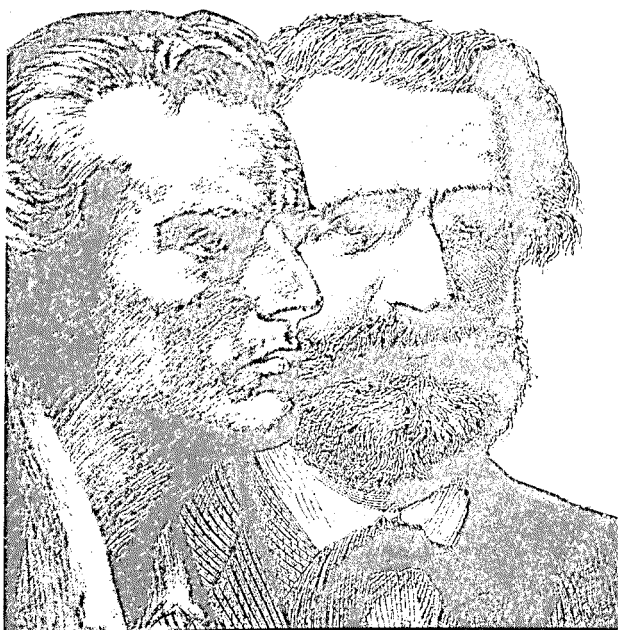




ANHALTISCHES THEATER

1901 VER
03874

VERDI-SCHILLER-ZYKLUS




DON KARLOS

Giuseppe Verdi

Ein Live-Erlebnis als Geschenk ...

DER THEATERGUTSCHEIN FÜR DIE GRÖSSTE BÜHNE IN SACHSEN-ANHALT

ANHALTISCHES THEATER DESSAU GUTSCHEIN-BELEG A über: Theaterkasse im Wert von: € Datum: / / eingelöst am: / / gültig bis: / /	GUTSCHEIN Nr. _____ Datum: _____ Buchtitel: _____ Sitzplatz: _____	ANHALTISCHES THEATER DESSAU GUTSCHEIN-BELEG B über: Theaterkasse im Wert von: € Datum: / / eingelöst am: / / gültig bis: / /
		
ANHALTISCHES THEATER DESSAU		

Sie stehen sicher oft vor dem Problem, ein passendes, originelles Geschenk für Freunde, Kunden oder Geschäftspartner zu finden. Verschenken Sie den Theater-Gutschein des Anhaltischen Theaters Dessau und vermitteln Sie damit ein unvergeßliches Live-Erlebnis ganz nach Wahl des Beschenkten. Nach dem Erhalt dieses Gutscheines kann sich der Empfänger eine Vorstellung nach seinem Geschmack auswählen. Theater-Gutscheine erhalten Sie an allen Dessauer Theaterkassen.



Unsere Technik: Power Macintosh
 Scanner AGFA HORIZON Plus
 Scanner AGFA SelectScan
 Belichter AGFA Avantra 25 - AGFA Dry-Proof
 Offsetdruck
 (u.a. Heidelberg 5-Farb + Lackwerk Speedmaster)

Druckhaus Dessau GmbH
 06842 Dessau · Askanische Str. 107
 Tel.: (0340) 2 53 22 -0 · Fax: (0340) 212135
 Leonardo-ISBN: (0340) 2 20 97 86
 e-mail: druckhaus-dessau@t-online.de



Die Welt ist Groß
 Digitaler Großformatdrucker
 Litro · Satz · Belichtung

repro &
 setzstudio
 Dessau

seit 11 Jahren Ihr zuverlässiger Partner

Johannisstraße 15
 06844 Dessau
 Telefon: 0340-214484
 rsk_dessau@gmx.net

FIS Fördertechnik Service GmbH

06801 Greppin, Zementstr. 7, Tel.:03493/3771-0, Fax 03493/3771-50



- Aufzüge • Theatertechnik
- Krane • Schwermontage
- Autokran- und Arbeitsbühnenverleih

Zum Stück

Neben William Shakespeare und Victor Hugo war es insbesondere Friedrich Schiller (1759-1805), dem Giuseppe Verdi (1813-1901) zeit seines Lebens eine große Wertschätzung entgegenbrachte. Schon drei seiner in den sogenannten „Galeerenjahren“ geschriebenen Werke gehen auf Schillerdramen zurück: „Giovanna d’Arco“ (Die Jungfrau von Orléans), „I masnadieri“ (Die Räuber) und „Luisa Miller“ (Kabale und Liebe). Darüber hinaus wurde die Kapuzinerpredigt aus „Wallensteins Lager“ dem Fra Melitone in „La forza del destino“ in den Mund gelegt. Recht unbekannt ist auch, dass Verdi sich bei seinem „Macbeth“ stark durch die Schauspielfassung Schillers hat beeinflussen lassen. Höhepunkt seiner Auseinandersetzung mit dem deutschen Klassiker dürfte jedoch „Don Karlos“ (französisches Original „Don Carlos“, italienische Fassung „Don Carlo“) sein.

Verdi schildert in seinem am 11. März 1867 an der Pariser Opéra uraufgeführten Werk, in dem das Geschehen radikal auf die zwischenmenschlichen Konflikte konzentriert wird, individuelle Schicksale vor historischem Hintergrund und thematisiert Freiheit und Humanität in einer seiner reifsten Partituren. Sowohl die großen Solo- und Duoszenen als auch die kontrastierenden Ensembles wie z. B. das Autodafé-Bild stellen Meisterwerke musikdramatischer Charakterisierungskunst dar.

Ganz bewusst wurde für die Produktion des Anhaltischen Theaters Dessau im Rahmen des Verdi-Schiller-Zyklus die Schillersche Schreibweise „Don Karlos“ gewählt. Damit soll unserer Intention einer strengen Orientierung der deutschsprachigen Fassung des Gesangstextes am Schillerschen Original Ausdruck verliehen werden.

DIE HANDLUNG

Erster Akt

Im Wald von Fontainebleau. Das Volk beklagt die Not, in die es der jahrelange Krieg zwischen Spanien und Frankreich gestürzt hat. Elisabeth von Valois, Tochter des französischen Königs Heinrich II., zeigt Mitgefühl mit der Not der Armen: Der Friedensschluss durch ihre Heirat mit Don Karlos stehe unmittelbar bevor. In diesem Augenblick erscheint Don Karlos, der sich in Frankreich aufhält, um seine ersehnte Verlobte Elisabeth zu sehen, die ihn jedoch noch nicht kennt. Beide scheinen füreinander bestimmt und gestehen sich ihre Liebe.

Da bringt Thibaut, Elisabeths Page, die Nachricht, dass Elisabeth nun aus politischer Rason nicht mit Don Karlos, sondern auf Wunsch Heinrichs II. mit dessen Vater, dem spanischen König Philipp II. vermählt werden soll. Angesichts des leidenden Volkes begreift Elisabeth ihre Verantwortung und willigt in die Heirat ein, die beider Glück zerstört.

Zweiter Akt Erstes Bild

Don Karlos kann Elisabeth nicht vergessen. Im spanischen Kloster San Yuste kommt es zu einem konspirativen Treffen mit dem eben aus Flandern zurückgekehrten Marquis von Posa, dem Karlos das Geheimnis seiner Liebe zu Elisabeth anvertraut. Posa versucht den aus unerfüllter Liebe Verbitterten für seine große Idee zu gewinnen: er rät ihm, Spanien zu verlassen und sich in Flandern, wo man große Hoffnungen auf ihn setzt, für den Freiheitskampf des Volkes zu engagieren. Während sich die beiden ihrer unverbrüchlichen Freundschaft versichern, erscheinen Philipp und Elisabeth als frisch vermähltes Paar.

Zweites Bild

Im Garten vor dem Kloster vertreiben sich die Hofdamen der Königin die Zeit. Die Prinzessin Eboli trägt dabei das „Lied vom Schleier“ vor, welches erst recht durch die Vortragende Parallelen mit dem spanischen Königshaus aufweist. Posa erscheint und überbringt Elisabeth den Wunsch Karlos' nach einem privaten Gespräch. Don Karlos bittet sie, sich bei Philipp für seine Entsendung nach Flandern einzusetzen. Schnell verliert er die Kontrolle und bedrängt Elisabeth mit der Erinnerung an ihre einstige Liebe. Die Königin zwingt sich zur Beherrschung und Bewahrung ihrer Position. Kopflos stürzt Don Karlos davon.

Der König findet die Königin ohne Begleitung, was dem Reglement des Hofes widerspricht. Er schickt die ihr zugeteilte Hofdame zurück nach Frankreich. Philipp sucht die Begegnung mit Posa, der die unerwartete Gelegenheit nutzt und für Flandern bittet. Der Disput eskaliert bis zu der Anklage, dass Philipps Reich nur die Ruhe eines Kirchhofs ausstrahle. Posa lässt sich hinreißen zu Forderungen von Gleichheit, Brüderlichkeit und Würde der Menschheit: Geben Sie Gedankenfreiheit, Sire! Auch wenn Philipp ihn als seltsamen Querulanten bezeichnet, vertraut er ihm seine intimsten Probleme an: sowohl seinen Verdacht gegen Elisabeth und Don Karlos als auch seine Abhängigkeit von der Inquisition.

Anlässlich der bevorstehenden Krönung Philipps zum König feiert man einen Maskenball. Elisabeth flieht die fröhliche Festlichkeit der Hofgesellschaft. Sie will allein sein mit Gott und tauscht ihre Maske mit der Eboli, um sich unbemerkt zurückziehen zu können. Die Prinzessin genießt es, für eine Nacht lang Königin zu sein.

Don Karlos trifft in den Gärten der Königin auf die maskierte Eboli, die in den Infanten verliebt ist und sich irrtümlicherweise auch seiner Liebe sicher wähnt. Im Glauben, Elisabeth vor sich zu haben, gibt Karlos seine Gefühle für diese preis. Nun durchschaut die enttäuschte Eboli Karlos' Leidenschaft für die Königin und droht das Geheimnis zutiefst verletzt zu verraten. Posa tritt dazwischen, ihm ist augenblicklich die Brisanz der Lage klar.

Er bittet Don Karlos, ihm alle wichtigen Papiere auszuhandigen, die ihn kompromittieren könnten. Der Bund der Freundschaft erfährt eine Bewährungsprobe, nachdem Posa als Günstling des Königs in Verdacht geraten ist. Doch Karlos verdrängt seine Befürchtungen und erneuert seinen Freundschaftsbund.

Vor der Kathedrale von Valladolid findet ein Autodafé statt. Das Volk preist den neugekrönten König. Die festliche Stimmung wird jedoch schlagartig unterbrochen, als Karlos mit einer Gruppe flandrischer Deputierter hervortritt, die den König um Frieden für ihre Heimat anflehen, und demonstrativ seinen Degen zieht.

Keiner wagt es, ihn zu entwaffnen: Es ist Posa, der ihm den Degen abverlangt, um Don Karlos aus der gefährlichen Situation

Dritter Akt **Erstes Bild**

Zweites Bild

zu retten. Der König ernennt daraufhin den Marquis zum Herzog, und das Fest nimmt seinen weiteren Verlauf.

Vierter Akt

Erstes Bild

Kabinett des Königs. Die Eboli hat Philipp eine Schatulle mit dem Porträt des Infanten zugespielt. In schlafloser Nacht erkennt der König, dass er Elisabeths Liebe nie erringen konnte. Er vertraut sich dem Großinquisitor an, der aber nicht nur die Ermordung des Infanten billigt mit dem Hinweis darauf, dass auch Gott seinen Sohn geopfert habe, sondern seine Macht gegenüber dem schwachen Monarchen ausspielt, indem er sogar den Tod des Posa verlangt.

Elisabeth beklagt den Diebstahl ihrer Schatulle, die sie beim König wiederfindet. Philipp kennt den Inhalt bereits. Er bezichtigt Elisabeth des Ehebruchs und stößt sie von sich. Von Philipp herbeigerufen, erkennt die Eboli, was sie angerichtet hat, und Posa wird klar, dass er nunmehr handeln muss.

Mit Elisabeth alleingelassen gesteht die Eboli ihr, die Schatulle gestohlen zu haben und vom König verführt worden zu sein. Sie wird daraufhin vor die Wahl zwischen Kloster und Verbannung gestellt.

Zweites Bild

Posa kommt zu Don Karlos, um von ihm Abschied zu nehmen. Es ist ihm gelungen, die belastenden Papiere über den Aufstand in Flandern auf sich zu beziehen. Des Königs Rache lässt nicht lange auf sich warten. Ein Schuss fällt, und Posa ist tödlich getroffen. Mit letzter Kraft mahnt er Karlos an das gemeinsame Vermächtnis.

Philipp rehabilitiert seinen Sohn, der ihn als Tyrannen und Schreckensherrscher zurechtweist und ihm die wahren Hintergründe kundtut. Vater und Sohn beklagen gemeinsam den Tod ihres einzigen Freundes.

Eine Menge aufrührerischen Volks verlangt die Freilassung des Infanten. Nur das Eingreifen des Großinquisitors vermag den Aufruhr zu beenden.

Fünfter Akt

Elisabeth und Karlos nehmen für immer Abschied voneinander. Es bleibt ihnen nur die Hoffnung auf ein Wiedersehen in einer besseren Welt.

Beide entziehen sich der kirchlichen und weltlichen Gerichtsbarkeit, der irdischen Welt entrückt.



Giuseppe Verdi (1813–1901), Foto von Nadar aus der Entstehungszeit der Erstfassung von „Don Karlos“

Sprache, dass selbst der junge Georges Bizet ihm glaubte vorwerfen zu müssen, er wolle nun gar den Wagner spielen, während ein Literat wie Theophile Gautier in seiner Uraufführungskritik für den ‚Moniteur‘ sofort erkannte, worum es bei dieser Musik eigentlich geht: „Bei der ersten Aufführung hat die Musik des ‚Don Karlos‘ das Publikum mehr überrascht als bezaubert: die beherrschende Kraft, die den Untergrund von Verdis Genie bildet, erscheint hier in ihrer mächtigen Einfachheit, aber unterstützt durch eine außergewöhnliche Entfaltung der harmonischen Mittel, ausgesuchter Klangformen und neuer melodischer Formen.“

In dem Duett zwischen König Philipp und dem Marquis Posa am Ende des zweiten Aktes erstreckt sich diese neue, weiträumig disponierte musikalische Sprache Verdis nicht nur auf erstaunlich differenzierte, ungewöhnliche Tonfälle – etwa bei der suggestiven Vergegenwärtigung jener gewagten Freiheitsvisionen Posas, auf die der entsetzte König mit der Warnung vor der Inquisition reagiert –, sondern auch auf die formale Gestaltung der Szene. Dieses Duett, das

im übrigen ausdrücklich auf Wunsch Verdis an dieser Stelle eingefügt wurde, ist kein traditionelles Opernduett, also keine „Aria a due“ mehr, sondern eine spezifisch ausgearbeitete, gänzlich individualisierte Formidee, die den sprachlichen Dialog in eine genuin musikalische Struktur verwandelt. Im Gegensatz zur statisch-repräsentativen Dramaturgie und Formung des Duettes herkömmlicher Prägung, das entweder auf der Überein-

stimmung oder dem simplen Kontrast von Affekten, weniger von ausgeführten Charakteren beruht, fordert die Musikalisierung einer dialogischen Situation nichts weniger als die strikte Dynamisierung des Formverlaufs, da sie sich in Begründungszusammenhängen bewegen und bewähren muss, in Entwicklungen innerhalb des Gesprächsverlaufs, die von plötzlichen Wendungen, Entscheidungen, Entschlüssen und Zielen durchzogen und dabei nicht vorhersehbar sind. Der musikalische Dialog – an sich wegen der semantischen Uneindeutigkeit der Musik ein Paradox und doch das Rückgrat der Dramaturgie des „Don Karlos“ – verlangt also eine äußerst flexible formale Gestaltung, die sich den eher logisch als atmosphärisch akzentuierten sprachlichen Auseinandersetzungen ebenso anzupassen versteht, wie sie die Kausalität der Unterredung glaubwürdig hörbar werden und zugleich deren emotionalen Untergrund spürbar werden lässt. Die musikalische Rede und Gegenrede zu formulieren war eine der größten kompositorischen Herausforderungen, mit denen sich Verdi bei seinem Entschluss konfrontiert sah, erstmals ein so weitgespanntes literarisches Werk wie Schillers Drama zur Textgrundlage einer ähnlich expansiven Oper zu wählen. Natürlich war auch hier der Umweg über das Verfahren der Librettistik notwendig, um einen komponierbaren Text herstellen zu können, doch nun schlug das literarische Gewissen des Komponisten, in Schillers Geist zu handeln, stärker als je zuvor aus, so dass sich die Umsetzung der Vorlage in das Libretto nicht mehr unter dem konventionellen Aspekt der bloßen Einnahme des Stoffes vollzog, sondern ausdrücklich unter Rücksichtnahme auf die dramatischen Qualitäten des Schauspieltextes.

Das war in Verdis frühen Opern nach Dramen Schillers noch nicht möglich gewesen, sei es, dass die Librettisten noch zu sehr in den Konventionen des *melodramma* befangen waren, sei es, dass Verdis musikalische Sprache noch nicht genügend ausgereift war, um den Spuren des literarischen Dramas intensiver folgen zu können. Doch im „Don Karlos“ bot sich ihm die Möglichkeit, komplexes Handlungsgewebe, unterschiedliche Schichten und dramatische Begründungszusammenhänge in

Die Umsetzung der Vorlage in das Libretto vollzog sich unter Rücksichtnahme auf die dramatischen Qualitäten des Schauspieltextes.



*Friedrich Schiller
(1759–1805), Gemälde
von J. F. Weckherlin um
1780*

ten Teil dieses Dialogs, nachdem sich der König der kirchlichen Macht anvertraut und um die Erlaubnis gebeten hat, seinen eigenen Sohn zu opfern, ergreift der Großinquisitor unerwartet die Führung des Gesprächs und setzt den König mit der kirchlichen Gewalt unter Druck, indem er seinerseits den Tod des freiheitsliebenden und darum gefährlichen Marquis Posa verlangt. Auch diese Dialog-Szene wurde auf Verdis ausdrücklichen Wunsch hin in die Oper aufgenommen. Den eindrucksvollen Bogen um die gesamte Szene spannt das unheimlich schleichende Orchesterritornell, dessen Posaunenklang und Kontrafagott-Motiv die drohende Persönlichkeit des Großinquisitors ins Blickfeld rückt.

In Verdis Entwicklung als Opernkomponist spielt der „Don Karlos“ die Rolle der großen Drehscheibe zwischen dem traditionellen *melodramma* mit seiner Affekt- und Bilder-Dramaturgie

musikalischen Kontrasten und weitgespannten Entwicklungen zu spiegeln, ohne auf das Grundprinzip der Gesangsoper, die Singstimme in den Vordergrund zu stellen, verzichten zu müssen. Eine Szene wie die zwischen der weltlichen und der geistlichen Macht, also zwischen König Philipp II. und dem als Vertreter der starren, unmenschlichen Macht der Inquisition eingeführten, blinden und sehr alten Großinquisitor im ersten Teil des vierten Aktes reizte Verdi zu einer musikalischen Kontrastanlage, die ihm – noch weit stärker als in den übrigen Dialog-Szenen der Oper – ein Höchstmaß an Charakterisierungsfähigkeit abverlangte. Im zwei-

und den beiden singulären Shakespeare-Vertonungen der späten Jahre, die zugleich den Höhepunkt seiner Konzeption des wahren musikalischen Theaters bilden. Als Gegenentwurf zu Meyerbeers *Grand Opéra* gedacht, wagte sich die dramaturgische Anlage des „Don Karlos“ so weit vor, dass Verdi immer wieder erneut daran arbeitete und schließlich eine Art ‚work in progress‘ hinterließ, dessen verschiedene, insgesamt sieben Fassungen – zuletzt die fünftaktige Version für Modena von 1886 – zwar einerseits ins schier Unwegsamen führten und eine definitive Fassung geradezu verhinderten, andererseits aber eine immer stärkere Annäherung an Schillers Drama vollzogen. So liegt etwa der Dialog zwischen König Philipp und dem Marquis Posa in nicht weniger als vier Versionen vor, deren letzte sich sogar am deutlichsten an die entsprechende Szene Schillers (III,10) anlehnt. Dies gilt insbesondere für die entscheidende Peripetie innerhalb des Gesprächs, als sich der König plötzlich und völlig unerwartet ganz vertraulich, ja fast privat an den von ihm geschätzten Marquis wendet, um ihn seinen persönlichen Schmerz um Elisabeth wissen zu lassen. Anders als im früheren *melodrama* bilden in „Don Karlos“ das Geflecht aus politischen Machtverhältnissen und persönlichen Konflikten, die sich ständig überschneiden, das Rückgrat der Handlung und die stets dialogisch strukturierte Konstellation der sechs Protagonisten einen kreisförmigen Gesamtaufbau, in dem die Konflikte ausgetragen werden. Innerhalb der Spannungsfelder zwischen weltlicher und geistlicher Macht kommen so die einzelnen Stränge der Handlung zur Geltung: die für Don Karlos schmerzliche, aus Staatsräson vorgenommene Verheiratung seiner Geliebten Elisabeth mit seinem Vater, die von Posa offensiv vertretene Freiheitsbewegung in Flandern, der sich sowohl Karlos als auch Elisabeth sympathisierend anschließen (heimlich sogar der König), und – in der privaten Sphäre – die Geschichten von Liebe und Verzicht, von Solidarität – man denke an das Verhältnis von Karlos und Posa –, oder gar die psychologisch differenzierten, abgründigen Konflikte zwischen Vater und Sohn, ja zwischen der Stiefmutter und deren einstigem Geliebten. So beisehen vereinigt die letzte, für Modena ausgearbeitete Fassung

politische Macht-
verhältnisse und
persönliche Konflikte,
die sich ständig
überschneiden

Das ist Schiller ebenbürtig.

der Oper die musikalischen und dramaturgischen Vorzüge der Mailänder Fassung von 1884 mit der Rehabilitierung des ursprünglichen, in der vieraktigen Mailänder Fassung gestrichenen Fontainebleau-Aktes, der ja die im Grunde unentbehrliche Exposition der vielschichtigen Handlung enthält.

Der mehrfach erhobene Vorwurf der Anlehnung an das ‚Musikdrama‘ Wagners könnte zwar in Verdis deutlicher Verwendung von Erinnerungsmotiven gerade im „Don Karlos“ Bestätigung erhalten, doch hat er mit anderen dramatischen Absichten zu diesem eher literarischen als genuin musikalischen Verfahren der weitverzweigten Querbezüge gegriffen; am ergreifendsten sicherlich in der Autodafé-Szene des dritten Aktes. Hier, am äußersten Problempunkt des Schillerschen Dramas, nimmt es Verdi, wenn auch transformiert – die Szene selbst ist ein erfundenes Tableau des Librettisten und zugleich eine signifikante, dramaturgisch zwingende Umfunktionierung des traditionellen Tableaus der *Grand Opéra* – mit der Höhe der Vorlage auf: Im entscheidenden Moment – bei Schiller in IV,16 – nimmt der Marquis Posa dem zum Anführer des flandrischen Aufstandes gewandelten Infanten Don Karlos den Degen ab, und zwar zur leise und sehr traurig ertönenden Wiederkehr der früheren Solidaritätsmelodie. Das ist Schiller ebenbürtig und viel weiter entfernt von Wagner, als man nach der Uraufführung meinte.

Udo Bermbach

POLITISCHES UND PRIVATES IN „DON KARLOS“

In „Don Karlos“ verschränken sich diese Ebenen des Politischen und Privaten in einer komplexen Weise und erweitern sich zugleich in die Politik hinein: Der Liebeskonflikt, der zunächst Karlos und den König zu persönlichen Gegnern macht, zugleich aber auch weitere Personen, die Eboli und der Marquis Posa, als Privatpersonen emotional tangiert, erwächst gleichsam der Ebene des Privaten und wird öffentlich. Er wird politisch dadurch, dass über die unterschiedlichen nationalen Zugehörigkeiten der Protagonisten und deren zugleich unterschiedliche Einbindung in politische Interessen der Monarchie einerseits, des politischen Freiheitskampfes wider die Monarchie andererseits, ein auf alle Personen übergreifendes Machtspiel in Gang kommt, an dem sich dann an entscheidender Stelle der Auseinandersetzung auch die katholische Kirche bestimmend beteiligt.

An drei Stellen der Oper wird diese komplexe Verschränkung des Privaten mit dem Politischen besonders deutlich thematisiert, und diese Stellen [...] sind kaum zufällig um die Peripetie des Stückes herum angeordnet: Im Zentrum steht das große Tableau des dritten Aktes, der Auftritt des Königs und seines Hofes aus Anlass des Autodafés, der Ketzerverbrennung – eine Massenszene, die als einzige alle Akteure der Oper am selben Ort und zur selben Zeit zusammenführt. Dem geht voraus das Gespräch zwischen dem König und seinem Vertrauten Posa am Ende des zweiten Aktes, und ihm folgt das Gespräch zwischen König und Großinquisitor zu Beginn des vierten Aktes. Zwei private Gespräche, in denen öffentliche Dinge, die Angelegenheiten der Monarchie, die Erfordernisse der Politik besprochen werden und die beide die große Massenszene, den Kollektivauftritt und Repräsentationsanspruch monarchischer Herrschaft einrahmen. Das ist wohl keine zufällige Symmetrie, die sich da ergibt, sondern eher die wohlkalkulierte Struktur, durch welche die Voraussetzungen erfolgreicher Machtbehauptung, die auch ins Private reichenden Loyalitäten der beteiligten Protagonisten, sinnfällig auf die Bühne gebracht werden.

Kurt Pahlen

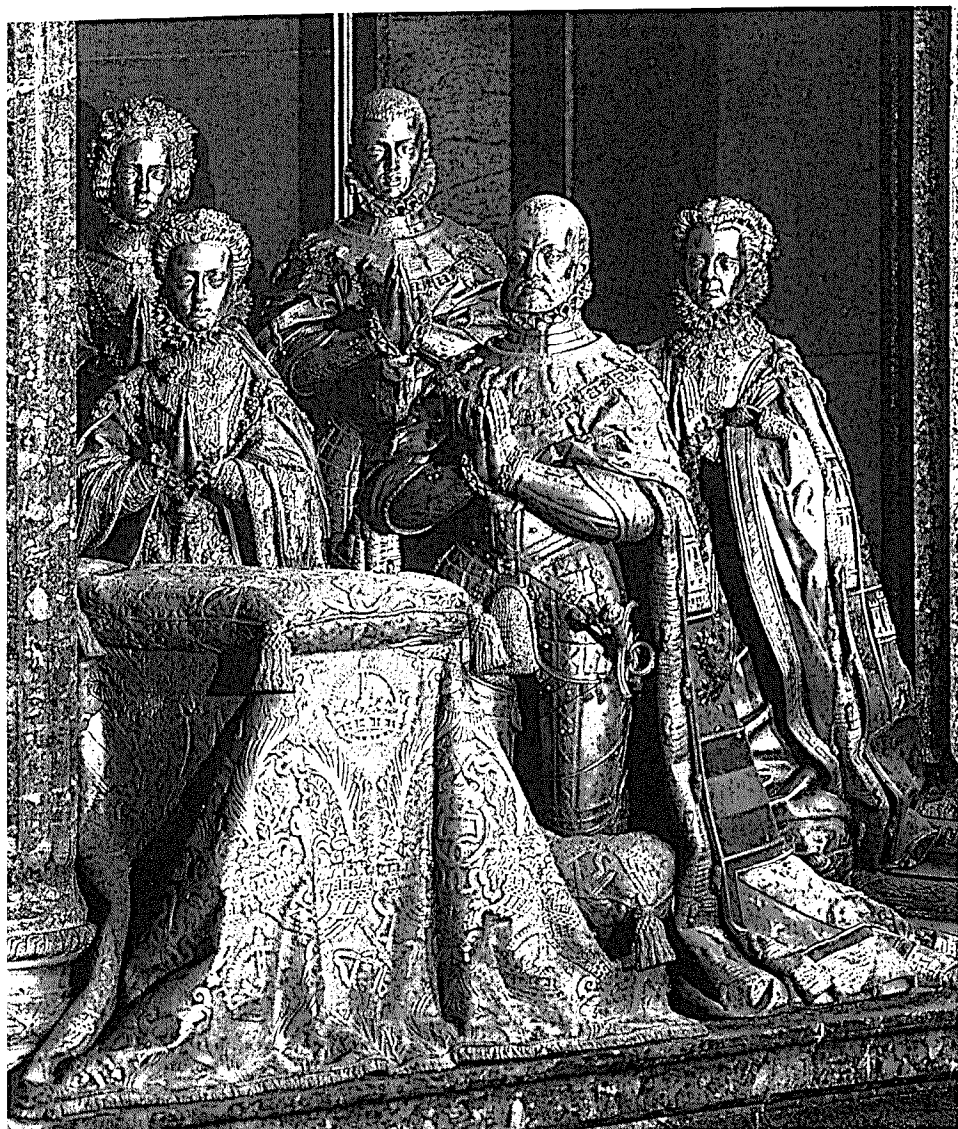
DICHTUNG UND WAHRHEIT

*Eine Armillarsphäre im
Vordergrund der Biblio-
thek Philipps II., deren
strenge Architektur die
Atmosphäre des
Klosterpalastes des
Escorial wiedergibt*



Verdi liebte die Gestalten des Schillerschen „Don Karlos“-Dramas seit langem, obwohl er zweifellos wusste, wie wenig die dichterische Phantasie des deutschen Dichters der historischen Treue Genüge leistete. Tatsächlich ist es immer wieder erstaunlich, wie genau und unter Ausschöpfung aller geschichtlichen Quellen Schiller seine historischen Essays schreibt, wie frei aber und völlig ungebunden er sich bei der Gestaltung seiner Dramen fühlt. Er lässt das lothringische Landmädchen aus Domrémy, die „Jungfrau von Orleans“, auf dem Schlachtfeld anstatt auf dem brennenden Scheiterhaufen zu Rouen sterben; er erfindet eine großartige Auseinandersetzung zwischen Elisabeth von England und Maria von Schottland (in „Maria Stuart“), die nie stattfand. Und er macht aus dem seelisch, geistig und körperlich verkrüppelten Infanten Carlos von Spanien einen glühenden Idealisten und heldenhaften Freiheitskämpfer; er macht dessen Vater, Philipp II. um vieles älter, als er in jenem

Augenblick wirklich war; er legt in den Mund des „sonderbaren Schwärmers“ Posa (wie König Philipp ihn nennt) viele seiner schönsten Gedanken und Sätze, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Spanien niemand gesagt haben kann. Doch wie unwichtig wird das alles angesichts der großartigen Darstellung menschlicher Charaktere, angesichts des erschütternden Zusammenpralls von Charakteren, ja Welten, wie sie in diesem Drama zum Ausdruck kommen! Philipps Tragödie gewinnt in unseren, „moderner“, Augen erst dadurch ihre volle Größe, dass er sich für zu alt hält, um die Liebe seiner jungen Gattin erringen, und für zu schwach, um den endlich gewonnenen Vertrauten gegen die eiskalte Grausamkeit der Inquisition schützen zu können. Wer fragt, wenn er Schillers Drama, wenn er Verdis Oper auf der Bühne erlebt, nach der „historischen Wahrheit“?



Skulpturengruppe aus vergoldeter Bronze von Pompeo Leoni für das Kenotaph im Escorial, die König Philipp II. von Spanien mit dreien seiner vier Frauen und dem geistesgestörten Don Carlos darstellt. Nur Maria Tudor, Philipps zweite Gemahlin, fehlt, da sie in England, nicht in Spanien begraben lag.

Lion Feuchtwanger

DIE SPANISCHE INQUISITION

Im Jahre 1478 hatten die katholischen Herrscher Ferdinand und Isabella ein Sondertribunal eingesetzt zur Verfolgung aller Verbrechen gegen die Religion. Das war geschehen nach der Niederkämpfung der Araber, als es galt, die mühsam hergestellte Einheit des Reiches durch die Einheit des Glaubens zu wahren. „Eine Herde, ein Hirt, ein Glaube, ein König, ein Schwert“, hatte damals der Dichter Hernando Acuña gesungen. Dieses geistliche Gericht, die Inquisition, das Heilige Offizium, hatte seine Pflicht getan. Ausgespät, ausgetrieben, ausgetilgt waren die Araber und Juden, desgleichen alle jene, die ihre subversive Gesinnung hinter der Maske des katholischen Glaubens zu verbergen gesucht hatten: die heimlichen Mauren und Juden, die Moriscos, die Judaisantes, die Marranen.

Aber als die Inquisition diese ihre Aufgabe erfüllt hatte, war sie zu einer selbständigen Macht innerhalb des Staates geworden. Zwar beschränkte sich dem Namen nach ihre Tätigkeit auf die Ausfindung und Bestrafung der Ketzerei. Aber was alles war nicht Ketzerei? Ketzerei war zunächst jede Ansicht, die gegen ein Dogma der katholischen Kirche verstieß, und somit fiel der



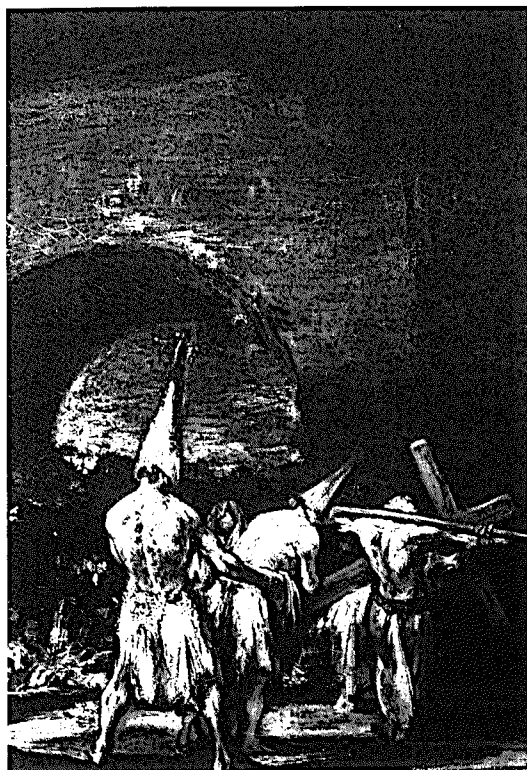
Ketzer-Hinrichtung in Spanien. Anonymer kolorierter Holzschnitt aus dem 17. Jahrhundert. Mit Bildern dieser Art wurden die Greuel der spanischen Inquisition in den reformierten Ländern angeprangert.

Inquisition die Aufgabe zu, alles Geschriebene, Gedruckte, Gesprochene, Gesungene und Getanzte zu zensieren. Ketzerei war weiterhin jede für die Allgemeinheit wichtige Tätigkeit, wenn sie von dem Abkömmling eines Ketzers ausgeübt wurde. Somit hatte das Heilige Offizium die Pflicht, die Reinblütigkeit aller derer nachzuprüfen, die um ein Amt nachsuchten. Jeglicher Anwärter musste seine „limpieza“ erweisen, seine Abstammung von altchristlichen Eltern und Ureltern; es durfte unter seinen Ahnen kein Maure oder Jude gewesen sein. Solche Gutachten ausstellen konnte nur die Inquisition. Sie konnte die Untersuchung nach Belieben hinauszuziehen, sie konnte dafür beliebig hohe Gebühren berechnen, die letzte Entscheidung, ob ein Spanier im Staatsdienst beschäftigt werden konnte, war in ihre Hand gegeben. Ketzerei war aber auch Fluchen, die Darstellung des Nackten, Bigamie, unnatürliche Unzucht. Ketzerei war Wucher, da er in der Bibel verboten war. Sogar der Pferdehandel mit Nichtspaniern war Ketzerei, weil solcher Handel den Ungläubigen jenseits der Pyrenäen Vorteile bringen konnte.

Durch solche Interpretierung ihres Amtsbereiches riss die Inquisition immer mehr Rechte der Krone an sich und untergrub die Autorität des Staates.

Alljährlich schrieb das Heilige Offizium einen Feiertag aus, um an ihm das sogenannte Glaubensedikt zu verkünden. In diesem Erlass wurden diejenigen, die sich ketzerischer Neigungen schuldig fühlten, ermahnt, sich selber innerhalb einer Gnadenfrist von dreißig Tagen bei dem Heiligen Tribunal zu bezichtigen. Weiterhin wurden alle Gläubigen aufgefordert, jegliche Ketzerei anzuzeigen, von der sie erfahren hätten. Es wurde eine lange Liste verdächtiger Handlungen aufgezählt. Auf heimliche Ketzerei wiesen hin alle jüdischen Bräuche, das Anzünden von

*Francisco de Goya:
Inquisitionsszene*



Kerzen am Freitagabend, das Wechseln der Wäsche zum Sabbat, das Nichtessen von Schweinefleisch, das Händewaschen vor jeder Mahlzeit. Auf ketzerische Neigungen hin wies die Lektüre fremdsprachlicher Bücher wie überhaupt häufiges Lesen profaner Werke. Kinder hatten ihre Eltern, Ehemann oder Ehefrau den Partner anzuzeigen, sowie sie Verdächtige bemerkten, sonst verfielen sie der Exkommunikation.

Beklemmend war die Heimlichkeit, mit der das Tribunal vorging. Die Bezeichnung hatte heimlich zu erfolgen; schwerer Strafe schuldig machte sich, wer den Beschuldigten von der Anklage verständigte. Geringe Indizien genügten dem Gericht, um Verhaftung zu verfügen, und keiner wagte, nach denen zu fragen, die in den Kerkern der Inquisition verschwanden. Anzeiger, Zeugen, Angeklagte wurden eidlich zum Schweigen verpflichtet, ein Verstoß gegen den Eid wurde ebenso bestraft wie die Ketzerei selber.

Leugnete der Inkriminierte oder beharrte er in seinem Irrtum, so wurde die Folter angewandt. Um die Bezahlung der Folterknechte zu sparen, forderte die Inquisition manchmal hohe Zivildbeamte auf, die gottgefällige Tätigkeit umsonst auszuüben.

*Domingo Valdivieso y
Henarejos: Philipp II.
wohnt einem Autodafé
bei, 1871.*

*An seiner Seite der
Infant Don Carlos und
ein Dominikaner*



Wie alle Phasen der Prozedur vollzog sich die Folterung nach peinlich genauen Vorschriften, in Anwesenheit eines Arztes und eines Sekretärs, der jede Einzelheit protokollierte. Mit Nachdruck, durch die Jahrhunderte hindurch, betonten die geistlichen Richter, dass sie das widerwärtige Mittel der Folter aus Barmherzigkeit anwendeten, um nämlich den Verstockten von seiner Ketzerei zu befreien und ihn auf den Weg der wahren Erkenntnis zu führen.

Gestand und bereute der Beschuldigte, so wurde er dadurch „mit der Kirche ausgesöhnt“. Die Aussöhnung war verknüpft mit einer Buße; es wurde etwa der Auszusöhnende geißelt oder in öffentlicher Prozession im Schandkleid durch die Stadt geführt, oder er wurde den weltlichen Behörden überstellt zur Abbüßung einer drei- bis achtjährigen, manchmal auch lebenslänglichen Galeerenstrafe. Das Vermögen des Büßenden wurde konfisziert, zuweilen auch sein Haus zerstört; er und seine Nachfahren bis ins fünfte Geschlecht blieben unfähig, ein Amt zu bekleiden oder einen angesehenen Beruf auszuüben.

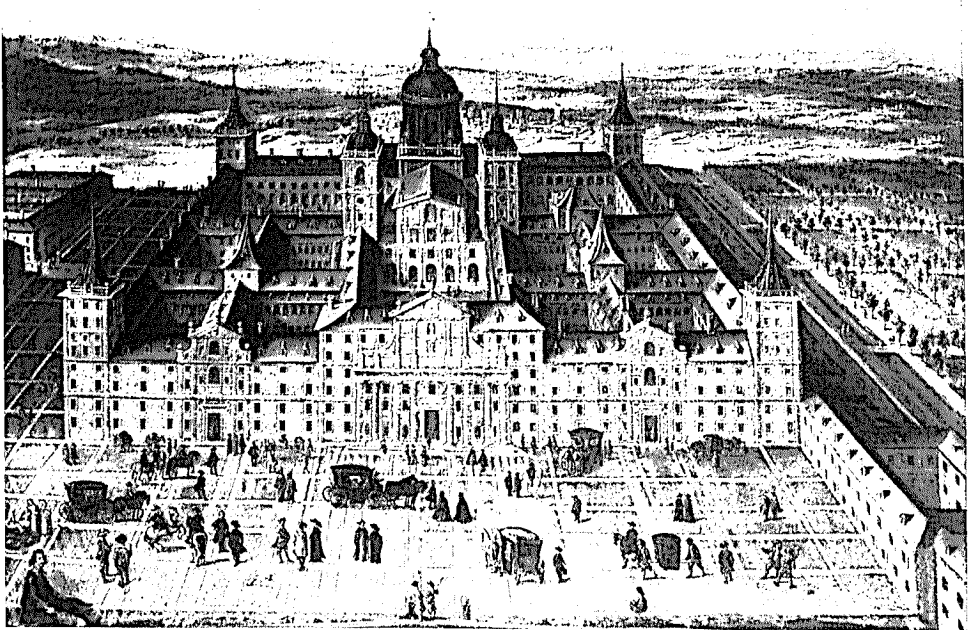
Das Heilige Tribunal hielt am Prinzip der Milde fest, selbst wenn der Ketzer nicht gestand oder nur ein teilweises Schuldbekenntnis ablegte. Die Kirche tötete den Sünder nicht; wohl aber stieß sie den hartnäckigen oder rückfälligen Verbrecher aus ihrer Gemeinschaft aus und übergab ihn den weltlichen Behörden. Auch diesen empfahl sie die Vermeidung des Richtschwertes, forderte sie aber auf zur Beherzigung des Schriftverses: „Wer nicht in mir bleibt, der wird weggeworfen wie eine Rebe und verdorrt, und man sammelt sie und wirft sie ins Feuer, und sie müssen brennen.“ Demzufolge verbrannte die weltliche Behörde die weggeworfenen Reben, die aus der Gemeinschaft Ausgestoßenen, und zwar lebendigen Leibes. Ging es um einen toten Ketzer, so wurde der Leichnam ausgegraben und verbrannt. Gestand der Ketzer noch nach der Verurteilung, so wurde er erdrosselt und nur seine Leiche verbrannt. War der Ketzer geflohen, so wurde er im Bilde verbrannt. Immer wurde sein Vermögen konfisziert; einen Teil der verfallenen Güter erhielt der Staat, einen Teil die Inquisition.

Die Inquisition war sehr wohlhabend, Freisprüche erfolgten selten. Die Gesamtzahl derjenigen, die von der Inquisition in Spanien seit deren Bestehen bis zur Krönung Carlos' IV. verbrannt oder mit schwerster Strafe belegt wurden, betrug 348 907.

So geheim das Verfahren der Inquisition war, mit so pomphafter Öffentlichkeit wurden ihre Urteile verkündigt und vollzogen. Verkündung und Vollziehung des Urteils wurde „Glaubensakt“ genannt, „Glaubenskundgebung, Glaubensmanifest, Auto de Fe“. Daran teilzunehmen galt als gottgefällige Handlung. Prachtvolle Prozessionen zogen auf, feierlich wurde die Standarte der Inquisition enthüllt, auf riesigen Tribünen saßen die zivilen und die geistlichen Würdenträger. Jeder einzelne Verbrecher wurde aufgerufen und vorgeführt, angetan mit dem Schandhemd und dem hohen, spitzen Ketzerhut, sein Urteil wurde ihm mit schallender Stimme verkündet. Zum Quemadero, zum Verbrennungsplatz, wurden die Verurteilten mit großem Aufgebot von Militär geführt. Der Verbrennung der Ketzer schaute die Menge mit einer Gier zu, welche die Entzückungen des Stierkampfes übertraf, und wenn zu viele Sünder nach der Verurteilung bereit hatten, so dass sie mit der Erdrosselung davonkamen und nicht brennen mussten, dann murrten die Zuschauer.

*Ansicht des königlichen
Klosters von San
Lorenzo de El Escorial*

Häufig wurden solche „Glaubensakte“ gehalten zur Feier freudiger Ereignisse, der Thronbesteigung oder Hochzeit eines Kö-



nigs oder der Geburt eines Thronfolgers; dann wurde der Scheiterhaufen von einem Mitglied der königlichen Familie angezündet.

Über jedes Autodafé wurden Berichte veröffentlicht, die von kundigen geistlichen Schriftstellern verfasst waren. Diese Berichte waren sehr beliebt. Da erzählt etwa der Padre Garau von einem Autodafé auf der Insel Mallorca. Wie da drei verstockte Sünder den Feuertod fanden und wie sie, als die Flammen sie erreichten, verzweifelt vom Pfahl los wollten. Der Ketzer Benito Terongi riss sich wirklich los, doch nur um in die Flammen zu seiner Linken zu fallen. Seine Schwester Catalina, die sich vorher gerühmt hatte, sie werde sich selber in die Flammen

stürzen, schrie und winselte, man solle sie losbinden. Der Ketzer Rafael Valla stand zuerst bewegungslos wie eine Statue im Rauch, aber als die Flammen ihn berührten, wand und krümmte er sich. Er war fett und rosig wie ein zullendes Ferkel, und als man außen an seinem Körper keine Flammen mehr sah, brannte er innen weiter, sein Leib brach auf, seine Eingeweide fielen heraus wie die des Judas. Das Büchlein des Padre Garau „La Fe Triunfante“, „Der triumphierende Glaube“, hatte besondern Erfolg, es erreichte vierzehn Auflagen, eine letzte in den Zeiten Francisco Goyas.

Manche unter den Inquisitoren wurden von reinem Eifer für den Glauben getrieben, andere nützten ihre Autorität zur Befriedigung ihrer Machtgier, Habsucht, Fleischeslust. Die Erzählungen entkommener Opfer mögen übertrieben sein, doch zeigt das Manuale der Inquisition, ihre Prozessordnung, wie leicht es den geistlichen Richtern gemacht war, nach Belieben vorzugehen, und die Akten beweisen, wie willkürlich sie verfuhrten.

Die Inquisition rühmte sich, sie habe, alle hispanischen Menschen im katholischen Glauben vereinigend, die Halbinsel vor den Glaubenskriegen bewahrt, welche das übrige Europa heimsuchten. Aber dieses Ereignis war teuer erkauft.



*König Philipp II. von Spanien (1527–1598),
Gemälde von Alonso Sanchez Coello*

Wolfgang J. Ruf

MEHR ALS EIN FAMILIENGEMÄLDE IN EINEM FÜRSTLICHEN HAUSE

Einige Seitenblicke auf „Don Karlos“

Alonso Sánchez Coello:
Der Infant Don Carlos
(1545 – 1568), 1564/65

So manchen weniger erfreulichen Abend verbrachte der lang-

jährige Theaterreferent der *Vossischen Zeitung* für das Königliche Schauspielhaus in Berlin, also kein anderer als Theodor Fontane, der von 1870 bis 1889 dieses Amt als fleißiger Rezensent wahrnahm, mit Schillers „Don Karlos“. Der dem allzu laut tönenden Pathos und jeglichem Schwulst doch abholde Fontane zählte das *dramatische Gedicht* „nicht zu den Stücken, die sich auf unserer Bühne einer besonders gelungenen Darstellung zu erfreuen haben.“

Enttäuscht vom Auftritt eines Gasts aus Dresden in der Rolle des Gedankenfreiheit fordernden Marquis von Posa, der allzusehr „auf das germanisch Gefühlvolle hin“ agierte, schrieb er im Oktober 1880, „dass in Posa sich eine *Idee* verkörpert. Und auf die *Begeisterung für diese Idee* hin muss der Posa gespielt werden. Nun ist ja zuzugestehen,“ fährt Fontane scharfsinnig fort, „dass sich auch Ideen und ganz besonders Freiheits-Ideen von der Gefühlsseite her fassen lassen, ja, dieses Gefühl wird ihnen immer erst Weihe, Tiefe, Kraft verleihen. Ein ernster und echter Freiheits-Schwärmer ist in den meisten Fällen ein solcher, der sein Ideal mehr noch mit dem Herzen als mit



dem Gedanken umfasst. Und auf diese Wahrnehmung hin will ich mir einen gefühls-enthusiastischen Marquis Posa statt eines idee-begeisterten gefallen lassen, obschon der Schillersche zweifellos in die letztere Kategorie gehört. Unter allen Umständen aber muss er *Enthusiast* sein und enthusiastisch wirken bis zur *Schwärmerei*, wogegen ein bloßer (...) auf *Gemütlichkeit* abbezogener Enthusiasmus für einen Marquis Posa nicht ausreicht. Solches norddeutsche *Bitte schön!* ist keine Sprache für König Philipp und würd' ihn trotz aller Molltöne, ja grad' um dieser Molltöne willen, aufs äußerste verdrossen haben. Einen aus dem leidenschaftlichen Moment heraus geborenen Appell erträgt ein in eigenem Stolz befangenes Fürstenherz, aber ein bloßes sentimentales Anheimgeben, in dem Prätension und Submission sich um den Vorrang streiten, ist das letzte, was Könige hören mögen.“

Fast möchte man bei dieser Verdrießlichkeit ob schauspielerischer Unzulänglichkeit meinen, dass Fontane trotz seiner Bevorzugung des Unspektakulären an Verdis musikalischer Überhöhung wie auch romanischer Bändigung von Schillers rhetorischem Überschwang durchaus Gefallen hätte finden können. Schon weil das Un- und Übermäßige hier doch in noch mehr Form aufgehoben wurde, und auch weil einem *aus dem leidenschaftlichen Moment heraus geborenen Appell* der Gesang eher anmuten mag als eine noch so virtuose Deklamation. Auf die Affinität gerade dieses Schillerschen Dramas zur Oper stößt man allenthalben, sogar ganz unvermutet: „Auch ist die Freiheit beim Schiller immer nur gefordert, in anerkannt schönen Arien, zugegeben,“ moniert der junge Theaterkritiker Bertolt Brecht 1920, empfiehlt das Stück und die Aufführung im Augsburger Stadttheater aber dennoch mit der bei aller Saloptheit nicht so geringschätzig gemeinten Feststellung: „Aber sonst ist *Don Carlos* eine schöne Oper.“

Juan Pantoja de la Cruz: Elisabeth von Valois (1545–1568), um 1561–65, Kopie von Alonso Sánchez Coello, um 1604–08



Verdis „Don Karlos“ führt einen erstaunlichen Facettenreichtum von Politik vor; Politik, die sich absichert durch Wahrheitsansprüche – der Großinquisitor; Politik, die an die Institutionen des Staates und der Kirche gebunden ist – der König und der Großinquisitor; Politik, die sich ausrichtet an Machtgewinn und Machterhalt, ohne mit der Behauptung von Wahrheit zu operieren – der König; Politik, die alle instrumentalen Mittel nutzt, ihre etatistischen Ziele durchzusetzen; Politik, die trennt zwischen Person und Institution, die also private Motive zwar kennt, zur Begründung politischen Handelns aber nicht zulässt; Politik, die über die Freiheit des einzelnen triumphiert, weil die Zulassung solcher Freiheit ihr eigenes Ende wäre.

Eine solche illiberale Politik – das ist die Suggestion der Oper – geht zu Lasten der Menschlichkeit, zu Lasten der Individuen wie

Wer sich als Gymnasiast noch mit Schillers Drama herumgeschlagen hat, mag sich an aussichtslose Versuche erinnern, die Intrigen darin zu ergründen. Ganz zu schweigen von den Mutationen, die das Stück in mehreren Überarbeitungen, Bühnen- und Druckeinrichtungen über zwei Jahrzehnte erfuhr. „Schiller ist mit seinem *Carlos* gewachsen, der ihn schließlich angeekelt hat, und dieser Prozess ist an der Verschiebung der Motive und der Kompliziertheit der Intrige abzulesen. Diese Intrige mit dünnen Worten nachzuerzählen, hieße, dem Leser einen Irrgarten aufzubauen, den er nur verwirrt verlassen könnte,“ sagt der Kritiker Georg Hensel einsichtig in seinem „Spielplan“, diesem nach wie vor geistvollsten Schauspielführer, und gibt „statt dessen eine Skizze der wichtigsten Situationen.“ Es sind nicht die verschlungenen Intrigen, die den besonderen Eindruck dieses Werks auf der Bühne ausmachen, sondern die scharf konturierten Konstellationen der Figuren und vor allem die Steigerung ihrer Konflikte zu großen und tragischen Konfrontationen, eben die hochdramatischen Situationen, in denen der Gesang fast zwangsläufig zum optimalen Ausdruck menschlicher Empfindung wird. Schillers Stoff und sein Werk sind somit voller Anlässe für großes Musiktheater. Bei all ihren Unterschieden verbindet Verdi mit Schiller der Instinkt für starke theatralische Wirkungen. Vier Dramen von Schiller haben ihn zu Opern angeregt, mehr noch als von Shakespeare.

*

„Ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause“, nannte Schiller in einem Brief an seinen Förderer Wolfgang Heribert Freiherr von Dalberg, der als Intendant des Mannheimer Nationaltheaters 1782 „Die Räuber“ uraufgeführt hatte, seine frühe Vorstellung von „Don Karlos“. Doch bis zur Uraufführung 1787 in Hamburg wurde daraus doch weit mehr, vor allem durch die wachsende Bedeutung der Figur des Posa ein politisches Stück, wie Schiller 1788 in seinen „Briefen über den Don Karlos“ selbst betont. Allerdings sah er die Veränderung seiner Konzeption vom ursprünglich beabsichtigten Tendenzstück gegen klerikale Repression und finstere Inquisition über die höfische Familientragödie zum Ideendrama auch nicht unkritisch. Er hat „Don Karlos“ schließlich eher als „Einkleidung“ seiner Ideen, weniger als gelungenes Theaterstück gesehen.

Es heißt, Verdi und seine Librettisten hätten das politische Ideendrama der Schillerschen Vorlage zurückgedrängt und bei allen Zugeständnissen an die *Grand Opéra*, wie dem effektvollen historischen Tableau des Autodafé, der öffentlichen Verbrennung der *Ketzer*, oder einer großen Balletteinlage, das melodramatische *Familiengemälde* wieder in den Vordergrund geschoben, zumal in späteren Überarbeitungen. Aber die Oper „Don Karlos“ ist gewiss auch eine kluge Fortschreibung von Schillers ungestümem Drama. Verdi hat sich hier weit mehr und einfühlsamer als in seinen anderen Schiller-Adaptionen „auf die ganze Bandbreite einer Vorlage Schillers“ eingelassen und gibt „die wahrhaft schillernde Dialektik von welthistorischem Drama und Familientragödie wieder“, wie der Theater- und Musikkritiker Ulrich Schreiber sagt.

Denn in Schillers Drama ist diese Dialektik schon immer der theatralisch heiße Kern, mag sich der Marquis von Posa mit seiner idealistischen Suada noch so nach vorn drängen. Voraussetzung dafür ist, dass allen Figuren Gerechtigkeit widerfährt. Schillers „Don Karlos“ galt 1962 in Hamburg einer der letzten Inszenierungen von Gustaf Gründgens; er selbst spielte den König Philipp nicht als finsternen Popanz, sondern machte „ihn zum Porträt einer Qual,“ wie sich der Kritiker Joachim Kaiser erinnert: „Ein leiser, einsamer, böser und durchschauender Mensch steht da, der seine Macht nicht mehr genießt (sie ist ihm selbstverständlich), an seiner Ohnmacht aber zerbricht.“ Kaisers Schluss, dass dadurch „die große Tragödie vor allen Dingen ein privates Trauerspiel in höchsten Sphären war, kein politisches Drama mehr“, muss man nicht nachvollziehen. Denn einerseits hat Gründgens wohl Schillers Stück mit dem Intellekt des alten Komödianten zurechtgerückt, andererseits ist die *Familientragödie* schon in der Antike und bei Shakespeare immer wieder das bühnenwirksame, weil psychologisch spannungsreiche Inbild politisch zu verstehenden Theaters.

Man könnte auch sagen, dass Verdis Oper die Personage aus Schillers Drama virtuos in der Balance hält. Das heißt vor allem, dass er für keine Figur voreilig und vordergründig Partei ergreift, sondern allen seine musikalische Charakterisierungskunst und somit Gerechtigkeit angedeihen lässt – und damit nicht nur Abscheu oder Bewunderung, sondern Verständnis, aber auch Skepsis, gerade gegenüber dem so idealistisch über-

der Kollektive, sie hinterlässt am Ende seelische Krüppel. Es ist der Grundkonflikt der Moderne, der die Oper beherrscht: die Frage nach dem Ausgleich von individueller Freiheit und öffentlicher Pflicht, von Toleranz und Loyalität, von den Möglichkeiten zur persönlichen Autonomie und den Notwendigkeiten einer institutionellen Einbindung, von Selbstbestimmung und Verantwortung. Verdi optiert gegen eine schrankenlose Vorherrschaft des Staates, gegen die autoritäre Kontrolle der Gesinnung, gegen nationale Unterdrückung und Behinderung individueller Freiheit, und er zeigt, mit welchen Kosten eine Politik verbunden ist, die solchen Freiheitsanforderungen nicht folgt.

Udo Bernbach

Anne Mendoza de la Cerda, Prinzessin von Eboli (1540–1592).

Nach einem Gemälde von Alonso Sánchez Coello



Anne Mendoza de la Cerda,

PRINCESSE D' EBOLI.

schäumenden Posa. Gewiss war Verdi zwar nicht weniger in seinen Zeitläuften engagiert als Schiller, aber, bei aller Parteinahme für Italiens Einigung und enttäuschter Hoffnung auf republikanische Freiheit, ideologisch längst nicht so festgelegt, zumindest nicht mehr, als er „Don Karlos“ komponierte. Dass Schiller schon als 24jähriger an seinem „Don Karlos“ zu arbeiten begann, Verdi sich indes erst als 53jähriger mit der Opernversion beschäftigte, also mit einem gehörigen Vorsprung an Lebens- und Welterfahrung, mag dabei eine gar nicht unwichtige Rolle gespielt haben.

*

Schillers politisch gemeinte Ideen- dramen als Geschichts- dramen zu nehmen, wäre, abgesehen von der „Wallenstein“-Trilogie, ohnehin sehr vertrackt. Wie in seiner „Jungfrau von Orleans“ entfernt er sich auch mit „Don Karlos“ besonders weit von den historischen Tatsächlichkeiten, sowohl was die Stimmigkeit von Charakteren als auch die von Verhältnissen betrifft. Nicht nur sein titelgebender, verzweifelt und vergeblich liebender Jüngling hat nur wenig mit dem historischen Infanten gemein. Sein Marquis von Posa ist offensichtlich aus einer ganz anderen Zeit, aus Schillers Gegenwart nämlich, und verkündet die aufklärerischen Ideale von Bürgerfreiheit und Republik am Vorabend der Französischen Revolution. Wie das höfische Familien-, Liebes- und Intrigendrama dienen auch die historischen Bezüge vor allem dem Bühnenwirksamen Diskurs aktueller Fragestellungen, der Gegenüberstellung politischer Kräfte, hier von obsoletem klerikal bestimm-

tem Absolutismus und revolutionärem Freiheitsdrang, der auch die Aufopferung für das Ideal nicht scheut. „Er stirbt dafür, warum mehrere große Menschen für eine Wahrheit sterben, die sie von vielen befolgt und beherzigt haben wollten,“ schrieb Schiller über seinen Posa.

Hier, in solchem idealistischen, immer wieder über die doch erfassten und in Charaktere gegossenen Widersprüche der Wirklichkeit hinausgreifenden Eifer mag man die Schneise entdecken, die Schillers Werk immer wieder fragwürdiger ideologischer Inanspruchnahme zugänglich machte. Es ist schon grotesk, dass gerade Schiller, der das Weltbürgertum postulierte, auch durch seinen Posa, und der stolz auf seine Ernennung zum Bürger der französischen Republik war, im 19. Jahrhundert als Kronzeuge des deutschen Nationalismus missbraucht wurde. Es ist noch bizarrer, aber auch bezeichnend, wie heftig man sich schließlich im politischen Tages-

kampf des 20. Jahrhunderts um das Recht, sich auf Schiller berufen zu dürfen, stritt. „Friedrich von Schiller war ein Revolutionär, und so versuchten die Männer der Revolte nach dem Weltkriege aus dem glühenden Nationalisten Schiller einen Jakobiner zu machen. (...) Erst dem Nationalsozialismus blieb es vorbehalten, den wahren Friedrich von Schiller dem deutschen Volke wiederzugeben und ihn als das zu zeigen, was er wirklich ist: ein Vorläufer des Nationalsozialismus,...“ hieß es 1934 im *Völkischen Beobachter*. Anlässlich von Wolfgang Langhoffs „Don Karlos“-Inszenierung 1954 am Deutschen Theater in Berlin las man in „Theater in der Zeitenwende“, dem 1972 erschienenen Standardwerk zum DDR-Theater: „Posa und Carlos werden, ringend um die Realisierung ihres utopischen Staatsideals,

Das Dessauer Theater

Außer Anrecht · Preise: 6.10 4.60 3.60 2.60 1.75 1.30 RM

Mittwoch, den 25. Dezember 1940 (1. Weihnachtstag)

In völlig neuer Einstudierung

Don Carlos

Oper in vier Akten (7 Bildern)
von
Mery und Camille du Escle
Musik von
Giuseppe Verdi

Bühnengestaltung: Hermann Kühn
Musikalische Leitung: Helmut Seidelmann
Bühnenbild: Alfons Windau

Personen: -

Philipp II., König von Spanien	Rubolf Wünder
Elisabeth von Valois	Augusta Poell
Don Carlos, Philipp Sohn aus erster Ehe, Infant von Spanien	Dr. Horst Wolf
Prinzessin Eboli, Dame der Königin	Margdalena Günthel
Marquis von Posa, ein Malterirritter	Gernarb Mülher
Graf von Lerma	Fritz Weber
Tebaldo, ein Page der Königin	Margarethe Groth
Der Großinquisitor des Königreiches	Herrmann Reichert
Ein Mönch	Walter Päch

Abgeordnete von Flandern und anderen spanischen Provinzen, Herren und Damen vom spanischen Hofe, Vögte, Pagen, Leibwachen des Königs, Mönche, Diener der Inquisition, Soldaten und Magistratspersonen.

Spanien um Das Jahr 1550.

Spiellaufzeit: Max Bellero.
Technische Leitung: Hermann Zölltlich.

Pa u s e n a c h d e m v i e r t e n B i l d .

ANFANG
17 00
Uhr

Kaffeebanden: 8 bis 13 Uhr, 10 bis 19 Uhr, Sonntags 10 bis 13 Uhr
Abendballe: eine halbe Stunde vor Beginn · Fernruf Nr. 2930

ENDE
20 00
Uhr

Verdis „Don Carlos“ in dunkler Zeit: Theaterzettel der ersten im Archiv des Anhaltischen Theaters nachweisbaren Aufführung der Oper in Dessau aus dem Jahre 1940

Verdis „Don Karlos“
scheint immun gegen-
über dem ideologisch
verkürzten Zugriff.

als *Vorkämpfer* jener Verhältnisse gezeigt, die mit der Aufbauarbeit der Bevölkerung der DDR geschaffen wurden.“

Doch ganz sicher konnten sich solch falsche Apologeten eines derart vereinnahmten Schillers nie sein. Allzu sperrig sind viele seiner Sätze gerade in unfreien Verhältnissen, immer wieder unberechenbar und explosiv. So in Hamburg 1935, bei Jürgen Fehlings „Don Karlos“-Inszenierung. „Sie ist Historie geworden, durch den elementaren Ausbruch, womit unerwartet das Publikum auf Posas Worte *Geben Sie Gedankenfreiheit!* reagierte,“ berichtet der damals unter Berufsverbot stehende Dramaturg Hans-J. Weitz und schildert, „wie der ungeheure Beifall – Klatschen, Trampeln, Zurufe – das Spiel minutenlang unterbrach, wie im Zuschauerraum, den nur das Licht von der Bühne her etwas erhellte, die braunen *Hoheitsträger* betreten schweigend ausharrten, bis endlich der Sturm sich legte.“ Auch in der DDR entzündeten sich solch ungeplante Interaktionen zwischen Bühne und Publikum gerade an Schiller.

Verdis „Don Karlos“ indes scheint trotz seiner Nähe zu Schiller, auch in Situationen und Textaussagen zu Schiller immun gegenüber dem ideologisch verkürzten Zugriff. Das hat viele Gründe, die auszuloten sich lohnen dürfte. Dass die auf Differenzierung insistierende Musik hier jeglicher verengenden Interpretation der Figuren entgegensteht, ist sicher einer. Dass Verdi tiefer in die historischen (gerade auch die klerikalen) Finsternisse des Stoffs einzutauchen trachtet und gleichzeitig stärker über die irdischen Bedrängnisse hinaus verweist, nicht zuletzt zum Ende mit der rettenden Ent-rückung von Karlos aus dieser Welt, gewiss ein weiterer.

MODE IN PELZ UND LEDER



Burkhard Jovy
KÜRSCHNERMEISTER

Rathaus-Center Dessau
0340 / 220 61 70

Werkstatt - Kavalierstrasse 70
0340 / 21 44 95
Fax: 0340 / 21 49 13

Sprachen sprechen heißt: Barrieren überwinden.

Und das gilt im Berufs-
genauso wie im Privatleben.
Ganz gleich, in welcher Fremdsprache
Sie wie schnell wie fit werden wollen,
mit *inlingua* erreichen Sie Ihr Ziel.
Rufen Sie uns einfach an -
ganz unverbindlich.

0340 - 260 260

06844 Dessau
Schloßplatz 3
info@inlingua-dessau.de
www.inlingua-dessau.de

Wer Sprachen spricht,
hat schon gewonnen.



LANDHAUS
WÖRLITZER HOF

Hotel und Restaurant
Landhaus Wörlitzer Hof

direkt an Schloss, Garten und See

Fam. Miertsch • Markt 96 • 06786 Wörlitz • Tel. (034905) 411-0
E-mail: info@woerlitzer-hof.de • Internet: www.woerlitzer-hof.de

Verbinden Sie kulturelle und kulinarische Genüsse und lassen Sie sich von unserer Landhausküche verwöhnen – ganz gleich, ob Sie in kleiner oder größerer Runde in stilvollem Ambiente feiern, tagen, sich entspannen oder einfach Kultur und Natur genießen möchten.

Unsere aktuellen Angebote im Internet: >> www.woerlitzer-hof.de

Theatergastromomie Gudrun Zahn

Genießen Sie einen unterhaltsamen Abend im stillvollen Ambiente des Anhaltischen Theaters und lassen Sie sich vor der Vorstellung und während der Pause kulinarisch von uns verwöhnen!

Es erwartet Sie ein Angebot an erlesenen Weinen und Gaumenfreuden für den kleinen Hunger. Selbstverständlich nehmen wir auch Reservierungen entgegen.

Theatergastromomie - Gudrun Zahn
Friedensplatz 1a • 06844 Dessau
Tel.: 0340 / 25 11 290

Familiäre Gastlichkeit am Wörlitzer Park

Ganz gleich ob Sie uns allein,
mit der Familie oder mit
lieben Freunden besuchen -
wir freuen uns auf Ihren Besuch.



Unser Haus bietet Ihnen gepflegte
individuelle Restaurantbereiche,
stilvolle Räumlichkeiten für
Familienfeiern und Tagungen,
komfortable Zimmer und Suiten
sowie eine großzügige Römische
Bade- und Saunalandschaft.

Ringhotel Wörlitz

Familie Pirl
06786 Wörlitz
Erdmannsdorffstr. 228
Telefon: (034905) 50-0
www.hotel-zum-stein.de



Brillant-Optik GmbH

Ihr Fachgeschäft für Augenoptik in der Wagner-Passage

06842 Dessau, Franzstraße 159
Telefon: 0340 516 90 62 Fax: 0340 516 90 63

BRILLEN - KONTAKTLINSEN - ORTHOKERATOLOGIE

Quellen

Texte

Die Handlung: Udo Salzbrenner für dieses Programmheft. – Dietmar Holland: Transzendierung der Grand Opéra – „Don Karlos“; in: Verdi-Theater, hrsg. von Udo Bernbach, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1997. – Kurt Pahlen: Giuseppe Verdi, Don Carlos“; aus der Reihe „Opern der Welt, Verlag Schott, Mainz 1985. – Lion Feuchtwanger: Die spanische Inquisition; in: Lion Feuchtwanger, Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis. Roman (1961), Aufbau Taschenbuch Verlag GmbH, Berlin 3. Aufl. 2003. – Wolfgang J. Ruf: Mehr als ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause. Einige Seitenblicke auf „Don Karlos“, Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Udo Bernbach: „Alles beugt sich und schweigt, wenn der Glaube spricht“. Überlegungen zu Politik und Freiheit in Verdis „Don Karlos“; in: Giuseppe Verdi, Don Carlo. Programmheft zur Neuinszenierung der Bayerischen Staatsoper München, Spielzeit 1999/2000 (Red.: Ingrid Zellner, Peter Heilker, Hanspeter Krellmann).

Abbildungen

Frederic V. Grunfeld: Die Könige von Spanien (Schatzkammern und Herrscherhäuser der Welt), Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH, Herrsching 1989. – Archiv des Anhaltischen Theaters Dessau. – Giuseppe Verdi, Don Carlo, Programmheft zur Neuinszenierung der Bayerischen Staatsoper München, Spielzeit 1999/2000 (Red.: Ingrid Zellner, Peter Heilker, Hanspeter Krellmann).

Foto-, Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.

Bitte schalten Sie Ihre Mobilfunk-Telefone vor Beginn der Vorstellung aus.

Anhaltisches Theater Dessau

Generalintendant und

Leiter des Musiktheaters Johannes Felsenstein

Spielzeit 2003/2004 – Heft 13

Programm zu

Don Karlos

Oper in fünf Akten von Giuseppe Verdi

Premiere am 21. Mai 2004 im Großen Haus

Musikalische Leitung: Golo Berg – Inszenierung: Johannes Felsenstein

Ausstattung: Stefan Rieckhoff

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrenner

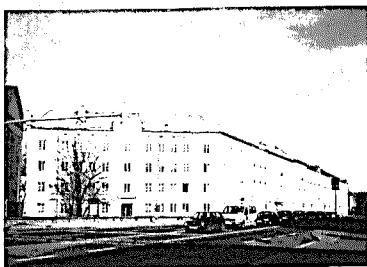
Herstellung: Repro- und Satzstudio Kuinke, Dessau

/ D / W / G

Dessauer
Wohnungsbaugesellschaft

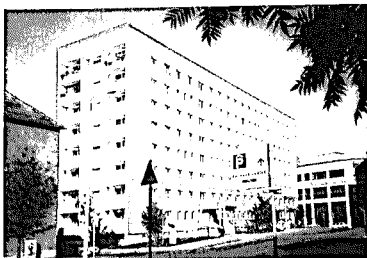
Raguhner Straße 20 • 06842 Dessau
Telefon 0340 · 89 99-0

DWG - Sachkompetenz
für alle Fragen der Vermietung,
Verwaltung, Sanierung und des
sozialen Wohnens in Dessau



Ihr Partner für

- *Wohnungsvermietung*
- *Verwaltung von Wohneigentum*
- *Vermietung von Gewerberäumen und Garagen*
- *Sanierung/Modernisierung von Wohnungen und Objekten*



Besuchen Sie unser
Vermietungs- und Informations-Center
in der Zerbster Straße 16
Telefon 0340 · 89 99-444

Kunst und Kultur

sind die **Nahrung**
unseres Geistes
und gehören zu den
schönsten Seiten
unseres Lebens.

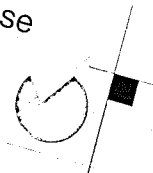
Das sinnliche Erleben
künstlerischer Leistungen
schafft **seelische**
Balance und fördert
schöpferisches Entdecken.

Mit unserem Engagement
geben wir dafür **neue**
Impulse.



Stadtsparkasse

Dessau



www.sparkasse-dessau.de

Vier Sterne zum Wohlfühlen

Zentral gelegen, direkt am Park, vis á vis vom Theater liegt das Hotel Fürst Leopold. 204 exklusive, vollklimatisierte geräumige Zimmer und Suiten, mindestens 30 m², mit Kabelfernsehen, Hausvideo, Telefon, großem Schreibtisch, Bad/DU/WC, Restaurant „Fürst Leopold“, JU-Bar, Sonnenterrasse, 350 m² Wellness- und Beautybereich.



HOTEL FÜRST LEOPOLD



Eintauchen und Wohlfühlen

Gern verwöhnen wir Sie nach der Vorstellung kulinarisch in unserem Restaurant „Fürst Leopold“. Oder Sie lassen Ihren Theaterabend an der JU-Bar bei einem Cocktail stimmungsvoll ausklingen. Immer donnerstags ab 21 Uhr ist Happy Hour an unserer JU-Bar, bei der Sie alle Mixgetränke und Cocktails zum halben Preis bekommen. Fragen Sie nach unsern kulinarischen Themenwochen!



Wir freuen uns auf Sie!

Hotel Fürst Leopold • 06844 Dessau • Friedensplatz • Tel.: 0340-25 15-0 • Fax: 0340-25 15-177
www.hotel-fuerst-leopold.de • info@hotel-fuerst-leopold.de

Einfach märchenhaft

Klassische Märchen, Kunst-Märchen, internationale Märchen, in Büchern, auf Videos und Kassetten und natürlich auch



ANHALTISCHE LANDESBÜCHEREI
www.bibliothek.dessau.de

AD
DESSAU