vocalist*, June 1902). In: *Heirs and rebels. Letters written to each other and occasional writings on music by Ralph Vaughan Williams and Gustav Holst*. Ed. by Ursula Vaughan Williams and Imogen Holst. London: Oxford University Press 1959. S. 33-36.

Vaughan Williams, Ralph: *Sir John in Love. An Opera in Four Acts. The Libretto based on Shakespeare's "The Merry Wives of Windsor" (with German Translation by Anton Mayer). Set to music by Ralph Vaughan Williams. Vocal Score*. London: Oxford University Press 1930.

Verdi – Boito. *Briefwechsel*. Hrsg. und übers. v. Hans Busch. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1986.

Verdi, Giuseppe: *Falstaff. Commedia lirica in tre atti. Libretti di Arrigo Boito*. Partitura (nuova edizione riveduta e corretta). Milano: Ricordi 1980.

### **Sekundärliteratur**

Addison Roberts, Jeanne: "'The Merry Wives of Windsor' as a Hallowe'en Play". In: *Shakespeare Survey*. Ed. by Kenneth Muir. Vol. 25. Cambridge University Press 1972. S. 107-112.

Angermüller, Rudolph: "Salieri: Falstaff". In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Hrsg. v. Carl Dahlhaus. Bd. 5. München: Piper 1994. S. 544-546.

Auhagen, Wolfgang: „Zur Entstehung der Tonartencharakteristik im 18. Jahrhundert.“ In: *Systemische Musikwissenschaft. Festschrift Jobst Peter Fricke zum 65. Geburtstag*. Hrsg. v. Wolfgang Auhagen u.a. 2003. S. 89-96.

<http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/fricke/089auhagen.pdf> (8.7.2009)

Bachler, Klaus u.a.: *Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater*. Wien: Holzhausen 1998.

Batta, András (Hg.): *Opera. Komponisten – Werke – Interpreten*. Köln: Könnemann 1999.

Becker, Heinz: *Geschichte der Instrumentation*. Köln: Arno Volk Verlag 1964.

Beckh, Hermann: *Die Tonarten und ihre Ausdruckskraft: von Bach bis Bruckner. Vom geistigen Wesen der Tonarten*. 4. Aufl. Stuttgart: Verl. Urachhaus 1999.

Bloom, Harold: *Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen*. Aus dem Engl. v. Peter Knecht. Berlin: Berlin Verlag 2000.

Bradley, A.C.: "The Rejection of Falstaff". In: Bradley, A.C.: *Oxford Lectures on Poetry*. 2<sup>nd</sup> ed. London: MacMillan 1909. S. 245-275.

Bradshaw, Graham: "A Shakespearean perspective: Verdi and Boito as translators". In: Hepokoski, James A.: *Giuseppe Verdi: Falstaff*. Cambridge University Press 1983. (Cambridge Opera Handbooks). S. 152-171.

*Brockhaus Oper. Werke, Personen, Sachbegriffe*. Hrsg. v. der Lexikonredaktion d. Verlags F.A. Brockhaus. Red. Marianne Strzysch-Siebeck. Mannheim 2003.

Callow, Simon: *Actors on Shakespeare: Henry IV, Part I*. London: Faber and Faber 2002.

Casini, Claudio: „Verdis Konzeption des ‚Falstaff‘“. In: *Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare*. Hrsg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1986. S. 275-281.

Claudon, Francis: „Ein paar Worte zu ‚Falstaff‘“. Übers. v. Eva Pleus. In: Salieri, Antonio: *Falstaff*. Beiheft zur CD. Dynamic 2003. S. 24-29.

Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): *Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1986.

Day, James: *Vaughan Williams*. 3<sup>rd</sup> ed. Oxford University Press 1998. (The Master Series).

Dean, Winton: „Shakespeare and Opera“. In: *Shakespeare in Music*. Ed. by Phyllis Hartnoll. London: MacMillan 1964. S. 89-175.

Dean, Winton: „Shakespeare in the Opera House“. In: *Shakespeare Survey* vol. 18. Ed. by Allardyce Nicoll. Cambridge University Press 1965. S. 75-93.

Didion, Robert: „Dittersdorf: Die lustigen Weiber von Windsor“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Hrsg. v. Carl Dahlhaus. Bd. 1. München: Piper 1986. S. 735-736.

Didion, Robert: „Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Hrsg. v. Carl Dahlhaus. Bd. 4. München: Piper 1991. S. 423-426.

Doren, Mark van: *Shakespeare*. Repr. New York: Doubleday Anchor Books 1954.

Dürr, Karl-Friedrich: *Opern nach literarischen Vorlagen. Shakespeares „The Merry Wives of Windsor“ in den Vertonungen von Mosenthal-Nicolai „Die lustigen Weiber von Windsor“ und Boito-Verdi „Falstaff“. Ein Beitrag zum Thema Gattungstransformation*. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1979. (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 62).

The Elgar Society and Elgar Foundation: „Falstaff op. 68“. Elgar – his music. <http://www.elgar.org/3falst.htm> (21.3.2008)

English National Opera: Ralph Vaughan Williams, *Sir John in Love*, Saison 2005/2006.

Erken, Günther: „Shakespeare-Rezeption in Deutschland“. In: *Shakespeare-Handbuch*. Hrsg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner 1992. S. 717-745.

„Falstaff in Wien“. In: Giuseppe Verdi: *Falstaff*. Hrsg. v. Angelika Niederberger. Wiener Staatsoper, Saison 2003/2004. S. 60-67.

Fausser, Annegret: „Ambroise Thomas: Le Songe d'une nuit d'été“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Hrsg. v. Carl Dahlhaus. Bd. 6. München: Piper 1997. S. 282-284.

Fiske, Roger: „Shakespeare in the Concert Hall“. In: *Shakespeare in Music*. Ed. by Phyllis Hartnoll. London: MacMillan 1964. S. 177-241.

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 3. überarb., erw. Aufl. Stuttgart: Kröner Verlag 1988.

Gabler, Hans Walter: „Shakespeare in der Musik“. In: *Shakespeare-Handbuch*. Hrsg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner 1992. S. 841-859.

Gerhartz, Leo Karl: „Als Abschied vom Theater ein Bekenntnis zum schwierigen Wagnis der Kunst“. In: *Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare*. Hrsg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1986. S. 282-288.

Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2000.

Gleich, Sigismund von: *Über die Wirkung der Tonarten in der Musik*. Stuttgart: J.Ch.Mellinger Verlag 1993.

Gooch, Bryan N.S./ Thatcher, David (Eds.): *A Shakespeare Music Catalogue*. Vol. 1. „All's Well that Ends well – Love's Labour's Lost“. Oxford: Clarendon Press. 1991.

Gooch, Bryan N.S./ Thatcher, David (Eds.): *A Shakespeare Music Catalogue*. Vol. 2. „Macbeth – The Taming of the Shrew“. Oxford: Clarendon Press. 1991.

Graham, Arthur: *Shakespeare in Opera, Ballet, Orchestral Music and Song. An Introduction to Music Inspired by the Bard*. Edwin Mellen Press 1997.

Gräwe, Karl Dietrich: „Shakespeares dramatische Charaktere und Verdis Operngestalten“. In: *Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare*. Hrsg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1986. S. 241-244.

Halliwell, James Orchard: *On the Character of Sir John Falstaff, as originally exhibited by Shakespeare in the Two Parts of King Henry IV*. London: William Pickering 1841. Reprinted New York: AMS Press 1966.

Hanslick, Eduard: „Begegnung mit Verdi und seinem ‚Falstaff‘ in Rom“. In: *Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare*. Hrsg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1986. S. 204-210.

Hantsch, Ingrid: „Rezeption Shakespeares in England“. In: *Shakespeare-Handbuch*. Hrsg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner 1992. S. 680-708.

*Harenberg Konzertführer*. Hrsg. v. Annette Retinski u.a. 4. Aufl. Dortmund: Harenberg 1999.

*Harenberg Opernführer*. Hrsg. v. Annette Retinski u.a. 4. überarb. Aufl. Dortmund: Harenberg 1997.

Hartnoll, Phyllis (Ed.): *Shakespeare in Music*. London: MacMillan 1964.

Hempfer, Klaus: „Shakespeare-Rezeption in der Romania“. In: *Shakespeare-Handbuch*. Hrsg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner 1992. S. 745-760

Hepokoski, James A.: *Giuseppe Verdi: Falstaff*. Cambridge University Press 1983. (Cambridge Opera Handbooks).

Holl, Karl: „Die intimen Reize der Falstaff-Partitur“. In: *Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare*. Hrsg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1986. S. 250-258.

Holland, Dietmar: „Die Welt ist ein Irrenhaus oder: Die Obertöne Shakespeares. Falstaff auf der Bühne Verdis“. In: *Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare*. Hrsg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1986. S. 9-31.

Holst, Imogen: *Holst*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Faber & Faber 1981. (The Great Composers)

Holst, Imogen: *The Music of Gustav Holst* (3<sup>rd</sup> revised ed.) and *Holst's Music Reconsidered*. Oxford University Press 1986.

Istel, Edgar: „Verdi und Shakespeare: Falstaff“. In: *Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare*. Hrsg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1986. S. 228-239.

Johnen, Kurt: *Allgemeine Musiklehre*. 19. Aufl. Stuttgart: Reclam 2002.

Kennedy, Michael: Kommentar zur CD *Sir John in Love*. EMI 1975.

Kennedy, Michael: *The Works of Ralph Vaughan Williams*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Oxford University Press 1980.

Kennedy, Michael: *A Catalogue of the Works of Ralph Vaughan Williams*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Oxford University Press 1996.

Krones, Hartmut / Schollum, Robert: *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*. Wien, Köln: Böhlau 1983.

Kruse, Georg Richard: „‘Falstaff’ und die ‚Lustigen Weiber‘ in vier Jahrhunderten“. In: *Die Musik*. Hrsg. v. Bernhard Schuster. Berlin: Schuster & Loeffler 1906/07. 6.Jg. Heft 20-23. S. 63-89; 143-153; 208-222; 289-297.

Láng, Andreas und Oliver Láng: *Wiener Staatsoper – 140 Jahre Haus am Ring. 1869-2009*. Wiener Staatsoper 2009. (=Edition Wiener Staatsoper Bd.6)

Libretti d'opera italiani: "Salieri, Falstaff: Statistiche - Apparizione personaggi. Utilizzo personaggi". <http://www.librettidopera.it/falstaffs/falstaffs.html> (11.7.2009)

"Long Lost Opera". (CD-Review von Balfes *Falstaff*). In: *The Irish Times*, 19.12.008. <http://www.operaireland.com/index.jsp?p=99&n=152&a=174> (19.7.2009)

McLaverty, J.: "No abuse: The Prince and Falstaff in the Tavern Scenes of 'Henry IV'". In: *Shakespeare Survey*. Ed. by Stanley Wells. Vol. 34. Cambridge University Press 1981. P. 105-110.

McVeagh, Diana: "Elgar and Falstaff". In: *Elgar Studies*. Ed. by Raymond Monk. Scholar Press 1990. S. 134-141.

„Michael William Balfe: Falstaff“. CD Review. In: *The Sunday Business Post*, 14.12.2008. <http://www.operaireland.com/index.jsp?p=99&n=152&a=175> (19.7.2009)

Morgann, Maurice: *Shakespearean Criticism*. Ed. with introd. and notes by Daniel A. Fineman. Oxford: Clarendon Press 1972.

Müller, Monika: "King Henry the Fourth". In: *Shakespeare-Handbuch*. Hrsg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner 1992. S. 411-424.

Naylor, Edward W.: *Shakespeare and music. With illustrations from the music of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*. Revised ed. London and Toronto: J.M.Dent & Sons 1931.

Operabase: Performance Search.

<http://www.operabase.com/oplist.cgi?lang=en&ask=t> (19.7.2009)

Ottaway, Hugh: "Holst as an opera composer". In: *The Musical Times*. Ed. by Stanley Sadie. June 1974. (No.1576 Vol. 115). S.473-474.

Palianti, M.L.: *Songe d'une nuit d'été. Indications générales sur la Mise en Scène*. Paris : Brière 1850.

Pfister, Manfred: "The Merry Wives of Windsor". In: *Shakespeare-Handbuch*. Hrsg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner 1992. S. 473-477.

Poole, Adrian: "Falstaff's belly, Bertie's kilt, Rosalind's legs: Shakespeare and the Victorian Prince". In: *Shakespeare Survey*. Ed. by Peter Holland. Vol. 56. Cambridge University Press 2003. S. 123-136.

Reuter, Christoph: *Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte – Ursachen – Wirkung*. Frankfurt/Main: Peter Lang 2002. (=Systemische Musikwissenschaft Bd. 5)

Rice, John A.: *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago & London: The University of Chicago Press 1998.

Richardson, William: *Essays on Shakespeare's dramatic character of Sir John Falstaff, and on his imitation of Female Characters, to which are added some general observations in the study of Shakespeare*. London 1789. Reprint. New York: AMS Press 1973.

Sanders, Julie: "'In Windsor Forest and at the Boar's Head': The 'Falstaff Plays' and English Music in the Early Twentieth Century". In: *Shakespeare Survey*. Ed. by Peter Holland. Vol. 60. Cambridge University Press 2007. S.184-195.

Savage, Roger, "Vaughan Williams, Stratford and *The Merry Wives of Windsor*." In: Ralph Vaughan Williams, *Sir John in Love*, English National Opera, Saison 2005/2006.

Scherle, Arthur: „John Falstaff in Oper, Dichtung und Wahrheit“. In: Giuseppe Verdi: *Falstaff*. Hrsg. v. Angelika Niederberger. Wiener Staatsoper, Saison 2003/2004. S. 34-47.

Schmidgall, Gary: *Shakespeare & Opera*. New York/ Oxford: Oxford University Press: 1990.

Schneider, Norbert Jürgen: *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch.* Mainz: Schott 1997.

Schumann, Karl: „Die Wiedergeburt der Opera buffa“. In: *Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare.* Hrsg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1986. S. 259-266.

Seng, Peter J.: “Songs, Time, and the Rejection of Falstaff”. In: *Shakespeare Survey.* Ed. by Allardyce Nicoll. Vol. 15. Cambridge University Press 1962. S. 31-40.

*Shakespeare-Handbuch.* Hrsg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner 1992.

Shaw, Catherine M.: “The tragic substructure of the ‘Henry IV’ plays”. In: *Shakespeare Survey.* Ed. by Stanley Wells. Vol. 38. Cambridge University Press 1985. S. 61-68.

Sider, John W.: “Falstaff’s broken voice”. In: *Shakespeare Survey.* Ed. by Stanley Wells. Vol. 37. Cambridge University Press 1984. S. 85-88.

Somerset, J. A. B.: “Falstaff, the Prince, and the pattern of ‘2 Henry IV’”. In: *Shakespeare Survey.* Ed. by Kenneth Muir. Vol. 30. Cambridge University Press 1977. S. 35-46.

Steiger, Klaus Peter: *Die Geschichte der Shakespeare-Rezeption.* Stuttgart: Kohlhammer 1987. (= Sprache und Literatur; 123).

Stoll, Elmer Edgar: *Shakespeare Studies. Historical and Comparative in Method.* Republ., based on 2<sup>nd</sup> ed. with additional corr. New York: Frederick Ungar Publishing 1960.

Strommer, Katharina: „Falstaff“ – *Die Synthese eines Lebenswerkes?* Diplomarbeit. Wien: 2005.

Tolman, Albert Harris: *Falstaff and other Shakespearean topics*. Reprinted from the edition of 1925, New York. New York: AMS Press 1973.

Walker, Raymond J.: *Falstaff – seen and heard International Opera Review*.  
<http://www.operaireland.com/index.jsp?p=99&n=152&a=156> (19.7.2008)

Wellek, Albert: „Über das Verhältnis von Musik und Poesie“. In: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hrsg. v. Steven Paul Scher. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1984. S. 71-83.

Williams, Simon: *Shakespeare on the German Stage. Vol. I: 1586-1914*. Cambridge University Press 1990.

Wilson, J. Dover: *The Fortunes of Falstaff*. Reprint. Cambridge University Press 1964.

## LEBENS LAUF

Lisa VEEMEEES

geboren am 11. September 1986 in Wien

### Ausbildung

- 1992-1996: Volksschule Florian-Hedorfer-Straße
- 1996-2004: Gymnasium Geringergasse
  
- ab Oktober 2004: Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft (Diplomstudium) an der Universität Wien
- ab Oktober 2004: Studium der Skandinavistik (Schwerpunkt Schwedisch) an der Universität Wien

### Berufliche Erfahrungen

- Juli und August 2006: Volontariat in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek
- August 2007: Praktikum in der Bibliothek der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
- August 2008: Praktikum in der Bibliothek der Österreichischen Akademie der Wissenschaften