



BESETZUNG	6
HANDLUNG	11
<i>Die Starken und die Träumer</i> Ein Gespräch mit Barbora Horáková Joly und Eva-Maria Van Acker	14
<i>Die Geier-Wally</i> Wilhelmine von Hillern	22
„Mit dämonischer Kraft“ <i>Das Bild, der Roman und die Oper</i> Bettina Auer	32
<i>Auf dem Bauernhof</i> Franz Innerhofer	38
<i>Übung zur Abhärtung des Körpers</i> Agota Kristof	42
<i>Übung zur Abhärtung des Geistes</i> Agota Kristof	43
<i>Opus Magnum eines Unterschätzten</i> Corinne Holtz	48
BIOGRAFIEN	62
SYNOPSIS	74
IMPRESSUM	80

## OPUS MAGNUM EINES UNTERSCHÄTZTEN

Der Zug ist von Faido nach Chiasso unterwegs, einem Grenzort im Kanton Tessin zu Italien. In einem der Wagen werden die Passagiere unruhig. Ein Mann in hellem Sommeranzug beginnt zu husten und ringt nach Luft. Er spuckt schleimiges Sekret aus, später auch Blut.

Es ist die letzte Reise zurück in die Poebene, zurück aus dem Bergklima in die Hitze. Zehn Tage später, im August 1893, stirbt Alfredo Catalani 39-jährig, umgeben von Getreuen in seiner Wohnung in der Via Cernaia in Mailand. Enge Freunde wie Luigi Illica, der Librettist von *La Wally*, sind anwesend, ebenso die Sängerin Teresa Junck Garbagnati und der vom Komponisten geförderte Dirigent Arturo Toscanini.

Catalanis letzte Worte seien von Groll überschattet gewesen, sagt einer der Zeitzeugen. Seine Vorbehalte der eigenen Musik gegenüber sollen den sich selbst als „Behelfskomponisten“ bezeichnenden Musiker bis in den Tod begleitet haben. Bis heute fehlt eine Catalani-Biografie, die sich der Lesart der tragischen Gestalt der italienischen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts kritisch annimmt. Catalani eignet sich vorzüglich als Held: Der Komponist litt an Tuberkulose, unterlag Giacomo Puccini, bettelte vergebens um ein Libretto seines Freundes Arrigo Boito und begab sich mit den Idealen der italienischen Künstlergruppe „La Scapigliatura“ ins Abseits. Die „zerzausten Haare“, so die freie Übersetzung des Namens, waren junge Künstler, die sich gegen die Dogmen von Religion und Risorgimento auflehnten und stattdessen die sinnliche Liebe und das Böse als Treiber der Erneuerung verherrlichten.

Catalani knüpfte zum einen an die deutsche Romantik an und rezipierte im Geist der Scapigliatura die Ideen Carl Maria von Webers und Richard Wagners. Andererseits zeugt sein Umgang mit Tänzen und Chören vom Einfluss der französischen Grand Opéra. Catalani ließ seine Opern tragisch enden und unterstrich sein Außenseitertum mit sinfonisch durchwirkten Opern. Seine Faszination für das Übernatürliche bei gleichzeitiger Konzentration auf die Leidenschaften seiner Figuren war dem Verismo fremd. Dieser verschrieb sich den Beweggründen und der Moral der Figuren und feierte in Opern wie *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* exemplarische Triumphe.



### Verdi als Gegner

Giuseppe Verdi war vermutlich Catalanis schärfster Kritiker. Sein Feldzug gegen den in Lucca sozialisierten Komponisten, der sich in Paris zu verfeinern suchte und sich zurück in Mailand zum antibürgerlichen und wagnerfreundlichen Komponist wandelte, ist ideengeschichtlich begründet. Verdi übertrug seine Wagnerverachtung auf Catalanis Musik und denunzierte sie als „schlechte Fälschung“ des deutschen Konkurrenten. Er verkleinerte Catalani zum „maestrino lucchese“ und sprach *La Wally* „Herz und Inspiration“ ab, dennoch empörte ihn die schäbige Grabrede des Verlegers Giulio Ricordi. Er hätte mehr schöne Worte verdient, schreibt Verdi in einer Note an einen Kollegen. „Armer Catalani! Guter Mann! Und ein ausgezeichnete Musiker. Schade, schade! Gratulieren Sie Giulio zu den wenigen schönen Worten, die für diesen armen Mann gesagt wurden! Was für eine Schande!“

Ricordi sorgte maßgeblich für Catalanis Randposition, indem er ihn vernachlässigte und auf die Marke Puccini setzte. Der Verleger hatte zwar sämtliche Rechte an den Werken Catalanis erworben, dennoch verzögerte er über Gebühr die Verhandlungen zu *La Wally*. Die letzte Teilzahlung sollte erst nach der 60. Aufführung ausgezahlt werden, die Catalani nicht mehr erlebte. Verdi verwies auf diese Demütigungen, an denen er ebenfalls seinen Anteil hatte. Er bestritt zwar das Gerücht, unter Druck von Ricordi „Krieg gegen Catalani“ zu führen, und zielte stattdessen auf den Verlag, der auch sein eigener war.

#### Catalanis Vermächtnis

Vielleicht wäre es ohne den frühen Tod anders gekommen. Die Uraufführung von *La Wally* am Teatro alla Scala im Januar 1892 ist ein Erfolg und rückt den Komponisten der gefeierten *Edmea* erneut ins Rampenlicht. „Das Haus war wunderbar und das Vorspiel zum zweiten Akt wurde wiederholt. Am Ende der Oper erhielt ich begeisterte Ovationen. Der Impresario ist sehr glücklich und sagt, dass die Oper ihren Weg durch alle Theater machen wird.“ Gleichzeitig sind ihm Verdis *Falstaff* und Puccinis *Manon Lescaut* auf den Fersen und eineinhalb Jahre nach der glanzvollen Premiere stirbt Catalani.

*La Wally* ist die Summa seines Selbstverständnisses als übernationaler Komponist und ein Werk mit Berührungspunkten der sich ankündigenden Moderne. Catalani setzt in seiner letzten Oper auf die durchkomponierte Großform, auf die Durchlässigkeit zwischen Deklamation und Kantabilität und begnügt sich mit wenigen geschlossenen Vokalformen. Dazu zählen Walters Lied vom Edelweiß „Un di, verso il Murzoll“ und Wallys berühmte Arie „Ebben? Ne andrò lontana“ (beide im 1. Akt), die mit dem Kultfilm *Diva* (1981) populär geworden ist.

Statt *couleur locale* zu entfalten, wie sie Volksfest, Ländler und Walzer nahelegen würden, verlegt sich Catalani auf die Verfremdung folkloristischer Elemente. Er bringt im sich verdüsternden Walzer des zweiten Akts ein Motiv in die Welt, dem wir unverkennbar ähnlich in Leoncavallos *Pagliacci* und dem herzzerreißenden „Ridi, Pagliaccio“ der Arie „Vesti La Giubba“ wiederbegegnen. Auch die psychologische Situation gleicht sich: Hagenbach und

Wally gestehen sich während des Tanzes ihre Liebe und küssen sich unter den Augen der Menge. Auch Hagenbach ist verwirrt und erklärt sich als besiegt. Das gellende Gelächter der Zuschauer reißt Wally aus der Verzückung, während sich Hagenbach zum Festtagsbesäufnis abschleppen lässt. Ob Leoncavallo der Zufall in die Hände spielte oder ein Plagiat vorliegt, als er *Pagliaccio* zu lachen befahl, ist bis heute nicht geklärt. Fest steht, dass *Pagliacci* kurz vor der Fertigstellung stand, als *La Wally* Premiere hatte.

Catalani fand als Komponist des Belcanto mitsamt dessen Konventionen zu modern anmutenden Mitteln der Distanzierung. Die Gesangslinien erscheinen verkürzt auf emotionale Höhepunkte des Geschehens, Schwelgen im Schöngesang gönnt er uns selten. Walters Jodler-Ballade „Un di, verso il Murzoll“ etwa mit ihren ironisierenden Koloraturen ist nur halb zu trauen. Catalani unterläuft naturalistische Wirkungen und hebt sich damit von der nach-verdischen Komponistengeneration ab.

#### Musik der Zeitenwende

Catalani komponierte in rund 20 Schaffensjahren sieben sinfonische Werke, ein Streichquartett, gut 20 Klavierstücke, kleinere Kammermusikwerke, Lieder, eine Messe und drei Chorstücke. In *La Wally* wird die an der sinfonischen Arbeit geschliffene Begabung besonders ohrenfällig. Catalani füllte Arrigo Boitos Forderung im Zuge der Gründung der Mailänder „Società del Quartetto“ (1864) mit neuem Leben. Üben wir Sinfonie und Quartett, um uns dem Melodrama zu stellen, heißt es in Boitos Weckruf.

Catalani entfaltet in den Vorspielen zum dritten und vierten Akt ein Psychogramm der Titelfigur. Ein ruheloses Ostinato der zweiten Violinen auf dem Ton G, triolisch schwebend, gleicht dem ungesunden Herzschlag Wallys: leicht aus dem Takt, synkopisch übergebunden. Wally ist vom Fest zurück und bereut ihr meuchlerisches Ansinnen. Soll sie Hagenbach vor Gellner warnen? Die Musik in g-Moll und ihre melancholische Melodie kommt wie die Protagonistin nicht vom Fleck. Die Herkunft des Vorspiels des dritten Akts ist strittig. Quellenfunde führen zu einem Klavierstück und einem Streichquartett namens *La Sera*, auch ein Lied wird vermutet. Außerdem finden sich 1889 Hinweise auf eine instrumentale Serenatella.



Der vierte Akt taucht aus finsternem f-Moll auf. Der Grundton F breitet sich in tiefer Lage aus, abgedunkelt durch Hörner und Kontrabässe, geisterhaft aufgeladen durch Tremoli der hohen Streicher. Hohl und leer, der Zeit entrückt, klingen die ersten drei Takte. Dann heben Piccolo, Flöten, Englischhorn zu einer Art Trauermarsch an. Auftaktig schleppt sich das Drei-Ton-Motiv vom F über das G zum As. „Desolamente“ heisst die Vortragsbezeichnung, zweimal wird angesetzt. Beim dritten Mal schiebt sich das Vorzeichen b vor das G, es wird zum Ges und färbt die Tonart modal. Das Motiv wird vervollständigt, steigt einen Ton höher zum B und sinkt zurück auf den Grundton F.

Zweimal, streng periodisch, führt Catalani dieses Thema vor. In den Liegeton des Ausklangs bläst anschliessend ebenfalls auftaktig eine gestopfte Trompete die Fortsetzung: eine trostlos gestreckte Fanfare aus der Ferne, „come se il suono venisse da lontano“ soll sie klingen. Als käme der Klang aus der Ferne, dort, wo Wally seit Monaten inmitten der Berge alleine lebt. Die Vortragsbezeichnung „da lontano“ verweist kaum zufällig auf den

Wortlaut der weichenstellenden Arie „Ebben? Neandrò lontana“ aus dem ersten Akt. Catalani bindet dadurch die Phrase noch enger an die Titelfigur und ihre Verlorenheit. Als Reminiszenz darf auch der etwas später einmontierte Walzer gelten. Die Ähnlichkeit mit dem Kusstanz aus dem zweiten Akt ist offensichtlich, allerdings verbietet hier Catalani zu tanzen: „Non si vade nel movimento di valzer“.

Ein feines Netz derartiger leitmotivischer Verweise durchzieht die Oper und sichert den musikdramaturgischen Zusammenhalt. Dennoch ist *La Wally* kein Renner geworden. Die Oper widersetzt sich einem einheitlichen Stil, einer unverkennbaren Handschrift. Vielmehr arbeitet Catalani mit verschiedenen kompositorischen Schichten und schärft die Musik etwa mittels Ganztonleitern und Parallelakkordik. *La Wally* ist eine Musik der Zeitenwende, als Nummer mit Wiedererkennungseffekt hat sich einzig „Ebben? Neandrò lontana“ durchgesetzt, zweifellos eine Folge der Medialisierung von Renata Tebaldi und Maria Callas und ihren gegeneinander ausgespielten Stimmen.

#### **Echo auf Freischütz**

Die Nähe zu Webers *Freischütz* (1821) und seiner von bösen Mächten unterwanderten Jägerromantik ist deutlich. Das spritzige Vorspiel, grell beleuchtet von Piccolo und Pauke, führt uns mitten in ein Volksfest (es ist Strommingers 70. Geburtstag) von Alpinisten, Jägern, Hirten und Bauern. Gellner schießt zu Ehren des Großgrundbesitzers Stromminger auf die Zielscheibe und trifft ins Schwarze („Gellner colpisce il bersaglio“). Stromminger provoziert Gellner mit dem Hinweis auf einen noch perfekteren Jäger in Sölden. Hagenbach kommt ins Spiel und der Grundkonflikt liegt offen. Gellner absolvierte den „Probeschuss“ zwar ohne „Freikugel“ und magische Praxis wie im *Freischütz*, doch als der Name Hagenbach fällt, verfinstert sich das Geschehen.

Die Hörner setzen beim ersten Erklängen ein Signal für die Jagd und deren gut gehütete Geheimnisse. Statt zu den Jägern im Wald, wie im dritten Akt des *Freischütz*, führen sie in den ewigen Schnee. Die Fanfare, die Strommingers „E chi può dirlo o verla sinasconda“ einleitet, ist eine Art Naturlaut und der unzählbaren Sphäre Wallys zugehörig. Die horntypisch gezackte Musik hat erst einmal metaphorischen Charakter und wird bei Catalani Teil der thematischen Substanz des Chors „Son cacciator“. Später erklingen zweistimmige Hornrufe splitterhaft verkürzt und kündigen jeweils Wally an, die zur Jagdtrophäe degradierte Frau, die gegen drei Männer antritt: Der Vater treibt Schacher mit der Tochter und weiß die beiden Freier gegeneinander aufzuhetzen.

Die Hornmusik, hinter der Szene geblasen, erinnert Gellner an den Konkurrenten Hagenbach. Und das Jägerlied, das Gellner aus der Ferne zu hören glaubt, schreibt er ebenfalls Hagenbach zu. Es sind verwunschene Klänge, die Wallys Ohr erreichen. Anders Gellners Werben, das abprallt. „Ach, kalt ist dein Herz, wie der Schnee, oh Wally!“

Catalani ist dennoch weit von Weber entfernt. Er überschreibt den Hörnerklang seines Jägerchors mit einem verfremdeten Dreiklangmotiv und verarbeitet dieses bruchstückhaft im Orchesterpart. Der Chor übernimmt dieses unsanft holpernde Thema. Die triviale Tonika-Dominant-Harmonik bricht weg, der Tonfall klingt plötzlich nach Grand Opéra und der Chor rebellierend pathetisch. Das Ohr wundert sich. Die beiden Sphären, Naturlaute und Menschen, passen einfach nicht zusammen.

Verfremdung ist auch in Walters vorangehendem Lied „Un dì, verso il Muzoll“ angesagt. Als Lied vom Edelweiß angekündigt, begleitet von einer Zither im Kleid der Konzertharfe, gerät die dreiteilige Jodler-Ballade mit ihren schrägen Koloraturen und satztechnisch verbotenen Akkordparallelen ins Zwielicht. Im zweiten Teil meldet sich der Tod und die Erzählung Walters kippt ins Moll: „Weiße Tropfen küssten sie auf die Stirn und die Lawine erschütterte den alten Berg.“ Hier, in Minute neun der Oper, kündigt sich Wallys Sterben an.

#### **Die „absonderliche“ Wally**

Catalani und sein Librettist geben vor, wie Wally bei ihrem ersten Erscheinen zu inszenieren sei. „Plötzlich stürzt sich ein seltsames Wesen in die Menge, stößt die einen zurück und scheucht andere weg. Sie ist ein absonderliches junges Mädchen, absonderlich gekleidet. Sie hat langes Haar, unordentlich in Edelweiss geflochten, starke Arme, völlig nackt und große, tiefe Augen voller Feuer.“ Diese Regieanweisung versammelt stereotype Zuschreibungen der Frau als das Andere. Wally ist im Licht ihrer Autoren „una bizzarra fanciulla“, hat das Erbgut einer Hexe und macht in ihrer Normabweichung Angst. Die Bilder von Weiblichkeit verengen sich im 19. Jahrhundert und produzieren Opernfiguren, die zum Beispiel Norma, Carmen und Wally heißen. Sie büßen ihre Leidenschaften mit dem Tod: Norma widersetzt sich Rom und endet auf dem Scheiterhaufen, Carmen verblutet vor der Stierkampfarena, Wally stürzt sich in die Bahn einer Lawine. Ist Wallys Selbstmord der logische Schluss einer psychisch kranken Frau? Wally ließe sich auf die triebgesteuerte Psychopathin reduzieren, die aus ihren Reizen Profit schlägt und die Regeln der patriarchal regierten Gesellschaft mit den ihr zugestandenen Mitteln durchkreuzt. Sie bringt Gellner so weit, für sie zu morden, und entlädt ihren aufgestauten Hass bei der vermeintlichen Konkurrentin Afra.

Wally könnte an den krankmachenden Strukturen zerbrochen sein, lange bevor wir sie als Opernfigur in Minute 16 kennenlernen. Hier setzt sie ihren kräftezehrenden Widerstand fort. Er mündet in der Arie „Ebben? Ne andrò lontana“ in den Entschluss, wegzugehen und in den Bergen zu leben. Ihr Vater erzog sie wie einen Knaben, weil er einen Stammhalter wollte. Stattdessen klaubte seine Tochter ein Geierjunges aus dem Nest. Jetzt widersetzt

sie sich einer Zwangsheirat und singt traurige Lieder. „Schweig“, schnaubt der Vater und „schiebt sie nach Hause“. Wally besiegelt „con fierezza“ ihr Schicksal: „Immutabile son io!“ Ihr Wesen ist unveränderlich und entfernt sie Schritt für Schritt von der Gesellschaft.

In Minute 28, vor dem Finale des ersten Akts, setzt Catalani seine Titelfigur ins Bild. Unheil kündigt sich in der Überleitung zu „Ebben“ an. Chromatische Tonleitern der Violinen, von den Tremoli tiefer Streicher bedrängt, steigen suchend vom Dis zum C eine knappe Oktave hinauf. Gut, landet man auf der ersten Fermate im sicheren F-Dur. Der zweite Anlauf startet auf dem A und endet auf einem Septakkord und dem eingestrichenen Fis, ein dritter Anlauf, ein vierter, beide auf einem Septakkord stoppend. Die Auflösung fällt ins Leere. Ein im unisono gestreckter Ton erklingt, ein in Oktaven geführtes leeres H, instrumentiert als fahler Mischklang aus Blechblas- und Streichinstrumenten. Er dauert lange drei Takte, währenddessen Wally zu sich findet („bleibt ein wenig nachdenklich, schüttelt sich, schaut sich um“). Dann nimmt sie unvermutet und „sensible“ die Abzweigung nach E-Dur, begleitet von Harfe und Querflöte.

Und? Ich werde weit weg gehen,  
wie das Echo der frommen Glocke klingt  
dort im weißen Schnee (*erster Spitzenton Grundton E auf „weiß“*),  
dort zwischen den goldenen Wolken (*die Quinte H auf „goldenen“*),  
wo Hoffnung (*zweiter Spitzenton Moll-Terzton G auf Hoffnung*),  
Hoffnung (*absinkende Linie zum Quinton H und Wendung nach Moll*) ist,  
da ist Bedauern, ist Schmerz (*absinkende Linie zum tiefen E mit Kadenz auf e-Moll auf „Schmerz“*).

Die Überleitung zum zweiten Teil ist ein Echo auf den Schmerz, in überirdischer Höhe vom Piccolo geblasen, und führt in einen anderen Raum. Wally („dolcissima con espressione“) beschwört in C-Dur eine Erinnerung an ihre Mutter und das Haus ihrer Jugend. Sie spricht von sich in der dritten Person: „La Wally ne andrâte, da te lontana a assai.“ – „Deine Tochter wird weit weg von dir gehen. Und vielleicht, vielleicht wird sie nie mehr zu dir zurückkehren. Du wirst sie nie mehr wiedersehen.“ Das klingt wie eine



Drohung und verhallt ungehört. Die Mutter ist bei Wallys Geburt gestorben und kommt somit im Stück nicht vor. Die Tochter wächst allein bei ihrem Vater auf und hätte den Sohn und Erbfolger ersetzen sollen. Wally ist von Geburt an Außenseiterin und in dieser Rolle erprobt. Also erklimmt sie auch die Ferne allein, hier mit der Höhe im ewigen Eis gleichgesetzt. Sie glänzt auf dem Spitzenton der Arie (dem zweigestrichenen H auf „lontana“)

und sinkt durch die „goldenen“ Wolken „sicheren“ Fußes nach unten (zum E und der wieder erreichten Tonart e-Moll). Hier beginnt ein scheinhaftes Da capo und mündet in die resignierte Aufforderung zu gehen. Wally wechselt dabei vom „ich“ zum „uns“ und insistiert auf dem tiefen E und e-Moll: „Lasst uns gehen, denn der Weg ist lang.“

In das ausklingende „morendo“ mischt sich im Rahmen einer Aufführung in der Regel Szenenapplaus. Die Fermate, verlängert vom klatschenden Publikum, verschleiert die anschließende Coda. Es ist ein Echo aus der Motivatik der Arie, als Dialog zwischen Wally und den Dorfbewohnern angelegt. Die Töne der „frommen Glocken“ sind hier den Holzbläsern anvertraut, die Wally in die Nacht begleiten. Den Bäuerinnen und Bauern, die sie anhalten, verrät sie den Konflikt mit dem Vater und bricht damit den Herrschaftspakt. Sie macht Privates gegenüber Untertanen öffentlich und rüttelt am sozialen Gefüge feudaler Übereinkunft.

#### Familienbeziehungen

Hat Giuseppe Verdi sein Urteil über *La Wally* leichtfertig gefällt oder kam sie ihm thematisch zu nahe? Mit Ausnahme der beiden komischen Opern (*Un giorno di regno* und *Falstaff*) finden Verdis Liebespaare nie ein glückliches Ende. Verdi stellte denn auch nicht die begehrende Liebe zwischen Mann und Frau ins Zentrum seines Schaffens, sondern die Gebundenheit der Kinder an ihre Eltern. Er behandelte die Vater-Tochter-Beziehungen so, wie andere Komponisten Liebesbeziehungen behandeln. Er stellte Väter dar, die versagen, und Mütter, die abwesend waren. Intakte Familien lassen sich bis zum *Falstaff* „nur mit der Lupe finden“.

Auch Catalani erzählt Familiengeschichten, in *La Wally* den Emanzipationsversuch einer Frau, die am Ende, nach dem einzigen auskomponierten Duett der Oper, dem verunglückten Hagenbach in den Tod folgt. Menschen dienen Komponisten auch als Anschauungsmaterial für ihre Opern. Catalani blieb unverheiratet, mit Frauen unterhielt er mit einer Ausnahme kurze Affären, wie sein Biograf Pardini vermutet. Catalanis Frauenfiguren sterben an gebrochenem Herzen (Anna in *Loreley*), versuchen, in der Elbe zu ertrinken (das Bauernmädchen in *Edmea*), und stürzen sich wie Wally in eine Lawine. Die Männerfiguren stürzen sich ebenfalls zu Tode (Walter in

*Loreley* und Hagenbach in *La Wally*), treten aber auch als Retter der Frau auf (Oberto in *Edmea*) und sterben für sie den Heldentod (Ulmo in *Edmea*).

In einem Gespräch mit Arrigo Boito über den Stoff von *La Wally* und die Szenerie in Schnee und Eis überschlug sich Catalani vor Begeisterung. Im Ötztal hatte er zusammen mit dem Ausstatter Land und Leute studiert, um sich ein Bild vom Leben inmitten eines Hochgebirges zu verschaffen. Schnee war für einen Italiener aus der Ebene eine Sensation. Für Catalani ging die Faszination, die sich schon im *Chanson groenlandaise* (der Vorlage für „Ebben“) ankündigte, weit darüber hinaus. Er brachte die ephemere Qualität des Schnees mit dem Wesen der Frau in Verbindung.

Die Beziehung mit der Sängerin Teresa Junck Garbagnati, der Ehefrau eines befreundeten Musikers, begann um 1880. Damals arbeitete Catalani an *Elda* (später umgearbeitet zu *Loreley*) und gab auf dem Klavier Kostproben im Hause Junck. Teresa soll dabei mit glühender Leidenschaft Wallys Partie markiert haben. Wieviel Sublimation im Duettieren steckte, applaudiert vom Gatten und Freund, bleibt offen. Catalanis Briefe an Drittpersonen veraten wenig über die Gefühle für „Signora T“. Einmal mutete er der Sängerin Virginia Ferni-Germano die Kompliziertheit dieser unerfüllten Liebe zu. Er schrieb im Bett, weil er im Winter 1890 eine Grippe auskurieren musste. Er verstehe, dass Teresa ihn nicht besuchen komme und leide darunter, ihr in seiner Einsamkeit zu nahe getreten zu sein. Wenn schon nicht ihm selber sollte sie ihm um seiner Kunst willen verzeihen. Er werde nie aufhören, sie in ihr zu verkörpern.

Wieviel Teresa steckt in Wally? Teresa blieb, Wally ging. Teresa überlebte Catalani um Jahre und gab nach dem Tod ihres Gatten Büsten des Komponisten in Auftrag, die sie der Scala und dem Konservatorium schenkte. Wally verwandelt sich am Ende in eine Art Walküre, die sich als Geistwesen der Naturgewalt des Schnees hingibt: „Mein weißes Schicksal, sieh die Braut in deinen Armen.“ Catalani konnte Teresa nicht in die Arme schließen und Wally ließ er sterben. Eine Frau sei wie Schnee, gab er Boito zu bedenken: „Voller Lebendigkeit und trotzdem eine Eismagd.“

Corinne Holtz

## IMPRESSUM

### TEXTNACHWEISE

Die Handlung schrieb Bettina Auer. | Übersetzung der Handlung ins Englische: wordworks | Das Interview mit Barbora Horáková Joly und Eva-Maria Van Acker führte Bettina Auer für dieses Heft. | „Mit dämonischer Kraft“ von Bettina Auer ist ein Originalbeitrag. | Wilhelmine von Hillern: *Die Geier-Wally* wird zitiert aus: <https://www.projekt-gutenberg.org/hillern/geierwal/geierwal.html> | Franz Innerhofer: *Schöne Tage*. Salzburg und Wien, 1974. | Agota Kristof: *Das große Heft*. München, 1991. | *Opus Magnum eines Unterschätzten* von Corinne Holtz ist ein Originalbeitrag. Mehr von und über Corinne Holtz: [www.corinneholtz.ch](http://www.corinneholtz.ch)

### BILDNACHWEISE

Umschlag: Konzept © beyond | Illustration von Franz Schwarzinger,  
Fotografien: Robert Zahornicky und Herwig Prammer

Herwig Prammer fotografierte die Klavierhauptprobe.

Auf den Probenfotos sind zu sehen:

S. 2 Izabela Matula | S. 4 Jacques Imbrailo, Izabela Matula  
S. 6 Alastair Miles, Izabela Matula, Leonardo Capalbo, ASC  
S. 10 Leonardo Capalbo, Izabela Matula, Sofia Vinnik  
S. 13 ASC, Sofia Vinnik, Ilona Revolskaya | S. 16/17 Zoltán Nagy  
S. 20/21 Alastair Miles, Leonardo Capalbo, ASC | S. 23 Zoltán Nagy, Sofia Vinnik, Leonardo Capalbo, ASC  
S. 28/29 Ilona Revolskaya, Alastair Miles, Zoltán Nagy, Jacques Imbrailo, ASC  
S. 30/31 Ilona Revolskaya, Leonardo Capalbo, Sofia Vinnik, ASC  
S. 36/37 ASC | S. 40/41 Izabela Matula, Alastair Miles, Jacques Imbrailo, ASC  
S. 44/45 Alastair Miles, Jacques Imbrailo | S. 46/47 Leonardo Capalbo, Izabela Matula, ASC  
S. 49 Jacques Imbrailo, Izabela Matula | S. 53 Izabela Matula, Ilona Revolskaya  
S. 57 Zoltán Nagy, Izabela Matula, Ilona Revolskaya | S. 60/61 Izabela Matula, Ilona Revolskaya, ASC  
S. 73 ASC, Ilona Revolskaya, Zoltán Nagy, Leonardo Capalbo, Sofia Vinnik, Jacques Imbrailo  
S. 75 Izabela Matula, Leonardo Capalbo, ASC | S. 76/77 Zoltán Nagy, Izabela Matula, Leonardo Capalbo, ASC

S. 62 Andrés Orozco-Estrada © Peter Rigaud | Barbora Horáková Joly © Gerhard Collett  
S. 63 Eva-Maria Van Acker © Herwig Prammer | Michael Bauer © Bayerische Staatsoper  
S. 65 Izabela Matula © Michael Siemon | Leonardo Capalbo © Adam Ulrich  
S. 66 Jacques Imbrailo © Sim Canetty-Clarke | Ilona Revolskaya © Liliya Namisnyk  
S. 67 Alastair Miles © NicMarchant | Zoltán Nagy © Askonas Holt  
S. 68 Sofia Vinnik © Moritz Schell | S. 70/71 Wiener Symponiker © Andreas Balon  
andere unbezeichnet

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.  
Änderungen der Vorstellungszeiten, Preise, Preiskategorien, Öffnungszeiten sowie Besetzungen vorbehalten.

Theater an der Wien – Intendant Prof. DI Roland Geyer  
Medieninhaber & Herausgeber: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H.  
Geschäftsführer Prof. Dr. Franz Patay | Theater an der Wien, Linke Wienzeile 6, 1060 Wien  
Tel. (+43/1) 588 30-1010 | [oper@theater-wien.at](mailto:oper@theater-wien.at) | [www.theater-wien.at](http://www.theater-wien.at)  
Für den Inhalt verantwortlich: Intendant Prof. DI Roland Geyer  
Redaktion: Bettina Auer, Karin Bohnert, Ksenija Zadravec | Biografien: Martin Gassner  
Grafik/Art Direction: Martina Heyduk | Herstellung: Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf  
Änderungen vorbehalten | DVR 0518751  
Preis des Programmheftes € 4,80 inkl. 10 % MwSt.

MEDIENPARTNER 2021/22

