

VERDI

1901 VERDI
03811

FALSTAFF



**LANDES
THEATER
COBURG**

KULTOR

Die HUK-COBURG fördert Kunst und Kultur in unserer Region.
Und wünscht beste Unterhaltung.



HUK-COBURG
Aus Tradition günstig

1023

FALSTAFF

Commedia lirica von Arrigo Boito

Musik von Giuseppe Verdi

Aufführungsdauer ca. 2 Std. 30 Min. inkl. Pause
Pause nach dem 2. Akt

LANDESTHEATER COBURG
Premiere 20. Januar 2007



Gaststätte
MÜNCHNER HOFBRÄU

Coburg • ☎ 23 49 23

Gemütlicher Ausklang nach dem Theater

* * * * *

- *Täglich ab 11.00 Uhr durchgehend warme Küche*
- *Abgeschlossene Räume für Festlichkeiten/Tagungen (großer Saal mit Bühne bis 80 Pers., kleiner Saal bis 40 Pers.)*
- *Modern eingerichtete Gästezimmer*

Das HB-Team freut sich auf Ihren Besuch

Sparkassen-Finanzgruppe

**Wenn wir Kultur fördern,
bleiben die Fäden in Künstlerhand.**



**Sparkasse
Coburg - Lichtenfels**

FALSTAFF

Musikalische Leitung	Alois Seidlmeier
Inszenierung	Dieter Gackstetter
Bühnenbild	Erwin Bode
Kostüme	Ellen Haub
Chöre	Stefan Meier
Dramaturgie	Kathrin Liebhäuser
<i>Sir John Falstaff</i>	Andrew Golder
<i>Ford</i>	Alban Lenzen
<i>Fenton</i>	Garry Davislim
<i>Dr. Cajus</i>	Luis Lay
<i>Bardolfo</i>	Björn Bobach
<i>Pistola</i>	Philipp Meierhöfer
<i>Alice Ford</i>	Ulrike Heyse
<i>Nanmetta</i>	Margaret Rose Koenn
<i>Mrs. Quickly</i>	Daphne Bécka
<i>Meg Page</i>	Sarah Ferede
<i>Robin, ein Page</i>	Valentin Höll/Pascal Scheller
<i>Wirt</i>	Csaba Gergely

Philharmonisches Orchester Landestheater Coburg
Chor des Landestheaters
Statisterie

Modehaus
Martina



Coburg • Steinweg 4
...direkt am Gemüsemarkt

Für jeden Theaterbesuch
finden Sie
Ihr passendes Outfit

Damenmode
elegant und individuell
Größe 36 – 60
sportlich bis elegant

Telefon 0 95 61 / 9 22 33
www.modehaus-martina.de

**Energie
für starke
Auftritte**

SÜC Energie und H₂O GmbH
www.suec.de

new FREYBERGER
by Sabine Müller

exklusive Miederwaren, Wäsche, Bademoden
96450 Coburg • Markt 5 • ☎ (0 95 61) 9 45 65 • Fax (0 95 61) 2 81 02

Immer etwas Besonderes

COTTON CLUB®

Regieassistentz und Abendspielleitung **Matthias Letsch** Musikalische
Einstudierung **Ara Khatchaturian, Alois Seidlmeier, Hans Stähli,
Daxi Pan** Inspizient **Steffen Westphal** Souffleurin **Hildegard Gall**
Technische Leitung **Norbert Ernst** Beleuchtung **Peter Hörtner** Ton
Volker Engelhardt Bühne **Ulrich Lüdke** Chefmaskenbildnerin
Carola Elflein Requisite **Klaus Sauerteig** Leiter der Kostümabteilung
Margareta Gulich, Anna Rudi Kostümassistentz **Susanne Ijebuonwo**
Malersaal **Rainer Schirmer** Schlosserei **Jürgen Binder** Schreinerei
Thomas Müller

Wir danken dem Freistaat Bayern und der Stadt Coburg
für die großzügige Förderung unseres Hauses. Ebenso
danken wir dem Bezirk Oberfranken.

Aus rechtlichen Gründen sind Bild- und Tonträgeraufnahmen
während der Aufführung nicht gestattet.



MEDIENPARTNER
DES LANDESTHEATERS COBURG



Andrew Golder und Ulrike Heyse

HANDLUNG

1. Akt, 1. Bild: Windsor, Gasthof zum Hosenband

Sir John Falstaff, ein Ritter, der sein lustbetontes ausschweifendes Leben auf Kosten anderer zu führen pflegt, hat sich in Windsor niedergelassen. Seine Diener Bardolfo und Pistola, die ihm nacheifern, sind mit dem Arzt Dr. Cajus in Streit geraten. Cajus behauptet, die beiden hätten ihn betrunken gemacht und ihn dann bestohlen. Falstaff verhört seine Diener, die selbstverständlich alles leugnen. Der Wirt präsentiert die Rechnung. Es zeigt sich, dass Falstaffs Mittel wieder einmal aufgebraucht sind. Um seinen Bauch auch weiterhin angemessen nähren zu können, schmiedet der Ritter den Plan, Liebesbeziehungen zu den steinreichen Bürgerinnen Alice Ford und Meg Page zu knüpfen.

Zu diesem Zweck schickt Falstaff an beide Frauen der Einfachheit halber ein und denselben Liebesbrief. Bardolfo und Pistola weigern sich mit heuchlerischer Entrüstung, die Briefe zu überbringen, worauf Falstaff die beiden fristlos entlässt. Sein Page übernimmt den Botengang.

1. Akt, 2. Bild: In Fords Haus

Im Beisein von Nannetta, Alices Tochter, und Mrs. Quickly stellen Alice Ford und Meg Page fest, dass sie von Falstaff zwei exakt gleiche Briefe erhalten haben, was sie ebenso belustigt wie erbost. Sie sinnen auf Rache. Die von Falstaff aus dem Dienst gejagten Bardolfo und Pistola klären Alices Gatten Ford über Falstaffs Pläne auf, in der Hoffnung dabei ein gutes Geschäft zu machen. Der junge Fenton und Dr. Cajus, die beide um Nannettas Hand werben, nutzen

die Situation, um Ford zu Diensten zu sein. Der begünstigt den pedantischen Cajus, Nannetta aber liebt Fenton. Ford, rasend eifersüchtig, beschließt, sich unter falschem Namen bei Falstaff vorzustellen, um Genaueres über dessen Verführungspläne ausfindig zu machen.

2. Akt, 1. Bild: Gasthof zum Hosenband

Bardolfo und Pistola heucheln Reue und werden von Falstaff wieder in Dienst genommen. Sie kündigen den Besuch einer Dame an: Mrs. Quickly, die Falstaff von der angeblichen Verliebtheit der beiden Briefempfängerinnen berichtet und ihn zu einem Rendezvous mit Alice einlädt. Kaum ist sie fort, melden die Diener den Besuch von Ford, der sich als Signor Fontana vorstellt und Falstaff sogleich durch einen Beutel mit Geld für sich einnimmt. Ford alias Fontana gibt vor, in Alice verliebt zu sein, aber auf keinerlei Gegenliebe zu stoßen. Nun soll Falstaff das Eis brechen: Die einmal Verführte werde danach auch ihn, Fontana, ans Ziel seiner Wünsche gelangen lassen. Falstaff macht kein Hehl daraus, dass er soeben die Einladung zum Stelldichein mit Alice erhalten habe und sich darauf freue, ihrem Ehemann gehörige Hörner aufzusetzen. Während der Ritter sich für sein Rendezvous herausputzt, überfallen Ford alle Furien der Eifersucht, doch muss er, als Falstaff zurückkehrt, seine Rolle zu Ende spielen.

2. Akt, 2. Bild: In Fords Haus:

Mrs. Quickly berichtet Meg und Alice von ihrer erfolgreichen Mission. Nun können die Vorbereitungen für den Streich, den man Falstaff spielen will, getroffen werden. Nur Nannetta vermag die allgemeine Fröhlichkeit nicht zu

teilen, da sie nach dem Willen ihres Vaters Dr. Cajus heiraten soll. Ihre Mutter verspricht ihr jedoch, dass es dazu nicht kommen werde. Kaum ist alles vorbereitet, erscheint auch schon Falstaff. Als er zudringlich wird, eilt wie verabredet, Mrs. Quickly herbei und meldet das Erscheinen Meg Pages. Falstaff muss sich hinter einem Wandschirm verbergen. Nun tritt Meg auf und gibt vor, dass Alices Mann, rasend vor Eifersucht, auf dem Weg nach Hause sei. Doch dann wird aus dem Spiel Ernst. Ford stürmt tatsächlich herein, um den vermeintlichen Liebhaber seiner Frau zu stellen. Während er und sein Gefolge das Haus durchstöbern, muss sich Falstaff in einen Korb mit schmutziger Wäsche zwängen. Den verwaisten Wandschirm nutzen Fenton und Nannetta. Ein lauter Kuss lenkt Fords Aufmerksamkeit auf den Paravent, hinter dem er Falstaff und seine Frau vermutet. Als man ihn umstürzt, ist die Überraschung groß. Ford jagt Fenton davon und beginnt die Suche nach dem Liebhaber aufs Neue. Währenddessen lässt Alice den Wäschekorb unter großem Jubel in den Wassergraben entleeren.

3. Akt, 1. Bild: Gasthof zum Hosenband

Falstaff, durchnässt bis auf die Haut, ist empört über das, was ihm geschehen ist und sinniert über die Schlechtigkeit der Welt. Ein Becher Glühwein tröstet ihn. Er wird aus seinen Überlegungen gerissen durch Mrs. Quickly, die den schmachvollen »Wäscheunfall« als Irrtum hinstellt und einen Brief Alices überbringt. Im Hintergrund beobachten Alice, ihr inzwischen aufgeklärter Mann, Meg, Fenton, Nannetta und Dr. Cajus, wie Sir John abermals hereinfällt. Er soll, als »schwarzer Jäger« verkleidet, um Mitternacht im

Park von Windsor unter der sagenumwobenen »Eiche des Herne« auf Alice treffen.

Ford will die nächtliche Maskerade, an der alle teilnehmen, zugleich für eine weitere Intrige nutzen: Noch heute Abend, so erklärt er dem Dr. Cajus, werde er ihn mit Nannetta vermählen. Mrs. Quickly belauscht das Gespräch.

3. Akt. 2. Bild: Park von Windsor

Fenton wartet sehnsüchtig auf Nannetta. Er wird von Alice, so wie Ford es eigentlich für Dr. Cajus vorgesehen hat, mit einer Mönchskutte verkleidet; Nannetta ist die Feenkönigin. Um Schlag Zwölf erscheint Falstaff als »schwarzer Jäger« und trifft auf Alice und Meg. Das Stelldichein wird jedoch unterbrochen durch den »Auftritt« der Feenkönigin und ihrem Gefolge. Falstaff wird von »Geistern« gepiesackt und verprügelt. Als einen seiner Peiniger erkennt Falstaff seinen Diener Bardolfo und durchschaut das Spiel. Alice klärt ihn nun über die Identität des Herrn Fontana auf. Inzwischen hat sich Dr. Cajus auf die Suche nach Nannetta gemacht. Doch Mrs. Quickly kommt ihm zuvor und verkleidet rasch Bardolfo als Feenkönigin. Ford schreitet siegesgewiss zur Vermählung der Feenkönigin und führt wohlgelaunt auch noch ein zweites Paar zusammen. Als die Masken fallen zeigt sich, dass Dr. Cajus den verkleideten Bardolfo geheiratet hat; Nannetta aber ist rechtmäßig mit Fenton getraut.

Nun muss auch Ford gute Miene zum bösen Spiel machen, aus dem das Fazit zu ziehen ist: *Tutti gabbati*, Alle sind Narren und Genarrte.

ARRIGO BOITO

Arrigo Boito, eigentlich Enrico Giuseppe Giovanni Boito, wurde am 24.2.1842 als Sohn des Miniaturmalers Silvestro Boito in Padua geboren. Mit neun Jahren bereits verfasste »Enrichetto« erste Kompositionen, u.a. eine Polka auf »La donna è mobile« aus Giuseppe Verdis »Rigoletto«. Ab 1856 war Boito Schüler am Mailänder Konservatorium, besuchte 1862 und 1869 Paris, Deutschland und Polen, die Heimat seiner Mutter, einer Comtesse Josephine Radolinska. Er beschäftigte sich intensiv mit deutscher Musik, besonders mit den Werken Beethovens und den musikdramatischen Reformen Richard Wagners. Nachdem er sich mit den Kantaten »Il 4 giugno« (1860) und »Le sorelle d'Italia« (1861) bekannt gemacht hatte, trat Boito 1868 mit der Oper »Mefistofele« (nach Goethes »Faust« I und II) hervor, die in Mailand vollständig durchfiel, später aber mehr und mehr Beachtung fand. 1881 stand sie erstmals in Köln und Hamburg auf dem Spielplan. Boitos zweite Oper »Nerone«, die er aus Gründen der Selbstkritik nicht vollendete, wurde von Arturo Toscanini ergänzt und 1924 an der Mailänder Scala gegeben.

Im Sommer 1879 skizzierte er für Verdi das Textbuch zu *Otello*. Es entwickelte sich eine höchst fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Komponist und Librettist, die sich als intellektuell gleichwertig respektierten. 1880/81 arbeiteten beide an der Neufassung von *Simone Boccanegra*. 1884 begegnete Boito erstmals der Schauspielerin Eleonore Duse (1858-1924), die nach der Uraufführung des *Otello* (5. Februar

1887) seine Geliebte wurde. 1889 begann Boito die Arbeit am Textbuch zu Verdis letzter Oper *Falstaff*. Am 9. Februar 1893 feierte er mit der Uraufführung dieser *commedia lirica* den letzten großen Triumph seines Lebens.

Als Dichter mit dem anagrammatischen Pseudonym Tobia Gorrio wurde Boito in Italien noch mehr geschätzt denn als Komponist. Er übersetzte u.a. Werke Wagners (*Rienzi*, *Tristan*, *Wesendonck-Lieder*) ins Italienische. Boito schrieb des weiteren die Texte zu folgenden Opern: Ponchiellis *La Gioconda*, Faccios *Amleto*, Bottesinis bzw. Mancinellis *Ero e Leandro*, Palumbos *Pier Luigi Farnese*, Coronaros *Un tramonto* sowie viele Novellen. Italiens König Viktor Emanuel III. ernannte ihn zum »Cavaliere«, »Uffiziale«, »Commendatore« und schließlich 1912 zum »Senatore del regno.«

Am 10. Juni 1918 starb Boito in Mailand.



Arrigo Boito und Giuseppe Verdi

VERDIS »FALSTAFF«

William Shakespeares »A most pleasaunt and excellent conceited comedie of Syr Iohn Falstaffe, and the merrie wives of Windsor« – um den verschnörkelten Originaltitel zu zitieren – gehört nicht zu den renommiertesten Stücken des elisabethanischen Dramatikers. Der Überlieferung nach soll Shakespeare es auf Veranlassung der Königin selbst geschrieben haben, die den dicken Ritter Sir John Falstaff aus den Königsdramen »Heinrich IV.« und »Heinrich V.« als komischen Liebhaber sehen wollte. Dem bühnenwirksamen Stück mit seiner possenhaften Situationskomik und seinen karikaturistisch überzeichneten Personen fehlt der Ernst und die ‚romantische‘ Stimmung der übrigen Komödien. – Warum Arrigo Boito bei seiner Suche nach einem geeigneten Lustspielstoff zum krönenden Abschluss von Verdis Theaterlaufbahn just nach dieser recht geistlosen Klamotte griff und sich nicht für den vom Komponisten schon früher einmal in Erwägung gezogenen »Geizigen« Molières entschied, wissen wir nicht. Verdi jedenfalls war von der Gestalt des heruntergekommenen dicken Ritters und anarchischen Genussmenschen Falstaff so fasziniert, dass er den Vorschlag annahm. »Es gibt nur einen Weg« – so Boitos Verlockung in seinem Brief vom 9. Juli 1889 –, »um noch besser als mit dem *Otello* zu enden, und das ist der, siegreich mit dem *Falstaff* zu enden. Nachdem wir alle Schmerzensrufe und Klagen des menschlichen Herzens haben ertönen lassen, nun mit einem mächtigen Ausbruch der Heiterkeit zu enden! Das wird alle in höchstes Erstaunen versetzen!«

Boito schuf mit dem bewusst als Abschied vom Theater konzipierten »Falstaff«-Libretto sein librettistisches Meisterstück. Es ist Boito dabei gelungen – dies seine eigenen Worte im Brief an Verdi vom 20. August 1889 – »die Typen mit wenigen Zügen [zu] skizzieren, die Intrige [zu] bewegen, den ganzen Zucker aus jener enormen Apfelsine Shakespeares [zu] pressen, ohne dass im kleinen Glas überflüssige Kerne plätschern.« Er hat die Vorlage aber nicht nur ausgepresst und verschlankt, sondern gleichzeitig die possenhaften Züge zurückgedrängt und die für Shakespeare oftmals erstaunlich flache Charakterzeichnung der handelnden Personen geschärft. Das gilt nicht nur für die Anreicherung der Titelfigur durch Textanleihen aus »Heinrich IV.«, sondern auch für den eifersüchtigen Pantoffelhelden Ford, bei dem die Eruptionen des *Otello* noch nachklingen.

Das Opernbuch ist Shakespeares Komödie darum nicht nur an stofflicher Geschlossenheit, sondern auch an szenischer Stringenz, böartigem Witz und emotionaler Tiefenschärfe überlegen. Und Boitos sprachliche Phantasie mit ihrem schier unerschöpflichen Reservoir an Grobianismen und erotischen Zweideutigkeiten rückt den Text trotz manch präziöser Gespreiztheit geradezu in die Nähe von Rabelais' derb-drastischen Roman »Gargantua und Pantagrue« oder von Alfred Jarrys clowneskem, absurdem Welttheater (Jarrys »Ubu roi« wurde 1896, also nur drei Jahre nach Boito/Verdis »Falstaff«, uraufgeführt). Eleonora Duse, die große Schauspielerin und langjährige Geliebte Boitos, war deshalb durchaus im Recht, wenn sie die Oper eine »traurige Komödie« nannte.

Falstaffs Monologe sind Meisterstücke psychologischer Introspektion und musikalischer Charakterzeichnung. Mit Ausnahme der beiden Arien von Nannetta und Fenton im

letzten Bild, die mit ihrer Bellini huldigenden Melodik deutlich retrospektiven Charakter besitzen, schrumpfen die überkommenen Formen in diesem Alterswerk ansonsten auf Relikte ein, die wie Zitate aus dem musikalischen Verlauf aufblitzen, meist nur wenige Takte umfassen und sehr kurz sind. Die Musik entspricht mit ihrer prosahaft beweglichen Zeitstrukturierung dem Tempo der Handlung. Alles in der »Falstaff«-Partitur ist knapp, aufs Bündigste und Kürzeste gesagt, alles nur wie angedeutet, nicht mehr mit großem Pinsel – wie noch in »Otello« – breit ausgemalt. Überlässt man sich dem bloßen Höreindruck, so wirkt die Musik des »Falstaff« durch ihre Knappheit und Klarheit. Schlägt man dann aber die Partitur auf, so wird man gewahr, wie hier alles in kleinsten Zellen, kleinsten Einheiten strukturiert ist, die oft von Seite zu Seite, ja manchmal auf einer einzigen Seite sich mehrmals abwechseln. Die Musik zeichnet Phrase für Phrase mit mimischer Eindringlichkeit Gestik und Worte der handelnden Personen nach. Was auf den ersten Blick wie ein diffuses, additives Patchwork unregelmäßiger kleiner und kleinster Perioden wirkt, erweist sich dem analysierenden Auge als ein motivisch und rhythmisch höchst bewusst und bewusst kunstvoll zusammengefügter Satz, der dennoch stets und in erster Linie die Handlung kommentiert und reflektiert.

Die Instrumentation ist mit einem Reichtum und einer Souveränität behandelt, die in die Zukunft weist. Igor Strawinsky wusste, warum er »Falstaff« schätzte: er hätte wesentliche Elemente seines klassizistischen Stils aus Verdis letzter Oper beziehen können. Auffällig das klassische Maß, das Verdi sich hier nach den hochromantischen Partituren von »Aida« und »Otello« auferlegt. Schon dass das Werk in C-Dur, der gewöhnlichsten Tonart, beginnt und



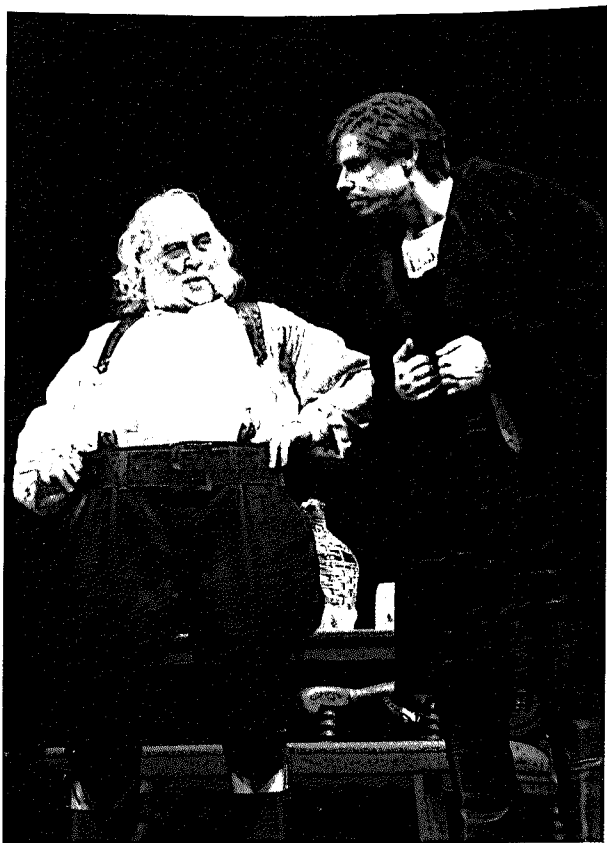
Andrew Golder und Ensemble



schließt, weist auf die Traditionsbindung der Musik. Einflüsse der Spätromantik, gar Wagners sind kaum spürbar, ganz im Unterschied zu den italienischen Veristen oder neueren Franzosen. Wir finden keine Leitmotive, keine thematischen Reminiszenzen, keine chromatische, leiterfremde Harmonik – selbst wo Verdi die Harmonik dehnt, bleibt sie immer funktional, kadenzorientiert, sprechender Ausdruck des szenischen Moments. Das gilt auch für Fords Eifersuchtsmonolog – der musikalischen Pathologie eines klinischen Falles, in dem die Klangsprache des »Otello« anklingt. Wenn Verdi sich im »Falstaff« an Vorbildern orientiert, so eher am klaren Satzbild Haydns und Mozarts, an der dialektischen Verwendung des periodischen Korrespondenzprinzips beim mittleren und späten Beethoven – dessen Streichquartette er bekanntlich am Bett stets griffbereit hatte! –, an Mendelssohns »Sommernachtstraum«-Ouvertüre und natürlich am unsentimentalen Brio der Rossinischen Komödie. Trotz aller Orchesterregie, aller instrumentatorischen Finessen bleibt die Dominanz des Gesangs gewahrt, die Melodik diatonisch, tonal zentriert, harmonisch-rhythmisch klar konturiert – eine Musik von fast graphischem Duktus, graphischer Durchsichtigkeit, die sich dem Leser ebenso leicht erschließt wie dem Hörer. »Falstaff« ist nicht zuletzt eine Ensembleoper. Die drei Finalensembles vereinen zugespitzte Handlung, kantable Sänglichkeit und kontrapunktische Stimmführung auf eine Weise, die weit über das hinausgeht, was die alte Buffa Rossinis und Donizettis mit ihrer statischen Steigerungstechnik bieten konnte. Wie in den drei Da Ponte-Opern Mozarts verschmelzen auch bei Verdi Musik und Szene. Im großen Finale des zweiten Aktes, bei dem der eifersüchtige Ford Jagd auf Falstaff macht, während die Frauen diesen mit der

Schmutzwäsche in die Themse kippen, wird die szenische Aktion, das Imbroglia mit seinen Verwicklungen, unmittelbar Musik. Die Jagd auf den Außenseiter nimmt in Verdis Gestaltung durchaus paramilitärische Züge an. In der Schlussfuge des dritten Aktes – auf sie werde ich noch zurückkommen – dagegen wird umgekehrt die Musik selbst Handlung, inszeniert Verdi ein Spiel allein mit den Stimmen der Sänger und der sie begleitenden Instrumente. Gleichermaßen kunstvoll ist schon das Finale des ersten Aktes. Außer Falstaff finden wir hier alle Spieler auf der Szene versammelt. Da die Frauen- und die Männerrache an dem anmaßenden Schürzenjäger Falstaff grundsätzlich verschiedene Wege geht – die Frauen haben es auf Düpierung durch List, die Männer auf Demütigung durch Gewalt abgesehen –, ordnet Verdi sein Ensemble nach Geschlechtern. Nur Fenton steht abseits und besingt seine Liebe zu Nannetta in einer eigenen Melodie – gewissermaßen einem Tenor, mit dem er seine Stimmgattung, den Tenor, gleichsam satztechnisch rechtfertigt! Auf diese Weise entsteht – so Peter Ross – »eine szenische Dreischichtigkeit, die auch musikalisch einen entsprechenden Niederschlag findet, wobei Verdi sogar auf die Takteinheit verzichtet und einen Allabreve-Takt (Männer inklusive Fenton) mit einem 6/8-Takt (Frauen) kombiniert.« Voraussetzung ist wiederum, dass Boito Verdi unterschiedliche Versmaße anbietet. Die Szene endet mit dem Gelächter der Frauen, die sich genüsslich ausmalen, wie der dicke Falstaff zerplatzt!

Verdi hat diese grotesken, ja finsternen Züge einer Komödie auf Leben und Tod, diese Vorboten des absurden Theaters in seiner Vertonung noch verstärkt. Es war erklärtermaßen nicht seine Absicht, an die alte, mit Donizettis »Don Pasquale« als ihrem letzten Meisterwerk untergegangene



Andrew Golder und Alban Lenzen

opera buffa anzuknüpfen, sondern vielmehr eine neue, bis dahin unerhörte musikalische Charakterkomödie zu schreiben – ein böses Spiel, bei dem selbst der gute Ausgang noch zu denken gibt. Die entschiedene Verschärfung des Textes geht wohl nicht zuletzt auf Verdi zurück. Nach der ersten Lektüre des Entwurfs schrieb er an Boito: »Die zwei Wasser- und Feuerproben reichen aus, um Falstaff gehörig zu bestrafen; dennoch wäre es mir lieb gewesen, ihn auch tüchtig durchgeprügelt zu sehen. Ich sage das nur so beiläufig ... Kümmert Euch nicht drum.« (6. Juli 1889) Boito kümmerte sich dennoch drum und entwickelte aus dieser Anregung die große Abrechnung der Windsorer Bürgersfrauen und Bürger mit dem Außenseiter Falstaff im Schlussbild des dritten Aktes. Weit über Shakespeares harmlosen Mummenschanz hinaus wurde aus dieser Abreibung eine Menschenjagd – »ein Pandämonium so klar wie das Sonnenlicht oder so verrückt wie ein Irrenhaus.« (Boito an Verdi, 14. Juni 1891)

Rituale des Schreckens und der Gewalt sind Bestandteil fast aller Opern Verdis – man denke nur an die zahllosen Schlachten und Zweikämpfe, an die Verfluchungen und Hinrichtungen, aber auch an machtvolle Tableaus wie die Autodafé-Szene in »Don Carlos«, die Tempelszene und den Triumphmarsch in »Aida« oder das große Ensemble im Finale des dritten Aktes in »Otello«. Falstaff geht nicht zugrunde wie die Protagonistinnen und Protagonisten dieser Opern. Mit ihm rechnen nur die Bürger ab, alles bleibt Maskerade und Spiel und am Ende droht kein Todesurteil, auch wenn Ford ihm am liebsten den Hals umdrehen würde. »Wenn ich nicht lachen müsste, würde ich dich zermalmen!«, äußert er nach der Demaskierung mit der ungerührten Selbstgerechtigkeit eines »potentiellen Schlage-

tots« (Dietmar Holland). Der inquisitorische, der exorzistische Zug dieses letzten Finales einer Verdi-Oper ist unüberseh- und vor allem unüberhörbar. Eine Schimpfkano-nade von Flüchen hagelt von allen Seiten auf Falstaff nieder: Lügenmaul, Schmarotzer, Vielfraß, Fettsack, Saufbold, Lumpenhund, Trommelbauch, Hamsterbacke, Bettzertrümmerer, Waschkorb Sprenger, Fassausleerer, Lehnstuhlhocker, Stutenschinder, Dreifachkinn. Man verprügelt ihn und wälzt ihn über die Bühne. Bei diesen sadistischen Saturnalien zeichnen diejenigen sich am meisten aus, die am wenigsten Grund von allen hätten: Ford, Doktor Cajus sowie Falstaffs saubere Diener Bardolfo und Pistola. Die Frauen, die die Tortur und Folter am gespenstischen Ort des umgehenden toten Jägers unter der Eiche im nächtlichen Park ausgeheckt haben, übernehmen den »ideologischen Part« (Dietmar Holland) in dieser schwarzen Messe. So kann es nicht überraschen, sowohl in ihrer Litanei wie in den exorzistischen Ausbrüchen der Menge Anklänge an das »Dies irae« der »Messa da Requiem« sowie an das Auftreten der Inquisition im Finale des Pariser »Don Carlos« herauszuhören.

Verdi bietet zur Bestrafung Falstaffs das ganze blechgepanzerte musikalische Schreckensszenarium seiner Totenmesse auf. Aber er setzt auch auf feiner berechnete Wirkungen wie in der Litanei. Für diese blasphemische Parodie einer religiösen Zeremonie hat er auf die damals in Italien gebräuchlichste Formel zurückgegriffen. Auf das Bittgebet von Alice, Meg und Quickly – »Domine fallo casto!«/«Herr, mach ihn sittenrein!«, »Domine fallo guasto!«/«Herr, mach ihn zunichte!«, »Fallo punito, Domine!«/«Bestrafe ihn, o Herr!«, »Fallo pentito, Domine!«/«Lass ihn bereuen, o Herr!« – antwortet Falstaff jedes Mal: »Ma salvagli l'addomine«/«Aber erhalt ihm seinen

Bauch.« Der unübersetzbare klangmalerische Wortwitz Boitos mit »domine« (Herr) und »addomine« (Unterleib) weist auf Falstoffs wunden Punkt hin. So wie Ford durch Arbeit sein Geld vermehrt sehen will, vermehrt Falstaff durch Genuss das Wohlbefinden seines Bauches. Seine Baisse wäre nicht der Bankrott, sondern der Verlust an Leibesfülle.

Die einzigen, die sich nicht an der Prügelei beteiligen, sind Nannetta und Fenton. Ihre Liebe ist frei von aller Intrige und allem ökonomischen Hin und Her und durchstrahlt die Szenen, in denen sie auftreten: »was der zarte Zuckerguss auf einer Torte bewirkt, das möchte ich in der Komödie mit dieser heiteren Liebesgeschichte erreichen, ohne sie jedoch zu dick aufzutragen!« (Boito an Verdi, 12. Juli 1889) Der verarmte Adlige Fenton ist Falstoffs alter ego als junger Mann. Fenton ist es denn auch, der sich im zweiten Bild des zweiten Akts in Fords Haus wie in einer »casa di pazzo«, im »reinsten Irrenhaus« vorkommt. Verdi zeigt die besitzbürgerliche, um Ford und Alice als Zentrum der Wohlanständigkeit arrangierte häusliche Sphäre als Brutstätte des Sadismus.

Im Theater der französischen Klassik war Eifersucht ein Thema der Komödie, nicht der Tragödie. Selbst Othellos Eifersucht streift das Komische; was sie tragisch macht, ist die Verblendung, mit der Othello Jago blindlings glaubt, ist sein Leiden, ist seine Selbstzerstörung. Der Geldbürger Ford dagegen, der Frau und Tochter nicht liebt, sondern als Kapital einsetzt – »Für sie hab' ich ein Vermögen verschwendet«, sagt er –, kann eifersüchtig nur im komischen, grotesk-bösartigen Sinne sein. Er will sein Eigentum, sein Geld wie seine Frau, vor dem habgierigen Zugriff Falstoffs retten. Liebe ist für ihn in gut kapitalistischer Rechnung ein Tauschakt, der einen Mehrwert realisieren soll. Wo



Sarah Ferde, Daphne Bécka und Margaret Rose Koenn

Falstaff altmodisch-liebenswert zu Feder und Papier greift, schwenkt Ford gleich die Geldbörse. Wenn Ford sich dann in seinem Eifersuchtsmonolog in Rage steigert, so entlarvt die Musik seine tragische Pose als verlogene Maske. In einer Art von Verfolgungswahn sieht er sich gehört – aber nicht weil er als Mensch verletzt, sondern weil er als Besitzbürger getroffen ist.

So bläst Ford zur Jagd auf den Außenseiter und Genussmenschen Falstaff, der sein Geld nicht anlegt und arbeiten lässt, sondern der nur verzehrt und verdaut. Die Pogromstimmung, die er schürt, nimmt im großen Ensemble des zweiten Aktes paramilitärische Züge an. Verdi versetzt die Schlachtordnung – nach dem Vorbild des ersten Finales von Rossinis »Barbier von Sevilla« – mitten hinein ins bürgerliche Wohnzimmer. Da es sich aber nur um die Belagerung eines Wandschirms handelt, hinter dem Ford seine Frau Alice und Falstaff beim Stelldichein vermutet, entsteht ein Durcheinander voll absurder Komik und zugleich grotesker Verfehlung der Mittel. Der im Wäschekorb versteckte Falstaff muss glauben, dass es ihm tatsächlich ans Leben geht – umso mehr, als Verdi bereits das erste Racheensemble der Männer im Finale des ersten Aktes mit jenem charakteristischen anapästischen Rhythmus (kurz-kurz-lang) unterlegt, der in seinen Opern seit jeher den Tod ankündigt!

Nicht nur die Männer blasen zur Jagd auf den Fettwanst. Auch die honetten Windsorer Bürgersfrauen – angeführt von Alice, Meg und Quickly – sind keineswegs so unschuldig und ehrbar wie sie scheinen. Auch sie phantasieren sich großsprecherisch in die Rolle von Rächerinnen hinein. Sie wollen Dicke mit einer Sondersteuer belegen, malen sich genüsslich aus, wie Falstaffs Bauch »sich auf-

bläht, bis er zerplatzt« und kippen den im Korb versteckten schließlich mit der Schmutzwäsche in den Kanal. »Scherz und Bosheit zugleich, bewehrt mit Pfeilen und Peitschen!« ist ihr Schlachtruf, dem Verdis Musik in den Nadelstichen wie Gelächterkaskaden der Holzbläser aufs Scharfzünftigste, ja Schmerzhafteste Nachdruck verleiht. Alices und Megs Lebenslüge ist, dass sie von ihren Männern enttäuscht sind und sich dies nicht eingestehen. So weckt Falstaff, der mit Liebesbriefen und Madrigalen schmeichelt, in ihnen eine erotische Sehnsucht, die sie sich erst recht verbieten müssen.

Alice ist es, die die Intrigen, die zweimal zu Falstaffs Demütigung führen, einfädelt und anführt. Sie, und nicht Falstaff, worauf Verdi in seinen Briefen hinzuweisen nicht müde wurde, ist die »Protagonistin« der Oper: »Sie muss den Teufel im Leibe haben. *Sie kocht die Polenta.*« (Verdi an Giulio Ricordi, 13. Juni 1892) »Frauenrache« ist ihre Losung. Die Musik funkelt vor schadenfrohem, nadelspitzem Selbstbewusstsein. Als »Mostro«, »Scheusal«, verhöhnt sie den täppischen Liebhaber – es ist die gleiche Bezeichnung, die bei Mozart Elvira Don Giovanni entgegen schleudert. Hier wie dort verbirgt sich hinter dem moralischen Abscheu die erotische Sehnsucht eines unerfüllten Frauenlebens. Zu Falstaffs brieflicher Liebesbeteuerung »Dein Antlitz wird auf mich herableuchten wie ein Stern auf das Unermessliche« schwingt Alices Gesangslinie sich zu einer lyrischen Kanti-lene auf, die in Verdis melodischer Grammatik stets die höchste Empfindungstiefe seiner liebenden Heroinnen ausdrückt. Hier wird sie verlacht. Und doch klingt noch im karikierten Zitat der Wunsch mit, es möge wahr sein! Verdis »Falstaff« ist nicht die harmlose Burleske, als die sie vielfach auf der Bühne noch immer gezeigt wird, sondern

eine Komödie auf Leben und Tod. Diesen Eindruck untermauert Verdi nicht zuletzt mit der großen Schlussfuge, von der ein weit verbreiteter Opernführer behauptet, sie sei ein beglückendes Resumée, das die ungebrochene Lebenskraft der italienischen buffa beweise! Nach der Entwirrung der Verwicklungen, nach der Hochzeit Nannettas mit Fenton, schließt Verdi den Vorhang über der Handlung und hebt die Musik in einen zeit-, in einen ortlosen Raum, wo die agierenden Figuren nicht mehr Individuen, sondern nur noch depersonalisierte Stimmen sind. Über die Schlussfuge des »Falstaff« ist viel gerätselt worden. Dabei liegt ihr Geheimnis nur allzu offen: »Tutti gabbati«. Am Ende stellt sich keine Harmonie ein. Alle sind Geprellte, aber alle sind auch Verletzte, was jeder Zuschauer sofort begreift, der sieht, wie alle Handelnden in ihren egoistischen Zielen entlarvt werden. Mehr noch: die Schlussfuge gilt mit ihrem unerbittlichen, mitleidlosen musikalischen Gelächter allen Toren und Torheiten der Welt. »Ma ride ben chi ride la risata final« – »Es lacht am besten, wer als letzter lacht!« Alle Mitspieler stimmen in diesem Schlussemble in den Spott ein; doch jeder meint nur die andern und schließt sich selbst aus – wie es schon der antike Lustspiieldichter Plautus wusste: »Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf.« Dies ist die böse, die abgrundtief pessimistische Moral, zur der Verdi die abstrakteste, strengste musikalische Form bemüht. Sie allein vermag zu beglaubigen, was der Mozartbiograph Alfred Einstein bei dieser Oper empfand: dass Verdi »dem Zappeln seiner Figuren unbeteiligt und grausam zusieht.«

Uwe Schweikert



Björn Bobach und Philipp Meierhöfer

VOM JÄGER HERNE DIE MÄR IST ALT

Zu seinem zweiten Rendezvous erscheint Sir John Falstaff als »Schwarzer Jäger« verkleidet. Unter der »Eiche des Herne«, im nächtlichen Park von Windsor, trifft er auf Alice.

Die englische Legende erzählt von einem Jäger, der möglicherweise Richard Horne oder Herne hieß. Dieser tötet eines Tages aus Versehen einen Hirsch. Die Hirschjagd war lange Zeit ein Adelsprivileg, das Wildern eines Hirsches ein schweres Verbrechen. Herne-Horne verliert vor Entsetzen über seinen Jagdfrevel den Verstand. Im Wahnsinn identifiziert er sich mit dem getöteten Hirsch und montiert sich dessen Geweih auf die Stirn. Rasend umherirrend im Wald von Windsor verfängt er sich mit dem Geweih in einer Eiche – derart »gekreuzigt« stirbt er dort. Sein Geist ist verdammt zur ruhelosen Jagd in Windsor Forest. Diese Mär ist wirklich alt und zeigt strukturelle und thematische Parallelen zu den Legenden von St. Hubertus und St. Eustachius, denen heilige Hirsche begegnen, die sie allerdings verschonen. Auch die Geschichte vom Gott Odin-Wotan, der sich als Opfer für sich selbst im heiligen Weltenbaum aufhängt, um so Weisheit durch Qualen zu erringen, ist verwandt.

Im Volksglauben wird der verfluchte Jäger zum Herrn des Waldes, einem durchaus den Menschen nicht wohlgesonnenen Geist, einem Seelen-Jäger und Teilnehmer der »Wilden Jagd«, jenem Heer der unerlösten Seelen, das besonders die dunklen Winternächte unsicher macht. Um Hernes Eiche herum ist es immer zu Vollmond besonders unheimlich. Der Hirsch ist im Volksglauben ein Vegetationsdämon und Totenführer, Symbol für Potenz und Unsterblichkeit. Sein

imponierendes Brunft-Verhalten, der jahreszeitliche Wechsel seines Geweihes und die »Lichter«-Spitzen am Geweih sind natürliche Anhaltspunkte für diesen Glauben. Geweih und Hörner, strukturell biologisch sehr verschiedene Erscheinungen, im Aberglauben aber oft gleichgesetzt, sind ambivalent in ihrer Bedeutung. Einerseits, getragen vom dem Tier, zu dem sie gehören, dem Hirsch, dem Stier, gelten sie als Zeichen größter männlicher Kraft. Losgelöst aber von ihrem natürlichen Platz und auf einer fremden Stirn angebracht, sind Geweih und Gehörn das Spott-Zeichen des betrogenen Ehemannes.

Zu den bekannten Shakespeare-Legenden zählt die Geschichte, er habe zu seiner Hochzeit einen Hirsch gewildert. Der Wald ist im psychischen wie poetischen Kontext der Ort der Angst und Ungewissheit, die Metapher des Unbewussten. Im »Wald« verirrt, erfährt man die Abgründe und Wirrnisse der Seele, hat aber gerade durch die Begegnung mit der »Wildheit« die Chance, bewusst in die Kultur zurückzukehren. Bei aller Symbolfunktion, mit der Shakespeare in vielen Komödien spielt, ist der Wald auch und vor allem ein ganz konkreter Raum.

Windsors Wald, bestehend aus Little Park, Great Park und Forest, erstreckte sich zur Zeit Königin Elizabeth I. im Westen nach Berkshire etwa 15 Meilen, im Südwesten nach Surrey bis Duildford an die 20 Meilen.

Ungefähr eine halbe Meile südöstlich des Schlosses von Windsor steht die so genannte Herne-Eiche. Bis 1796 galt die besonders alte Eiche als der authentische Baum des Spuks. Dann wurde der mehrfach vom Blitz getroffene, zerstörte Baum gefällt und dort eine neue Eiche angepflanzt, die noch heute gedeiht [...]

Das Fest des sakralen »Eichenkönigs«, der den Geist der Eiche darstellt, fand statt am 24. Juni, das ist der alte Termin des Sommer-Sonnwendfestes. In der christlichen Besetzung der heidnischen Feiern wird das dann der Tag Johannes des Täufers.

Der Herr der Eiche muss allerhand Quälereien erdulden, einen Scheintod durchmachen, dann aber darf er die »Heilige Hochzeit« feiern, um die Fruchtbarkeit der Natur zu erneuern.

In der Mittsommernacht vom 23. auf den 24. Juni feiern auch Titania und Oberon ihr Hochzeitsfest. Noch in christlicher Zeit hat die Johannes-Nacht den Charakter der festlichen Liebes-Nacht, in der es allerhand Durcheinander gibt. Unter Hernes Eiche wird über Sir John - Johannes - Falstaff Gericht gehalten, er wird bis zur Todesangst gequält; abschließend wird eine Hochzeit gefeiert, wenn es auch nicht die von Falstaff ist: die Qual erleidet er, den Preis bekommen andere. Der listige Plan der Damen erfüllt sich. Von den lustigen Weibern in die Rolle des Jägers Herne gedrängt, auf der Stirne des Hirschen Geweih tragend, kann Falstaff es kaum begreifen, wie genau diese Inszenierung funktioniert als Straffaktion für einen Frevler, der in anderer Herren Gehegen wildern wollte.

Georgia Eilert

QUELLEN UND IMPRESSUM

**Landestheater Coburg, Spielzeit 2006/2007
Programmheft Nr. GH08 • Großes Haus**

Intendant: Dr. Dieter Gackstetter

Redaktion: Kathrin Liebhäuser

Werbung: CD Werbe-Agentur Claudia Rämpold Coburg

Druck: DCT Grafische Betriebe Coburg

Gestaltung: Marlies Friedl/DCT

TEXTE

Handlung: Kathrin Liebhäuser

Georgia Eilert *Vom Jäger Herne die Mär ist alt*, München 1983 • Anselm Gerhard / Uwe Schweikert (Hg.): *Verdi-Handbuch*, Stuttgart-Weimar 2001 • Uwe Schweikert *Verdis »Falstaff« - eine Komödie auf Leben und Tod*, Originalbeitrag für dieses Heft

ÜBERTITELUNG

Kathrin Liebhäuser, Angelika von Wechmar
Deutsch von Ragni Maria Gschwend

FOTOS

Hans Ehrhardt

Wir freuen uns
auf Ihren Besuch!

Das Gasthaus ist täglich
von 11 bis 24 Uhr geöffnet.

Goldenes Kreuz

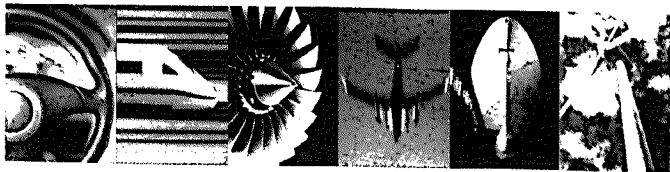
DAS ÄLTESTE GASTHAUS COBURGS

Herrngasse 1 · 96450 Coburg

Telefon 0 95 61 / 51 34 07

Fax 0 95 61 / 51 34 08

Wir bewegen die Welt



KAPP Gruppe · Callenberger Straße 52 · 96450 Coburg
Telefon (09561) 866-0 · Fax (09561) 866-103
www.kapp-coburg.de · Info@kapp-coburg.de

KAPP O NILES

Entwicklung | Formenbau | Produktion

G GAUDLITZ

Präzision in Plastic

GAUDLITZ GmbH

D-96450 Coburg · Telefon 0 95 61/648-0 · Internet www.gaudlitz.de

hergestellt durch



GRAFISCHE BETRIEBE

www.d&t.de