

FALSTAFF

A photograph of a man with a mullet hairstyle, wearing a dark leather jacket with a fur collar. He is looking down and to the left with a serious expression. The background features a wall with a repeating circular pattern. The image is framed by dark horizontal bars at the top and bottom.

THEATER FREIBURG

BZ-Kultur

Eine Bühne fürs Theater



badische-zeitung.de/kultur

Ob auf der Bühne, im Studio oder irgendwo:
Theater ist die Faszination vom spielenden Menschen.
Doch ist der Vorhang zu, sind alle Fragen offen. Sagt Brecht.
Wir geben täglich Antworten. Und stellen neue Fragen.

Badische  **Zeitung**

Giuseppe Verdi

Falstaff

Premiere 28. September 2019, Großes Haus

Aufführungsdauer ca. 2 Stunden 30 Minuten, Pause nach dem 2. Akt

Aufführungsrechte G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag G.m.b.H.

Mit Unterstützung der ExcellenceInitiative der TheaterFreunde Freiburg

Giuseppe Verdi

FALSTAFF

Komödie in drei Akten

Libretto von Arrigo Boito nach William Shakespeares

DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR und HEINRICH IV

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Sir John Falstaff Juan Orozco

Ford Martin Berner

Fenton Joshua Kohl

Doktor Cajus Roberto Gionfriddo

Bardolfo Junbum Lee

Pistola Rossen Krastev

Alice Ford Irina Jae-Eun Park

Nannetta Samantha Gaul / Katharina Ruckgaber

Quickly Anja Jung

Meg Page Inga Schäfer

Philharmonisches Orchester Freiburg

Opernchor des Theater Freiburg

ALLES MÖGLICH
(nach Djuna Barnes)

**Alles möglich
in der Zeit.
Alles verzeihlich
im Raum.
Und dazwischen der Vermittler:
das Leben als Laster.**

**„Erröten können wir
immer noch
in der Ewigkeit.“**

Christoph Derschau

Musikalische Leitung Fabrice Bollon **Regie** Anna-Sophie Mahler **Bühne** Duri Bischoff
Kostüme Nic Tillein **Licht** Michael Philipp **Dramaturgie** Heiko Voss

Chorleitung Norbert Kleinschmidt **Studienleitung und musikalische Assistenz** Thomas
Schmieger **Korrepetition** Johannes Knapp, Andrea Mele, Hiroki Ojika

Regieassistenz und Abendspielleitung Ulduz Ashraf Gandomi **Choreographische Beratung**
Graham Smith **Inspizienz** Cornelia Dettmers **Bühnenbildassistenz** Paula Mierzowsky
Kostümbildassistenz Charlotte Morache **Requisite** Jana Ludwig **Tontechnik** Achim Vogel
Statisterieleitung Holger Schmidt **Übertitel** Claudia Jentzen (Einrichtung), Norbert Eßer,
Jörg M. Krause, Sigrid Winter **Regiehospitantz** Katja Düsseldorf **Bühnenbildhospitantz**
Levi David Böhm **Kostümbildhospitantz** Nora Petzold

Leitungen der Abteilungen

Technische Direktion Beate Kahnert **Werkstätten** Alexander Albiker **Referentin
der Technischen Direktion** Anne Kaiser **Theaterobermeister** Stephan Lux **Technische
Einrichtung** Lothar Gorzalka **Beleuchtung** Dorothee Hoff, Michael Philipp **Dekoration** Klaus
Herr **Malsaal** Christoph Bruckert **Maske** Michael Shaw **Requisite** Eva Haberlandt **Rüstmeister**
Raphael Weber **Schlosserei** Bernd Stöcklin **Schneiderei** Jörg Hauser **Schreinerei** Wolfgang
Dreher **Theaterplastik** Reinhard Pilardeaux **Tontechnik** Jonas Gottschall



Juan Orozco

IM HAUSE FORD. EINE SYNOPSIS

AKT 1

Sir John Falstaff vergnügt sich auf Kosten anderer. Einer von ihnen ist Doktor Cajus, der sich jetzt wütend beschwert, Falstaffs Handlanger Bardolfo und Pistola hätten ihn betrunken gemacht und ausgeraubt. Doch Falstaff hat dafür nur ein müdes Lächeln übrig. Er jagt den Doktor hinaus – und zeigt sich danach reichlich verärgert über das stümperhafte Vorgehen seiner beiden Helfershelfer.

Das Geld ist knapp. Falstaff hat zwei Liebesbriefe geschrieben, um in Kontakt mit gleich zwei Damen zu kommen, von denen er sich finanzielle Unterstützung erhofft: Alice Ford und Meg Page, beide wohlhabend – und beide verheiratet. Bardolfo und Pistola sollen die Briefe überbringen, die sich bis auf die Anrede auf den Buchstaben gleichen. Dass sich die beiden Ganoven unter dem Verweis auf ihre Ehre weigern, die Briefe auszuhändigen, bringt Falstaff so sehr in Rage, dass er sie – über die Nichtsnutzigkeit des Ehrbegriffs polternd – aus seinen Diensten verjagt. Die Briefe gelangen auch so an ihre Empfängerinnen.

Die Verwunderung von Alice und Meg ist groß, als sie feststellen, dass ihre Briefe im Wortlaut übereinstimmen. Getroffen von so viel Dreistigkeit, fassen sie den Plan, es Falstaff heimzuzahlen. Mit von der Partie sind auch die Freundin Mrs. Quickly und die junge Nannetta, Alices Tochter. Gemeinsam möchten

die Frauen Falstaffs Ansinnen der Lächerlichkeit preisgeben. Quickly soll ihn zu einem fingierten Rendezvous mit Alice bestellen.

Auch Alices Ehegatte Ford hat inzwischen Wind von der Sache bekommen. Angestachelt von Bardolfo und Pistola, die sich mit ihren wertvollen Informationen auf die Gegenseite geschlagen haben, will er Falstaff umgehend in die Falle locken. Zudem ist der betrogene Doktor Cajus mit im Bunde, der sich Fords Unterstützung bei seinem bisher erfolglosen Werben um dessen Tochter Nannetta sichern will. Das will auch Fenton. Er ist es, den Nannetta liebt. Vom Vater Ford wurde er hingegen abgewiesen. Umso vehementer bietet er Ford seine Unterstützung an – und findet in all dem Trubel dennoch die Möglichkeit, Nannetta zu treffen und sich ihrer gegenseitigen Liebe zu versichern.

AKT 2

Scheinbar kleinlaut und zerknirscht kehren Bardolfo und Pistola zu Falstaff zurück, wollen sie doch einem gewissen Herrn Fontana die Tür öffnen, der niemand anderes ist als Ford selbst. Ihm zuvor kommt Quickly, die Falstaff die Nachricht gleich beider Frauen überbringt. Megs Ehemann sei nur selten fort, Alices Ehemann jedoch regelmäßig: Zwischen zwei und drei Uhr sei die Stunde, in der Alice Falstaff erwarte. Falstaff ist begeistert.

Ford alias Fontana bietet Falstaff Geld, um die Treue seiner Gattin herauszufordern. Als Fontana spricht er von seiner unglücklichen Liebe zu Alice, die ihn fortwährend abweist. Bräuche Falstaff Alices Prüderie, hätte möglicherweise auch er, Fontana, bessere Chancen, sie für sich einzunehmen. Als Ford gerät er außer sich, als Falstaff ihm erklärt, dass das nur noch eine Sache von Stunden sei, da Alice ihn längst geladen habe. Fords Lebensgerüst bricht in sich zusammen.

Im Hause Ford sind die Vorbereitungen für Falstaffs Eintreffen in vollem Gange. Falstaff soll die Rückkehr Fords vorgetäuscht und dadurch in Todesangst versetzt werden. Das gelingt trefflich, bis das Spiel der Frauen von der Realität eingeholt wird: Ford stürmt jetzt tatsächlich ins Haus, begleitet von Cajus, Fenton, Bardolfo, Pistola sowie der gesamten männlichen Nachbarschaft, um Falstaff zu lynchen. Der kann sich gerade noch verstecken – und wird nach einigem Hin- und Her von den Frauen federleicht „entsorgt“. Nachdem der brüllende Ford auch noch den verstecktesten Rückzugsort des jungen Liebespaars Nannetta und Fenton aufgestöbert hatte, versteht er beim Anblick des ausrangierten Falstaff, dass Alice ihr eigenes Spiel gespielt hat.

AKT 3

Falstaff ist zurück. Das Spiel hat ihm zuge-setzt. Helfen kann da nur ein guter Wein, zudem der Groll auf die Schlechtigkeit der Welt – und Quicklys Ankunft, die ihm versichert, Alice wünsche sich noch immer, ihn zu sehen. Im Nu ist Falstaff wieder munter und lässt sich auch nicht davon abschrecken, dass das neue Treffen spätnachts und in Verkleidung stattfinden soll. Was er nicht weiß: dass sich Frauen und Männer verbündet haben und die Rollen für seine Abreibung bereits zugeteilt

sind. Ford plant für die nächtliche Maskerade gar ein doppeltes Spiel, bei dem er Cajus mit Nannetta liieren will. Doch Quickly belauscht die heimliche Absprache mit dem designierten Bräutigam.

Die Nacht beginnt – zunächst mit einem Liebesgeständnis Fentons, der wieder und wieder Nannettas Nähe sucht. Nannetta jedoch ist anderweitig beschäftigt: Unmittelbar nach dem Aufeinandertreffen von Falstaff und Alice verenden Falstaffs körperliche Wünsche in einer gespenstisch-unwirklichen Atmosphäre unter der tatkräftigen Mithilfe von Nannettas flirrendem Feengesang. Starr vor Schreck wirft sich Falstaff auf den Boden. Das Ziel der bürgerlichen Inszenierung ist nicht zu übersehen: Falstaff wird attackiert, geschlagen und gequält. Erst als der um Gnade winselnde Falstaff die Urheber seiner Pein erkennt, lässt die rasende Meute von ihm ab.

Fords Plan der Verheiratung von Cajus und Nannetta misslingt. Die Kleider der Maskerade wurden vertauscht und von den Frauen neu sortiert: Nannetta heiratet Fenton – und Cajus sieht sich Bardolfo gegenüber. Im allgemeinen Tumult tritt der gedemütigte und misshandelte Falstaff als erster aus dem Spiel, um das Ende zu verkünden: Die ganze Welt ist nichts als ein Scherz – die Menschen nichts als Witzfiguren.



Irina Jae-Eun Park // Martin Berner // Anja Jung

VERDI UND DIE KOMISCHE OPER. EINE ANNÄHERUNG

VON DIETMAR HOLLAND

Nach dem völligen Misserfolg der opera buffa *UN GIORNO DI REGNO*, die am 5. September 1840 in Mailand uraufgeführt wurde, schrieb Verdi in dieser Gattung, die sich bereits selbst überlebt hatte, kein Werk mehr. Der Misserfolg war so gründlich, dass Gioacchino Rossini, der letzte Meister der opera buffa, um 1847 behaupten konnte, Verdi sei wegen seines Hangs zum Tragischen nicht in der Lage, eine komische Oper zu schreiben. Und tatsächlich schuf Verdi viel später mit seiner letzten Oper *FALSTAFF* mehr als eine komische Oper. Der Ausspruch Rossinis kam ihm übrigens erst im Sommer 1879 zu Gesicht; er las ihn in Ricordis *GAZZETTA MUSICALE*. In einem gereizten Brief an den Verleger macht sich Verdi folgendermaßen Luft: „Da sehe einmal einer an! Durch zwanzig Jahre habe ich einen Text zu einer komischen Oper gesucht und jetzt, wo ich sagen darf, dass ich ihn gefunden habe, suggerieren Sie dem Publikum ein tolles Verlangen, mir die Oper auszupfeifen, ehe sie noch geschrieben ist; damit schädigen Sie meine Interessen wie die Ihren.“ Tatsächlich hatte Verdi das Exposé zu einer komischen Oper aber erst genau zehn Jahre später in Händen. Zunächst komponierte er seine letzte tragische Oper *OTELLO*. Im März 1850 macht Marie Escudier Verdi auf Shakespeares *STURM* als Sujet für eine komische Oper aufmerksam, die in Covent Garden uraufgeführt werden soll. Daraus wird aber nichts, und wir hören erst nach

der Pariser Uraufführung des *DON CARLOS* in einem Brief Giuseppinas, der Frau Verdis, vom 24. Februar 1868 an Léon Escudier, dass eine komische Oper bei Verdi nicht außer Frage stehe, vorausgesetzt, es finde sich ein geeignetes Sujet, und zwar eines ohne vordergründige Komik und Albernheit, statt dessen mit wirksamen Gefühlsmomenten, die delikat und rührend alle Fröhlichkeit und das Gelächter zu zügeln verstünden. Und im Sommer dieses Jahres verbreitet eine Mailänder Zeitschrift das Gerücht, Verdi arbeite an einer komischen Oper über den Falstaff-Stoff, und zwar mit dem Libretto von Antonio Ghislanzoni. Es ist das erste Mal, dass Verdis Name in Verbindung mit diesem Sujet gebracht wird. In einem Brief an Opprandino Arrivabene vom 28. Juli 1868 dementiert Verdi dieses Gerücht. Ghislanzoni nimmt sogar öffentlich dagegen in Ricordis *GAZZETTA MUSICALE* Stellung. Zwischen 1868 und 1870 scheint Verdi wirklich den Plan zu haben, nach dem *DON CARLOS* eine komische Oper zu schreiben. Freilich steht (noch) nicht die Falstaff-Komödie *DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR* Shakespeares zur Debatte, sondern in Verdis Villa Sant' Agata wird die Kopie eines französischen Szenariums zu einer komischen Oper aufbewahrt, das auf Molières *TARTUFFE* beruht. Doch der Aida-Stoff kommt dazwischen und Verdi greift auf den Tartufo-Plan nie mehr zurück. Ein ausdrückliches Bekenntnis

zu Shakespeare, mit der Erwähnung der Falstaff-Figur, legt Verdi am 20. Oktober 1876 in einem Brief an Clarina Maffei ab. Es wirkt wie ein Vorgriff auf die spätere Oper FALSTAFF: „Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kann etwas recht Gutes herauskommen; aber die Wirklichkeit erfinden ist besser, weit besser. Vielleicht scheinen Ihnen diese Worte ein Widerspruch zu ergeben: Wirklichkeit erfinden... Fragen sie unser aller Vater! Vielleicht hat er irgendwo den Falstaff gefunden, aber schwerlich einen solchen Verbrecher

wie Jago und nie, niemals Engel wie Cordelia, Imogen, Desdemona. Und doch sind die so sehr wirklich... wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kommt etwas Gutes heraus: aber eine Fotografie, kein Gemälde.“

Im Sommer 1889, während eines Mailänder Aufenthalts, nimmt das Falstaff-Projekt endlich Gestalt an. Vermutlich spricht Verdi mit Boito bei dieser Gelegenheit über den Stoff, denn Anfang Juli schickt Boito bereits ein Exposé für die Oper FALSTAFF nach Montecatini. Verdi ist sofort begeistert.

Montecatini, 7. Juli 1889

Lieber Boito,

gestern sagte ich Euch, dass ich Euch heute schreiben würde, und ich halte mein Wort auf die Gefahr hin, Euch zu langweilen.

Solange man sich in der Welt der Ideen ergeht, lächelt einem alles zu, aber wenn man einen Fuß auf die Erde setzt, entstehen beim praktischen Handeln die Zweifel, das Verzagen. Habt Ihr beim Entwurf des FALSTAFF je an meine hohen Jahre gedacht? Ich weiß wohl, Ihr werdet mir antworten, indem Ihr meinen guten, hervorragenden, robusten Gesundheitszustand übertreibt... und so mag er auch sein. Trotzdem werdet Ihr mir zugeben, dass ich großer Kühnheit beschuldigt werden könnte, wollte ich eine so große Aufgabe übernehmen! – Wenn ich mit der Musik nicht zu Ende käme? –

Dann hättet Ihr Zeit und Mühe vergeblich verschwendet! Um alles Geld der Welt möchte ich das nicht haben. Diese Idee ist mir unerträglich. Umso weniger erträglich, wenn Ihr, indem Ihr den FALSTAFF schreibt, Euren NERONE liegen lassen oder doch vernachlässigen oder den Zeitpunkt der Aufführung verschieben müsstet. Man würde mir die Schuld an dieser Verschiebung geben, und die Blitze öffentlicher Bosheit würden meine Schultern treffen.

Nun, wie diese Hindernisse überwinden? Habt Ihr meinen Gründen einen guten entgegenzuhalten? Ich wünschte es, aber ich glaube es nicht. Denken wir jedoch darüber nach (und achtet darauf, nichts zu tun, was Eurer Karriere schaden könnte), und wenn Ihr einen Grund fändet, und ich wüsste, wie ich mir ein Jahrzehnt von den Schultern heben könnte, dann... welche Freude, zum Publikum sagen zu können:

„Wir sind noch da!!

Bahn frei für uns!“

Addio, addio.

Herzlichst, G. Verdi



Ensemble

IM HAUSE FORD. EIN QUERSCHNITT VON HEIKO VOSS



ERDGESCHOSS

Sir John Falstaff hat Alice Ford einen Liebesbrief geschrieben. Sein Lebensstil ist aufwendig und glamourös – und selbstredend mit erheblichen Kosten verbunden. Da die Kassen geleert sind, will er sich neue Geldquellen erschließen. Sein Gedanke: Wenn er irgendwie an Alice herankäme, könnte sie ihm sicherlich bei kleineren finanziellen Engpässen behilflich sein. Und da Sir John den Gedanken auch nach eindringlicher Prüfung noch immer wirklich gut findet, entscheidet er sich, den Brief gleich zweimal zu verschicken: an Alice und an deren Freundin Meg. Schließlich haben beide genügend Geld, um ihm unter die Arme zu greifen.

Der Etikettenschwindel fliegt schneller auf, als Falstaff die Hand aufhalten kann. Dass es so schnell geht, ist keinem der Beteiligten lieb, auch Alice nicht, denn so dauert die Illusion der Liebesnachricht nur für einen allzu kurzen Moment. Alice kennt Falstaff, der bis dato wohl nicht der Zielpunkt ihres heimlichen Begehrens war. Dass ein solches Begehren existiert, steht jedoch außer Frage. Das eigene Heim ist ihr fremd geworden. Auch die Menschen, die es bevölkern. Vor allem ihr Ehegatte Ford. Der Alltag ist trist und monoton, die Tochter Nannetta, inzwischen erwachsen geworden, lebt zunehmend ihr eigenes Leben. Und Ford? Hat sich schon lange zurückgezogen. Alices Begierde ist groß. Nicht nach Falstaff, sondern nach dem Leben. Doch Falstaff ist das Leben – und fügt sich damit besser in ihre heimlichen Wünsche ein, als sie es sich im ersten Moment zugestehen will. Zu reizvoll ist das anarchische Moment, das er verkörpert. Eine extreme Anziehungskraft besitzt die unweigerliche Veränderung, die er mit sich bringt, das grundsätzliche Wagnis, in das er sein ganzes Umfeld zieht. Doch Alices Gedanken reißen ab:

Denn da ist Meg, in der Hand denselben Brief. Absolut identisch, Wort für Wort. Allein die Anrede angepasst: liebe Alice, liebe Meg – als Beginn einer Sammelnachricht an alle vermeintlich verfügbaren Frauen.

Man könnte den Brief als kleine (Alters-) Dummheit abtun, könnte großzügig hinwegsehen über die bemitleidenswert bis peinliche Manier eines selbstverliebten Mannes, der weit über das ohnehin gewagte Ziel hinauschießt. Alice tut das nicht. Ein halb ernstgemeinter Liebesbrief an eine verheiratete Frau ließe sich verschmerzen. Die außerordentliche Kränkung, die sie zu spüren bekommt, liegt in der Verdopplung. Sie richtet sich gegen ihre Einzigartigkeit, die ihr Falstaff schlichtweg aberkennt. Wohl völlig unbeabsichtigt trifft Falstaff damit ihren wunden Punkt. Denn tut Ford das nicht auch? Ist sie auch für ihn nur eine von vielen? Und für sich selbst? Wodurch hebt sie sich ab? Wodurch zeichnet sie sich aus? – Sind das gar die Fragen, die sie an sich selbst nicht zu richten wagt? Falstaff legt den Finger in die Wunde ihres Daseins – und befeuert damit die Krise, die längst in Alice rumort hat. Nein, hier geht es nicht um einen unglücklichen Annäherungsversuch, hier geht es um alles. Der kurze Traum vom exklusiven Liebesabenteuer ist zerplatzt. Und trotzdem ist er da, der Mann, den sie sich herbeigesehnt hat. Ungezügelter als sie ihn sich jemals ausmalen konnte. Wenn sich also die wahrhaftige Liebe von vornherein ausschließt, warum nicht ein lustiges Spiel mit deren Schattenseite eingehen? Auf Kosten des Schwerenötters. Ein Spiel, bei dem Falstaff die Hauptrolle zugehört ist. Die Frauen sind angetan. Meg sowieso, aber auch die vertraute Quickly und das Töchterchen wollen den Spaß nicht verpassen: ein Racheakt des weiblichen Geschlechts, das soll es werden.

An Falstaff. Und an ihrem Mann. An allen Männern. An allen Männern, die Liebesbriefe an alle Frauen schreiben. Alice ist wie ausgewechselt. Sie will es sich und der Welt noch einmal beweisen: zumindest, dass Falstaff sich die Falsche ausgesucht hat. Doch ihr Spiel ist destruktiver Natur, spielt es doch auch mit den eigenen, lange unterdrückten Gefühlen, die sich beim Lesen des Briefes eben erst wieder bahngebrochen haben. Dass sie zu solchen Gefühlen noch fähig war, davon war Alice wohl selbst überrascht. Und es ist nicht zu überhören, dass Verdi die Überraschung in vollen Zügen auskostet – mit einer seiner unnachahmlichen Kantilenen, mit der er auf einen Schlag Alices ganze Gefühlstiefe offenbart. Egal, dass sich Alice und Meg beim vergleichenden Lesen der Briefe abwechseln, dass sie sich dabei über die Unverfrorenheit des Schreibers mokieren: Die Sehnsucht Alices, dass solch eine Empfindung wenigstens für den Moment wahrhaftig sein könnte, ist nicht zu überhören. Es ist die Sehnsucht nach der Authentizität des Gefühls, die Alice überwältigt. Für einen kurzen, hörbaren Augenblick. Verdi fasst hier in Töne, was er nur seinen gefühlsstarken Opern-Frauen zugesteht – und zumutet: ein Gefühl, das süchtig macht. Auch Alice. Der Komponist musikalisiert aber auch Alices Witz, der wie Nadelstiche trifft, ihren messerscharfen Verstand und ihre wendigen Gedankengänge. Die Summe der Eigenschaften ist so faszinierend wie be rauschend – und äußerst attraktiv. Falstaff wird sich noch wundern. Vielleicht auch Ford. Am stärksten aber wirkt der Cocktail auf Alice selbst: Diese Frau ist nicht mehr zu halten. Doch ihr Spiel nährt gleichzeitig ihre grundlegende Verzweiflung, dass der Mensch schlecht ist. Falstaff steht für viele Wünsche, aber er wird sie nicht erfüllen. Alices Spiel

ist gewagt. Mehrfach droht es ihr zu entgleiten. Und doch kann sie nicht mehr zurück. Will es auch nicht. Zu viel steht auf dem Spiel. Für sie ganz persönlich. Sie muss etwas wagen. Bleiben, wie es ist, kann es ja nicht. Und vielleicht ist es ja das letzte Spiel dieser Art, das sie als Spielleiterin gestalten kann.

OBERGESCHOSS

Für Ford wird das Spiel im Schlafzimmer entschieden. Es ist der Rückzugsort seines kleinen Imperiums. Muss er sein Haus notwendigerweise für allerlei Besuche öffnen, nicht zuletzt, um seine Macht und Potenz zu demonstrieren, so ist das Schlafzimmer tabu. Bis hierher und nicht weiter. Hier wird die bürgerliche Ehre verwahrt: die nicht in Frage zu stellende Fähigkeit, sein Eigentum zu verteidigen. Da der Besitzbürger Ford die Gattin zu seinem Eigentum zählt, schmeichelt es ihm im besten Falle, wenn Alice auch von anderen begehrenswert gefunden wird. Wenn aber Liebesbriefe zugestellt werden, schrillen die Alarmglocken: Das ist ein Affront. Schon das blanke Gerücht lässt Ford völlig aus der Fassung geraten. Jetzt gilt es, mit aller gebotenen Härte den Machterhalt zu praktizieren. Und damit die Deutungshoheit über den eigenen Lebens- und Herrschaftsbereich. Ford muss den Parasiten auslöschen, der sich da in sein Leben fressen will. Für die Planung seines weiteren Vorgehens will er dann allerdings doch noch herausfinden, was dieser Falstaff genau vorhat – und wie überhaupt Alice zu dessen Ansinnen steht. Also macht Ford einen Besuch. Unter falschem Namen und unter Vorspiegelung falscher Tatsachen. Verkleidet als trefflich fluider Mann mit Hang zu hochgesteckten Zielen, wählt er eine nicht gerade phantasievolle Rolle: vielmehr ein Abziehbild seiner selbst. Als Monsi-

eur Fontana macht er Falstaff seine Aufwartung und bedenkt ihn mit einem kuriosen – und nebenbei bestens bezahlten – Auftrag: Falstaff soll Alice für sich gefügig machen. Die perfide Logik dahinter ist ebenso empörend wie brutal: Da Alice sich ihm, Fontana, hartnäckig verweigere, soll ihre Hartnäckigkeit durch ihn, Falstaff, gebrochen werden, damit er, Fontana/Ford, vielleicht doch noch einen Zugang zu ihr finde. So unerträglich die männlichen Verhandlungen sich gerieren, so bieten sie doch einen erstaunlichen Nebeneffekt: In der vorgespiegelten Identität spricht der verschlossene Ford auf einmal so offen und ehrlich über seine Beziehung wie nie. Ford ist vielleicht am meisten er selbst, als er nicht er selbst ist. Schonungslos benennt er, was bisher im Verborgenen lag. Vielleicht auch vor sich selbst. Er will herausfinden, wie weit die Beziehungslosigkeit seiner Ehe vorangeschritten ist. Die Distanz des Rollenspiels ermöglicht es ihm, eine messerscharfe Analyse seiner Beziehungskrise zu ziehen, wobei er Falstaff zum staunenden Zuhörer degradiert: „Ich liebe sie, sie liebt mich nicht; ich schreibe ihr, doch keine Antwort; ich schaue sie an, und sie schaut weg, ich suche sie, doch sie verbirgt sich. Für sie habe ich ein Vermögen verschwendet, ich überschüttete sie mit Geschenken. Zitternd wartete ich auf jede Gelegenheit, die sich bot. Doch ach, alles umsonst! Ich drang nicht weiter vor als bis zur Treppe und gänzlich unbeachtet, unerhört, blieb mir nichts als ein Liedchen.“ Dieses Liedchen ist Falstaff wohlbekannt: „Die Liebe, ach die Liebe, solange das Leben währt, schenkt sie dem keine Ruhe, der sie begehrt.“ Ist das kleine Lied über die Liebe so lapidar wie nur möglich gehalten, so belegt Verdi die vorausgegangenen Bekenntnisse mit einem enormen Gewicht. Er gestaltet die Intensität der

Ford'schen Linien sowie deren Unterbrüche derart glaubwürdig, als proklamierten sie schon das tatsächliche Geständnis. Und Falstaff wäre nicht Falstaff, wenn er auf so viel Selbstentblößung nicht auch die rechte Antwort hätte – und sei es eben das Trällern eines einfachen Lieds: „Die Liebe, ach die Liebe...“ Zum Thema hat es einiges beizutragen.

Verdi zeigt sein Ehepaar nicht als liebendes Paar, sondern beide für sich auf der Suche nach Liebe. Er führt sie kaum je in einer gemeinsamen Szene zusammen – erst recht nicht in Zweisamkeit. Vielmehr hetzt er sie rast- und ruhelos durch die Oper. Die in sich ruhenden Momente von Intimität und Nähe sind der gemeinsamen Tochter mit Fenton vorbehalten. Nannetta und Fenton haben ein anderes Lied von der Liebe. Ihr Gesang mündet allezeit in die Melodie von der Vollkommenheit ihrer Liebesemphase: „Nie leidet Armut ein geküsster Mund – er wird stets neu und voll so wie des Mondes Rund.“ Liebe und Nähe werden hier als kostbarer Zustand gepriesen – exklusiv und doch unter Verschluss gehalten. Denn der Kontrollzwang Fords reicht auch in ihre Beziehung hinein, wenn er versucht, die auch ihm längst entwachsene Tochter mit Cajus zu verheiraten, um sie weiterhin bestmöglich und gewinnbringend an sich zu binden. Und also finden die tatsächlich geheimen Treffen nicht zwischen Alice und Falstaff statt, sondern zwischen Nannetta und Fenton. Ford dürfte beides nicht passen, doch in seinem Regime ist Intimität eben nur unter äußerster Geheimhaltung möglich. Die Folge: Man hintergeht ihn. Ford bringt sich selbst in die Position desjenigen, der außen vor ist – von Alice vielleicht längst aus dem eigenen Heiligtum verbannt, an dessen Treppenecke er tagein tagaus sein trauriges Liedchen singt. Und nun prophezeit

dieser dreiste Falstaff ihm nichts weniger als das Ende seiner Einsamkeit: Er werde die Besungene bald an sich reißen können, denn das Liedchen über die Liebe, das wird Falstaff auch bei Alice im Schlafzimmer singen. Jetzt bricht es aus Ford heraus. Selten zuvor hat Verdi einen Zusammenbruch musikalisch so unerbittlich und gewaltsam vorangetrieben. Ford steht vor den Scherben seiner Existenz. Der Zerstörungsgrad ist immens. Spätestens jetzt ist klar: Nicht nur für Alice geht es um alles, auch für Ford. Für sie beide.

Fords nacktes Dasein ist in seinen Grundfesten bedroht: Alice hat den Parasiten bereits ins eigene Schlafzimmer vorgeladen. Ford ist nicht mehr Herr im eigenen Haus. Die Sehnsüchte Alices nach Veränderung, nach Aufhebung der bürgerlichen Regeln und Anständigkeit lösen bei ihm blankes Entsetzen aus. Er kann sie nicht zügeln, nicht kontrollieren, kann sie nicht einmal einsehen. Im Gegensatz zu Alice will er das Heim nicht aus den Angeln heben, sondern zieht die Zügel strenger an denn je. Dafür muss er die Kontrollmechanismen verschärfen. Und so stürmt er sein eigenes Schlafgemach. Nicht allein, sondern mit allen Männern, die er aufreiben kann: Cajus, Bardolfo, Pistola, sogar mit dem verschmähten Fenton – und sämtlichen Anwohnern seines Einzugsgebietes. Ford kommt mit einer ganzen Armee. Bewaffnet. Falstaff muss aufgestöbert, der Parasit vernichtet, Alice bloßgestellt werden. Nur so wird er seine Ehre wiederherstellen können. Er kehrt damit das Unterste zuoberst, legt das eigene Innere frei, stellt seine geheimsten Ängste bloß. Es ist ein brutales Exempel für die männliche Versagensangst, wie es zweifelnder nicht sein könnte: Ford wirbelt das eigene Intim-Inventar durcheinander, lässt sich dabei gar kräftig unter die Arme greifen. Von fremder Hand. Genauer: von paramilitä-

rischen Einheiten, die seinen Befehlen bedingungslos folgen, als ginge es nicht um ein Stelldichein in gegenseitigem Einvernehmen, sondern um Vergewaltigung. Dass Alice einem Übergriff inzwischen vielleicht beängstigend nahe ist, kann Ford nicht wissen. Zu sehr ist er in seinem Wahn gefangen. Und es wird von Minute zu Minute schwieriger, sich daraus zu lösen. Denn Ford findet: nichts. Obwohl Falstaff selbst mit seinem Besuch geprahlt, ihm die genaue Zeit genannt hat, lässt sich der Parasit nicht lokalisieren. Ford ist fassungslos. Denn damit wird Falstaff zu einem Phantom. Was, wenn der Parasit nicht dingfest zu machen ist? Ist er nirgendwo? Oder ist er überall? Von jetzt an ist dieser Falstaff, sein Lachen und seine Gier, nicht mehr aus Fords Kopf herauszubekommen. Schnell nehmen die paranoiden Angstzustände grässliche Ausmaße an. Alles scheint ihm zu entgleiten. Was hier geschieht, ist nichts Geringeres, als die unerbittliche Infiltrierung des Unheimlichen ins Leben des Kontrollmenschen. Dieser ist nur zu erleichtert, als ihm Alice am Ende der vergeblichen Suchaktion zeigt, was für ein böses Spiel sie mit Falstaff gespielt hat. Und es ist noch nicht vorbei. Es wird fortgeführt bis zur völligen Verausgabung. Jetzt im Zusammenschluss von Männern und Frauen. Keiner kann jetzt mehr zurück. Das Phantom muss büßen.

UNTERGESCHOSS

Falstaff füllt die Leere, die sich im Hause Ford aufgetan hat. Er tollt nicht nur in den Kellerräumen, sondern macht das ganze Haus zu seinem Spielfeld – ohne Moral, ohne Rücksicht, ohne Skrupel, aber mit enormer Lebenslust und -freude. Die Etiketten, mit denen der Ford'sche Besitz gekennzeichnet ist, interessieren ihn nicht. Er verzehrt und verdaut einfach, was ihm zwischen die Finger

kommt. Die Ford'sche Ehre? Ist für Falstaff lediglich eine Begriffshülse, hinter der sich nichts verbirgt als abgestandene Luft. Also hält er all denjenigen eine aufrüttelnde Predigt, die ihn mit dem nutzlosen Begriff behelligen. Falstaff ist ebenso faszinierend wie beängstigend. Denn Falstaff verletzt. Falstaff ist der Phantomschmerz, der nicht zu verorten ist. Falstaff ist das Verborgene, das Unterdrückte, das Unheimliche, das buchstäblich herausplatzt – dafür sorgt schon das Orchester, das Verdi immer wieder in Stellung bringt, um Falstaffs Attacken zu sekundieren. Falstaff ist der Katalysator für so unterschiedliche Gefühlswelten wie diejenigen Fords und Alices. Dass er dabei so reizvolle wie dunkle Züge zum Vorschein bringt, lässt

ihn zu einem unberechenbaren Faktor werden. Falstaff verkörpert ein bedrohliches Prinzip, dessen Gefährlichkeit anfangs auch Alice unterschätzt. Am Ende wird die Bedrohung von allen bis aufs Blut bekämpft und niedergeschlagen. Der Leidtragende ist Falstaff. Wird er zunächst zum unfreiwilligen Spielball der Geschlechter-Auseinandersetzungen, so muss er schließlich herhalten, um die Gräben, die dabei aufgerissen wurden, wieder zu schließen. Zumindest den Versuch ist man sich schuldig.

Falstaff schuldet man nichts. In grausamer Selbstjustiz veranstalten die Bürger von Windsor eine regelrechte Menschenjagd, die fast schon an eine schwarze Messe erinnert und in der Verdi nicht umsonst den Ton sei-



Ensemble und Opernchor

nes Requiems anschlägt: Ruhe er in Frieden. Hat Falstaff, der urplötzliche Mittelpunkt ihres Seins, nicht die ganze Welt zu seiner Spielwiese erklärt? Soll er sich also einen anderen Ort suchen, an dem er in Frieden ruhen kann – beziehungsweise in Ruhe Unfrieden stiften kann. Doch Unruhe und Erregung waren schon vor Falstaff da. Und werden auch nach Falstaff da sein. Das ahnt vor allem Alice. Sie weiß, dass sie in ihrer Enttäuschung zu weit gegangen ist, die Spielbälle jongliert hat, um ihre ganz persönliche Rache-Show zu veranstalten. Ohne Rücksicht auf Verluste. Meisterhaft. Und bitterböse. Hat sie das gewollt? Oder hat sich das Spiel selbstständig? Und was geschieht auf der Zielgeraden? Hat Alice zu viel gesehen? Zu

viel Hass, Sadismus und Gewalt? Oder setzt die Erkenntnis, sich endgültig von Ford entzweit zu haben, schon früher ein? Alice hat ausgespielt. Und Verdi lässt offen, ob und wie man sich arrangieren wird. Seine Schlussfuge ist ein genialer Coup: So ist das Leben eben. Ein Spiel hört auf, ein anderes beginnt. Einmal trifft es ihn und einmal trifft es sie. Sei's drum. Was jedoch bleibt, ist der schale Nachgeschmack, den die Konfrontation mit den eigenen Lebenslügen hinterlassen hat. Und die Frage, welche Rolle man beim nächsten Mal wohl einnehmen muss – im großen Welttheater, das für alle die Bühne stellt, aber nicht für alle das gleiche Maß an Leben bereithält.



WIEDER IM SPIELPLAN

DON GIOVANNI

WIEDERAUFNAHME AB 06.10.

ONKEL WANJA

WIEDERAUFNAHME AB 22.10.

FACTORY

WIEDERAUFNAHME AB 06.11.

DER GOLDNE TOPF

WIEDERAUFNAHME AB 12.11.

EUGEN ONEGIN

WIEDERAUFNAHME AB 30.11.



WARUM NICHT? EINE ÜBERSCHREITUNG

Verachtung dessen, was nicht sozial reguliert, was nicht authentisch, was rhetorischer Zauber, bloßer Schein ohne wahren Ernst ist, begleitet die Kulturgeschichte des Westens spätestens seit Platons Invektiven gegen die Imitation und die Kunst. Es gehört zum Repertoire der Moralisten von Seneca bis zu Baudrillard, regelmäßig anzuklagen, was unnatürlich, artifiziell, pures Blendwerk der Simulation sei und deshalb als Symptom der Dekadenz aus dem Bereich des richtigen, akzeptablen und vernünftigen sozialen Verhaltens verbannt werden müsse. Das Anathema des Unnatürlichen trifft gleichermaßen den exzentrischen Genuss kulinarischer Spezialitäten und erotische Exzesse in der *Chambre séparée*, kosmetische Körperplastik sozialer Eliten und prothetische Wirklichkeitserfahrung im virtuellen Raum, asketische Überreizung und sinnliche Absorption.

Was die Argumente gegen die Techniken zur Herstellung intensiven Vergnügens verbindet, ist in der Regel die Feststellung, hier werde eine Ebene natürlich-mäßvoller, dem Menschen angemessene Erfahrung ersetzt durch ein Erleben, das sich nicht der Natur, sondern dem Simulakrum, der hohlen Imitation, und damit dem Schein verdanke. Der Vorwurf lässt sich darin zusammenfassen, dass mit falschen Karten gespielt und eine postulierte Einheit von Vernunft, Rechtschaffenheit und Natur aus den Angeln gehoben

werde. Kurz, es würden die Verbindlichkeiten des Alltags kassiert und die Basis aller Identität preisgegeben. Wo kosmetische Chirurgie die Form des Körpers dem eigenen Begehren oder dem gängigen Ideal anpasst, werde – so lautet der moralistische Vorwurf – im Überschreiten des Gebotes menschlicher Endlichkeit gewissermaßen gegen die Regeln gelebt und die Prothese anstelle der Natur genossen. Es ist keine Frage, in der Tat wird dabei die Natur oder auch eine an der Natur – oder auch der Natur der Vernunft – orientierte Normativität ignoriert. Doch warum nicht? Weshalb soll das Natürliche in Verbindung mit der Vernunft einen moralischen Maßstab bilden, ist es doch in der Kultur des Genusses immer schon überschritten? [...] Appelliert wird gegen die Formen künstlicher Distanzierung von der Welt und der artifiziellen Transfiguration der Natur immer wieder direkt an das, was man einen Naturkontrakt nennen könnte. Dieser soll selbstkritisch und kulturkritisch das menschliche Handeln binden und den Gebrauch artifizierlicher Mittel dem Modell eines idealen, natürlichen Genusses unterordnen. Ein Imperativ des am Maß der Natur gezügelten Vergnügens sieht sich so mit dem moralischen Imperativ verflochten, dass nur genussvoll gegessen werden soll, wenn der Hunger einen dazu zwingt – also nicht einfach zum Vergnügen und aus reiner Lust am

köstlichen Moment in der exquisiten Umgebung künstlicher Paradiese. Was diese kritische Perspektive verkennt, ist vor allem, dass das Gute nicht der von den Moralisten postulierten Übereinstimmung von Natur und Vernunft, noch ihrer Verkleidung im normativen Schematismus der Vernunft, sondern nur dem Willen entspringt. Es stellt damit selbst einen Höhepunkt der Künstlichkeit dar. [...] Der Verrat an der Natur ist zu preisen, weil dieser Verrat – und ein produktiver Begriff der Entfremdung – überhaupt erst die Möglichkeit intensiven Genusses schafft, der sich in der Natur und im Alltag einnistet. Freiheit des Genusses und intensives Erleben entstehen bloß in der Herausforderung der Natur und der sogenannt natürlichen Identität. Die Gänsestopfleber – frisch gebraten und mit warmen, leicht karamellisierten Apfelschnitzen gegessen – mag dafür das emblematische Bild abgeben, ist es doch die kunstvolle Form, welche erst dieses Artefakt als Delikatesse zu produzieren vermag, deren Genuss dem Moralisten zum Dorn im Auge wird. [...] Was die Herausforderung im Kult des Artifizialen leistet, ist vielmehr immer neu die Verwerfung des Etablierten, das heißt dessen, was als Natürliches, was als Präsenz, was als Identisches gilt. Dies geschieht im Blick auf die offene Zukunft einer lebendigen Imagination, welche die Welt in paradoxer Weise sinnlich kontaminiert, sich in ihr einnistet, und in Gesten des Verrats unerhörte neue Möglichkeiten schafft.

aus: Niklaus Largier,
DIE KUNST DES BEGEHRENS

**Wär schlauer, schlimm zu sein, als vor der Welt
als schlimm zu gelten, insbesondere wenn
man's weder ist, noch, was sie unterstellt,
genießt. Warum sich Pharisäer denn,**

**die selber ständig freveln, über mein
Betragen echauffiern? Mit Fingern zeigt
bigottes Pack auf mich, ich bin geneigt,
das eher schlimm als mich zu finden. Nein –**

**bin, was ich bin. Die andern projizieren
nur eignen Dreck. Bin grad und jene krumm.
Sie messen mich mit ihrem Maßstab. Dumm**

**und arrogant. Sei denn, es wäre jetzt,
dass Menschen übel sind und reüssieren
in ihrer Schlechtigkeit, Naturgesetz.**

*William Shakespeare, SONETT NO. 121
in einer Nachdichtung von Helmut Krausser*



Juan Orozco



O NE
FREU()DE
EHLT
W S.

www.theaterfreunde.de

Donatoren und Förderer des Theater Freiburg

In der vergangenen Spielzeit 2018/2019 haben die TheaterFreunde Freiburg e. V. dem Theater Freiburg € 232.000 als Unterstützung zugesichert. Davon entfielen € 157.000 auf die Donatoren der ExcellenceInitiative und € 8.000 auf die TheaterStiftung.

Die Donatoren und Förderer der Spielzeit 2019/2020:

Donatoren der ExcellenceInitiative:

Anshi & Prof. Dr. Ferdinand Gillmeister	1 unbenannter Donator
Dr. Terri J. Hennings	
Thies Knauf	

Donatoren:

Dentprevent – Privatzahnärzte im Bahnhofsturm Freiburg	Elke und Wolfgang Jung
Bernhard Eckert	Familie Kleiner
Barbara Gillmann	Bettina Marquardt
Alexander Goedecke	Mercedes-Benz Kestenhholz GmbH
Gernot Hugo	Monika Vonalt

Förderer:

Dres. Gesima und Claus Bahls; Silke & Tobias Bobka; Helga Boitz; Inga Brosius; Heike Bühner; Anneliese Dettlinger; Ingeborg & Hermann Dewein; Rita Deyhle; Ulrike & Dr. Ludwig Dünbier; Prof. Dr. Claus Eichmann; Uta-Gabriele Eichner; Dr. S. Finzel; Prof. Dr. Hans-Dieter Flad; Maria Frese; Isabel Frese-Germann; Anette & Dr. Dieter Friedl; Florale Werkstatt Christian Weiß; Katharina Ganter-Fraschetti; Dr. Klaus Gitzinger; Dagmar Gräfingholt; Dr. Michaela Hofmann; Eckhard Kammer; Dr. Astrid Kammerer-Höfer; Daniela Haas-Klohé & Herbert Klohé; Christa Heyde; Dr. Ulrike & Hans-Otto Holz; Margot Hug-Unmüßig; Margit Joos; Kaisers Gute Backstube GmbH Birgit Kaiser; Anne & Dr. Jürgen Kaschig; Birgit & Dr. Gerhard Kempfer; Karin Lanz; Bettina Lehmbruck-Mangold; Kanzlei Harald E. Manias; Margarete & Dr. Peter Maul; Meroth; Simone & Frank Motz Kaiser Modehäuser; Eva Maria Müller; Sabine & Dr. Ralf Quirin; Prof. Dr. Hans-Hartmut Peter; Eva Petritz; Michael J. Pistecky; Dr. Herbert Plagge; Ingrid Reiß; Dr. Paul Ridder; Barbara & Dr. Robert Ritter; Gregor Rohbogner; Rotraut & Heiner Sanwald; Corina Schulze-Rosario; Dr. Dr. Michael Schupp; Dr. Nikolaus Schurmann; Dr. Katja Schurmann-Bierl; Heiner Schwär; Margot Selz; Dr. Ulrich Selz Liegenschaftsmanagement; Dr. Gabriele Vallentin; Till Vogel; Volksbank Freiburg eG; Jana Weitze; Ulrike Winkler; Christian Winterhalter; Prof. Dr. Folker H. Wittmann; Prof. Dr. Xinhua Wittmann; Prof. Dr. Helmut Zambo; 15 unbenannte Förderer

Kontakt:

TheaterFreunde Freiburg e. V., Bertoldstraße 46, 79098 Freiburg
Geschäftsstelle (Frau Rita Deyhle, Frau Katharina Bächle)
Tel. 0761 285 20 40, Fax 0761 285 25 85
info@theaterfreunde.de, www.theaterfreunde.de



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

Freiburg 
I M B R E I S G A U

Textnachweise

Die Texte wurden teilweise in sich gekürzt und redaktionell bearbeitet.

Christoph Derschau: ALLES MÖGLICH. in: Lothar Jordan / Axel Marquardt / Wilfried Woesler (Hrsg.): LYRIK – BLICK ÜBER DIE GRENZEN. Frankfurt/M. 1984

Dietmar Holland: ENTSTEHUNG UND ERSTE AUFFÜHRUNGEN. in: Attila Csampai / Dietmar Holland (Hrsg.): GIUSEPPE VERDI. FALSTAFF. TEXTE, MATERIALIEN, KOMMENTARE. Reinbek bei Hamburg 1986

Niklaus Largier: DIE KUNST DES BEGEHRENS. DEKADENZ, SINNLICHKEIT UND ASKESE. München 2007

Helmut Krausser: NACHDICHTUNGEN DER SONETTE VON WILLIAM SHAKESPEARE. Berlin 2012

Die Synopsis und der Aufsatz IM HAUSE FORD. EIN QUERSCHNITT sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Vorverkauf

Tel. 0761 201 2853 oder
www.theater.freiburg.de

Die Biografien des Leitungsteams finden Sie auf unserer Website; ebenso die Biografien unseres Musiktheaterensembles, die zudem auf den Portraitpostkarten abgedruckt sind, die im Foyer des Theaters ausliegen.

Impressum

Herausgeber Theater Freiburg, Spielzeit 2019/20

Intendant Peter Carp

Kaufmännische Direktion Tessa Beecken

Redaktion Heiko Voss

Fotos Paul Leclair

Heft Nr. 1

Gestaltung Theater Freiburg / Benning, Gluth & Partner, Oberhausen / Antonia Chachuat

Druck Simon Druck GmbH & Co.

Anzeigenverwaltung Janne Callsen

Die Räuber.



www.freiburger-pilsner.de

Ich bin *Freiburger*
PILSNER



