

DON CARLO

GIUSEPPE VERDI

DON CARLO

OPER IN VIER AKTEN (1867/1884)

MUSIK VON Giuseppe Verdi

TEXT VON François Joseph Pierre Méry und Camille du Locle
in der italienischen Übersetzung von Achille de Lauzières-Thémines
und Angelo Zanardini nach Friedrich Schillers »Don Karlos«

URAUFFÜHRUNG

DER FÜNFAKTIGEN FRANZÖSISCHEN FASSUNG

11. März 1867

THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA, PARIS

URAUFFÜHRUNG

DER VIERAKTIGEN ITALIENISCHEN FASSUNG

10. Januar 1884

TEATRO ALLA SCALA, MAILAND

URAUFFÜHRUNG

DER FÜNFAKTIGEN ITALIENISCHEN FASSUNG

29. Dezember 1886

MODENA

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG

29. März 1868

DARMSTADT

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

11. Oktober 1913

KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG

13. Juni 2004

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

»
**DAS WORT
>FAMILIENBANDE<
HAT EINEN
BEIGESCHMACK
VON WAHRHEIT.**
«

Karl Kraus

INHALT

HANDLUNG	4
SYNOPSIS	7

ZWISCHEN INQUISITION UND FREIHEIT	
ÜBERLEGUNGEN ZUM KERNKONFLIKT IN »DON CARLO«	
von Udo Bermbach	11
»KÜRZER UND GEHALTVOLLER«	
VERDIS NEUBEARBEITUNG DES »DON CARLO« 1882/83	
von Uwe Schweikert	27
DAS MUSCHELESSEN (AUSZUG)	
von Birgit Vanderbeke	39
BRIEFE ÜBER »DON CARLOS«	
DRITTER BRIEF	
von Friedrich Schiller	45
ZEITTADEL	51

Produktionsfotos 60

Produktionsteam und Premierenbesetzung 79

Impressum 80

HANDLUNG

1. AKT

4 Don Carlos erinnert sich an glückliche Tage in Frankreich. Hier hatte er die französische Prinzessin Elisabeth kennen und lieben gelernt, die seine Frau werden sollte. Aus politischen Gründen aber wurde die Ehe zwischen Elisabeth von Valois und dem Vater von Carlos, dem spanischen König Philipp II. geschlossen. Ein Mönch, in dem Carlos seinen Großvater Karl V. zu erkennen glaubt, verspricht ihm Trost im Jenseits.

Marquis von Posa, ein Jugendfreund Carlos', fordert ihn auf, sich für die unterdrückten Niederlande einzusetzen. Carlos, ganz vom Gefühl seiner unglücklichen Liebe erfüllt, zeigt jedoch kein Interesse. Er gesteht Posa, dass er seine Stiefmutter liebt. Posa ist zunächst entsetzt und rät Carlos, gerade wegen seiner unerfüllten Liebe den Hof zu verlassen und das flandrische Heer anzuführen. Beide schwören, gemeinsam für die Freiheit zu kämpfen.

Prinzessin Eboli singt die Ballade von einer verschleierten Frau, um die der maurische König wirbt.

Posa sucht Elisabeth auf und übergibt ihr einen Brief, der angeblich von ihrer Mutter stammt. Dabei überreicht er ihr unauffällig ein Schreiben von Carlos. Eboli missversteht die Äußerungen Posas, und denkt, dass Carlos in sie verliebt sei.

Bei ihrem Wiedersehen verspricht Elisabeth Carlos, ihn in seinen politischen Plänen zu unterstützen. Selbstvergessen gibt sich Carlos seinen Gefühlen hin.

Philipp trifft seine Gattin ohne Begleitung an. Er schickt die Gräfin von Aremberg wegen Vernachlässigung ihrer Aufsichtspflicht zurück nach Frankreich. Elisabeths Trauer darüber nimmt er nicht ernst.

Philipp nimmt den Marquis von Posa zur Seite. Dieser ist dem König aufgefallen, weil er als Einziger nicht

versucht hat, sich bei ihm einzuschmeicheln. Posa wagt ein offenes Wort und bittet um Frieden und Freiheit für Flandern. Auch wenn Philipp das als Schwärmerei zurückweist, ist er berührt von Posas Aufrichtigkeit. Philipp verspricht Posa, ihn nicht zur Rechenschaft zu ziehen, warnt ihn aber vor dem Großinquisitor. Er zieht ihn ins Vertrauen und trägt ihm auf, Elisabeth und Carlos zu bespitzeln, die er einer geheimen Leidenschaft verdächtigt.

2. AKT

Carlos erhält eine anonyme Einladung zu einem Rendezvous. Zu spät erkennt er, dass nicht Elisabeth, sondern Prinzessin Eboli am Treffpunkt erschienen ist, die begreift, dass er nicht sie, sondern die Königin liebt. Posa tritt dazwischen und versucht, die Situation als Missverständnis herunterzuspielen. Doch Eboli lässt sich nicht beruhigen und wird dadurch zu einer Gefahr für Carlos.

Posa rät Carlos, ihm alle Dokumente auszuhändigen, die auf seine Beteiligung an der geplanten Befreiung Flanderns hinweisen. Carlos zögert, weil er von der Freundschaft zwischen Posa und seinem Vater erfahren hat. Schließlich fasst er aber doch erneut Vertrauen und sie schwören einander Treue.

Während des Autodafés einer öffentlichen Hinrichtung von Ketzern, bittet Carlos zusammen mit sechs Deputierten aus Flandern um Frieden und Freiheit für die Provinz. Als Philipp die Bitte seines Sohnes ablehnt, ihm Flandern zu überlassen, bedroht Carlos seinen Vater. Posa ist der Einzige, der Philipp zur Hilfe kommt, und wird dafür von diesem zum Herzog ernannt. Carlos wird inhaftiert und das Autodafé beginnt.

3. AKT

Philipp quält der Gedanke, dass Elisabeth ihn nie geliebt hat. Unsicher, wie er mit Carlos verfahren soll, zieht er den Großinquisitor zu Rate. Dieser sichert ihm Absolution für den

SYNOPSIS

ACT I

Don Carlo is recalling happier days in France, where he had met and fallen in love with the French princess Elizabeth, who was to become his wife. For political reasons, however, Elizabeth of Valois was given in marriage to Carlo's father, the Spanish king Philip II, instead. A monk resembling Carlo's grandfather, Carlo V, promises him that he will find consolation in the hereafter.

The Marquis of Posa, Carlo's childhood friend, urges him to come to the aid of the oppressed Netherlands, but Carlo, consumed by his unhappy love affair, is uninterested. He confesses to his friend that he is in love with his own stepmother, shocking Posa, who tells Carlo that his unrequited love is precisely the reason why he should leave the court and lead the Flemish army. The two of them vow to fight together for freedom.

Princess Eboli sings a ballad about a veiled woman being courted by the Moorish king.

Posa calls on Elizabeth and gives her a letter allegedly written by her mother. At the same time, he slips her a letter from Carlo. Eboli misinterprets Posa's remarks and thinks that Carlo is in love with her.

When they see each other again, Elizabeth promises Carlo that she will support his political plans. Unable to restrain himself, Carlo abandons himself to his feelings.

Philip sees his wife unattended and sends the Countess of Aremberg back to France for having neglected her duty to watch over the princess. He makes light of Elizabeth's unhappiness about this.

Philip takes the Marquis of Posa aside. Posa has come to his attention because he alone has not attempted to ingratiate himself with the king.

Mord an seinem Sohn zu. Er fordert aber gleichzeitig, Posa der Inquisition zu übergeben. Vergeblich versucht Philipp dagegen aufzubegehren.

Elisabeth beklagt sich bei Philipp, dass ihre Schmuckschatulle gestohlen worden sei. Philipp, der die Schatulle hat, bezichtigt sie des Ehebruchs, weil er ein Bild Carlos' darin findet. Während Eboli ihren Fehler erkennt, wird Posa klar, dass er nun handeln muss.

Als Elisabeth mit Prinzessin Eboli alleine ist, gesteht die Prinzessin, aus Eifersucht die Schatulle gestohlen zu haben. Mehr noch: Sie offenbart, die Geliebte des Königs zu sein. Elisabeth stellt sie vor die Wahl zwischen Exil und Kloster. Eboli bereut ihre Tat.

Posa sucht Carlos im Gefängnis auf. Als er berichtet, dass die gefährlichen Papiere bei ihm gefunden worden seien und er nun kurz vor der Inhaftierung stehe, erkennt Carlos die guten Absichten des Freundes. Beide schwören auf ihr politisches Ideal: die Befreiung Flanderns. Es fällt ein Schuss und Posa ist tödlich verwundet. Sterbend berichtet er, dass Elisabeth auf Carlos warte.

Philipp will seinem Sohn vergeben, doch Carlos weist ihn zurück. Philipp erkennt seine Schuld am Tod Posas. Das Volk, von Eboli aufgewiegelt, will Carlos befreien. Der Tumult löst sich auf, als der Großinquisitor erscheint und dem Volk befiehlt, vor Gott und dem König niederzuknien.

4. AKT

Während Elisabeth für ihren inneren Frieden betet, kommt Carlos zu ihr. Beiden ist klar, dass die Zeit für eine mögliche Liebe abgelaufen ist. Carlos will nach Flandern gehen und wird in seinen Plänen von Elisabeth bestärkt. Sie verabschiedet sich von ihm.

Philipperscheint in Begleitung des Großinquisitors. Während Philipp Elisabeth zur Rechenschaft zieht, überlässt er seinen Sohn der Gewalt des Großinquisitors.

Posa takes the risk of speaking openly and asks for peace and freedom for Flanders. Although the king rejects the request as romantic enthusiasm, he is moved by Posa's sincerity. Philip promises Posa that he will not call him to account, but tells him to beware of the Grand Inquisitor. He takes him into his confidence, instructing him to spy on Elizabeth and Carlo, whom he suspects of being secretly in love.

ACT II

Carlo receives an anonymous invitation to a rendezvous. He realizes too late that it is not Elizabeth, but Princess Eboli, who has appeared to meet him and who now knows that he is in love with the queen and not with her. Posa intervenes and attempts to play down the situation as a misunderstanding. Eboli, however, cannot be placated, making her dangerous to Carlo.

Posa advises Carlo to give him all of the papers referring to his involvement in the plans to free Flanders. Carlo hesitates because he has since learned about the friendship between Posa and his father. In the end, however, his trust is restored, and they pledge their loyalty to one another.

During the ceremonial opening of an auto-da-fé, Carlo arrives with six deputies from Flanders to petition for peace and freedom for the province. When Philip denies his son's request that Flanders be made his responsibility, Carlo threatens his father. Posa is the only one who comes to the king's aid, and the king rewards him with a ducal title. Carlo is arrested and the burning of the heretics begins.

ACT III

Philip is tormented by the thought that Elizabeth has never loved him. Unsure as to what he should do about Carlo, he consults the Grand Inquisitor, who promises him absolution for the murder of his son. At the same time, however, he demands that Posa be handed over to the Inquisition. Philip attempts in vain to resist.

Elizabeth tells Philip that her jewelry casket has been stolen. Philip, who has the casket, accuses her of adultery when he finds a picture of Carlo in it. Eboli and Posa join them. Eboli recognizes her mistake, and Posa realizes that he must act.

When Elizabeth is left alone with Princess Eboli, the princess confesses to having stolen the casket out of jealousy. But there is more: she reveals that she is the king's mistress. Elizabeth gives her a choice between exile and the convent. Eboli regrets her actions.

Posa visits Carlo in prison. When he reports that the dangerous papers have been found in his possession and that he will soon be arrested, Carlo realizes that his friend's intentions were good. Both pledge loyalty to their political ideal: the liberation of Flanders. A shot rings out, and Posa is mortally wounded. Dying, he tells Carlo that Elizabeth is waiting for him.

Philip wants to forgive his son, but Carlo rejects his attempt. Philip acknowledges his responsibility for Posa's death. The people, incited by Eboli, want to free Carlo. The uproar subsides when the Grand Inquisitor appears and orders the people to kneel before God and their king.

ACT IV

Carlo comes to Elizabeth while she is praying for inner peace. Both realize that they have lost their chance at love. Carlo wants to go to Flanders, and Elizabeth urges him to follow his plan. She bids him farewell.

Philip appears, accompanied by the Grand Inquisitor. While Philip is calling Elizabeth to account, he gives his son into the hands of the Grand Inquisitor.

»
VOR DEM GLAUBEN
GIBT ES KEINE STIMME
DER NATUR.
«

Friedrich Schiller: Don Karlos,
5. Akt, 10. Auftritt

ZWISCHEN INQUISITION UND FREIHEIT

ÜBERLEGUNGEN ZUM KERNKONFLIKT
IN »DON CARLO«

TEXT VON Udo Bermbach

11

»Die Oper ›Don Carlos‹ als ein Hauptwerk des 19. Jahrhunderts gibt es gar nicht, sie ist ein Phantom, das in jeder Aufführung eine neue Gestalt annimmt.« Mit diesem Resümee beschließt Ulrich Schreiber seinen kurzen Durchgang durch die komplizierte Entstehungsgeschichte von Verdis viertletzter Oper, die 1867, im Jahr der Weltausstellung, in Paris nach 270 Proben am Théâtre Impériale de l'Opéra ihre Uraufführung erlebte, nach mehrfachen Änderungen, denen weitere noch folgen sollten. Keine andere Oper Verdis hat eine so unübersichtliche Entstehungs- und Wandlungsgeschichte wie »Don Carlo«. Und doch blieb der Kern der erzählten Geschichte stets unangetastet, auch wenn sich in den beiden existierenden Fassungen, einer französischen und einer italienischen, die Akzente jeweils verschoben.

In »Don Carlo« hat Verdi alle Register der Grand opéra gezogen. Und doch war der Erfolg nach der Uraufführung eher mäßig. Die düstere Sprache der Musik, die mit den Handlungsorten, den Orten des Rückzugs, der Resignation, des Eingeschlossenseins und des Todes (Uwe Schweikert) korrespondieren, wie auch die Länge des Werks – »Es ist eine lange Oper, das ist wahr. Aber sie muß so sein«, so Verdi 1871 an seinen Freund Cesare De Sanctis – dürften viele der französischen Verehrer des Komponisten verschreckt haben.

Kam hinzu, dass die Oper auch formal neue Wege beschritt: Sie besteht überwiegend aus Duetten, jener Form intensiver Kommunikation zwischen zwei Menschen, in denen sich die Handlung entwickelt und die Konflikte zuspitzen. Die fast schon »unendliche Melodie« (Richard Wagner) der durchkomponierten Akte erlaubte den Zuhörern kaum das Atemholen und riss sie in immer neue Situationen und immer neue Emotionen hinein.

Den geschichtlichen Hintergrund der Oper hat Verdi selbst sehr treffend charakterisiert. An seinen Librettisten schrieb er 1883, dass die von ihm vorgenommenen Änderungen die Historie in keiner Weise verfälschten, denn: »Der Kaiser war bereits seit mehreren Jahren tot ..., D. Carlos war ein Dummkopf, ungestüm und unsympathisch, Elisabeth hat niemals mit D. Carlos kokettiert. Posa ist eine Phantasiegestalt, die niemals unter der Regierung Philipps hätte existieren können. ... Philipp war nicht so zart. Schließlich gibt es in diesem Drama nichts Historisches, noch die Shakespeare'sche Wahrheit und Tiefe der Charaktere ..., dann schadet ein bißchen mehr oder weniger auch nichts ...«.

In der Tat: Carlos war ein eher infantiler Prinz, war verwachsen und hatte einen Sprachfehler, neigte zu Roheit, Sadismus und Verschwendungssucht, stürzte mit 18 Jahren vom Pferd und musste sich einer Gehirnoperation unterziehen, wonach sich sein Geisteszustand erheblich verschlechterte, seine geplante Hochzeit mit Anna von Österreich abgesagt werden musste und sein Vater zunächst seine Pläne, Oberbefehlshaber der spanischen Truppen in Flandern zu werden, durchkreuzte, ihn dann verhaften ließ und von der Thronfolge ausschloss. Er starb mit 23 Jahren im Gefängnis.

Philipp II. war, als er aus politischen Gründen seine dritte Ehe mit Elisabeth von Valois einging, keineswegs ein alter Mann, sondern erst 33 Jahre alt. Von intellektuell eher bescheidenem Zuschnitt, ein fanatischer Katholik, der sich der katholischen Kirche unterwarf, Förderer der Künste,

ein düsterer Mensch, der sein Leben in Angst vor jenseitiger Bestrafung verbrachte, verlor unter seiner Herrschaft Spanien nach dem Untergang seiner Armada im Kampf gegen die englische Flotte 1588 seine Vormachtstellung auf See, was eine rasche Verarmung des Landes zur Folge hatte. Soviel zu zwei der Hauptpersonen – die Diskrepanzen zwischen Realgeschichte und Oper ließen sich leicht fortsetzen.

Verdis Oper ist – aller historischen Einbettung zum Trotz – deshalb eher ein Ideendrama, ein auf dem Hintergrund historischer Stilisierung spielender Kampf zwischen politischen Vorstellungen und Ideen, in welche die privaten Lebensentwürfe von handelnden Figuren hinein verflochten sind. Im »Don Carlo« verschränken sich die Ebenen des Politischen und des Privaten so intensiv und in einer so komplexen Weise, wie dies in Verdis bis dahin komponierten Opernstoffen noch nie der Fall gewesen ist. Sicherlich wird man sagen dürfen, dass die Politik in Verdis Opern nahezu immer präsent ist, dass sie eine bedeutsame Rolle spielt, weil die durch die Politik gesetzten Rahmenbedingungen stets die individuellen Schicksale der Akteure bestimmen, sich die Freiheitsträume und Freiheitsverluste der Akteure am politischen Rahmen der Handlung spiegeln. Aber selten ist Politik bei Verdi so handlungsbestimmend geworden wie im »Don Carlo«, und Sieghart Döhring hat deshalb recht, wenn er meint, »daß das historische Geschehen nicht zur bloßen Folie des Privatkonflikts herabgestuft, sondern zu markanten Szenen von großer Theaterwirksamkeit verdichtet« worden sei.

An drei Stellen der Oper wird diese komplexe Verschränkung des Privaten mit dem Politischen besonders deutlich, und diese zentralen Stellen – auf die sich die folgenden Überlegungen konzentrieren – sind in der Gesamtanlage des Stückes wohl kaum zufällig um dessen Peripetie herum angeordnet: Zentral ist das große Tableau des zweiten Aktes, der Auftritt des Königs und seines Hofes aus Anlass

des Autodafés, der Ketzerverbrennung. Nur in dieser Szene kommen alle handelnden Figuren auf der Bühne zusammen, nur hier treffen die verschiedenen Handlungsstränge aufeinander, und auf dieses Tableau strebt die vorausgegangene Geschichte ebenso zu, wie sie von ihm aus zu ihrem Ende kommt. Dem Tableau geht ein Gespräch zwischen König und Rodrigo voraus, das als Exposition für das spätere Geschehen gelten kann, und ihm folgt ein Gespräch zwischen König und Großinquisitor zu Beginn des dritten Aktes, in dem die Konsequenz aus dem gerade Geschehenen gezogen, die Machtfrage zwischen weltlichem und geistlichem Regiment gestellt und entschieden wird. Beide Gespräche beginnen gleichsam im Privaten, wenden sich aber sehr rasch dann der Erörterung der öffentlichen Angelegenheiten der Monarchie zu, gehen also ins Politische, wodurch das Private eine andere Färbung bekommt. Beide Gespräche rahmen eine Szene ein, die als die wohl eindrucksvollste der Oper mit ihrem Auftritt der Massen und dem Repräsentationsanspruch der Monarchie die Politik in ihrem herrschaftlichen Anspruch wie ihrer visuellen Demonstration ins Zentrum des Geschehens rückt. Die Architektur dieses Zusammenhangs dürfte von Verdi, der die Anlage seiner Opern fast immer akribisch bedachte und mitbestimmte, sehr genau überlegt worden sein: Denn es ist eine wohlkalkulierte Struktur, die sich hier dem Zuschauer darbietet, in der sinnfällig wird, dass erfolgreiche Machtbehauptung nur durch die auch ins Private hineinreichenden Ansprüche und geforderten Loyalitäten durchgesetzt und abgesichert werden können.

Mit bewundernswertem Sinn für die verschiedenen Aspekte von Politik, für die Verschränkung des Privaten mit dem Öffentlichen, hat Verdi in dieser Szene einen theatralen Zusammenhang geschaffen, wie er nur in wenigen Opern überhaupt zu finden ist. Und es ist eben dieser Zusammenhang, der im »Don Carlo« die Politik zum heimlichen Hauptakteur des Geschehens macht, die alle entscheidenden

Handlungsentwicklungen bestimmt: so im (in der vieraktigen Fassung gestrichenen) Fontainebleau-Akt, in dem Elisabeth aus Gründen der Staatsräson auf Carlos verzichtet und in die Hochzeit mit Philipp einwilligt; so in jener Szene des ersten Aktes, in der sich Elisabeth und Carlos treffen, weil dieser von der noch immer geliebten Königin sich Fürsprache erhofft, das Kommando in Flandern übernehmen zu können; so im Gespräch Philipps mit Rodrigos, in dem der König um den Freund von Carlo wirbt, dieser jedoch mit der Forderung nach politischer Freiheit für Flandern antwortet; so in der Begegnung zwischen Philipp und dem Großinquisitor, in welcher der private Anlass, Rat über den Infanten einzuholen, sehr rasch in eine grundsätzlich politische Auseinandersetzung zwischen weltlichem und geistlichem Herrschaftsanspruch umschlägt; so von Rodrigo, der aus Freundschaft zu Carlos den eigenen Tod auf sich nimmt; und schließlich, so auch am Ende, wenn Carlos durch den Mönch der bereits beschlossenen Strafe entzogen wird. In all diesen Szenen ist die Politik, sind die politischen Ideen und Motive der Handelnden nicht nur figurativer Hintergrund und atmosphärische Illustration des Geschehens, sondern bestimmen das Schicksal der Figuren unmittelbar.

Im Tableau des zweiten Aktes, dem Auftritt des Königs und dem Autodafé, visualisiert Verdi eine Vorstellung von Politik, die komplexer kaum gedacht werden kann. Da treten das Volk, die spanischen Granden und der König auf, nicht zu vergessen die Mönche als Mitglieder der Kirche, und schlagartig ist versammelt, was den Staat in seinen konstitutiven Elementen repräsentiert. Das Volk jubelt über die bevorstehende Vernichtung der politischen Opposition – der flandrischen Deputierten – ebenso wie über die Präsenz der Monarchie; die Anwesenheit der Granden zeigt den Adel als Bindeglied zwischen Volk und König und der König selbst symbolisiert in seiner Person die Einheit des Staates. Dass der König aus der Kirche heraustritt, kann Ausdruck des

»

**WARUM VON TAUSEND VÄTERN
 JUST EBEN DIESER VATER MIR?
 UND IHM JUST DIESEN SOHN VON
 TAUSEND BESSEREN SÖHNEN?
 ZWEI UNVERTRÄGLICHE
 GEGENTEILE FAND DIE NATUR
 IN IHREM UMKREIS NICHT.
 WIE MOCHTE SIE DIE LETZTEN
 BEIDEN ENDEN DES MENSCH-
 LICHEN GESCHLECHTES
 – MICH UND IHN –
 DURCH EIN SO HEILIG BAND
 ZUSAMMENZWINGEN?
 FURCHTBARES LOS!
 WARUM MUSSTE ES GESCHEHN?
 WARUM ZWEI MENSCHEN,
 DIE SICH EWIG MEIDEN,
 IN EINEM WUNSCH
 SCHRECKLICH SICH
 BEGEGNEN?**

«

Schiller, Don Karlos, 1. Akt, 2. Auftritt

Zusammenhangs von weltlicher und geistlicher Macht sein, Zeichen dafür, dass der Monarch des Segens der Kirche bedarf, um legitimiert regieren zu können. So zeigt die Gesamtszene die politische Verflochtenheit aller Akteure: Der König ist verbunden mit der Kirche, er stützt sich aber auch auf den Adel, dessen Loyalität ebenfalls Vorbedingung einer stabilen Monarchie ist, und alle drei institutionellen Faktoren finden im Jubel des Volkes ihre letzte Legitimationsgrundlage. Wechselseitige Verbindungen, die zugleich aber auch Einbindungen sind, aus denen sich Forderungen ergeben, der Kirche und des Adels an die Monarchie, wie umgekehrt des Monarchen an Kirche und Adel. Sichtbar wird damit ein politischer Handlungsraum, in dem sich diese Erwartungen sinnhaft wahrnehmbar niederschlagen: die des Volkes auf gerechte Herrschaft, die des Königs auf ein fügsames Volk, die der Granden auf Berücksichtigung ihrer Interessen. Und über allem die Kirche, die das weltliche Schwert zu kontrollieren beansprucht und den König so lange religiös legitimiert, solange er sich solcher Kontrolle fügt.

All dies versinnlicht dieses Tableau, und zugleich wird all dies beim Zuschauer als Wissen vorausgesetzt, weil sich nur dann der Sinn des Vorgangs insgesamt erschließt. Ergänzt wird dieser Teil des Tableaus durch den Aufzug der flandrischen Deputierten, denen der Tod auf dem Scheiterhaufen bestimmt ist. In ihnen verkörpert sich eine prinzipielle Opposition gegen die spanische Monarchie, der Widerspruch gegen die Verbindung von weltlicher Macht und geistlichem Wahrheitsanspruch, auch der Wille nach Freiheit des Lebens wie des Glaubens. Die flandrischen Deputierten personifizieren die Fundamentalopposition in einem Land, dessen politische Ordnung auf widerspruchslosen Gehorsam, auf Einordnung und Unterordnung ausgerichtet ist, sie zeigen nicht nur Widerspruch, sondern auch Widerstand und fordern damit die autoritären Institutionen des Königsreichs wie der Kirche heraus. Von der Kirche zu Ketzern erklärt, nimmt der

Staat dies zum Vorwand, um mit ihrer Vernichtung zugleich auch die politische Opposition auszuschalten.

Wenn Carlos, durch Rodrigo bewogen, die Regentschaft über Flandern fordert, dann tritt er sowohl für politische Selbstbestimmung als auch für Freiheit des Glaubens ein und wird im doppelten Sinne gefährlich: Für die Kirche ist er ein Häretiker, für den König ein politischer Opponent. Beides reicht aus, ihn beseitigen zu wollen. Hinzu kommt das private Motiv des Königs, den die Königin liebenden Sohn endgültig zu eliminieren. Im Konflikt zwischen Vater und Sohn sind die Grenzen zwischen privat und öffentlich damit aufgehoben.

Dieses Ineinandergreifen privater und öffentlicher Motive gilt für das Verhalten aller Personen in der Oper und wird in diesem Tableau besonders spürbar. Zwischen König und Königin, zwischen Königin und Carlos, zwischen Carlos und Rodrigo, zwischen Carlos und Eboli und zwischen Philipp und Eboli gibt es private Beziehungen, die ihre politischen Optionen entscheidend mitbestimmen, ohne dass sie im politischen Diskurs der Figuren explizit gemacht werden. Hier schieben sich mehrere Beziehungsebenen übereinander, die das enge, auf Institutionen bezogene Politik-Verständnis sehr ausweiten. Staatsräson, politische Strategien, politisches Freiheitsstreben und Zurückdrängen der Religion aus dem öffentlichen Bereich verbinden sich mit privaten Emotionen, und alles zusammen bestimmt die politischen Aktionen. Die Politik zielt auf gnadenlose Vernichtung des ihr gefährlich werdenden Potenzials. In diesem Kampf verheißt die »Stimme von oben« den Verfolgten und Gequälten einen Frieden, den die Mächtigen zu üben nicht bereit sind. Beeindruckend führt Verdi Politik in ihrer brutalen Form vor: Macht, Herrschaft, Unterdrückung, Folter und Tod stehen unversöhnlich gegen die Freiheit des Denkens und Handelns, gegen Selbstbestimmung im öffentlichen wie privaten Leben – insgesamt ein Tableau und eine Szene, die eine exzeptionelle dramatische und dramaturgische Leistung darstellt, wie sie Verdi in die-

ser Eindringlichkeit kein zweites Mal gelungen ist. Diese große Szene wird von zwei kleineren eingerahmt, die für das Verhältnis von Politik und Freiheit im »Don Carlo« eine Schlüsselstellung einnehmen: vom vorausgehenden Gespräch zwischen Philipp und Rodrigo wie von der nachfolgenden Unterredung zwischen König und Großinquisitor.

Zuerst zu Philipp und Rodrigo. Es geht hier um jenes Gespräch, das die beiden im Anschluss an die Entdeckung der Begegnung von Elisabeth mit Carlos – im ersten Akt, der zweiten Szene – miteinander führen. Nachdem Philipp die Hofdame der Königin des Landes verwiesen hat, will Rodrigo sich mit der Königin zurückziehen. Philipp fordert ihn aber auf zu bleiben, will, dass er sich eine persönliche Gunst erbittet, was dieser ablehnt. Stattdessen schildert Rodrigo das Elend Flanderns und bittet um dessen Freiheit. Im Dialog, der sich zwischen beiden entwickelt, zeigt sich der König eher von seiner privaten Seite: Er wirbt um die Freundschaft Rodrigos, dessen stolze Unabhängigkeit er bewundert und den er deshalb fester an sich binden möchte. Aber deutlich wird zugleich auch der Machtpolitiker, der den Frieden seines Reiches nur durch Feuer und Blut glaubt sichern zu können. So verbindet sich bei ihm die Sehnsucht nach menschlicher Nähe mit politischer Härte, der privaten Einsamkeit korrespondiert die Priorität der Staatsräson. Zwei Repräsentanten eines politischen Systems begegnen sich da, die auf je unterschiedliche Weise das Verhältnis von Politik und Freiheit reflektieren. Der König fordert zum Gespräch heraus, er will wissen, wie potenzielle Kritik einzuschätzen ist, will einen offenen Austausch, frei von politischer Rücksichtnahme. Daher das Angebot an Rodrigo, sich eine Gunst zu wünschen. Doch der lehnt ab mit dem Hinweis, ihm genüge der Schutz des Gesetzes. In der Atmosphäre persönlicher Vertraulichkeit werden die Rang- und Herrschaftsunterschiede zwischen beiden für einen Augenblick beiseite geräumt – eine altbekannte Strategie erfolgreicher Machtpolitiker. Rodrigo

»

TROTZ IST ES UND
BITTERKEIT UND STOLZ,
WAS IHRE WÜNSCHE
SO WÜTEND
NACH DER MUTTER ZIEHT.
DIE LIEBE IST IHR GROSSES AMT.
BIS JETZT VERIRRTE SIE
ZUR MUTTER. –
BRINGEN SIE, O BRINGEN SIE
SIE IHREN KÜNFT'GEN REICHEN,
UND FÜHLEN SIE,
STATT DOLCHEN DES GEWISSENS,
DIE WOLLUST GOTT ZU SEIN.
ELISABETH WAR IHRE
ERSTE LIEBE.
IHRE ZWEITE SEI SPANIEN.

«

Friedrich Schiller, Don Karlos, 1. Akt, 5. Auftritt

spielt das Spiel mit, verweist aber auf die Differenz, die zwischen einer Herrschaft der Gesetze und persönlicher Willkür besteht – ein klassischer Topos modernen Politikverständnisses, den Verdi hier an zentraler Stelle zitiert.

Doch Philipp ist nicht nur Politiker der Staatsräson, sondern auch ein einsamer und eigentlich unsicherer Mensch, der geliebt werden will. Die scheinbare Untreue der Königin trifft ihn ebenso tief wie das Verhalten seines Sohnes Carlos, und deshalb sucht er in Rodrigo den Freund, der ihm Nähe und Hilfe geben könnte. Und offenbart dabei auch Nachdenklichkeit. Doch am Ende ist klar: Die Unterdrückung Flanderns geschieht um des »Friedens« willen und der König hält sich selbst für stark genug, den Freiheitsdrang der Menschen aufhalten zu können. Die Sehnsucht nach Freundschaft, nach Hilfe und Geborgenheit geht einher mit omnipotenten Machtphantasien, mit der Überschätzung eigener Möglichkeiten, wie sie autoritärer Politik von jeher zu eigen sind. Philipp denkt als Repräsentant eines weltumspannenden Imperiums, und so deutet sich in den politischen Teilen dieses Gesprächs bereits an, was im anschließenden Autodafé dann exekutiert wird.

Die diesem Autodafé folgende Unterredung des Königs mit dem Großinquisitor rundet das Bild einer autoritären Machtpolitik von anderer Seite ab. Ein zuvor durchaus auch nachdenklicher Monarch, der Einblick in sein Innenleben gegeben hatte – »als Vater tief verletzt, / als Gatte schwer gekränkt« –, der Rodrigos Offenheit honoriert, indem er ihn vor der Inquisition warnt, wird von dieser Inquisition anschließend unter scharfen Druck gesetzt und auf blanke Machtpolitik eingeschworen. Verdis antiklerikale Einstellung zeichnet einen Großinquisitor, der als Repräsentant eines fundamentalistischen Politikverständnisses auftritt und damit den König an Radikalität noch übertrifft. Im geistlichen Gewand erscheint da ein skrupel- und gnadenloser Machtpolitiker, der dem höchsten Repräsentanten der weltlichen Macht mit dem Scheiterhaufen droht, falls der die Interessen der Kirche

verletzt. »Alles beugt sich und schweigt, wenn der Glaube spricht« – das ist der zentrale Satz und zugleich der Kern jenes religiös-politischen Fundamentalismus, dessen absoluter Wahrheitsanspruch jeglichen Kompromiss verweigert. Wer so redet, duldet keinen Widerspruch, hält die Welt für unveränderbar und kann keine Freiheit zulassen. Politik heißt hier, den offenbarten Heilsplan Gottes autoritativ auszulegen und zu verwirklichen. Zwei Politiker stoßen in dieser Szene aufeinander, die sich teilweise widersprechen, teilweise aber auch ergänzen: der König, dessen Haltung man pragmatisch-autoritär nennen könnte, und der Inquisitor, der ausschließlich prinzipiell argumentiert. In keiner anderen Oper hat Verdi die Kirche so in den Mittelpunkt des Bühnengeschehens gesetzt, sie zugleich so respektlos als brutalen Machtapparat vorgeführt, als eine auf Fanatismus beruhende menschenverachtende Institution, wie hier. Dass dies historisch nur bedingt richtig ist, sollte allerdings erwähnt werden. Die spanische Inquisition war, all ihrer Verbrechen zum Trotz, seit ihrer Gründung im Jahr 1483 ein zwar mächtiges Herrschaftsinstrument der katholischen Kirche, die Autorität in Glaubensfragen, die auch von den spanischen Königen respektiert wurde; aber sie war zugleich auch ein Instrument der Monarchie, ein Werkzeug der königlichen Politik, die ihrerseits das »Heilige Offizium« dazu nutzte, Juden und Muslime aus Spanien zu verdrängen und die konfessionelle Einheit der aus zwei Königreichen zusammengewachsenen Monarchie herzustellen.

In unterschiedlichen Facetten führt Verdi im »Don Carlo« die Politik vor, stellt ihr aber immer wieder die Sehnsucht nach Freiheit entgegen, in der – um es mit Kant zu formulieren – die Freiheit des Einzelnen mit der Freiheit aller übereinstimmen soll. Dabei liegen die Freiheitspotenziale im kritischen Widerspiel zwischen der individuellen Freiheitssehnsucht einzelner Protagonisten – Carlos, Rodrigo, aber auch Elisabeth – mit den vermeintlichen Stabilitätsanforderungen weltlicher und geistlicher Macht. Die daraus entstehenden

Spannungen zeigen, mit welch hohen Kosten die Behauptung der Macht verbunden ist: Sie führt beim König zum Verlust aller zwischenmenschlichen Bindungen, zur Isolation und Vereinsamung innerhalb des Hofes und der ihm vermeintlich Nahestehenden, zur Reduktion des Menschen Philipp auf den Repräsentanten der Monarchie, und beim Großinquisitor zum Verlust einer realitätsgerechten Weltsicht – nicht zufällig ist er blind. Für den König sind die humanen Kosten beträchtlich: Die Liebe der Königin hat er nie gehabt, den Sohn verloren, Rodrigo als Freund nicht gewinnen können – am Ende ist er eigentlich ein geschlagener Mensch, der sich aus Gründen der Staatsräson noch hält. Die Suggestion der Oper, Verdis Suggestion ist es, zu zeigen, dass eine solche Politik zu Lasten der Menschlichkeit, der Einzelnen wie der Gemeinschaft geht. Es ist einer jener Grundkonflikte, die sich in vielen Opern Verdis finden, hier aber zum zentralen Thema geworden ist: Die Frage nach dem Ausgleich von individueller Freiheit und öffentlichem Zwang, von Toleranz einerseits, Bindung und Loyalität andererseits, von den Möglichkeiten persönlicher Autonomie und den Notwendigkeiten institutioneller Einbindung, von Selbstbestimmung und Verantwortung für andere. Verdi führt keine Lösung dieser Widersprüche vor, sondern seine ureigenste Option gegen die schrankenlose Herrschaft des Staates, gegen autoritäre Gesinnungskontrolle, gegen nationale Unterdrückung und soziale Verelendung – und er zeigt im Autodafé wie in der folgenden Entblößung der Mächtigen, im Tod Rodrigos und der Bedrohung und eher mystischen Rettung von Carlos, welche Folgen mit einer Politik verbunden sind, die den berechtigten Freiheitsforderungen von Menschen nicht entspricht. In einem Brief an Giuseppe Piroli von 1889, der sich auf die Entwicklung in Italien bezog, schrieb Verdi: »Ich liebe die Politik nicht, aber ich akzeptiere ihre Notwendigkeit ...« – ein Satz, der Verdis kritisches Motiv auch für seine Oper »Don Carlo« prägnant formuliert.

Gestern abend haben wir, mein Neffe und ich, einem Autodafé beigewohnt. Wir sahen es aus einem Fenster und konnten alles sehr gut hören. Jeder von uns hatte einen Zettel bekommen, mit den Namen der Personen, um die es sich handeln sollte. Ich schicke euch den meinigen, damit ihr wißt, wie sie heißen. Zuerst kam wie immer eine Predigt. Wir blieben bis zur Verkündigung der Urteile, dann zogen wir uns zurück, weil in dem Hause, aus dem wir zusahen, das weltliche Gericht die Personen, die ihm nun von den Inquisitoren übergeben worden waren, zum Feuertode verurteilen sollte. Um 8 Uhr waren wir gekommen und gegen 1 Uhr kehrten wir zum Speisen heim. Gott schütze Euch, wie es mein Wunsch ist! Euer guter Vater.

Philipp II. in einem Brief an seine beiden Töchter

STAATSRÄSON – Der Grundsatz, dass oberste Richtschnur für staatliches Handeln die ratio status (Staatsvernunft) sei. Als Maxime gelten u. a. die Verwirklichung des Gemeinwohls, Sicherung der Existenzbedingung des Staates. Der Gedanke der Staatsräson geht zurück auf die Lehre Machiavellis, dass der Staat die zu seiner Selbsterhaltung nötige Macht ohne Rücksicht auf Recht und Moral wahren müsse.

GLÜCK – Seelenzustand, der sich aus der Erfüllung der Wünsche ergibt, die dem Menschen für sich selbst am Wesentlichsten scheinen; sie können alle Stufen vom Sinnlichen bis zum Geistigen durchlaufen. In vielen politischen Systemen gilt das Glücksstreben als sittlich berechtigter Antrieb des menschlichen Handelns.

Gut, daß du noch einmal kommst, sagte meine Mutter ganz arglos, ich brauche die Papiere von der Krankenkasse, eben war die Oberschwester da, morgen soll ich aufstehen und übermorgen nach Haus. Das ist schön, sagte ich, da ist auch der Vater wieder da. Ich sagte das aber aus reiner Zerstretheit, in Wirklichkeit wäre ich lieber mit ihr allein gewesen, und auch sie wäre lieber allein gewesen mit mir. Ich suchte meine Handschuhe und zog sie aus der Tasche meines Mantels, ich spielte den Zerstreuten und küßte meine Mutter und sah sie liebevoll an. Als ich ging, ermahnte sie mich noch einmal wegen der Papiere: Denk daran, tu es gleich, vergiß es nicht. Ich nickte und freute mich darüber, wie gut und jung sie aussah, wenn wir jetzt zusammen ausgingen, würde man uns wieder für ein Liebespaar halten.

aus: Marie-Luise Kaschnitz, Wer kennt seinen Vater

»
 ER GEHT! AUCH DAS NOCH!
 ER VERACHTET MICH! –
 DA STEH ICH
 IN FÜRCHTERLICHER
 EINSAMKEIT
 – VERSTOSSEN, VERWORFEN, –.
 NEIN! VERDRUNGEN NUR,
 VERDRUNGEN VON EINER
 NEBENBUHLERIN.
 ER LIEBT. KEIN ZWEIFEL MEHR.
 ER HAT ES SELBST BEKANNT.
 DOCH WER IST DIESE
 GLÜCKLICHE?
 – SOVIEL IST OFFENBAR –
 ER LIEBT,
 WAS ER NICHT SOLLTE.
 «

Friedrich Schiller, Don Karlos, 2. Akt, 9. Auftritt

»KÜRZER UND GEHALTVOLLER«

VERDIS NEUBEARBEITUNG
 DES »DON CARLO« 1882/83

TEXT VON Uwe Schweikert

27

Fünf seiner Opern – »I lombardi alla prima crociata«, »Macbeth«, »Stiffelio«, »Simon Boccanegra« und »La forza del destino« – hat Verdi einer tief in die Dramaturgie wie in die Musik eingreifenden Neubearbeitung unterzogen. Noch komplexer und komplizierter war der Weg des fünftaktigen »Don Carlos« von seiner ersten bis zu seiner letzten Gestalt. Schon während der langen Probenzeit, ja noch nach der Generalprobe, hatte das am 11. März 1867 an der Pariser Opéra erstmals gespielte Werk aufgrund seiner Überlänge Federn lassen müssen. Insgesamt acht zum Teil ausgedehnte Passagen wurden damals herausgenommen. Schließlich fiel seit der zweiten Aufführung am Ende der Kerkerszene der Vorhang nach dem Tod Posas – angeblich auf Verlangen des Sängers Jean-Baptiste Fauré, der es mit seiner Würde als Solist unvereinbar fand, mehrere Minuten bewegungslos auf der Bühne zu liegen. In Italien wurden darüber hinaus zusätzlich meist der Fontainebleau-Akt und die große Ballettszene gestrichen.

Die äußeren Zwänge – »Don Carlos« wurde fast immer verstümmelt aufgeführt – waren aber nur der eine Grund. Verdi selbst war mit dem Werk in seiner vorliegenden Gestalt unzufrieden. Spectacle und drame, nämlich gesellschaftliche Konflikte und individuelle Leidenschaften zu vereinen, war ihm zwar nach den ästhetischen Prämissen der Grand opéra, nicht aber nach seinem eigenen künstlerischen Ideal gelungen. So nahm er bereits für die Aufführung 1872

in Neapel Änderungen vor, indem er Teile des großen Duetts zwischen Philipp und Posa – von Anfang an der »punto nero«, der schwarze Punkt der Partitur, mit dem er unzufrieden war – neu komponierte.

Die gemeinsam mit Arrigo Boito unternommene Revision des »Simon Boccanegra« im Winter 1880/81 dürfte ihn schließlich davon überzeugt haben, dass es möglich sei, ein älteres, lange zurückliegendes Werk unter Bewahrung der Grundanlage szenisch wie musikalisch neu zu fassen. Neben der pragmatischen, den Theatern entgegenkommen- den Absicht der Kürzung scheint dies der ausschlaggebende Grund für die Neufassung von »Don Carlos« in den Jahren 1882/83 gewesen zu sein. Fast die Hälfte der ursprünglichen Partitur fiel dem Rotstift zum Opfer; der verbleibende Rest wurde einer radikalen Überarbeitung unterzogen, in deren Verlauf ein gutes Drittel der Musik neu geschrieben wurde. Aber auch dies war noch nicht Verdis letztes Wort: Für die Aufführung in Modena am 29. Dezember 1886 akzeptierte der mit den Vorbereitungen zur Uraufführung des »Otello« Beschäftigte die Ergänzung der vieraktigen Neufassung durch den kompletten, musikalisch unveränderten Fontainebleau-Akt. Ricordi legte diese von Julian Budden als »Kraut- und Rüben-Mischung« bezeichnete »Terza edizione« auch im Druck vor. Mit dem vieraktigen »Don Carlo«, der am 10. Januar 1884 an der Mailänder Scala erstmals gegeben wurde, ist die Pariser Fassung von 1867 aber keineswegs erledigt. Es handelt sich vielmehr um zwei vollkommen eigenständige musikdramatische Realisationen desselben Stoffes, die gegeneinander auszuspielen unsinnig wäre.

Der französische »Don Carlos« knüpft mit seiner Überblendung der Konflikte von Individuen zu historischen Ereignissen direkt an die damals schon überholte Form der Grand opéra Meyerbeers an. Imposante szenische Tableaus finden sich in fast jedem Akt. Von ihnen hat Verdi in die Neufassung nur die große Autodafé-Szene unverändert

übernommen. Den ersten, in Fontainebleau spielenden Akt, der den politischen Hintergrund der privaten Tragödie von Carlos und Elisabeth von Anfang an deutlich hervortreten lässt, strich er ersatzlos, den Volksaufruhr nach der Verhaftung des Prinzen hat er radikal verkürzt und den Schluss der Oper, die Gerichtsszene mit der Erscheinung des Mönchs in Gestalt Karls V., völlig neu gefasst. Die Anregung zu diesen bei Schiller fehlenden rituellen Szenen bezogen seine Librettisten hauptsächlich aus einem zeitgenössischen französischen Theaterstück von Eugène Cormon. Die Sage, dass der abgeschiedene Geist Karls V. um Mitternacht im Schloss wandle, wird allerdings schon bei Schiller erwähnt. Carlos macht sich dort das Gerücht zunutze, um in der Maske des Kaisers unbehelligt in die Gemächer Elisabeths zu gelangen.

Bereits 1865/66 war es Verdi, der mit Nachdruck das Ideendrama im Sinne Schillers zur Geltung brachte. Über seinen ersten Eindruck von der Lektüre des Szenariums schrieb er am 21. Juli 1865 an Emile Perrin, den Direktor der Opéra: »Don Carlos« ist ein herrliches Drama, aber es mangelt ihm wohl etwas an Effekten. Im übrigen ist der Auftritt Karls V. eine hervorragende Idee, ebenso der ganze in Fontainebleau spielende Teil. Ich hätte gerne wie bei Schiller eine kleine Szene zwischen Philipp und dem Inquisitor [...] Außerdem wünsche ich ein Duett zwischen Philipp und Posa.«

Schon diese ersten Vorschläge Verdis, die alle Eingang ins Libretto fanden, halten die wesentlichen dramaturgischen Besonderheiten des Werkes fest. Die Verbindung von Schillers Familiendrama mit aufwändigen, grandiosen Massenszenen, wie Verdi sie an Meyerbeers »Hugenotten« und »Prophet« bewunderte, führte zu den gewaltigen Dimensionen eines Fünkfaktors, und diese wiederum waren es, die letzten Endes das von Verdi intendierte Werk »aus einem Guss« zu einem »Mosaik« – so sein eigenes Urteil – verwässerten. Hier liegen die Gründe für die Neuorientierung an Schiller, die er bei der Neufassung – dies dokumentiert sein Briefwechsel mit

Charles Nuitter, der 1882/83 als Mittelsmann zum französischen Librettisten Camille Du Locle fungierte – mit großer Entschiedenheit durchsetzte.

Anders als Meyerbeer vertonte Verdi keinen geschichtsphilosophischen Ideendiskurs. In seiner Umformung der historischen Oper vollzieht sich vielmehr eine Gewichtsverlagerung vom Politischen hin auf das Private. In »Don Carlos« – so Sieghart Döhring – »agieren alle Personen im Bezugsrahmen der Politik, aber aus privaten Motiven.« Durch den Kunstgriff der Personalisierung und Emotionalisierung gelingt es Verdi, hinter den Figuren die gesellschaftlichen Konflikte aufscheinen zu lassen. Charakteristisch schon für den französischen »Don Carlos« war eine spezifische Duett-Dramaturgie, die mit Ausnahme von Philipp und Carlos bzw. Posa und dem Großinquisitor alle Hauptpersonen der Handlung miteinander ins Gespräch bringt. Erst die privaten Konflikte und die dadurch hervorgerufene emotionale Betroffenheit zwingen die Figuren zum Handeln.

Bei der Überarbeitung 1882/83 hat Verdi die dialogisch-diskursiven Züge der musikalischen Dramaturgie im Rückgriff auf Schiller noch verstärkt. Zwar blieb nach wie vor die Autodafé-Szene mit der Ketzerverbrennung im Zentrum des Stückes, und auch die Soloszenen der Hauptdarsteller blieben weitgehend unangetastet. Mit auffälligem Nachdruck hat Verdi dagegen die Duette überarbeitet, von denen nur zwei – das zwischen Elisabeth und Carlos im ersten und das zwischen Philipp und dem Großinquisitor im dritten Akt – unverändert übernommen wurden. Das Duett Carlos/Posa im ersten Akt hat er dramaturgisch wie musikalisch weitgehend neu gefasst, das zwischen Exaltation und weltenthobener Resignation schwankende Abschiedsduett von Elisabeth und Carlos im letzten Akt auf der Basis der alten Version durch chromatische Ausreizung und agogische Rückungen der instrumentalen Mittelstimmen bereichert. Verdis Musik beschwört hier in ihrer Fähigkeit zu trauern eine Metaphysik

des Abschieds, wie man ihr in der Operngeschichte nicht allzu häufig begegnet.

Mit dem großen Duett Philipp/Posa, das erst auf seinen Wunsch ins Libretto kam, tat Verdi sich schwer: »Die Szene zwischen dem König und Posa ließ mich Blut und Wasser schwitzen«, heißt es in einem Brief vom 20. Mai 1866 an seinen französischen Verleger Léon Escudier. Verdi schwebte die Form eines dramatischen Dialogs vor, der dem Text folgt ohne auf die geschlossene musikalische Periodik Rücksicht zu nehmen. Dieses Ziel hat er im ersten Anlauf nicht erreicht – umso weniger, als ihn die Zensur zwang, noch vor der Generalprobe eine längere Passage herauszunehmen, in der Philipp ein mögliches Verhältnis Elisabeths mit Carlos andeutet. Hier versuchte er schon 1872 für die Aufführung in Neapel Abhilfe zu schaffen, blieb dabei aber immer noch dem Ideal der geschlossenen Form verhaftet, wenn er die Szene ganz konventionell mit einer Cabaletta abschloss. (Übrigens sind die von Antonio Ghislanzoni, dem Librettisten der »Aida«, dafür neu verfassten Verse die einzigen, die Verdi für »Don Carlos« auf Italienisch vertonte.)

Erst 1882/83 gelang es ihm, das zentrale Duett so zu gestalten, dass die Musik dem Gedankendiskurs der Auseinandersetzung folgt. Verdi hat die Begegnung von Philipp und Posa dabei nicht nur zu großen Teilen neu komponiert, sondern auch textlich völlig neu gefasst – wobei er sich sehr eng an Schiller anlehnte und Du Locle den Text nach der italienischen Schiller-Übersetzung von Andrea Maffei Zeile für Zeile zur Versifizierung auf Französisch vorgab! Aus der ursprünglichen Fassung übernahm er nur noch den Anfang sowie Posas Bericht über die Unterdrückung Flanderns. Insgesamt dominiert jetzt die Tendenz, die gegensätzlichen Positionen der beiden Männer durch eine neue musikalische Sprache der Wahrheit auch emotional schärfer voneinander abzugrenzen. Um dies zu erreichen, bricht Verdi die geschlossene Periodik weitgehend auf, bedient sich einer gestischeren

»

**ICH WAGE MEINES KÖNIGS
 ZORN UND BITTE
 ZUM LETZTEN MAL –
 VERTRAUEN SIE MIR FLANDERN.
 ICH SOLL UND MUSS
 NACH SPANIEN.
 MEIN HIERSEIN IST ATEMHOLEN
 UNTER HENKERSHAND –
 SCHWER LIEGT DER HIMMEL
 VON MADRID AUF MIR,
 WIE DAS BEWUSSTSEIN
 EINES MORDS.
 NUR SCHNELLE VERÄNDERUNG
 DES HIMMELS
 KANN MICH HEILEN.**

«

Melodik sowie eines kontrastreichen, harmonisch farbigeren Orchestersatzes.

Während dieses Duett Verdi die allergrößten Schwierigkeiten bereitete, gelang die Vertonung der Auseinandersetzung Philipps mit Posas Gegenspieler, dem Großinquisitor, auf Anhieb. Sie folgt unmittelbar auf den Monolog Philipps zu Beginn des dritten Aktes, ist das Herzstück des Ideendramas und war für den Komponisten die wichtigste Szene nach dem Autodafé. Während sie in der Oper der Ermordung Posas vorausgeht, steht sie bei Schiller ganz am Ende des Dramas, unmittelbar vor der Schlusskatastrophe. Verdi – so Sieghart Döhring – vertont im Ideendiskurs »das Ringen zweier ungleicher Individuen: des an seiner Herrscherwürde leidenden Menschen Philipp und des machtgierigen, Unterwerfung verlangenden Kirchenfürsten.«

Die Auseinandersetzung sprengt die geschlossene Form des Duetts. Verdi schreibt einen dem Schauspiel angenäherten Dialog über einem vom Orchester geführten musikalischen Satz. Allein schon durch die außergewöhnliche Instrumentation – Kontrabässe, Violoncelli, Fagott und das nur hier vorkommende Kontrafagott – verleiht er dem Auftritt des Großinquisitors ein an El Greco erinnerndes Kolorit der Unheimlichkeit. Die Melodie liegt, ungewöhnlich genug, im Bass: Dabei erklingen die Kontrabässe im Unisono mit den Celli, d. h. eine Oktave höher als üblich, was zu einer gegenseitigen Aufhebung der charakteristischen Klangeigenschaften beider Instrumentengruppen führt. Trompeten-/Posaunenakkorde sind, gleichsam als Begleitung, darüber gesetzt. Grundiert wird der so entstehende Klang durch Pauke und Großer Trommel. Auch im weiteren Verlauf des Satzes findet Verdi immer wieder zu Klängen, die den Hörer frösteln lassen.

Musikalisch ist überdies auffällig, wie sehr sich Posa und der Großinquisitor im Gestus ihrer Rhetorik ähneln. Beide instrumentalisieren die Menschen für ihre Zwecke.

Mehr noch als Schiller scheinen Verdi dabei Zweifel an der Idealität Posas gekommen zu sein. In Schillers dramatischem Gedicht führt sich Posa gleich mit seinen ersten Worten als »Abgeordneter der ganzen Menschheit« ein. Schiller verschweigt aber nicht, dass der Idealist auch ein Realpolitiker ist, dessen Intrige die Katastrophe erst heraufbeschwört. Verdi scheint Posas Idealität noch weniger getraut zu haben als Schiller. Bei ihm gerät die Besessenheit, nicht für sich, sondern für andere – für Flandern, für Carlos – etwas zu wollen, zur fixen Idee.

Verdis Duett-Dramaturgie besitzt eine bezeichnende Leerstelle: die fehlende Aussprache zwischen Philipp und Carlos. Ursache des politischen Widerstands des Thronfolgers ist, dass der König seinen Sohn verleugnet. Ein im Szenarium ursprünglich vorgesehenes Duett zwischen Vater und Sohn hat Verdi nicht vertont. Im Unterschied zu allen übrigen Beteiligten hält Carlos sich nicht an die Regeln der geheimen Kabinettspolitik, sondern trägt seinen Konflikt an die Öffentlichkeit – und dies gleich zweimal: in offener Rebellion vor versammeltem Volk sowie in der Zurückweisung von Philipps Versöhnungsgeste nach der Ermordung Posas. Auf diese Weise verbindet Verdi das finstere Ritual der Ketzerverbrennung und die imperiale Machtentfaltung der Kirche mit der persönlichen Konfrontation, formal gewendet: die gesellschaftlichen Konflikte der Grand opéra mit den individuellen Leidenschaften des italienischen Melodramma. Die große Autodafé-Szene ist so lebendig und vielfältig in ihren musikdramaturgischen Mitteln abgestuft, dass man Verdis Überzeugung versteht, sie sei »ohne Zweifel das beste Stück in der Oper«! Die musikalische Anregung zu ihr bezog er aus der Krönungsszene im vierten Akt von Meyerbeers »Prophet«, in der Jan van Leyden vor allem Volk seine Mutter Fidès verleugnet, eine – so Verdi im Brief vom 3. Januar 1855 an Crosnier, den Direktor der Pariser Opéra – »jener bewegenden Szenen, bei denen einem Tränen in die Augen treten.«

Die Figur des Mönchs im Krönungsornat Kaiser Karls V., von dem in der Pariser Fassung offen bleibt, ob er Phantasmagorie oder Wirklichkeit ist, war der andere »punto nero« im ursprünglichen Libretto, auf den Verdi während der Überarbeitung 1882/83 zweifelnd zurückkam. Schließlich schloss er sich den Argumenten seines Librettisten Du Locle an, der gerade den coup de théâtre dieses Totenmysteriums mit großer Eloquenz verteidigte und der Meinung war, dass »die Fiktion über Karl V. wahrer als die Wahrheit« sei. Immerhin streicht er das Inquisitionsgericht der französischen Fassung, übernimmt auch hier Schillers knappe Schlusswendung und gibt das letzte Wort dem wie der deus ex machina einer antiken Tragödie auftretenden Mönch, nicht ohne in den herausgemeißelten Schlussakkorden des Orchesters an den Falsobordone-Satz des Mönchschor aus dem ersten Bild anzuknüpfen.

»Wundern Sie sich nicht« – so Verdis resignatives Fazit in einem Brief vom 19. Februar 1883 an Giulio Ricordi –, »den Finalchor der Inquisitoren gestrichen zu sehen. Es waren nichts als Noten. Das Drama hatte weder diese Noten noch diese Worte nötig. Im Gegenteil. – Nachdem die Ereignisse bis zu jenem Punkt gediehen waren, mußte der Vorhang schnell fallen. Philipp hat nichts mehr zu sagen. Elisabeth kann nichts anderes tun als sterben; und das so schnell wie möglich. Die Inquisitoren haben nur noch die Hände auf D. Carlos zu legen. – Karl V. erscheint als Kaiser gekleidet!! Das ist nicht wahrscheinlich. Der Kaiser war bereits seit mehreren Jahren tot, aber in diesem Drama [...] ist alles falsch. D. Carlos war ein Idiot, ungestüm und unsympathisch. Elisabeth hat niemals mit D. Carlos kokettiert. Posa ist eine Phantasiegestalt, die niemals unter der Regierung Philipps hätte existieren können [...]. Schließlich gibt es in diesem Drama nichts Historisches, noch die Shakespear'sche Wahrheit und Tiefe der Charaktere ..., dann schadet ein bißchen mehr oder weniger auch nichts; und mir mißfällt diese Erscheinung des alten Kaisers nicht.«

»

MANCHMAL STELLE ICH MIR
DIE ERDKARTE AUSGESPANNT
UND DICH QUER ÜBER SIE
HIN AUSGESTRECKT VOR.
UND ES IST MIR DANN,
ALS KÄMEN FÜR MEIN LEBEN
NUR DIE GEGENDEN IN
BETRACHT, DIE DU
ENTWEDER NICHT
BEDECKST ODER DIE NICHT
IN DEINER REICHWEITE LIEGEN.
UND DAS SIND ENTSPRECHEND
DER VORSTELLUNG, DIE ICH
VON DEINER GRÖSSE HABE,
NICHT VIELE UND
NICHT SEHR TROSTREICHE
GEGENDEN [...].

«

Franz Kafka, aus: Brief an den Vater

Verdi war mit der neuen Fassung zufrieden, wie er seinem alten Freund Opprandino Arrivabene am 15. März 1883 schrieb: »Der D. Carlos ist nunmehr auf vier Akte reduziert, das wird günstiger und, wie ich glaube, auch besser sein, künstlerisch gesprochen. Kürzer und gehaltvoller.« Die Neubearbeitung, die das persönliche Drama aufwertete und das szenische Spektakel zurückdrängte, bedeutete eine Aussöhnung mit Schiller. Aber sie hat Verdi auch die Grenzen von Schillers Gedankendrama erkennen lassen – im Unterschied zum Kosmos Shakespeares, dem er sich dann in seinen beiden letzten Opern »Otello« und »Falstaff« zuwandte.

DAS ESSEN
TEXT VON Ásfa-Wossen Asserate

Das Essen ist, gerade weil es unser Urbedürfnis ist, in vielen Religionen zum Sinnbild des ewigen Lebens nach Abschluß der Geschichte geworden. Den glückseligen Zustand, der eintritt, wenn das Leid des Lebens hinter uns liegt, wollte man sich als ein ewiges großes Gastmahl vorstellen – es sagt viel über unsere Empfindungsart, daß diese Vorstellung für viele heute etwas Grauensvolles an sich hat. Alle Opferrituale sind irgendwie mit dem Essen verbunden, und das Essen selbst ist in allen Teilen der Welt als ein heiliger friedensstiftender Akt angesehen worden, den zu stören sakrilegischen Charakter hat. »An der Tafel altert man nicht«, sagen die Italiener, um die vorweggenommene Ewigkeit beim Essen auszudrücken. Und so wird in beinahe allen Kulturen der Platz, an dem man ißt, als Altar behandelt, indem ein Tuch darüber gebreitet wird, ob dies nun am Boden liegt oder einen Tisch bedeckt. Man hat diesem Tischtuch praktische Bedeutung zu schreiben wollen – eine Serviette für alle, die Möglichkeit, die Krümel zu sammeln –, aber damit ist das Bedürfnis, auf Wüstensand oder grüner Wiese, auf niedrigen und hohen Tischen Tücher auszubreiten, bevor man davon ißt, offensichtlich nicht erklärt. [...] Die Tische der Könige hatten aus Holzböcken bestanden, auf die Bretter gelegt wurden, als letztes Zeichen für den mittelalterlichen Brauch, daß der König beständig durch sein Land reiste. Das riesige weiße Tischtuch wurde an den vier Ecken zu großen Knoten gewunden, damit es nicht auf dem Boden schleifte, auf Leonardos Letztem Abendmahl habe ich diese mir aus vielen Häusern schon bekannte Sitte wiedergesehen. Nichts geht über ein weißes Tischtuch.

Ásfa-Wossen Asserate, aus: Manieren

DAS MUSCHELESSEN

(AUSZUG)

TEXT VON Birgit Vanderbeke

Hinterher haben wir uns gefragt, ob wir da schon wußten, was los war, aber natürlich konnten wir es nicht wissen, wir haben die ganze Zeit mit gedämpfter Stimme gesprochen, weil wir noch immer denken mußten, jeden Moment kann die Tür aufgehen, und er steht da und hat uns erwischt, wie wir über ihn reden, und das ist nun wirklich ungehörig; statt uns auf ihn zu freuen und auf ihn zuzuspringen, sitzen wir da wie ertappt, weil wir über ihn reden, und das hat keiner gewollt, und außerdem hat es sich keiner getraut, weil er da ausgesprochen empfindlich und ungemütlich sein konnte, hinter dem Rücken tuscheln konnte er auf den Tod nicht leiden, aber nachdem ich gesagt hatte, und wenn schon, und wenn ihm nun was passiert ist, wirklich aus purer Bosheit, weil meine Mutter sich schon auf ihn umgestellt hatte, aber sie nicht darauf entsetzt getan, sondern gesagt hatte, wir werden sehen, danach, weil es so geklungen hatte, als würde sie es auch nicht so sehr schlimm finden, haben wir uns überlegt, was wir machen würden, wenn er jetzt einfach nicht käme, und es hat sich bald herausgestellt, daß mein Bruder und ich es besser fänden, wenn er nicht käme, am besten überhaupt nicht mehr käme, weil es uns keinen Spaß mehr machte, eine richtige Familie, wie er es nannte, zu sein, in Wirklichkeit, haben wir gefunden, waren wir keine richtige Familie, alles in dieser Familie drehte sich nur darum, daß wir so tun mußten, als ob wir eine richtige Familie wären, wie mein Vater sich eine Familie vorgestellt hat, weil er keine gehabt hat und also nicht wußte, was eine richtige Familie ist, wovon er jedoch die genauesten Vorstel-

lungen entwickelt hatte, und die setzten wir um, während er im Büro saß, dabei wären wir gerne verwildert, statt eine richtige Familie zu sein.

Das ist sehr zögernd herausgekommen, natürlich, ich habe erst gar nichts dazu gesagt, weil ich gedacht habe, wenn er am Ende doch noch kommt, petzt die Mutter alles, und auch mein Bruder hat gedacht, sie petzt, und ich habe auch gedacht, mein Bruder petzt, weil er sich bei meinem Vater lieb Kind machen will, und mein Bruder hat von mir auch gedacht, ich petze, weil ich zeigen will, daß ich Vaters Tochter bin, damals haben wir nämlich noch immer gesagt, ich bin Vaters Tochter, und mein Bruder ist Mutters Sohn, weil mein Bruder sehr anschmiegsam war, ein Schmusekind, und immer die Mutter geküßt hat, mich nicht, weil ich es mir heftig verboten habe, ich bin nach meinem Vater geschlagen, habe ich gedacht, der ein Logiker war, und meine Mutter und mein Bruder waren alles andere als Logiker, deswegen haben wir, mein Vater und ich, sie immer verspottet, und sie haben sehr gezügert, etwas zu mir zu sagen, sich über den Vater etwa bei mir zu beklagen, weil sie dachten, ich verpetzte sie, damit alle sehen, daß ich Vaters Tochter bin, in Wirklichkeit haben alle gepetzt, jeder hat jeden verpetzt, wenn ich es mir genau überlege, und mein Vater hat seine Last gehabt mit der Petzerei der gesamten Familie, aber er hat es auch oft genossen, weil er dann abends sehr wichtig gewesen ist und aufgeräumt hat in seiner Familie, wie er sich gedacht hat, daß er in einer richtigen Familie ist. Dabei hat er Bier und Cognac getrunken und uns Fragen gestellt, weil er hat herausfinden müssen, was vorgefallen war, und jeder hat seine Aussage gemacht, während die anderen draußen gewartet haben. Am Schluss hat er logische Schlüsse gezogen und danach die Strafen festgesetzt und ausgeführt, und in Wirklichkeit haben wir alle ziemliche Angst gehabt, weil die Strafen nach logischen Schlußfolgerungen festgesetzt worden sind, die keiner so richtig begreifen hat können.

Auch ich habe nur so getan, als könnte ich sie begreifen, weil das günstig für mich gewesen ist, daß sie geglaubt haben, ich wäre Vaters Tochter und also logisch, tatsächlich habe ich die Logik von meinem Vater nicht gut begreifen können und nur immer so getan, was die beiden anderen gar nicht gekonnt haben, weil es klar geheißen hat, daß die beiden zusammengehören, weil sie unlogisch und anschmiegsam sind und immer küssen wollen, und ich mit meinem Vater zusammengehöre, weil ich logisch bin und denke, was sich für Mädchen nicht unbedingt gehört, nur ist es immer noch besser gewesen als küssen. Es wäre meinem Vater natürlich andersherum lieber gewesen, daß mein Bruder logisch und ich und die Mutter unlogisch gewesen wären, es war nicht so verteilt, wie er gedacht hat, daß es in einer richtigen Familie verteilt sein müßte. Was beim einen fehlt, ist bei der andern Vergeudung, hat er gesagt, insgesamt war es für mich aber gar nicht so schlecht, während es für meinen Bruder, der auch noch der jüngste war, eher schlecht gewesen ist. Aber vielleicht ist es für meine Mutter sogar am schlechtesten gewesen, weil sie dafür zu sorgen hatte, daß wir eine richtige Familie sind, und das ist gewiß nicht leicht gewesen, weil die Vorstellung, die mein Vater von einer richtigen Familie gehabt hat, zwar höchst präzise waren, aber zugleich auf undurchschaubare Weise nicht vorherzuberechnen, weil keiner von uns, und besonders die Mutter, die Logik begriffen hat, und meine Mutter hat sicher getan, was sie konnte, sie hat aber mit diesem Tun sehr häufig haarscharf danebengelegt; auch wenn sie ordnungsgemäß immer alles gepetzt hat, wie es sich in einer richtigen Familie eben gehört, ist es doch oft auf sie zurückgeschlagen, und an diesem Abend hat sie plötzlich, als sie gemerkt hat, er kommt nicht nach Hause, gesagt, ihr könnt euch nicht vorstellen, wie das ist, und dann hat sie gesagt, ich habe manchmal regelrecht Angst; wovor denn, haben wir sie gefragt, obwohl wir auch erleichtert waren, es ist uns aber zugleich äußerst unangenehm gewesen, von unserer Mutter

Er kam unauffällig und still, und doch, sie erkannten Ihn alle. Die Menge strömt mit unaufhaltsamer Gewalt auf Ihn zu, umringt Ihn, wird immer dichter und folgt Ihm. Er schreitet wortlos unter den Menschen dahin, mit dem stillen Lächeln unendlichen Erbarmens. Die Sonne der Liebe scheint in Seinem Herzen, die Strahlen des Lichts, der Erleuchtung und der Kraft strömen aus Seinen Augen, ergießen sich über die Menschen und lassen ihre Herzen in Gegenliebe erbeben. Er hebt die Arme ihnen entgegen, segnet sie, und von jeder Berührung, auch nur Seiner Gewänder, geht heilende Kraft aus. [...]

In der Menge Freudentaumel, Schreie, Schluchzen, und da, in ebendiesem Augenblick, geht über den Platz vor der Kathedrale der Kardinal-Großinquisitor selbst. Er ist ein Greis von bald neunzig Jahren, hochgewachsen, aufrecht, mit ausgemergeltem Gesicht und tiefeingesunkenen Augen, in denen aber immer noch ein heller Funke glimmt. Oh, er hat nicht seine prunkvollen Kardinalgewänder angelegt, in denen er gestern vor das Volk trat, als die Feinde des römischen Glaubens verbrannt wurden – nein, jetzt trägt er seine alte grobe Mönchskutte. In gebührendem Abstand folgen ihm seine düsteren Gehilfen, seine Sklaven, und die Heilige Wache. Er bleibt beim Anblick der Menge stehen und beobachtet sie aus der Ferne. Er sieht alles. Er sieht, wie der Sarg Ihn zu Füßen gesetzt wird, sieht, wie das Mägdlein sich aus dem Sarge erhebt, und sein Gesicht verfinstert sich. Er runzelt seine grauen, dichten Brauen, und in seinen Augen flammt ein unheilverkündendes Feuer auf. Er weist mit dem Finger auf Ihn und befiehlt den Wachen, Ihn zu ergreifen. Und siehe, so groß ist seine Gewalt und so abgerichtet, gehorsam und ihm ergeben ist das Volk, daß die Menge sich sofort vor den Wachen teilt, und in der plötzlich eingetretenen Totenstille legen sie ungehindert Hand an Ihn und führen Ihn ab. Augenblicklich neigen sich vor dem greisen Inquisitor einmütig die Köpfe bis auf die Erde, er erteilt dem Volk schweigend den Segen und schreitet weiter.

Fjodor Dostojewskij, aus: Der Großinquisitor

so ein Geständnis zu hören; außerdem waren wir alle nicht sicher, ob nicht gleich doch die Tür aufginge. [...]

Ich weiß nicht, wie alles gekommen wäre, wenn wir um sechs hätten essen können, ganz normal. Es ist überhaupt erstaunlich, was die Leute machen, wenn etwas nicht normal verläuft, eine kleine Verschiebung weg vom Normalen, und plötzlich ist alles anders, aber auch gleich alles, kaum ist durch irgend einen Zufall etwas nicht so wie normal, laufen sie auseinander, wo sie vorher zusammengehalten haben, Mord und Totschlag geht los, und sie würden sich gerne, am liebsten lebendig, die Köpfe abreißen, ungeheuerliche Gewalttaten und Gemetzel, die wütesten Kriege entstehen daraus, daß aus purem Versehen einmal nicht alles normal ist, und so ist es ja schließlich im großen und ganzen gewesen an diesem Abend, auch wenn es erst später so kam, wir haben manchmal gesagt, wahrscheinlich wären wir alle zusammengeblieben und hätten zusammengehalten wie diese richtige Familie, die wir von Tag zu Tag immer spielten, wenn die Verschiebung nicht gewesen wäre.

»
ICH HEISSE
DER REICHSTE MANN
IN DER GETAUFTEN WELT;
DIE SONNE GEHT IN MEINEM
STAAT NICHT UNTER –
DOCH ALLES DAS BESASS
EIN ANDRER SCHON,
WIRD NACH MIR MANCHER
ANDRE NOCH BESITZEN.
DAS IST MEIN EIGEN.
WAS DER KÖNIG HAT,
GEHÖRT DEM GLÜCK –
ELISABETH DEM PHILIPP.
HIER IST DIE STELLE,
WO ICH STERBLICH BIN.

«

Friedrich Schiller, Don Karlos, 1. Akt, 6. Auftritt

BRIEFE ÜBER »DON CARLOS«

DRITTER BRIEF

TEXT VON Friedrich Schiller

45

Sie wollten neulich im »Don Carlos« den Beweis gefunden haben, daß leidenschaftliche Freundschaft ein eben so rührender Gegenstand für die Tragödie sein könne als leidenschaftliche Liebe, und meine Antwort, daß ich mir das Gemälde einer solchen Freundschaft für die Zukunft zurückgelegt hätte, befremdete Sie. Also auch Sie nehmen es, wie die meisten meiner Leser, als ausgemacht an, daß es schwärmerische Freundschaft gewesen, was ich mir in dem Verhältniß zwischen Carlos und Marquis Posa zum Ziel gesetzt habe? Und aus diesem Standpunkt haben Sie folglich diese beiden Charaktere und vielleicht das ganze Drama bisher betrachtet? Wie aber, lieber Freund, wenn Sie mir mit dieser Freundschaft wirklich zu viel gethan hätten? Wenn es aus dem ganzen Zusammenhang deutlich erhellte, daß sie dieses Ziel nicht gewesen und auch schlechterdings nicht sein konnte? Wenn sich der Charakter des Marquis, so wie er aus dem Total seiner Handlungen hervorgeht, mit einer solchen Freundschaft durchaus nicht vertrüge, und wenn sich gerade aus seinen schönsten Handlungen, die man auf ihre Rechnung schreibt, der beste Beweis für das Gegentheil führen ließe? [...]

Frühe denkt er sich ihn als Königssohn, frühe drängt sich diese Idee zwischen sein Herz und seinen bittenden Freund. Carlos öffnet ihm seine Arme; der junge Weltbürger kniet vor ihm nieder. Gefühle für Freiheit und Menschenadel waren früher in seiner Seele reif, als Freundschaft für Carlos;

dieser Zweig wurde erst nachher auf diesen stärkern Stamm gepropft. [...] Ist es möglich, daß sich in einem so jungen Herzen, bei diesem lebendigen und immer gegenwärtigen Gefühl der Ungleichheit ihres Standes, Freundschaft erzeugen konnte, deren wesentliche Bedingung doch Gleichheit ist? Also auch damals schon war es weniger Liebe als Dankbarkeit, weniger Freundschaft als Mitleid, was den Marquis dem Prinzen gewann. Die Gefühle, Ahnungen, Träume, Entschlüsse, die sich dunkel und verworren in dieser Knabenseele drängten, mußten mitgetheilt, in einer andern Seele angeschaut werden, und Carlos war der Einzige, der sie mit ahnen, mit träumen konnte und der sie erwiderte. Ein Geist, wie Posas, mußte seine Ueberlegenheit frühzeitig zu genießen streben, und der liebevolle Karl schmiegte sich so unterwürfig, so gelehrig an ihn an! Posa sah in diesem schönen Spiegel sich selbst und freute sich seines Bildes. So entstand diese akademische Freundschaft.

Aber jetzt werden sie von einander getrennt, und alles wird anders. Carlos kommt an den Hof seines Vaters, und Posa wirft sich in die Welt. Jener, durch seine frühe Anhänglichkeit an den edelsten und feurigsten Jüngling verwöhnt, findet in dem ganzen Umkreis eines Despotenhofes nichts, was sein Herz befriedigte. Alles um ihn her ist leer und unfruchtbar. Mitten im Gewühl so vieler Höflinge einsam, von der Gegenwart gedrückt, labt er sich an süßen Rückerinnerungen der Vergangenheit. Bei ihm also dauern diese frühen Eindrücke warm und lebendig fort, und sein zum Wohlwollen gebildetes Herz, dem ein würdiger Gegenstand mangelt, verzehrt sich in nie befriedigten Träumen. So versinkt er allmählich in einen Zustand müßiger Schwärmerei, unthätiger Betrachtung. In dem fortwährenden Kampfe mit seiner Lage nützen sich seine Kräfte ab, die unfreundlichen Begegnungen eines ihm so ungleichen Vaters verbreiten eine düstere Schwermuth über sein Wesen – den zehrenden Wurm jeder Geistesblüthe, den Tod der Begeisterung.

Zusammengedrückt, ohne Energie, geschäftlos, hinbrütend in sich selbst, von schweren fruchtlosen Kämpfen ermattet, zwischen schreckhaften Extremen herumgescheucht, keines eigenen Aufschwungs mehr mächtig – so findet ihn die erste Liebe. In diesem Zustand kann er ihr keine Kraft mehr entgegensetzen; alle jene frühern Ideen, die ihr allein das Gleichgewicht hätten halten können, sind seiner Seele fremder geworden; sie beherrscht ihn mit despotischer Gewalt; so versinkt er in einen schmerzhaft wollüstigen Zustand des Leidens. Auf einen einzigen Gegenstand sind jetzt alle seine Kräfte zusammengezogen. Ein nie gestilltes Verlangen hält seine Seele innerhalb ihrer selbst gefesselt. [...]

Wie würde ein sorgsamer Freund des Prinzen, der aber ganz nur Freund allein, und mehr nicht gewesen wäre, in dieser Lage gehandelt haben? Und wie hat Posa, der Weltbürger, gehandelt? Posa, des Prinzen Freund und Vertrauter, hätte viel zu sehr für die Sicherheit seines Carlos gezittert, als daß er es hätte wagen sollen, zu einer gefährlichen Zusammenkunft mit seiner Königin die Hand zu bieten. Des Freundes Pflicht wär' es gewesen, auf Erstickung dieser Leidenschaft und keineswegs auf ihre Befriedigung zu denken. Posa, der Sachwalter Flanderns, handelt ganz anders. Ihm ist nichts wichtiger, als diesen hoffnungslosen Zustand, in welchem die thätigen Kräfte seines Freundes versinken, auf das schnellste zu endigen, sollte es auch ein kleines Wagestück kosten. So lang sein Freund in unbefriedigten Wünschen verschmachtet, kann er fremdes Leiden nicht fühlen; so lang seine Kräfte von Schwermuth niedergedrückt sind, kann er sich zu keinem heroischen Entschluß erheben. Von dem unglücklichen Carlos hat Flandern nichts zu hoffen, aber vielleicht von dem glücklichen. Er eilt also, seinen heißesten Wunsch zu befriedigen, er selbst führt ihn zu den Füßen seiner Königin; und dabei allein bleibt er nicht stehen. Er findet in des Prinzen Gemüth die Motive nicht mehr, die ihn sonst zu heroischen Entschlüssen erhoben hatten: was kann er anders

»
IN MEINES KARLOS SEELE
SCHUF ICH EIN PARADIES
FÜR MILLIONEN.
O MEINE TRÄUME
WAREN SCHÖN –
DOCH ES GEFIEL
DER VORSEHUNG,
MICH VOR DER ZEIT
VON MEINER
SCHÖNEN PFLANZUNG
ABZURUFEN.

«

thun, als diesen erloschenen Heldengeist an fremdem Feuer entzünden und die einzige Leidenschaft nutzen, die in der Seele des Prinzen vorhanden ist? An diese muß er die neuen Ideen anknüpfen, die er jetzt bei ihr herrschend machen will. Ein Blick in der Königin Herz überzeugt ihn, daß er von ihrer Mitwirkung alles erwarten darf. Nur der erste Enthusiasmus ist es, den er von dieser Leidenschaft entlehnen will. Hat sie dazu geholfen, seinem Freunde diesen heilsamen Schwung zu geben, so bedarf er ihrer nicht mehr, und er kann gewiß sein, daß sie durch ihre eigene Wirkung zerstört werden wird. Also selbst dieses Hinderniß, das sich seiner großen Angelegenheit entgegenwarf, selbst diese unglückliche Liebe, wird jetzt in ein Werkzeug zu jenem wichtigeren Zwecke umgeschaffen, und Flanderns Schicksal muß durch den Mund der Liebe an das Herz seines Freundes reden. [...] Wo ist bis jetzt im Charakter des Marquis auch nur eine Spur dieser ängstlichen Pflege eines isolierten Geschöpfes, dieser alles ausschließenden, alles für Einen Gegenstand hingebenden, alles in Einem Gegenstande genießenden Neigung, worin doch allein der eigentümliche Charakter der leidenschaftlichen Freundschaft besteht? Wo ist bei ihm das Interesse für den Prinzen nicht dem höhern Interesse für die Menschheit untergeordnet? Fest und beharrlich geht der Marquis seinen großen kosmopolitischen Gang, und alles, was um ihn herum vorgeht, wird ihm nur durch die Verbindung wichtig, in der es mit diesem höhern Gegenstande steht.

Unterthänigstes pro Memoria an die
Consistorialrath Körnerische weibliche
Waschdeputation in Loschwitz.
Eingereicht von einem niedergeschlagenen
Trauerspieldichter.

Bittschrift

Dumm ist mein Kopf und schwer wie Blei,
Die Tabaksdose ledig,
mein Magen leer, – der Himmel sei
Dem Trauerspiele gnädig.

Ich kratze mit dem Federkiel
Auf den gewalkten Lumpen,
Wer kann Empfindung und Gefühl
Aus hohlem Herzen pumpen?

Feu'r soll ich gießen auf's Papier
Mit angefrornem Finger,
o Phöbus, hassest du Geschmier,
So wärm' auch deine Sänger.

Die Wäsche klatscht vor meiner Thür,
Es scharrt die Küchenzofe,
Und mich – mich ruft das Flügelthier
Nach König Philipps Hofe.

Ich steige muthig auf das Roß;
In wenigen Sekunden
Seh' ich Madrid, – am Königsschloß
Hab' ich es angebunden.

Ich eile durch die Gallerie
Und – siehe da! Belausche
Die junge Fürstin Eboli
In süßem Liebesrausche.

Jetzt sinkt sie an des Prinzen Brust
Mit wonnevollem Schauer,
In ihren Augen Götterlust,
Doch in den seinen Trauer.

Schon ruft das schöne Weib Triumph!
Schon hör' ich – Tod und Hölle!
Was hör' ich? – einen nassen Strumpf
Geworfen in die Welle.

Und weg ist Traum und Feerei,
Prinzessin, Gott befohlen!
Der Teufel soll die Dichterei
Beim Hemdenwaschen holen!

Gegeben in unserem jammervollen Lager
ohnweit dem Keller.
F. Schiller
Haus- und Wirtschaftsdichter.

ZEITTADEL

1500

Kaiser Karl V. wird am
24. Februar geboren. Als
Kaiser des heiligen Römi-
schen Reiches und König
von Spanien ist er einer der
mächtigsten Herrscher des
Abendlandes. Sein Ziel ist die
Wiederherstellung des im
christlichen Glauben verein-
ten Universalreiches unter
der Führung des Kaisers.

1527

Philipp II. wird am 21. Mai als
Sohn von Kaiser Karl V. und
Isabella von Portugal geboren.

1540

Prinzessin von Eboli wird am
29. Mai geboren. Sie ist mit
einem Jugendfreund Philipps
II. verheiratet. Wegen Ver-
leumdung Philipps II., die sie
nicht widerrufen will, kommt
sie ins Gefängnis und stirbt
1592.

1543

Philipp II. heiratet die
15-jährige Maria von Portugal.

1545

Geburtsjahr von Elisabeth
von Valois, Tochter von Hein-
rich II. und Katharina von
Medici. Nach einer schweren
Geburt kommt Don Carlos am
8. Juli zur Welt. Nur vier Tage
später stirbt seine Mutter an
Kindbettfieber. Don Carlos,
der ein sehr schwächliches
und launisches Kind ist, wird
einer Erzieherin übergeben
und sieht seinen Vater bis zu
seinem 14. Lebensjahr kaum.

1555

Karl V. zieht sich in ein
Kloster zurück. Er überträgt
die Staatsgeschäfte und die
Herrschaft über die 17 Provin-
zen der Niederlande seinem
Sohn Philipp II.

1556

Zur Sicherung der Verhält-
nisse zwischen Spanien und
Frankreich wird geplant, den
Prinzen Carlos mit Elisabeth
von Valois zu verheiraten.

1558

Karl V. verpflichtet Philipp auf seinem Totenbett im Kloster von Yuste, die heilige Inquisition zu unterstützen.

1559

52

Am 3. April wird der Vertrag von Chateau-Cambrésis unterzeichnet, mit dem der 60 Jahre dauernde Krieg zwischen Frankreich und Spanien endet. Eine Bedingung des Vertrages ist Philipps Hochzeit mit der damals 14-jährigen Elisabeth von Valois, die zuerst Don Carlos versprochen worden war. Am 24. September wird in Sevilla ein 12-stündiges Autodafé veranstaltet. Philipp nimmt teil, aber wohl nur – wie für den Hof üblich – während der kirchlichen Handlung, der feierlichen Verkündung der Urteilssprüche. Die Verbrennung der Verurteilten ist Aufgabe der weltlichen Behörden und findet auf dem Richtplatz statt. Von den 76 Opfern werden 19 verbrannt.

1560

Elisabeth von Valois und Philipp II. heiraten am

31. Januar. Laut historischer Zeugnisse fühlt sich Elisabeth sowohl in der Ehe mit Philipp als auch in Spanien wohl. Ein Liebesverhältnis zwischen Don Carlos und ihr besteht nicht.

1562

Auf dem Weg zu einem Stellichein mit der Tochter eines Palastwächters fällt Don Carlos eine Treppe herunter. Er erleidet schwere Kopfverletzungen, von denen er sich nie richtig erholt.

1566

Am 5. April überreichen niederländische Edelleute eine Bittschrift an Margarethe von Parma, die Statthalterin der Niederlande, in der sie die Abschaffung der von Philipp II. einberufenen Inquisitionsgerichte fordern. Die Situation spitzt sich zu, und im August kommt es zum Bildersturm der Calvinisten gegen die katholische Kirche.

1568

Philipp II. entsendet Herzog Alba mit 10.000 Mann zu einer Strafexpedition in die Niederlande. Über 6.000 aufständische Niederländer werden hingerichtet.

1567

Don Carlos wird wegen seiner zunehmend exzessiven Wutausbrüche und Hassattacken gegen seinen Vater und die Granden von Spanien in seinem Zimmer eingesperrt, sein Hofstaat aufgelöst. Philipp II. erklärt, er werde ihn nicht mehr als seinen Sohn, sondern als einen Untertan behandeln. Es vermehren sich die Gerüchte, dass Don Carlos sich mit den Niederländern verbünden wolle. Don Carlos erkrankt und stirbt am 24. Juli. Der Bitte, ihn an seinem Sterbelager noch einmal aufzusuchen, ist Philipp nicht nachgekommen.

1691

Abbe de Saint-Réal veröffentlicht die »Histoire de Dom Carlos fils de Phillipe II.«, die Schiller unter anderem als Vorlage für sein Drama dient. Saint-Réal verknüpft die Ausmalung der erfundenen Geschichte von der unglücklichen Liebe des Infanten Carlos zu seiner Stiefmutter Elisabeth mit der Darstellung des Konflikts zwischen

Philipp II. und seinem Sohn. Die tragischen Verstrickungen leidenschaftlicher Charaktere und machtpolitische Bestrebungen sind zu einer weitgehend fiktiven »Nouvelle historique« verflochten.

1759

Friedrich Schiller wird am 10. November im württembergischen Marbach geboren.

1783

Schiller beginnt auf Anregung des Mannheimer Theaterintendanten von Dahlberg mit der Arbeit an »Dom Karlos«.

1787

Der letzte Akt von »Dom Karlos« wird – nachdem die anderen abschnittsweise seit 1785 in der Zeitschrift »Rheinische Thalia« abgedruckt worden sind –, veröffentlicht. Im selben Jahr erscheint die bereits gekürzte und veränderte Buchfassung, in der die Rolle des Marquis von Posa über die eines Mittlers zwischen Vater und Sohn hinausgewachsen ist.

53

1788

Schiller veröffentlicht in Wie-lands »Teutschem Merkur« zwölf Briefe über »Don Carlos«, in denen er sein Stück und insbesondere die Figur Posas gegen die Kritik verteidigt. Im selben Jahr erscheint von ihm die Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung. Dort schreibt er unter anderem über die spanische Inquisition: Gewöhnlich werden diese Hinrichtungen auf hohe Feste gerichtet, wozu man eine bestimmte Anzahl solcher Unglücklichen in den Kerkern des heiligen Hauses zusammenspart, um durch die Menge der Opfer die Handlung zu verherrlichen; alsdann sind selbst die Könige zugegen. Sie sitzen mit unbedecktem Haupte auf einem niedrigerem Stuhle als der Großinquisitor, dem sie an solchen Tagen den Rang über sich geben – und wer wird nun vor einem Tribunal nicht erzittern, neben welchem die Majestät selbst versinkt?

1802

Am 19. Juni findet in Weimar die Uraufführung von »Don

Karlos« statt, nach einer gekürzten Fassung von 1801. Weitere autorisierte und gekürzte Versionen des Stücks, heute meist »Don Carlos« geschrieben, erscheinen 1802 und 1805, letztere mit dem Untertitel »Ein dramatisches Gedicht«.

1805

Schiller stirbt am 9. Mai im Alter von 45 Jahren in Weimar.

1813

Giuseppe Verdi wird am 10. Oktober in Le Roncole geboren. Trotz ihrer Armut bemühen sich Verdis Eltern, ihm eine gute Ausbildung zukommen zu lassen. Im Alter von sieben Jahren beginnt Verdi den Organisten in Le Roncole zu vertreten; zwei Jahre später wird er als Organist eingestellt. Mit zwölf erhält er ersten Unterricht in Harmonielehre und Komposition.

1831

Die europäischen Regierungen verfassen ein Memorandum, in dem der Papst aufgefordert wird, die Menschenrechte im Kirchenstaat einzuhalten.

1832

Verdi besteht die Aufnahmeprüfung für das Mailänder Konservatorium nicht und nimmt in Mailand Privatunterricht. In der Enzyklika »Mirai vos« steht in diesem Jahr: »Aus der verpesteten Quelle der Gleichgültigkeit fließt jene abgeschmackte und irrige Maxime oder vielmehr jener Wahnsinn, daß man jedem die Denkfreiheit versichern und verbürgen müsse. Man giebt diesem verderblichen Irrthum seinen Lauf, vermöge der vollständigen und unbegrenzten Meinungsfreiheit, die sich zum Unheil der religiösen und bürgerlichen Gesellschaft immer weiter verbreitet.«

1836

Verdi heiratet Margherita Barezzi, deren Vater ihn in seiner musikalischen Ausbildung unterstützt. Schon vier Jahre später stirbt Margherita an einer Hirnhautentzündung. Ihre beiden Kinder erreichen das zweite Lebensjahr nicht.

1842

Der Erfolg der »Nabucco«-Premiere am 9. März an der Scala eröffnet Verdi den Zugang zur vornehmen Gesellschaft Mailands. Er verkehrt regelmäßig in dem Salon von Clarina Maffei, deren Mann Schillers Dramen ins Italienische übersetzt.

1845

Premiere von »Giovanna d'Arco« nach Schillers »Jungfrau von Orléans« am 15. Februar an der Mailänder Scala.

1846

Uraufführung des Stückes »Philippe II., Roi de Espagne von Eugène Cormon« in Paris. Es ist zu vermuten, dass Verdis Librettisten dieses Stück im Hinterkopf hatten, als sie Schillers »Don Carlos« für das Libretto bearbeiteten. Szenen wie die Ketzerverbrennung, die zum Anlass der Konfrontation zwischen Philipp II. und Don Carlos wird, und die Ausgestaltung der Kerkerzene, die so bei Schiller nicht auftauchen, weisen zumindest viele Ähnlichkeiten auf.

1847

Am 22. Juli findet die Premiere von »I masnadieri« nach Schillers »Die Räuber« (Libretto von Andrea Maffei), in London statt.

1849

Premiere von »Lusia Miller« nach Schillers »Kabale und Liebe« in Neapel am 8. Dezember. Verdi gibt mit »Les vêpres siciliennes« (Libretto Eugène Scribe und Charles Duveyrier) sein Debüt an der Oper in Paris. In Anlehnung an Meyerbeer, der mit seinen historischen Opern »Les Huguenots« und »Le Prophète« große Erfolge hatte, stellt sich Verdi das erste Mal der Tradition der Grand opéra, zu der neben der Balletteinlage spektakuläre Bühneneffekte genauso zählen wie groß angelegte Chorszenen.

1859

Verdi heiratet die Sängerin Giuseppina Strepponi, mit der er, nachdem er sie 1841 kennen gelernt hat, schon seit geraumer Zeit zusammenlebt.

1861

Konstituierung des italienischen Königreichs und Proklamation Victor Emmanuels II. zum König von Italien. Verdi nimmt an der Eröffnung des italienischen Parlaments teil.

1864

Meyerbeer stirbt am 2. Mai. Im Dezember gibt Papst Pius IX. eine Enzyklika zusammen mit dem Syllabus der Zeitirrtümer heraus. Darin verurteilt er nicht nur den Pantheismus und die Unvereinbarkeit von Bibel und Kommunismus, sondern auch die Gewissensfreiheit, Toleranz und Pressefreiheit und verlangt die Unterordnung von Staat und Wissenschaft unter die kirchliche Autorität.

1865

Im Juli werden Verdi vom Direktor des Théâtre Impérial de l'Opéra Paris drei Vorlagen für mögliche Opern vorgelegt. Neben »Kleopatra« und »König Lear« befindet sich darunter auch »Don Carlos«. Auch wenn Verdi sich zunächst weigert – »Sie scherzen wohl? Für die Opéra

komponieren!!!! Glauben sie wirklich, es könnte dabei für mich keine Gefahr bestehen, nach allem, was ich vor zwei Jahren bei den Proben zur Vesper erleben mußte?« – unterschreibt er im Dezember den Vertrag. Joseph Méry und Camille du Locle werden als Librettisten verpflichtet.

1866

Am 17. Juni stirbt Joseph Méry und du Locle arbeitet allein das Libretto aus. Zur politischen Situation in Italien schreibt Verdi: »Ich rechne jeden Moment damit, Kanonenschüsse zu hören, und ich bin so nah an den Truppenlagern, daß es mich nicht überraschen würde, eines schönen Morgens eine Kanonenkugel durch mein Zimmer fliegen zu sehen.« Er versucht vergeblich den Vertrag mit der Opéra zu kündigen, um Italien jetzt nicht verlassen zu müssen. Im Juli reist er widerwillig nach Paris. Rivalitäten zwischen den Sängern erschweren ihm die Arbeit am »Don Carlos«.

1867

Am 14. Januar stirbt Verdis Vater. Wegen der Probenarbeiten kann Verdi jedoch Paris nicht verlassen. Während der Generalprobe am 24. Februar wird klar, dass »Don Carlos«, der ohne Pausen allein schon 3 Stunden und 47 Minuten dauert, gekürzt werden muss. In Paris sind den Aufführungen klare zeitliche Grenzen gesetzt. Ein Mailänder Journalist schreibt dazu: »Die Aufführungen dürfen nicht länger als Mitternacht dauern, da die letzten Züge in die Vororte und die angrenzenden Regionen um Null Uhr fünfunddreißig gehen (...) Der Zeitpunkt, zu dem sich der Vorhang hebt, darf ebenso wenig vorverlegt werden, da man den Opernbesuchern nicht zumuten kann, ihr Diner zu beschleunigen.« Verdi muss dafür ganze Szenen der Oper streichen. Zudem verlangt die Zensur weitere Auslassungen, wie z. B. die Beziehung zwischen Eboli und Philipp. Am 11. März findet die Premiere von »Don Carlos« statt. Das Pariser Publikum reagiert verhalten. Zum einen, weil es die Oper immer noch zu lang findet, zum

anderen, weil sie seinen Vorstellungen einer Grand opéra nicht entspricht. Verdis Musik wird in vielen Kritiken mit der von Wagner verglichen. Für die zweite Aufführung am 13. März muss Verdi die Oper um weitere Szenen kürzen. Die italienische Premiere, die für Verdi weitaus befriedigender verläuft als die Pariser, findet am 27. Oktober in Bologna statt. Die italienische Übersetzung stammt von Achilles de Lauzières.

1872

Für eine Aufführung in Neapel wird das Duett zwischen Philipp II. und Posa von Verdi umgearbeitet. Antonio Ghislanzoni überarbeitet die Übersetzung Lauzières und schreibt neue Verse.

1874

Verdi wird zum Senator des Königreiches Italien ernannt.

1882

In Wien wird eine Aufführung des »Don Carlos« geplant. Da in Wien die Hauptpfoten um zehn Uhr geschlossen sein müssen, sieht sich Verdi

erneut gezwungen äußerer Gründe wegen, die Oper zu kürzen. Hinzu kommt, dass lange Zeit jedes Opernhaus seinen eigenen »Don Carlos« aufgeführt hat, hier und dort Szenen strich oder in andere Akte verschob. So beginnt Verdi an einer eigenen Überarbeitung: »Da man mir die Beine abschneiden muß, ziehe ich es vor, das Messer zu wetzen und die Operation selbst durchzuführen.«

1883

Die Neufassung von »Don Carlos« ist im März abgeschlossen. Bei dieser Überarbeitung, bei der du Locle Verdi wieder zur Seite steht, wird fast die Hälfte des Pariser Autographs gestrichen und um 268 neue Seiten ergänzt. Aus den fünf Akten werden nun vier. In einem Brief beschreibt Verdi diese Fassung als kürzer und gehaltvoller.

1884

Premiere der vieraktigen Fassung von »Don Carlo« am 10. Januar an der Mailänder Scala in italienischer Übersetzung. Angelo Zanardini revi-

diert die alte italienische Übersetzung und übersetzt neue Verse von du Locle.

1886

Ricordi veröffentlicht eine fünfaktige italienische Fassung des »Don Carlos«, die den Anfang der alten Fassung mit allen Veränderungen der vieraktigen verknüpft. Sie wird erstmals am 29. Dezember in Modena aufgeführt.

1901

Giuseppe Verdi erleidet einen Schlaganfall und stirbt am 27. Januar in Mailand.

1913

Erstaufführung des »Don Carlos« an der Lindenoper in der Inszenierung von Georg Droyscher. Die musikalische Leitung hat Edmund von Strauß. Weitere Inszenierungen an der Lindenoper folgen in den Jahren 1936, 1939, 1960 und 1981.

1924

Franz Werfel veröffentlicht den Roman »Verdi. Roman der Oper«. Das Buch ist ein Erfolg und trägt so zu einer Verdi-Renaissance bei. Nachdem

man lange Zeit seine Opern der mittleren Schaffensperiode wie »Les vèpres siciliennes«, »Un ballo in maschera«, »La forza del destino«, aber auch »Don Carlos« nicht gespielt hat, kommen sie auch dank des Dirigenten Fritz Busch, der in Dresden u. a. den »Don Carlos« dirigiert, langsam wieder auf die Spielpläne.

1973

In Boston wird »Don Carlos« in einer Gesamtrekonstruktion der Probenfassung aufgeführt (Dirigentin und Regisseurin: Sarah Caldwell).

1974

Ricordi veröffentlicht eine Neuausgabe von Verdis »Don Carlos« in der Passagen enthalten sind, die schon vor der Uraufführung gestrichen wurden. Die Herausgeberin Ursula Günther unterscheidet sieben Versionen, für die sich Verdis direkte Verantwortung belegen lässt. Seitdem werden nicht nur die Fassungen von Paris, Mailand und Modena gespielt, sondern auch Mischformen, in denen ursprünglich gestrichene Passagen wieder eingefügt worden sind.





















PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Fabio Luisi
INSZENIERUNG Philipp Himmelman
BÜHNENBILD Johannes Leiacker
KOSTÜME Klaus Bruns
LICHT Davy Cunningham
EINSTUDIERUNG CHOR Eberhard Friedrich
DRAMATURGIE Ilka Seifert, Rose Bartmer

79

PREMIERENBESETZUNG

PHILIPP II., König von Spanien René Pape
DON CARLO, Infant von Spanien Jorge Antonio Pita
RODRIGO, Marquis von Posa Dalibor Jenis
DER GROSSINQUISITOR Kwangchul Youn
EIN MÖNCH Bjarni Thor Kristinsson
ELISABETH VON VALOIS Norma Fantini
PRINZESSIN EBOLI Nadja Michael
TEBALDO Karen Rettinghaus
STIMME VON OBEN Adriane Queiroz
GRAF VON LERMA, EIN HEROLD Peter-Jürgen Schmidt
GRÄFIN VON AREMBERG Kathrin Diele

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

PREMIERE 13. Juni 2004
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden,

Mitarbeit: Rose Bartmer, Sebastian Hüchtebrock, Florian Kunz

2., revidierte und neu gestaltete Auflage 2023, © 2004 Staatsoper Unter den Linden

Die Texte von Udo Bernbach und Uwe Schweikert sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Handlung und die Zeittafel schrieb Rose Bartmer, übersetzt ins Englische von Brian Currid.

TEXTNACHWEISE Asfa-Wossen Asserate, aus: Manieren, Eichborn Verlag

Frankfurt am Main 2003, S. 311 f.; Fjodor Dostojewskij, aus: Der Großinquisitor,

in: Die Brüder Karamasow, Amman Verlag, Zürich 2003, S. 401f.; Franz Kafka,

aus: Brief an den Vater, Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig 2003, S. 76

Marie Luise Kaschnitz, aus: Wer kennt seinen Vater, in: Gesammelte Werke. Band 4,

Insel Verlag, Frankfurt am Main 1983; S. 405 ff. Karl Kraus, aus: Sprüche und Wider-

sprüche, in: Aphorismen, Verlag Volk und Welt, Berlin 1982; Birgit Vanderbeke,

Das Muschelessen, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 23 ff.; Philipp II.

von Spanien in Briefen an seine Töchter, nach der französischen Ausgabe übersetzt

von L. P. Gachard, München 1947; Friedrich Schiller, Bittschrift, in: Don Karlos.

Erläuterungen und Dokumente, hrsg. von Karl Pörnbacher, Philipp Reclam Verlag,

Stuttgart 1973 Friedrich Schiller, aus: Briefe über »Don Karlos«, in: Sämtliche Werke.

Band 3, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1987.

Die Lexikon-Einträge stammen aus dem Brockhaus Lexikon, Deutscher Taschenbuch

Verlag, München 1987.

Alle Texte, die nicht unmittelbar für dieses Programmbuch entstanden sind, folgen jeweils ihrer ursprünglichen Orthographie, alle anderen der aktuellen amtlichen Rechtschreibung.

FOTOS von Monika Rittershaus, Juni 2004

LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

HERSTELLUNG Druckhaus Sportflieger, Berlin

UMSCHLAGVEREDELUNG Köpp Druckveredelung OHG, Berlin



**The
Found
ation.**

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN