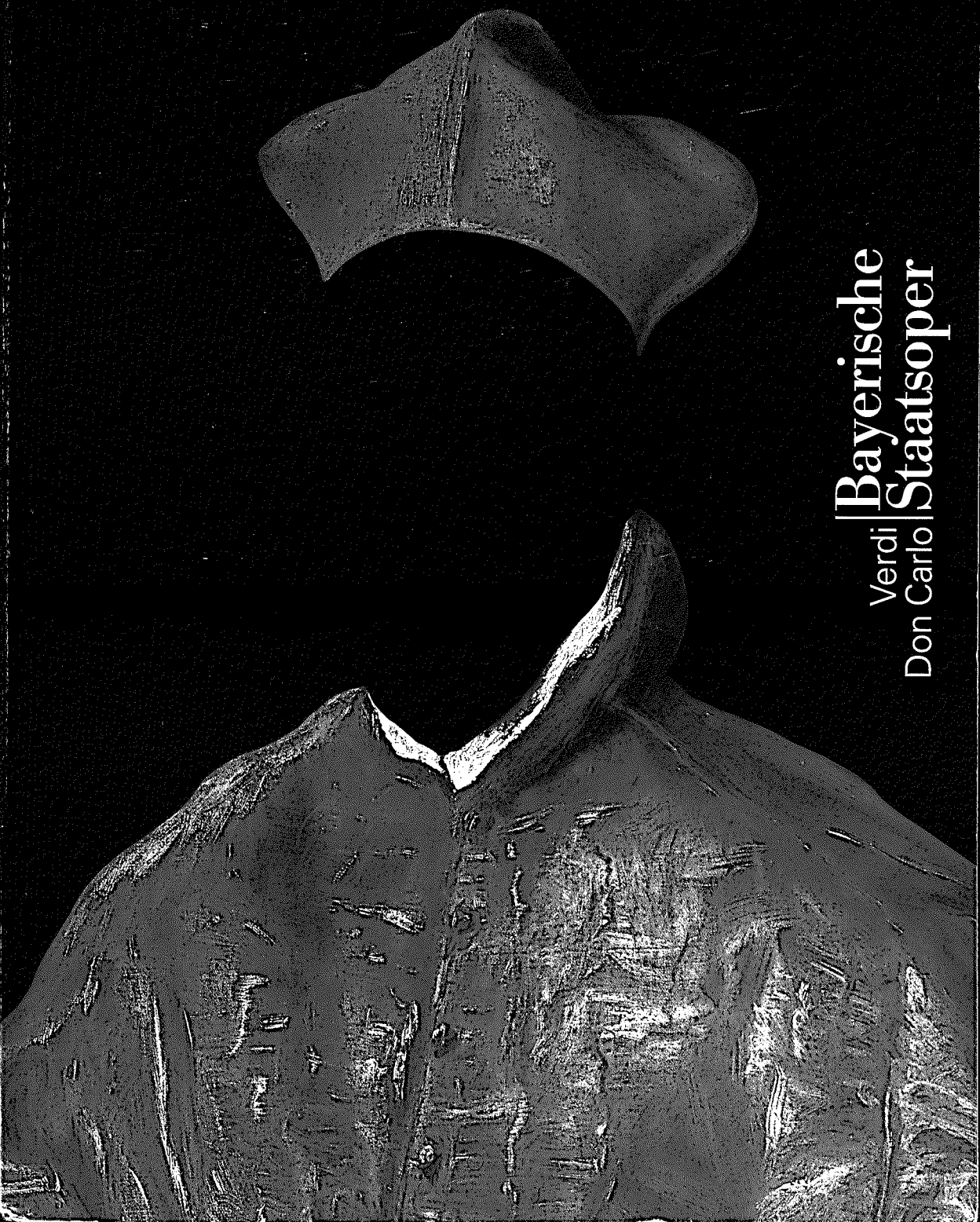
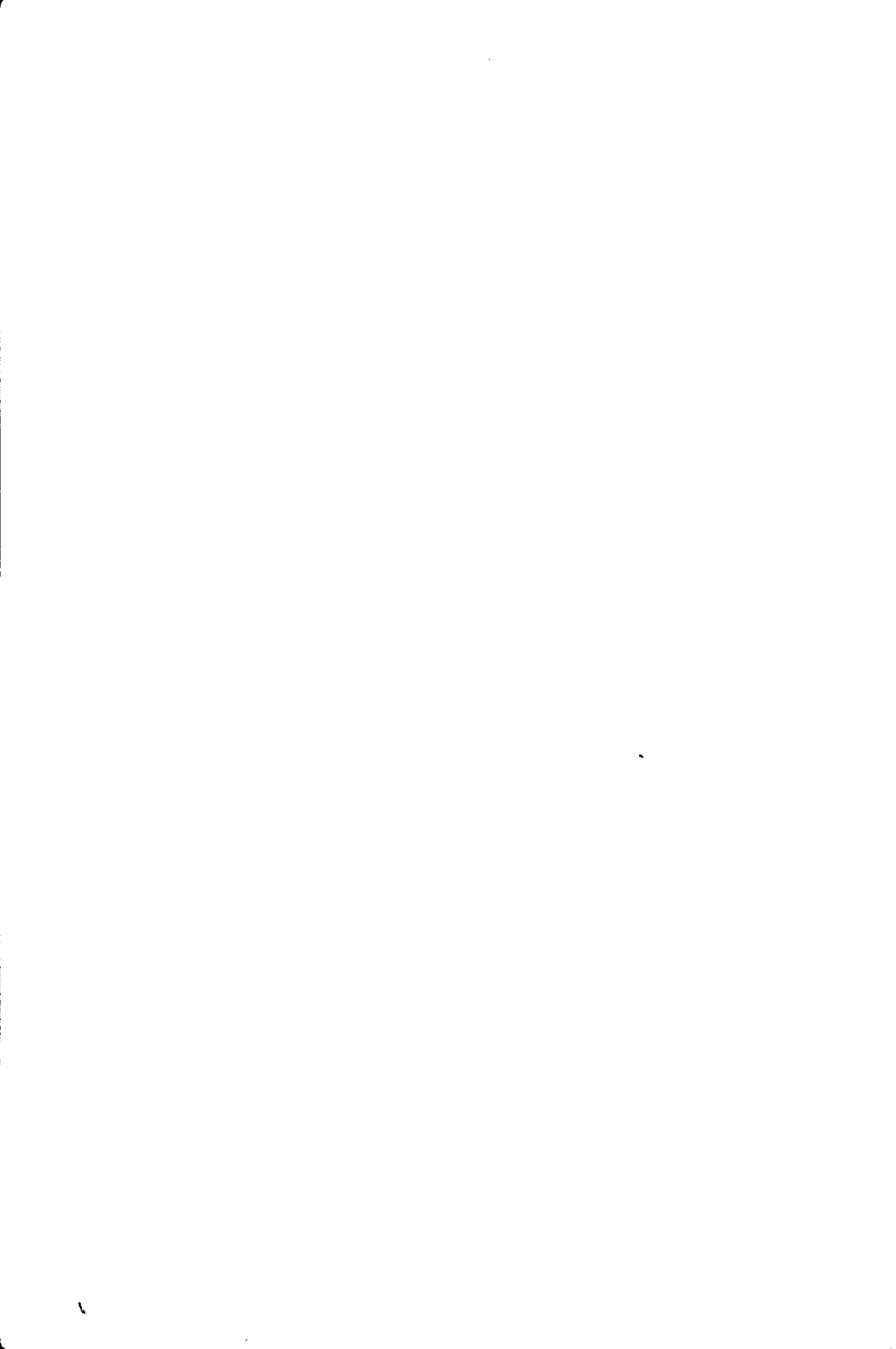


1901VER  
03851

Verdi | Bayerische  
Don Carlo | Staatsoper





Giuseppe Verdi

1859

# Don Carlo

# Bayerische Staatsoper

Staatsintendant Sir Peter Jonas

Giuseppe Verdi

Don Carlo

Musikalische Leitung: Zubin Mehta  
Inszenierung, Bühne und Kostüme: Jürgen Rose  
Licht: Michael Bauer, Jürgen Rose  
Chöre: Udo Mehrpohl

Premiere am 1. Juli 2000 im Nationaltheater München

Giuseppe Verdi

# Don Carlo

Oper in fünf Akten

Französischer Originaltext von Joseph Méry  
und Camille du Locle

Italienische Übersetzung von Achille de  
Lauzières und Angelo Zanardini

Italienische Übersetzung der unveröffentlichten  
Verse von Piero Faggioni

Uraufführung am 11. März 1867  
im Théâtre Impérial de l'Opéra in Paris

Erstaufführung der letzten fünfaktigen  
italienischen Fassung Verdis  
im Dezember 1886 in Modena

Münchener Erstaufführung  
am 4. Dezember 1937 im Nationaltheater

---

# Die Handlung

---

## I. Akt

Der spanische Kronprinz Don Carlos hat sich ins Kloster San Juste zurückgezogen. Er wird von der Erinnerung an seine verlorene Liebe zu Elisabeth von Valois, der Tochter Heinrichs II. von Frankreich, verfolgt. Die beiden waren einander versprochen und hatten sich beim ersten Zusammentreffen in Fontainebleau verliebt. Doch Carlos' Vater, der spanische König Philipp II., nahm Elisabeth aus Gründen der Staatsräson zur Frau. Durch diese Heirat konnte der Krieg zwischen Frankreich und Spanien beendet werden. Elisabeth fügte sich.

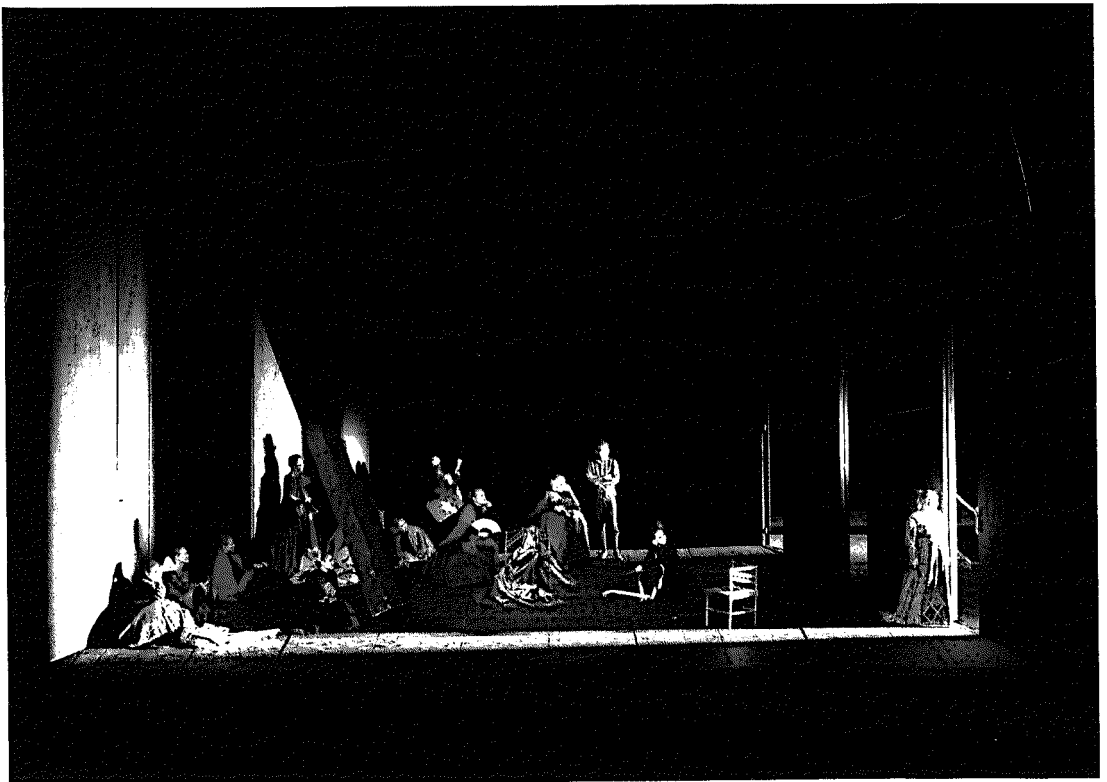
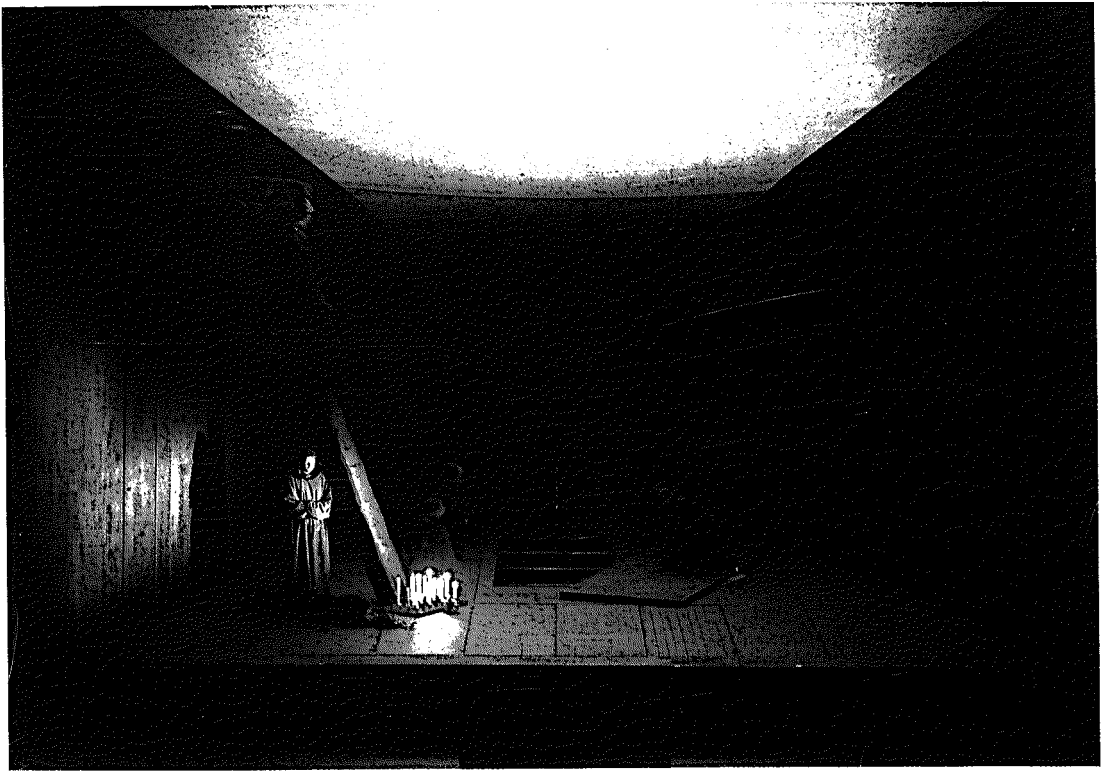


## II. Akt

An der Gruft seines Großvaters Kaiser Karls V. in San Juste erwacht Carlos aus seinem Albtraum. Seinem Freund Rodrigo, dem Marquis von Posa, vertraut er sich verzweifelt an. Rodrigo beruhigt ihn und fordert ihn auf, sich für die Befreiung des von Spanien beherrschten Flandern einzusetzen. Der Besuch von Philipp und Elisabeth an der Gruft des Kaisers verstört Carlos so sehr, daß er in Rodrigos Vorschlag einwilligt. Beide schwören, gemeinsam für die Freiheit zu kämpfen.

Vor dem Kloster vertreiben sich Prinzessin Eboli und die Hofdamen die Zeit. Das von Eboli angestimmte frivole Lied wird vom Erscheinen der Königin unterbrochen. Rodrigo überbringt ihr den Wunsch Carlos' nach einem privaten Gespräch, das sie ihm gewährt. Carlos 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. Hilflos stürzt Carlos davon.

Als Philipp die Königin entgegen der Vorschriften des Protokolls ohne Begleitung vorfindet, verbannt er die verantwortliche Gräfin Aremberg vom Hof. Der König schickt das Gefolge fort, hält aber Rodrigo zu einem Gespräch zurück. Rodrigo nutzt die unerwartete Gelegenheit, dem König die Leiden des flandrischen Volkes zu schildern, und beschwört den Monarchen, seinen Völkern die Freiheit zu geben. Mit seiner Offenheit beeindruckt er Philipp, der sich nun ihm anvertraut: Er vermutet ein Verhältnis zwischen Elisabeth und seinem Sohn. Posa soll die beiden überwachen.



### III. Akt

Um Mitternacht trifft Carlos in den Gärten der Königin die verschleierte Eboli, die in den Infanten verliebt ist. Im Glauben, Elisabeth vor sich zu haben, versichert Carlos sie seiner Liebe. Als er seinen Irrtum erkennt, durchschaut die enttäuschte Eboli Carlos' Leidenschaft für die Königin und droht, das Geheimnis zu verraten. Posa tritt dazwischen und will Eboli einschüchtern. Daraufhin entlarvt Eboli Rodrigo vor Carlos als Vertrauten des Königs und will sich für die Demütigung rächen. Allein geblieben kann Rodrigo Carlos dennoch überreden, ihm seine belastenden Papiere über die flandrischen Unruhen auszuhändigen.

Ungeduldig wartet das Volk in Valladolid auf den Beginn des Autodafés, das in Anwesenheit des Königs und des Klerus stattfinden soll. Als das Zeichen zur Verbrennung der Ketzer gegeben wird, unterbricht Carlos die Zeremonie. Zusammen mit Gesandten aus Flandern bittet er den König um Hilfe für das leidende Volk der Niederlande. Als Philipp ihre Bitten abweist, begehrt Carlos offen gegen seinen Vater auf. Geistesgegenwärtig entwaffnet ihn Posa. Die Zeremonie wird fortgesetzt und der Scheiterhaufen entzündet.

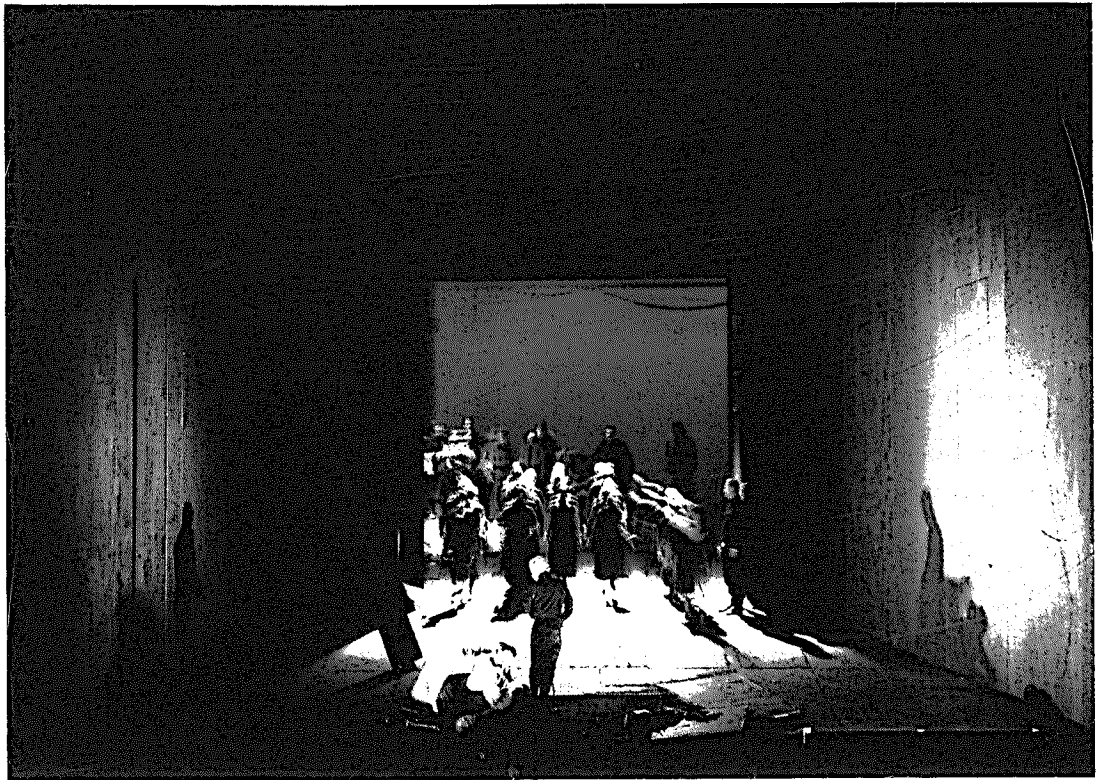
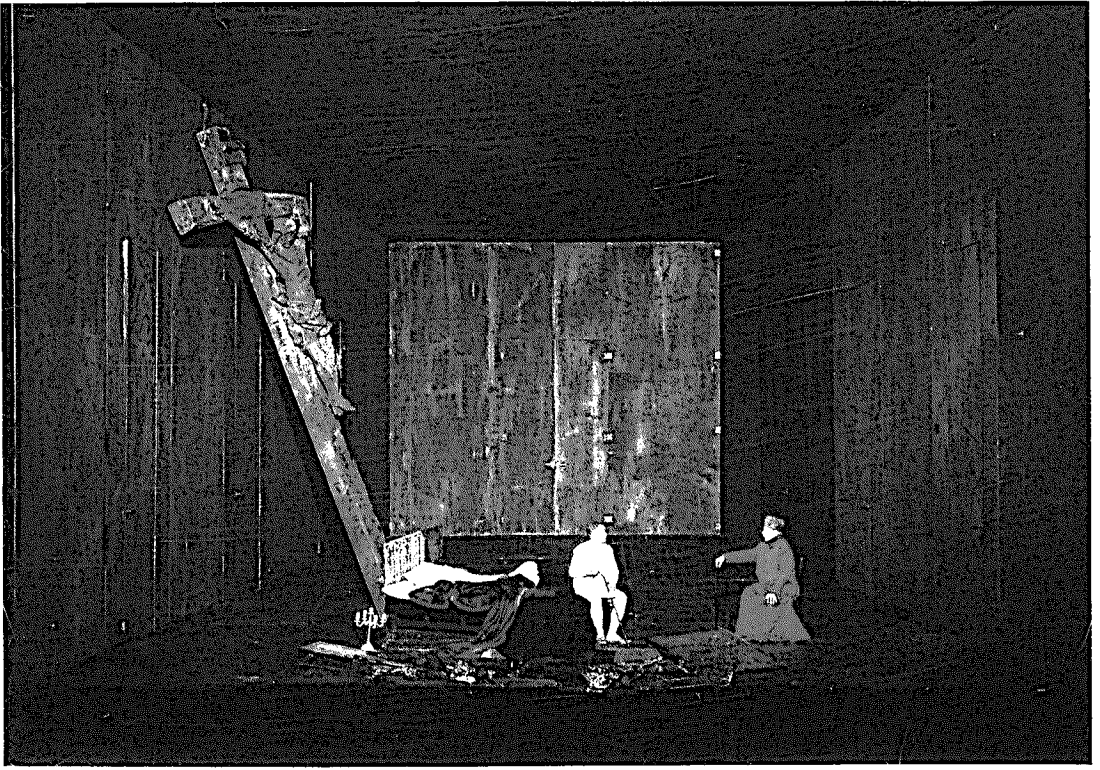


#### IV. Akt

Selbstquälerisch erkennt Philipp, daß er Elisabeths Liebe niemals erringen konnte. Trotz seiner Macht wächst sein Mißtrauen gegenüber allen Menschen. In einer Unterredung mit dem Großinquisitor hofft er auf Rat für sein weiteres Vorgehen gegen Carlos, der gefangengesetzt wurde und beseitigt werden soll. Der Großinquisitor erinnert ihn an seine Pflicht als gottgewollter Herrscher: Wenn Gott seinen Sohn opfern konnte, um die Welt zu retten, so sei das dem König ebenfalls erlaubt. Im Gegenzug verlangt der Großinquisitor das Leben des Freidenkers Posa. Resigniert muß Philipp den neugewonnenen Freund dem Willen der Kirche überlassen.

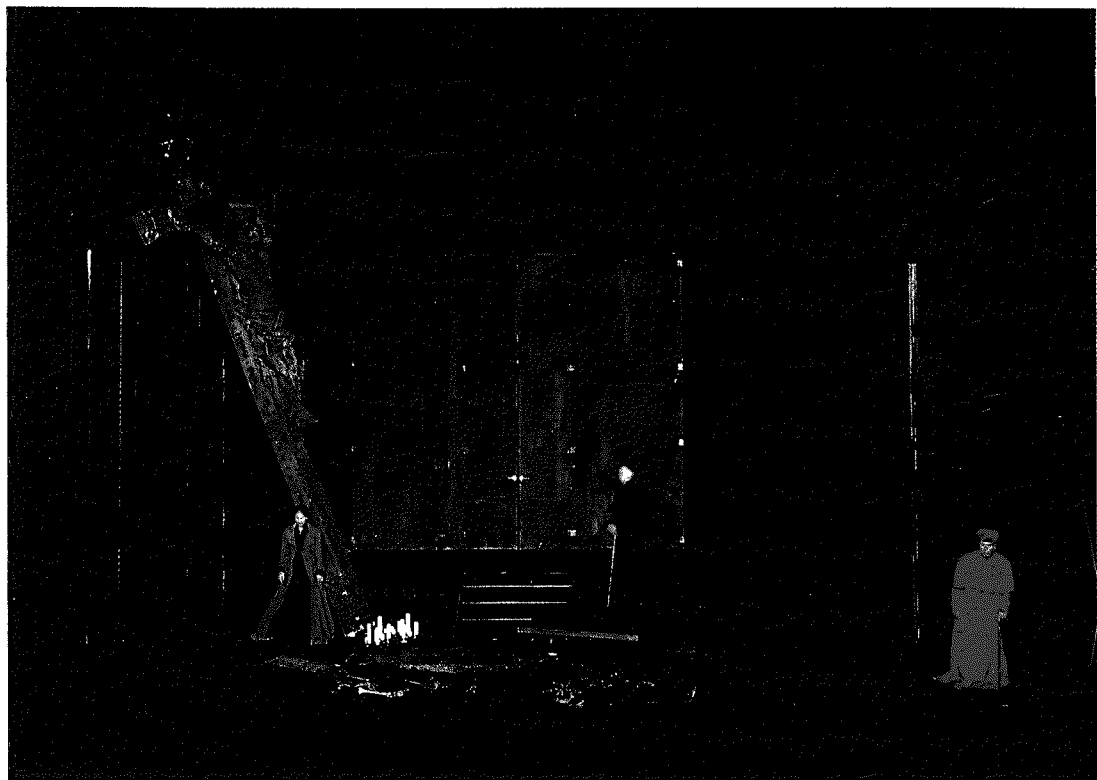
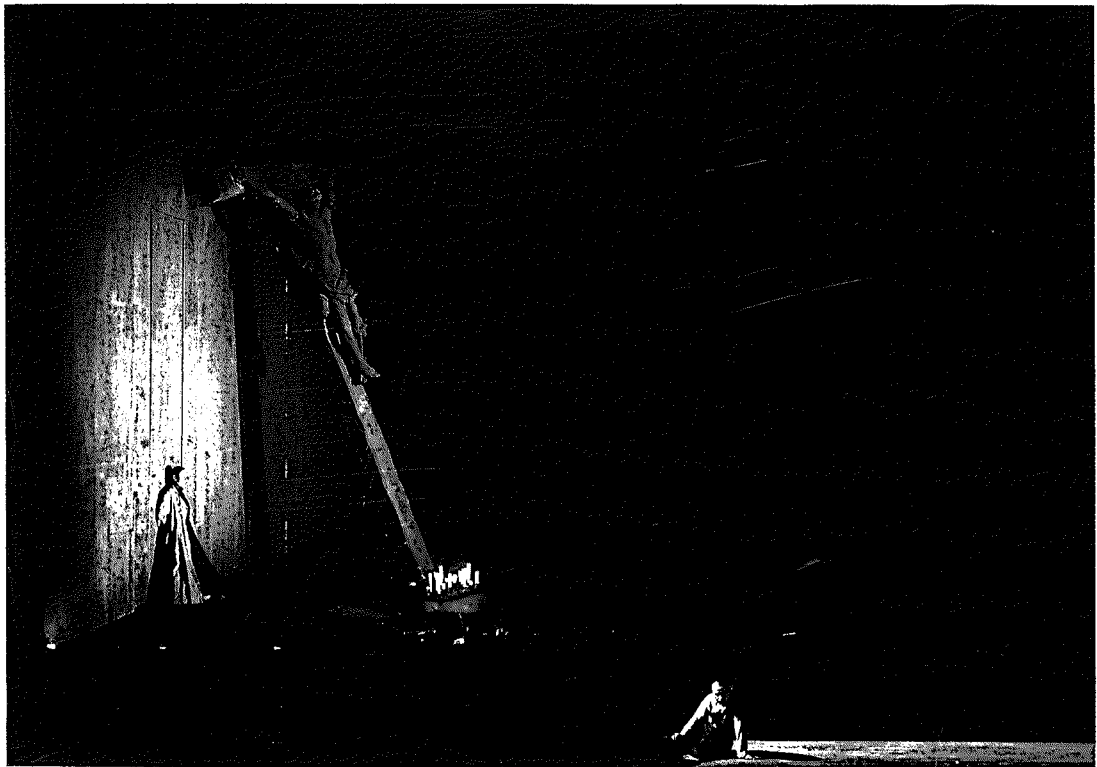
Elisabeth beklagt den Diebstahl ihrer Schmuckschatulle, die sie beim König wiederfindet. Philipp hat darin ein Porträt von Carlos entdeckt und beschuldigt die Königin des Ehebruchs. Der ohnmächtigen Königin kommen Rodrigo und Eboli zu Hilfe. Eboli gesteht der Königin, die Schatulle gestohlen zu haben und vom König verführt worden zu sein. Elisabeth verbannt die Prinzessin vom Hof. Eboli verflucht ihre Tat. Jetzt will sie Carlos retten.

Rodrigo geht zu Carlos ins Gefängnis. Durch die belastenden Briefe hat er den Verdacht des Aufbruchs auf sich gelenkt und erwartet die Reaktion der Inquisition. Er wird von den Schergen aus dem Hinterhalt erschossen. Sterbend beschwört er Carlos, sich weiter für Flanderns Befreiung einzusetzen. Als Philipp seinen Sohn aus dem Gefängnis holen will, weist dieser ihn zurück und klagt ihn des Mordes an. Durch Carlos erschütternde Trauer um seinen Freund erkennt auch Philipp den Verlust seines einzigen Vertrauten. Das von Eboli aufgethetzte Volk stürmt das Gefängnis und will vom König die Freilassung des Infanten erzwingen. Doch der Großinquisitor beendet die Revolte durch sein überraschendes Auftreten und rettet den König vor dem Zorn der Menge.



## V. Akt

An der Gruft Kaiser Karls V. in San Juste wartet Elisabeth, um Carlos den letzten Auftrag Posas zu übermitteln. Der Infant beschließt, heimlich nach Flandern zu fliehen, wo er Rodrigos Vision verwirklichen will. Beim Abschied werden beide von Philipp überrascht, der seinen Sohn nun der Inquisition überlässt. Bevor Carlos in die Hände des Großinquisitors gelangt, nimmt ihn die Erscheinung Karls V. zu sich.



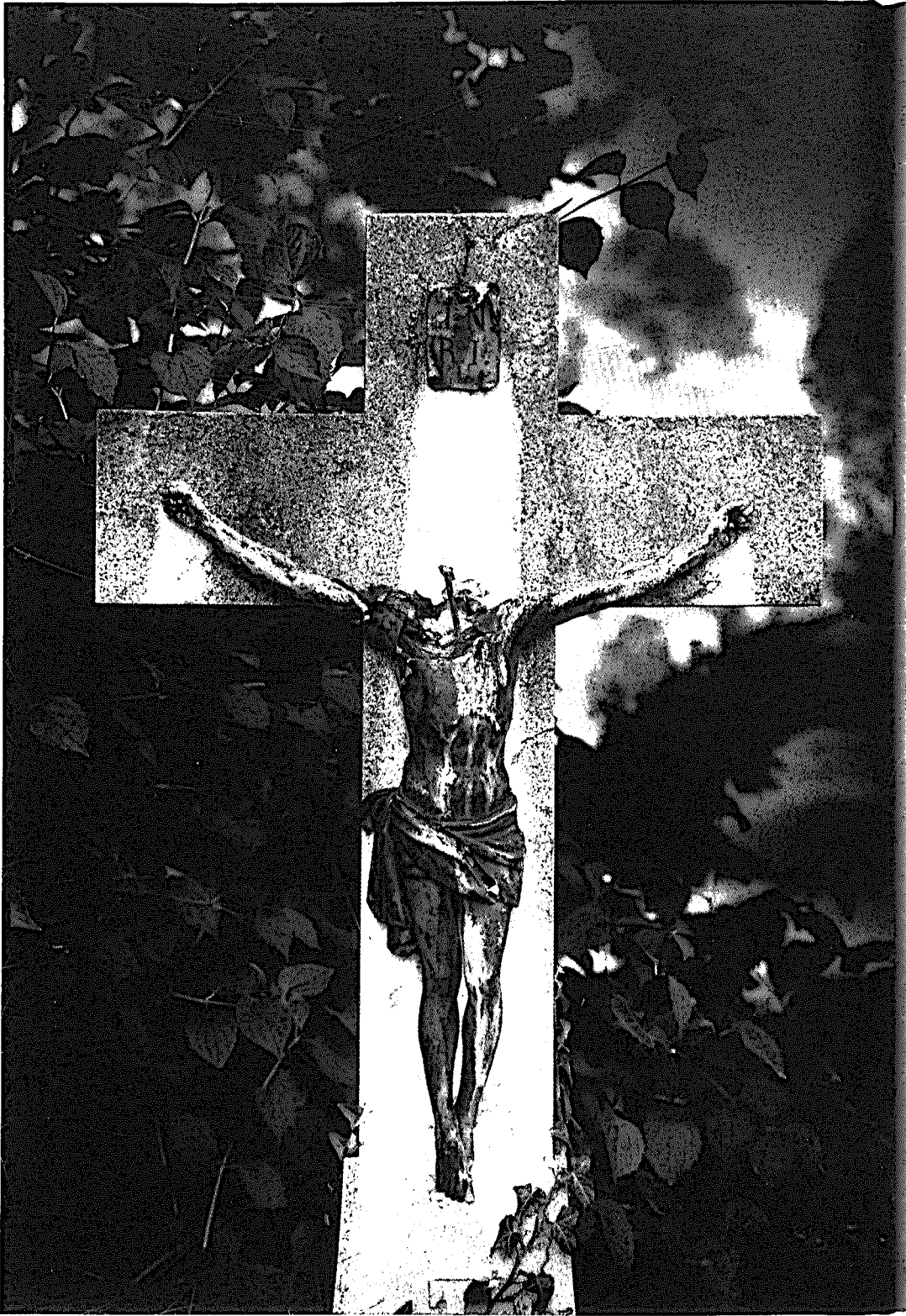


Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kann etwas Gutes herauskommen, aber die Wirklichkeit erfinden ist besser, weit besser.

Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi  
9. Oktober 1813–27. Januar 1901

Foto von Nadar aus der Entstehungszeit der Erstfassung von *Don Carlos*



## Peter Heilker. Notizen zu Jürgen Roses Münchener Neuinszenierung von Verdis *Don Carlo*

Ein junger Mann ist gejagt, gehetzt, gefangen – von seinen Träumen, seinen Wünschen und Sehnsüchten. Aus der Enge eines erstarrten Weltgebäudes voll unerbittlicher Strenge, unduldsamer Gläubigkeit und allgegenwärtiger staatlicher und kirchlicher Kontrolle kann er nur ausbrechen, indem er sich seine eigene Realität schafft. Wahngelbilde und Gegenwart verschwimmen: Albträume verzerren die zarten Wunschvorstellungen, setzen sich fest am einmal gewährten und dann versagten Glückserlebnis. Dieser junge Mann, Verdis Titelgestalt Don Carlos, ist ein zutiefst verunsicherter Mensch, den die Erinnerung an seine kurze Zeit mit Elisabeth im französischen Fontainebleau nicht mehr losläßt und – will er überleben – nicht loslassen darf.

Im ersten, dem eigentlichen Drama vorangestellten Akt der fünftaktigen Fassung erleben wir in Jürgen Roses Inszenierung, welchen Raum diese schicksalhafte Begegnung in Carlos' Welt einnimmt. Eine Begegnung zweier Menschen, die sich vom ersten Augenblick unbedingt aufeinander einlassen wollen und dann jäh auseinander gerissen werden. Das ganze Stück hindurch überlagern sich die Bilder, fügen sich Splitter von Erinnerungen neu zusammen, sucht Don Carlos dieses prägende Moment zu bewältigen – und muß letztlich doch scheitern, denn er ist umgeben von mächtigen und ebenso besessenen Figuren, deren politische und private Absichten sein Drängen durchkreuzen.

Verdi und seine Librettisten führen in die dunkle Welt eines historisierten, aber – wie schon in den Stoffvorlagen Saint-Réals und Schillers – keineswegs historisch exakten Spaniens. Die während des 19. Jahrhunderts in säkularisierten spanischen Klöstern entdeckten Kunstschätze belegen die bigotten und bizarren Seiten des strengen Zeremoniells auf der iberischen Halbinsel. Die verzückten Posen der Mönche auf den Gemälden Zurbaráns zeugen von der ungeheuerlichen Kraft eines bis zum Fanatismus getriebenen, unbedingten Glaubens. Selbst die politische Macht des spanischen Königs, in dessen Weltreich die Sonne nicht unterging, wird von der Übermacht der Kirche und ihrer Forderung nach völliger Unterwerfung verdunkelt.

In der ständigen Auseinandersetzung zwischen Macht und Übermacht wird der grundlegende Vater-Sohn-Konflikt über drei Generationen ausgetragen: personalisiert in den drei Opernfiguren des schon mystisch verklärten Kaisers Karl V., seines Sohnes König Philipp II. und des Infanten Carlos. So werden höchst unterschiedliche Lebens- und Gesellschaftsentwürfe formuliert, die sich gegenseitig ausschließen und deshalb von keinem eingelöst werden. Karl V. resignierte nach seiner Abdankung und starb in mönchischer Zurückgezogenheit. Sein Geist mahnt die folgenden Generationen an die Vergänglichkeit allen irdischen Strebens. Um den politischen wie privaten

Machterhalt ist Philipp unter Aufbietung aller Kräfte bemüht, ohne eine befriedigende Lösung zu finden, und Carlos, der sich kaum unter Kontrolle halten kann und hilflos zwischen den Mächten treibt, muß an seiner Unentschlossenheit scheitern. Schließlich lenkt und bestimmt die ganz und gar patriarchalische »Mutter« Kirche in Person des Großinquisitors und seiner Schergen alles Geschehen.

Die tiefsitzenden Zweifel an der bestehenden Ordnung sucht die Generation der Söhne – Philipp wie Carlos – auf je eigene Weise zu bewältigen. Während Philipp immer mehr Macht an sich reißt, sucht Carlos mehrfach (und vergeblich) den Ausbruch in der direkten Auseinandersetzung mit dem Vater zu erzwingen. Letztlich zeigt sich die Wesensverwandtschaft von Vater und Sohn aber in der gemeinsamen Faszination für Posa, dessen einnehmendes Wesen geradezu unerhörte Intimität selbst beim König auslöst. Von ihm müssen Philipp und Carlos (hier greift die Münchner Neuinszenierung auf einen Abschnitt aus der Pariser Urfassung von 1867 zurück) erschüttert Abschied nehmen, wenn er dem Willen der Inquisition zum Opfer fällt.

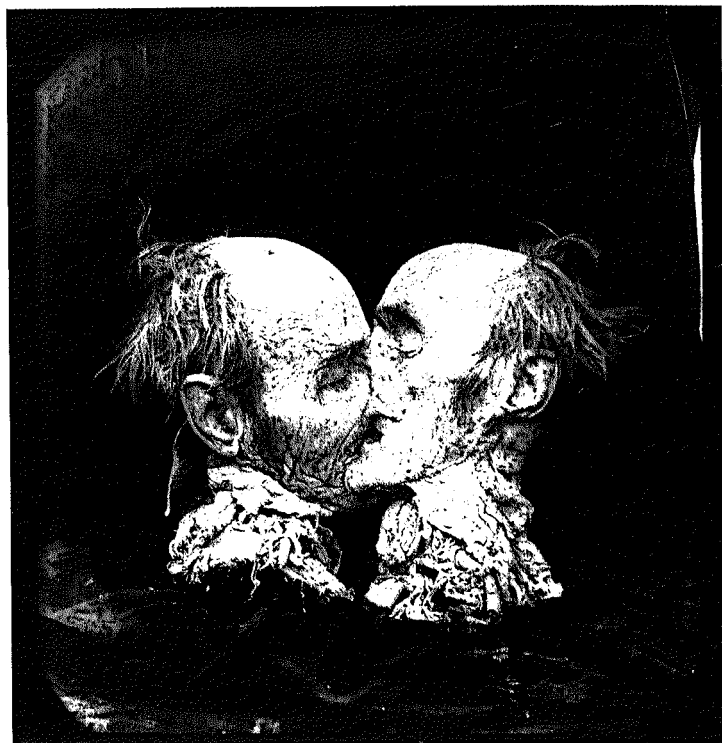
Verdi hat schon in seinen vorausgegangen Opernadaptionen der Dramen Schillers, *Giovanna d'Arco* (Die Jungfrau von Orléans), *I masnadieri* (Die Räuber) und *Luisa Miller* (Kabale und Liebe), zunehmend den Fokus vom Gesellschaftstableau hin zum individuellen Konflikt ausgerichtet. So formt er die im wahrsten Sinn des Wortes schillernde Figur Posas mit verführerischer Kantilene zum egozentrischen Heroen, der seine großen Ideen weniger um der Verwirklichung einer Vision propagiert, als vielmehr um dem vergötterten Infanten Carlos zu imponieren. Dabei rückt die eigentümliche Erotik, auf der die Freundschaft zwischen diesen beiden Männern gründet, zusehends in den Vordergrund. Der kämpfend-aufklärerische Impetus Posas weicht im Laufe der Handlung einem ehrgeizigen Taktieren, das wie alle Versuche der Auflehnung scheitert. Posa mutet dem labilen Carlos ein viel zu schweres Amt zu, opfert sich schließlich umsonst. Überleben darf nur, wer sich fügt.

Für diesen Weg hat sich Elisabeth unter dem Druck der Staatsraison bereits in Fontainebleau entschieden. Unmittelbar nach ihrem beglückenden Erlebnis mit Carlos stimmt sie der Heirat mit Philipp zu. Aus der neugierigen und erwartungsvollen jungen Frau wird in kürzester Zeit eine tief verstörte, sich fügende Gattin. Sie setzt alles daran, die Erinnerung an die glücklichen Zeiten in ihrer französischen Heimat, die sie gegen das Grabesdunkel am spanischen Hof eingetauscht hat, zugunsten einer paradiesischen Jenseitsvision verblassen zu lassen. Der alternende Philipp spürt die unüberbrückbaren Differenzen zu seiner jungen Frau. Die Sorge um ihr Verhältnis zu Carlos nimmt dem Staatsmann alle Souveränität und prägt nachhaltig seine Vorstellung von der Gefährlichkeit der jüngeren Generation.

Farbigkeit, Glanz und Prachtentfaltung sollen auf spanischer Erde allein dem religiösen Ritual vorbehalten bleiben. Das monströse Spektakel des zentralen Autodafés, des repräsentativen

tiven »Glaubensaktes« im Angesicht von Kirche und Staat, befriedigt voyeuristische Sensationslust und führt gleichzeitig einen menschenverachtenden Fundamentalismus vor Augen. Was für ein Spiel mit dem Verbotenen, wenn die Prinzessin Eboli ausgerechnet vor dem Kloster San Juste mit ihrem maurischen Schleierlied dem erotisch aufgeladenen Gesang einer fremden, mit Kreuz und Schwert aus Spanien vertriebenen Kultur huldigt! Verdi läßt diese Figur nicht als gerissene Intrigantin ihre Ränke spinnen, sondern zeigt das Bild einer ebenso liebesüchtigen wie leidenschaftlichen Frau. Im dunklen Raum darf ein so sinnlicher Lebensentwurf keinen Erfolg haben, sie wird ihre Tage in Buße beenden müssen.

Doch so fest gefügt Kirche und Staat ihr Gebäude auch wähen, die Gebeine der Opfer schaffen kein sicheres Fundament. Mehr und mehr zerfällt das System von innen, wird durchlässig für einen diffusen Mystizismus, der sich in der geheimnisumwitterten Figur Karls V. manifestiert. Wie ein Deus ex machina rettet der Mönch, in dem zum Schluß alle den Geist des Kaisers zu erkennen glauben, Carlos aus den Schlingen der Inquisition in eine Sphäre, die jenseits der Realität Raum für die Traumwelten des Infanten bietet. Zurück bleibt ein grausiges, nicht minder rätselhaftes Tableau: zwei alte Männer und eine einsame Frau, verdammt, den Irrsinn der Realität weiter zu leben.

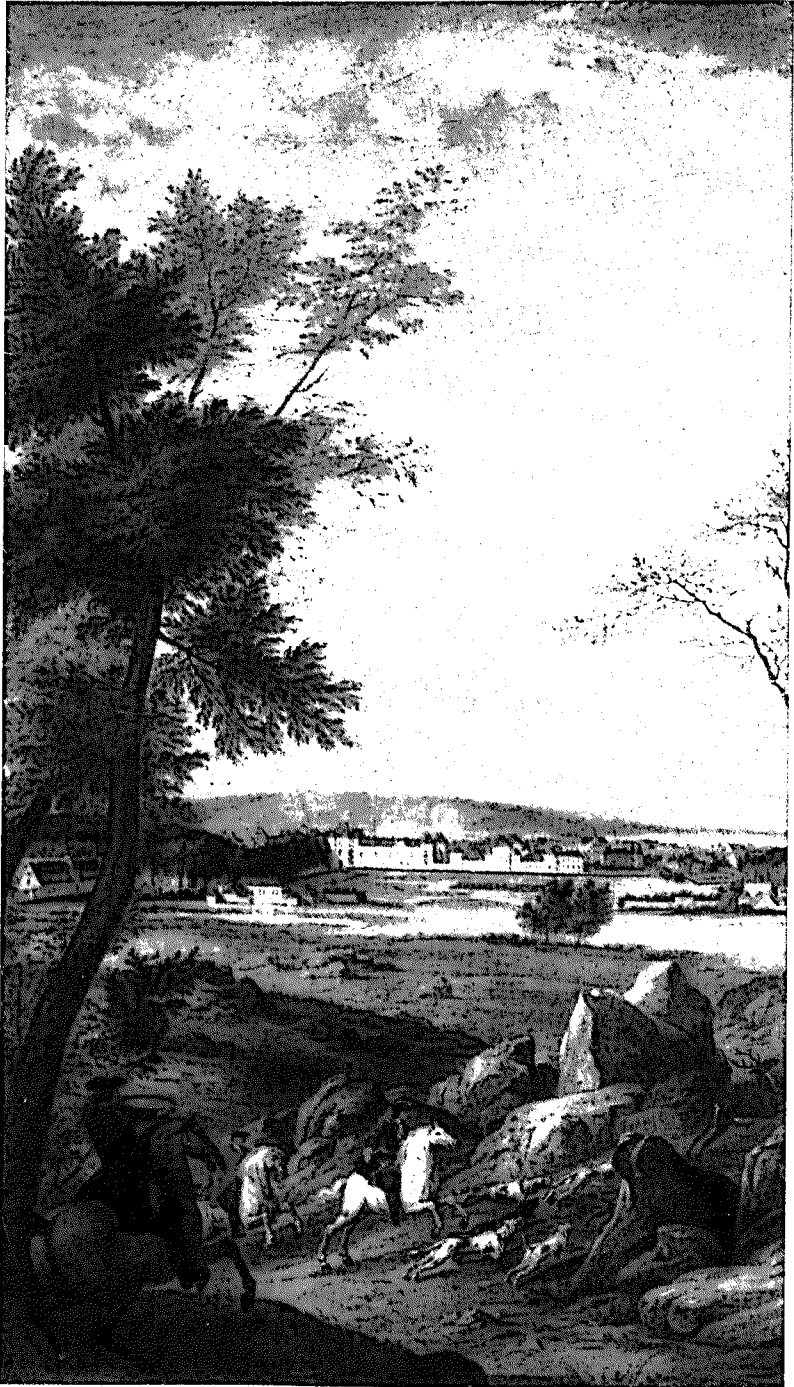


Joel-Peter Witkin: Der Kuß,  
New Mexico, 1982

---

# Von *Carlos* zu *Carlo*

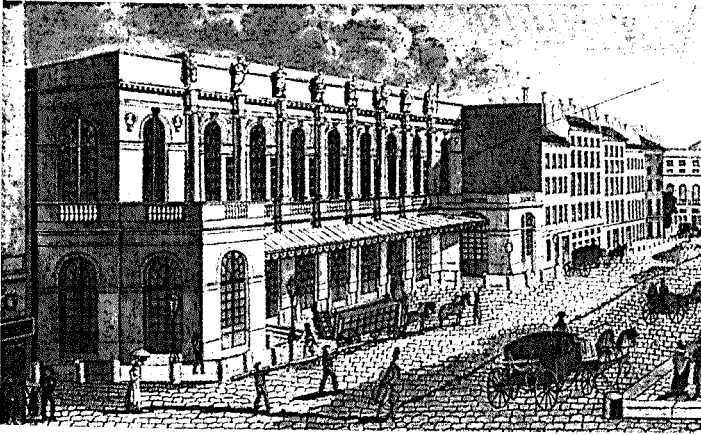
---



## Norbert Christen. *Don Carlo* – ein work in progress? Anmerkungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte

»In Euren Musiktheatern – das sei ohne Spott gesagt – gibt es zu viele gescheite Leute. Jeder will nach seinen eigenen Kenntnissen urteilen, nach seinem Geschmack und, was noch schlimmer ist, nach seinem *System*, ohne den Charakter und die Individualität des Autors in Rechnung zu stellen. Jeder will eine Meinung sagen, einen Zweifel äußern, und der Autor, der lange Zeit in dieser Atmosphäre von Zweifeln lebt, wird auf Dauer in seinen Überzeugungen ein wenig erschüttert und wird nicht aufhören, seine Arbeit zu korrigieren, sie auszubessern – ich sage wohl besser, zu verderben. Auf diese Weise hält er am Ende nicht ein Werk aus einem Guß in den Händen, sondern ein Mosaik, und sei es so schön, wie man will, es ist immer nur ein Mosaik... Damit will ich nicht mißbilligen, was man bei Euch macht; ich will Euch nur sagen, daß es mir völlig unmöglich ist, mich von neuem unter das Kaudinische Joch Eurer Theater zu beugen, denn ich bin mir bewußt, daß für mich ein echter Erfolg nur möglich ist, wenn ich schreibe, wie ich empfinde, frei von jedem Einfluß und ohne zu bedenken, daß ich für Paris schreibe statt für Leute auf dem Mond...« Mit diesen Zeilen vom 8. Dezember 1869 an Camille du Locle machte Verdi seinem seit Jahren angestauten Unmut über die Gepflogenheiten und Zustände an der »Grande Boutique« Luft, wie er das Théâtre Impérial de l'Opéra sarkastisch nannte. Zwar sollte er es sich nicht nehmen lassen, noch 1894 seinen *Otello* für eine Aufführung in Paris zu überarbeiten, das heißt ins Französische übersetzen zu lassen, einige Retuschen vorzunehmen und das obligatorische Ballett einzufügen, doch einen Auftrag der Opéra im eigentlichen Sinne hat er nie mehr akzeptiert.

Daß Verdi überhaupt an Aufführungen seiner Opern in Paris interessiert war und dafür die unvermeidlichen Querelen auf sich nahm, dafür gab es gute Gründe. Paris galt schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts wegen seiner hervorragenden Orchester und glänzenden Musiktheater als die musikalische Hauptstadt Europas; so war es nicht verwunderlich, daß Verdi in der Seinemetropole reüssieren wollte, nicht anders als vor ihm Cherubini, Rossini, Paer und Donizetti, Gluck, Meyerbeer und Wagner. Begonnen hatten seine professionellen Beziehungen zur französischen Metropole ein halbes Jahrhundert zuvor, als er einige seiner frühen Opern im Théâtre-Italien aufführen ließ: *Nabucco* (1845), *Ernani* und *I due Foscari* (1846). Daneben war er am Théâtre lyrique vertreten: 1864 mit *Violetta (La traviata)*, ein Jahr später mit *Macbeth*. Das höchste Ziel jedoch war die Opéra: Für das erste Haus von Paris zu schreiben, bedeutete einen höchst ehrenvollen sowie überaus lukrativen Auftrag; zugleich bot sich die Chance, das neue Werk unter optimalen Bedingungen produzieren zu lassen. Denn die Opéra verfügte nicht nur über ein hervorragendes, großbesetztes Orchester, über einen leistungsfähigen Chor und ein berühm-



Die Pariser Opéra an der Rue Le Peletier; Uraufführungsort von Verdis *Don Carlos*

tes Ballett, nahm nicht nur die renommiertesten Sänger unter Vertrag, ihr Niveau auf dem Gebiet der Inszenierung war schier ohne Vergleich: Namhafte Bühnenbildner und Kostümschneider stellten ihre Kunst in den Dienst dieses Hauses, der Maschinenpark und die Beleuchtungseinrichtungen waren auf dem neuesten technischen Stand; bereits 1822 wurde die Gasbeleuchtung eingeführt, 1849 nutzte die Opéra als erstes Theater die Vorteile der elektrischen Beleuchtung.

Wie entscheidend gerade in Paris die Inszenierung für den Erfolg war, konnte Verdi 1847 erleben, als er mit *Jérusalem* an der Opéra debütierte, einem Werk, das auf seiner vierten Oper, *I lombardi alla prima crociata*, basiert, allerdings über eine simple Bearbeitung weit hinausgeht, sondern nahezu den Rang einer Neuschöpfung annimmt. Mit *Les Vêpres Siciliennes* (1855) erzielte Verdi an der Opéra einen Publikumserfolg, der jedoch nur begrenzte Zeit anhielt; auch nach einer Umarbeitung konnte das Werk nicht den erhofften Zuspruch finden, im Gegensatz zu *Il trovatore*, der 1857 als *Le Trouvère* sich großer Beliebtheit erfreute. Zugleich lernte Verdi auch die Schattenseiten des großen Hauses kennen: die Starallüren der Sänger, die wochenlang nicht zur Probe erschienen, die unbewegliche Bürokratie mit ihren verkrusteten Strukturen und nicht zuletzt die unantastbare Stellung des Librettisten Eugène Scribe, der nur ungern zu Überarbeitungen bereit war.

Als ein knappes Jahrzehnt später Emile Perrin, seit 1862 neuer Direktor der Opéra, mit einem neuen Auftrag an Verdi herantrat, konnte es sich der Komponist, der mittlerweile eine europäische Berühmtheit war und auch in der Neuen Welt gefeiert wurde, erlauben, seine Forderungen zu stellen; die betrafen in erster Linie die Qualität des Librettos. »Wenn ich eines Tages für die Opéra schreiben sollte, so nur über eine Dichtung, die mich ganz befriedigt und vor allem stark beeindruckt«, schrieb er an Perrin und lehnte Scribes *Judith* kategorisch ab. Im Juli 1865 suchte ihn Léon Escudier, sein Pariser Verleger, in Sant' Agata auf; verschiedene Sujets wurden in Augenschein genommen, in die engere Wahl kamen nur zwei: Shakespeares *King Lear* sowie ein Entwurf von Joseph Méry und Camille du Locle, nämlich *Don Carlos* nach Friedrich Schil-

lers gleichnamiger Tragödie. »Don Carlos: ein hervorragendes Drama«, schrieb Verdi an Perrin am 21. Juli, »vielleicht zu wenig Inszenierungseffekte. Andererseits: großartig die Erscheinung Karls V. und der erste Akt. Ich hätte gern wie bei Schiller eine kleine Szene zwischen Philipp und dem Großinquisitor, letzterer ist blind und sehr alt, auch würde ich eine Szene zwischen Posa und Philipp einfügen. Was King Lear betrifft, so gibt es Besetzungsprobleme: es ist fast unmöglich, eine Cordelia zu finden...«. Im November 1865 fuhr Verdi nach Paris, um einen Vertrag zu unterzeichnen, der gegen ein Honorar von 40.000 Francs die Komposition einer neuen Oper mit dem Titel *Don Carlos* nach einem Libretto von Méry und du Locle vorsah und den Premierentermin für Dezember 1866 ins Auge faßte.

Neben Shakespeare und Victor Hugo war es insbesondere Schiller, dem Verdi eine große Wertschätzung entgegenbrachte: Drei seiner in den »Galeerenjahren« entstandenen Werke gehen auf Schiller-Dramen zurück: *Giovanna d'Arco* (Die Jungfrau von Orleans), *I masnadieri* (Die Räuber) und *Luisa Miller* (Kabale und Liebe). Doch während die Librettisten seiner früheren Opern die Vorlagen des deutschen Dramatikers wie

*Edoardo*  
~~Donne je vous accusais, je le suis toujours...~~  
~~Je suis le fils de votre roi...~~  
~~Mais d'un autre...~~  
*Edoardo*  
~~Reconnaissez-moi!~~  
*Edoardo*  
 Elle s'est condamnée!  
 Sans me faire même un mot adieu!  


---

*Edoardo*  
 Prince, rendez-moi votre croix.  
*Edoardo* (obscure, trébuchant)  
 De peut-il  
 Que je revie encore ma noble souveraine?  
*Edoardo*  
 Il vous est agité jusqu'à l'aube prochaine,  
 Prince, rendez-moi votre croix en un cloître en l'exil!  
 Vivez heureux!  
*Edoardo sort*  
*Edoardo*  
 Ah! je ne verrai plus la Reine!

Eine Seite aus dem handschriftlichen Libretto (IV. Akt, 1. Bild) von Camille du Locle

einen Steinbruch betrachteten, aus denen man die geeignet erscheinenden Handlungsmomente herausbrach, strebte Verdi im Falle des *Don Carlos* von vornherein eine engere Anlehnung an Schillers Drama an; neben den unvermeidlichen dramaturgischen Topoi der italienischen Oper wie Liebe und Trauer, Eifersucht und Rache ging es ihm insbesondere um Fragen der Freiheit und Humanität, um das Verhältnis von Individuum und Obrigkeit, von Kirche und Staat. Andererseits schöpften die beiden Librettisten aus weiteren Quellen, in denen nicht anders als bei Schiller die dichterische Freiheit über die historischen Fakten triumphierte. So dürfte der bereits im ersten Entwurf aufscheinende Einfall, im zweiten und fünften Akt Karl V. auftreten zu lassen, ebenso auf Alexandre Soumets Drama *Elisabeth de France* zurückgehen wie jene Szene im dritten Akt, als Carlos von Posa aufgefordert wird, ihm seinen Degen zu übergeben. Andere Momente wie das Autodafé im dritten Akt und das plötzliche Auftreten des Großinquisitors am Ende des vierten Aktes finden sich in Eugène Cormons Drama *Philippe II., Roi d'Espagne* vorgezeichnet. Eingedenk seiner früheren Erfahrungen mit Scribe blieb Verdi bis Mitte März 1866 in Paris, um zu gewährleisten, daß die endgültige Librettofassung seinen künstlerischen Vorstellungen entsprach.

Um die Ausgestaltung des fünften Aktes wurde längere Zeit gerungen; den Entwurf von du Locle mochte Verdi nicht akzeptieren. In seinem Brief vom 21. Juni 1866 an Perrin heißt es: »Zu Beginn gibt es eine Arie für Don Carlos, die in meinen Augen keine Daseinsberechtigung hat. Das ist ein hors d'œuvre, das in einem fünften Akt nicht sehr glücklich plaziert ist. Das nachfolgende Duett nimmt sich in seinem ersten Teil nicht sehr vorteilhaft aus, und das Ende ist – Sie gestatten, es offen zu sagen – ein wenig gewöhnlich. Wenn man hier die Liebe wieder ins Spiel bringt, entpoetisiert man die Situation, die in der Schillerschen Konzeption so erhaben und sublim ist. In diesem Moment ‚je t'aime, je t'aime‘ zu hören – je ne l'aime pas de tout«. Auch der Schluß wurde verworfen; Verdi mochte sich nicht mit der Idee anfreunden, Karl V. in vollem Ornat, umgeben von seinen Höflingen, erscheinen zu lassen. »Die Vorstellungskraft wird dann stimuliert, wenn man den Herrscher als Mönch sieht, allein, isoliert; man darf Philipp nicht viel Zeit lassen, darüber nachzudenken, ob es sich nun um einen Geist oder einen Menschen handelt. Wenn Sie etwas Spektakuläres wollen, gibt es nur eine Möglichkeit: einen Chor der Inquisitoren, eine Art Verurteilung, aber rasch und heftig.« Interessant in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, daß der Komponist dem alten theatralischen Moment eines *deus ex machina* wieder Geltung verschaffte, auch wenn er den Grad an Realität bewußt in der Schwebeließe.

Ende Juli fand sich Verdi in der französischen Hauptstadt ein, um die in Kürze beginnenden Proben zu betreuen. Bereits 1855 hatte er mit allerhand Widrigkeiten an der Opéra zu kämpfen, doch die nun folgende achtmonatige Probenzeit stellte alles in den Schatten, was ihm an Sachzwängen und menschlichen Problemen jemals begegnet war. Der für die Partie des Großinquisitors vorgesehene Sänger fand seine Rolle im Vergleich zu

**TH. IMPERIAL DE L'OPERA**

Les bureaux seront ouverts à 7 heures. On commencera à 7 h. 1/2 précises.

35. Aujourd'hui **LUNDI 11 Mars 1867.**

**PREMIERE REPRESENTATION**

**DON**

**CARLOS**

Opéra en CINQ actes.

<small>'Elisbeth.</small> <b>M<sup>me</sup> MARIE-SASS</b> <small>Philippe II.</small> <b>M. OBIN</b> <small>Le Grand Inquisiteur.</small>	<small>Eboli.</small> <b>M<sup>me</sup> GUEYMARD-LAUTERS</b> <small>Le Marquis de Posa.</small> <b>M. FAURE</b> <small>Un Moine.</small>	<small>Don Carlos.</small> <b>M. MORERE</b> <small>Thibaut.</small> <b>M. DAVID M. CASTELMARY M<sup>me</sup> LEVIELL</b> <small>MM. GASPARD, CLEOPHAS FRERET, MECHELAERE,</small> <small>MERMAND, VARNIER, DELAHAYE, DE SOROS, JOLIVET.</small>
--	--	--

Au 3<sup>e</sup> Acte. **LA PEREGRINA** Divertissement

<b>M<sup>me</sup> BEAUGRAND.</b> <b>M<sup>me</sup> MARQUET.</b> <b>M<sup>me</sup> MORANDO, PARENT, CARABIN, STOIKOFF, PILATTE,</b> <b>BOSSI, LAMY, SANLAVILLE, MONTAUBRY, RUST, VOLTER,</b> <b>CAROLINE, ALINE, BELMAR, M<sup>me</sup> REMOND, CORNET,</b> <b>PLUQUE, LECERF, ESTIENNE, MONFALLET, DARCOURT.</b>	<b>M. MERANTE.</b> <b>A. MERANTE, RIBET.</b>
---	---

Le Bureau de location, rue Drouot, au coin de la rue Rossini, est ouvert de 10 à 6 h.

der des Philipp zu kurz und klagte auf Vertragsverletzung; das Gericht forderte daraufhin die Partitur zur Prüfung an, was Verdi kategorisch ablehnte. Die Sängerin der Eboli wurde auf Perrins Betreiben durch Pauline Gueymard-Lauters ersetzt, was etliche Transpositionen nach sich zog und zu endlosen Auseinandersetzungen mit Marie-Constance Sass, der Elisabeth-Darstellerin, führte. Der Tenor Jean Morère war den Aufgaben stimmlich nur bedingt gewachsen; Grund genug, seine für den fünften Akt vorgesehene Arie zu streichen und durch eine neue für Elisabeth zu ersetzen.

Nach nicht weniger als 270 Proben wurde *Don Carlos* am 11. März 1867 am Théâtre Impérial de l'Opéra aus der Taufe gehoben. Das Publikum war von der neuartigen Musik verwirrt und reagierte mit verhaltenem Beifall, Verdi selbst sprach von einem halben Mißerfolg. Die Kritik war gespalten: Zustimmung kam von Theophile Gautier und Ernest Reyer, während Georges Bizet, ein glühender Bewunderer des *Rigoletto* und des *Trovatore*, sich grenzenlos enttäuscht zeigte: »Ich bin wie vor den Kopf geschlagen, am Boden zerstört. Verdi ist nicht mehr italienisch, er will den Wagner spielen... Er hat auf die Soße verzichtet und den Hasen nicht auf den Tisch gebracht. Das hat

weder Schwanz noch Kopf. Er hat zwar seine Fehler nicht mehr, aber auch keine einzige seiner Qualitäten. Er will einen besonderen Stil schreiben und ist doch nur präventios. Das ist zum Davonlaufen, kompletter Reinfall, absolut. Die Weltausstellung wird vielleicht die Agonie verlängern, aber das ist eine verlorene Schlacht.« Bizets Prophezeiung sollte sich nur für Paris bewahrheiten: In der Tat verschwand *Don Carlos* nach 43 Aufführungen für nahezu hundert Jahre von der Bühne der Opéra; weltweit jedoch vermochte die Oper sich rasch durchzusetzen und ohne größere Unterbrechungen bis heute zu behaupten, allerdings in Fassungen, die sich von der Uraufführungsversion deutlich unterscheiden. Und damit ist ein Sachverhalt angesprochen, wie er einzigartig in Verdis Schaffen dasteht.

Sieht man einmal von nationalen Sonderwegen ab, etwa der Bearbeitung durch Franz Werfel und Lothar Wallerstein für die Wiener Erstaufführung 1932, so erfolgte die internationale Verbreitung des *Don Carlos* vorwiegend in der vieraktigen italienischen Fassung von 1882/83; nur gelegentlich griff man auch auf die letzte fünftaktige Version von 1886 zurück, die sich von der vorhergehenden nur durch die Einbeziehung des Fontainebleau-Aktes unterscheidet. Daß man lange Zeit diese fünftak-

# *Don Carlos*

## Répétition générale du 24 Février 1867.

### *Durée.*

Commencé à 7 h. 15... Fini à Minuit 23...

Introduction		1
1 <sup>er</sup> Acte. 1 <sup>er</sup> t. de 7.12 à 7.42.		31
Entracte	28	
2 <sup>e</sup> Acte. 1 <sup>er</sup> t. de 8.10 à 8.28	18	} — 61
2 <sup>e</sup> t. de 8.28 à 9.11	43	
Entracte	22	
3 <sup>e</sup> Acte. 1 <sup>er</sup> t. de 9.55 à 9.59.	6	} — 55
Ballet de 9.59 à 9.56	17	
3 <sup>e</sup> t. de 9.56 à 10.8.	10	
4 <sup>e</sup> t. de 10.8 à 10.18	20	
Entracte	18	
4 <sup>e</sup> Acte. 1 <sup>er</sup> t. de 11.16 à 11.25	39	} — 56
2 <sup>e</sup> t. de 11.25 à 11.42.	18	
Entracte	18	
5 <sup>e</sup> Acte de Minuit à h. 23		23

Bericht über die Generalprobe vom  
24. Februar 1867

tige Fassung für das Original hielt, erhellt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, daß Übersetzungen in andere Sprachen stets vom italienischen Text der Fassung von 1886 ausgingen.

Die Entdeckungen bislang unbekanntem Aufführungsmaterials in der Pariser Bibliothèque de l'Opéra und anderen Archiven durch die Musikologen David Rosen, Andrew Porter und Ursula Günther, das zum Teil erstmals auf dem Verdi-Kongreß von 1969 präsentiert wurde, kamen einer Sensation gleich, und es dürfte keine Übertreibung sein zu behaupten, daß die Entstehungsgeschichte des *Don Carlos* zum guten Teil neu geschrieben werden mußte. Weitere Forschungen in der Folgezeit ergaben, daß während der zwanzig Jahre, in denen Verdi sich mit *Don Carlos* beschäftigte, nicht weniger als fünfzig Prozent der französischen Edition von 1866 den späteren Überarbeitungen zum Opfer fielen und somit für viele Jahrzehnte auch dem Verdi-Experten nicht bekannt waren. Inzwischen hat der Verlag Ricordi eine vollständige Edition mit allen Versionen und Varianten erstellt, mit deren Hilfe sich die überaus komplexe Genese rekonstruieren läßt.

Wieviele Fassungen von *Don Carlos* bzw. *Don Carlo* tatsächlich existieren, ist letztendlich eine Definitionsfrage und unter den Experten umstritten; einige sprechen von fünf (Julian Budden), andere von sieben Versionen (Ursula Günther). Es würde den vorliegenden Rahmen sprengen, auf den überaus komplizierten Sachverhalt im einzelnen einzugehen; im folgenden seien daher einige besonders interessante Beispiele als *pars pro toto* herausgegriffen.

Als die vollständige Partitur des *Don Carlos* – mit Ausnahme des Balletts – Mitte Dezember 1866 vorlag, wurden die exorbitanten Dimensionen des Werkes sichtbar, so daß Verdi die ersten Kürzungen vornehmen mußte. Für die Generalprobe am 24. Februar wurden fünf Abschnitte aus der Partitur entfernt, die fast ausschließlich den vierten Akt betrafen, zwei von ihnen seien hier angesprochen. In der Szene Elisabeth-Eboli bekennt die Fürstin, Don Carlos zu lieben, die Königin ist bereit zu verzeihen; anders als uns geläufig, folgt ein Duett, das die Stimmungen der beiden Frauen einfängt. Als Eboli dann bekennt, die Mätresse des Königs gewesen zu sein, wendet sich Elisabeth ab – ein einziges Wort, »horreur«, spiegelt ihre Erschütterung wider – und läßt sie durch den Grafen Lerma vor die Wahl zwischen Kloster oder Verbannung stellen – eine Szene, die aufgrund ihrer Nuancierungen besonders gelungen ist. Schwere fällt ins Gewicht, daß in der kurzen Ersatzpassage die Akzente insofern verschoben werden, als Ebolis Bekenntnis des Ehebruchs nun nicht mehr aufscheint, so daß der irri- ge Eindruck entsteht, ihre Verbannung vom Hofe erfolge einzig aufgrund ihrer Liebe zu Carlos. Verschiedene Gründe dürften für diesen Strich verantwortlich sein: die Rücksichtnahme auf die bürgerliche Moral wie auf die Sitten des Hofes und nicht zuletzt ein Streit zwischen den beiden Primadonnen.

Im Finale des vierten Aktes, nach Posas Tod, hatte Verdi ursprünglich eine größere Szene vorgesehen, in deren Verlauf

Philipp beim Anblick des ermordeten Malteserritters einen Klagegesang auf den Verlust des einzigen Menschen anstimmt, dem er Vertrauen entgegengebracht hat, während Carlos ein Leben erlebt, das dem seines Freundes würdig ist. Vom dramaturgischen Standpunkt mag dieses Lamento vielleicht nicht zwingend erforderlich sein, doch haben wir es fraglos mit einem ergreifenden Stück Musik zu tun, inspiriert in seiner melodischen Erfindung, grandios in seiner Steigerung. In diesem Falle erfolgte die Kürzung offenbar in erster Linie auf Betreiben des Posa-Darstellers Jean-Baptiste Faure, der es als Zumutung empfand, nach der Sterbeszene noch weitere zehn Minuten auf dem Boden auszuharren. In leicht variiertem Form hat dieses expressive Lamento überlebt, und zwar im Lacrymosa des *Requiem*s (1874), was wahrscheinlich einer der Gründe dafür war, daß Verdi bei der großen Bearbeitung von 1882/83 hierauf nicht mehr zurückkommen wollte, um sich nicht dem Vorwurf des Eigenlagiat's auszusetzen.

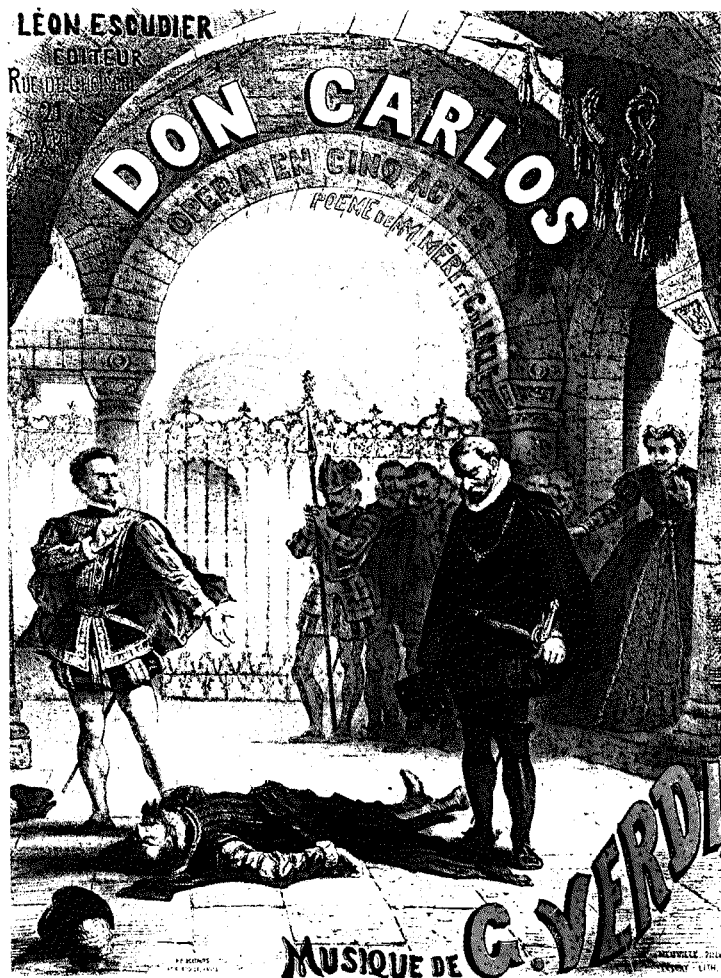
Nach der Generalprobe stellte sich heraus, daß trotz der Kürzungen die reine Musikzeit nicht weniger als drei Stunden und siebenundvierzig Minuten betrug – fünfzehn Minuten mehr als Meyerbeer's Oper *Le Prophète* (1849) –, wobei noch circa neunzig Minuten für die vier Pausen hinzuzukamen; weitere Streichungen waren somit unumgänglich. Daß hierfür vor allem außer-musikalische, ja geradezu triviale Gründe ausschlaggebend waren, enthüllt ein Artikel des Korrespondenten der *Gazzetta Musicale di Milano*, der als einer der ganz wenigen die Generalprobe besuchen durfte (die übrige Presse hatte Verdi vorsorglich ausgeschlossen). In seinem Bericht heißt es: »In Paris ist die Dauer der Opern festgelegt, und gegen diese Regel darf nicht verstoßen werden. Die Aufführung darf Mitternacht nicht überschreiten, da die letzte Abfahrt der Eisenbahnzüge in die Vororte und angrenzenden Departements um 0.35 Uhr stattfindet. Für die Bequemlichkeit jener, die in den Vorstädten oder in der Umgebung von Paris wohnen, ist es also notwendig, die Aufführung soweit zu kürzen, daß sie Mitternacht nicht überschreitet. Ebenso wenig kann man jedoch die Zeit vorverlegen, zu der sich der Vorhang hebt, denn man möchte die Hauptmahlzeit jener Leute, die in die Opéra gehen, nicht überstürzen.«

In aller Eile wurden drei Abschnitte eliminiert und die Brüche durch Ersatzpassagen notdürftig verschleiert. Die größte Einbuße, in dramaturgischer wie in musikalischer Hinsicht, hat fraglos die Amputierung des Anfangs hervorgerufen: Von den gut zweihundert Takten der Introduction fielen einhundertfünfzig dem Rotstift zum Opfer, nur die Jagdepisode wurde in abgewandelter Form übernommen. Nach Verdis ursprünglicher Konzeption beginnt die Oper mit der Klage der Holzfäller und ihrer Familien; die bedrückende Atmosphäre wird durch Jagdfanaren unterbrochen: Elisabeth verkündet, daß der Frieden unmittelbar bevorstehe. Sie erkennt, wieviel Leid der Krieg ihrem Volk gebracht hat; vor diesem Hintergrund erhält ihre Entscheidung, aus Gründen der Staatsräson in eine Ehe mit Philipp einzuwilligen und damit ihrer Liebe zu Don Carlos die Erfüllung zu versagen, eine dramaturgische Plausibilität, die spätere Fassungen in diesem Punkte nicht mehr aufweisen.

So wie die Sachen stehen, haben Sie zwar das Recht, den *Don Carlos* mißbilligen, aber Sie haben nicht das Recht, ihn zu beurteilen. Es ist so lange Sie sagen »die Aufführung hat mir nicht gefallen«; aber wenn Sie sagen »das Duett des Inquisitors ist lang«, antworte ich: »Sie haben nicht begriffen.« [...] Wenn Sie sagen: »Die Oper ist zu lang«, sagen Sie etwa das keinen Sinn hat. Wenn sie für Sie zu lang ist, warum haben Sie sie dann ausgewählt? Verdammten Sie sie nicht leicht, weil sie mit anderen Absichten geschrieben worden ist, mit Anforderungen, die von den Ihrigen abweichen? Oder sagen Sie zum Beispiel, daß der *Orlando Furioso* weniger wert sei als die *Gerusalemme Liberata*, weil er siebenundvierzig oder achtundvierzig Gesänge hat, diese dagegen nur zwanzig?

Bitte sehr, wenn Ihnen die Opern fünf Akten nicht gefallen. Nehmen Sie sie nicht an, aber verdammten Sie sie nicht. Schließlich wiederhole ich noch: »Kehren Sie zu den Cavatinen zurück. Sie haben keine, keine, KEINE je nach Voraussetzungen, die notwendig sind, um die großen Opern aufzuführen.«

Verdi in einem Brief an Cesare De Sanctis vom 22. März 1871



Doch damit nicht genug: Nach der Uraufführung verlangte Perrin weitere Kürzungen; da keine Zeit für aufwendige Eingriffe mehr vorhanden war, ließ Verdi bei der zweiten Aufführung am 13. März den vierten Akt mit dem Tod Posas enden. Im Vergleich zur sogenannten Probenfassung von 1866, die aufgrund der Forschungen rekonstruiert werden konnte, fehlen dieser letzten französischen Version nicht weniger als fünfzig Seiten im Klavierauszug, das heißt eine gute halbe Stunde Musik. Nicht anders als im Falle von *Les Vêpres Siciliennes* hatte die Opéra *Don Carlos* entscheidend konditioniert und zugleich die Weichen für die nähere Zukunft gestellt; die von Perrin verlangten Kürzungen konnten für die italienischen Bühnen nicht rückgängig gemacht werden, zunächst jedenfalls nicht; denn Verdis Vertrag mit Ricordi sah vor, die Oper künftig in der definitiven Pariser Fassung vom 13. März aufzuführen, wenn auch in einer italienischen Übersetzung, die Achille de Lauzières erstellte. Allerdings zeigte sich sehr schnell, daß weder Verdis Autorität noch die strengen vertraglichen Vereinbarungen in der Praxis den *Don Carlos* vor Entstellungen zu bewahren vermochten. Der Dirigent der englischen Erstaufführung am 4. Juni 1867 in

Covent Garden, Michele Costa, trug keine Bedenken, das Werk radikal zu kürzen: Der erste Akt wurde ebenso entfernt wie das Ballett; das Duett Philipp-Großinquisitor und die Arie der Elisabeth zu Beginn des fünften Aktes erlitten eine schreckliche Verstümmelung. Für die römische Premiere im Februar 1868 erwirkte die päpstliche Zensur eine Umwandlung des Großinquisitors in einen Großkanzler, während die Gestalt Karls V. zu einem Eremiten mutierte. Und bei einer Aufführung in Reggio Emilia im Jahre 1874 erkühnte man sich gar, einige Passagen durch Musik aus den *Hugenotten* und *Macbeth* zu ersetzen.

Während Verdi 1872 für Neapel nur geringfügige Änderungen vornahm (mit Ausnahme des Duetts Posa-Philipp im zweiten Akt, das zu zwei Dritteln neu komponiert wurde), erfolgte eine grundlegende Revision zehn Jahre später: 565 Seiten des Manuskriptes wurden entfernt, an ihre Stelle traten 268 Seiten mit neukomponierter Musik – ein fundamentaler Eingriff in Form und Inhalt des Werkes. Verdi ging es hierbei um dramaturgische Straffung, um eine stärkere Anlehnung an Schiller sowie um musikalische Verbesserungen. Ersatzlos gestrichen wurden das Ballett und der Fontainebleau-Akt, mit Ausnahme der Romanze des Carlos, die, nach B-Dur transponiert, im ersten Akt der nunmehr vieraktigen Fassung überlebte. Der Dialog zwischen Philipp und Posa im (neuen) ersten Akt erfuhr zum dritten Mal eine tiefgreifende Umgestaltung, während Ebolis Geständnis im dritten Akt wiederaufgenommen wurde und der Aufstand des Volkes eine kürzere, prägnantere Ausformung erhielt. Der Schluß der Oper verzichtet zwar auf den Chor der Inquisitoren, nicht aber auf die Erscheinung Karls V. In dieser Fassung ging *Don Carlo* erstmals am 10. Januar 1884 über die Bühne der Mailänder Scala und avancierte in der Zukunft zur Standardversion; 1886 sprach Verdi dann das Schlußwort in Sachen *Don Carlo*: Für eine Neueinstudierung in Modena wurde der Fontainebleau-Akt miteinbezogen, so daß die ursprüngliche Fünfaktigkeit wiederhergestellt war.

Die naheliegende Frage, welcher der verschiedenen Versionen der Vorzug einzuräumen sei, läßt sich kaum schlüssig beantworten; die Entscheidung dürfte ebenso von ästhetischen Einschätzungen wie von pragmatischen Überlegungen abhängen. Fraglos ist es die Probenfassung von 1866, welche die ursprünglichen Intentionen des Komponisten unverfälscht widerspiegelt; andererseits repräsentiert die Fassung von 1886 den letzten künstlerischen Willen des Komponisten. Erschwert wird die Entscheidung durch die Tatsache, daß Verdi seine Ansichten im Laufe der Jahre mehrfach geändert hat, ein Umstand, der nicht verwundert angesichts der sich über zwei Jahrzehnte erstreckenden Arbeit an dieser Oper. So hat er die vielen Striche für Paris zwar widerwillig vorgenommen, jedoch nicht jede Kürzung als Verlust angesehen. Über die vieraktige Fassung schrieb er an seinen Freund Opprandino Arrivabene: »Die Striche verderben das musikalische Drama nicht, und überdies machen sie es lebhafter, indem sie es verkürzen. Mehr Kürze und mehr Kraft.«

Gleichwohl konnte sich Verdi der Relevanz des Fontainebleau-Aktes letztendlich nicht verschließen, sonst hätte er ihn nicht für

Wundern Sie sich nicht, den Filial-  
der Inquisitoren gestrichen zu sein.  
Es waren nichts als Noten. Das Drama  
hatte weder diese Noten noch die  
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 so schnell wie möglich.  
Die Inquisitoren haben nur noch die  
Hände auf D. Carlos zu legen. – Karl  
erscheint als Kaiser gekleidet!! Das ist  
nicht wahrscheinlich. Der Kaiser war  
bereits seit mehreren Jahren tot, aber  
in diesem Drama, glänzend durch  
seine Form und großzügigen Gedank-  
en, ist alles falsch.

D. Carlos war ein Dummkopf, un-  
stüm und unsympathisch.

Elisabeth hat niemals mit D. Carlos  
kokettiert.

Posa [ist] eine Phantasiegestalt, die  
niemals unter der Regierung Philipps  
hätte existieren können.

Philipp, der, abgesehen vom übrigen,  
sagt

*Garde-toi de mon Inquisiteur...  
Qui me rendra ce mort!!*

Philipp war nicht so zart.  
Schließlich gibt es in diesem Drama  
nichts Historisches, noch die Shak-  
speare'sche Wahrheit und Tiefe der  
Charaktere..., dann schadet ein biß-  
chen mehr oder weniger auch nicht  
und mir mißfällt diese Erscheinung  
des alten Kaisers nicht.

Verdi in einem Brief an Camille  
Locle vom 19. Februar 1883

Szenenbild des Autodafés aus dem dritten Akt der *Don Carlos*-Uraufführung an der Pariser Opéra, 1867



Modena wieder aufgenommen. Manch nachkomponierte Passagen und Abschnitte führten zu stilistischen Diskrepanzen: Das neu entstandene Vorspiel zum zweiten Akt der Mailänder Fassung, ein ausdrucksgehaltene Stück, das die Anfangsmelodie aus der Carlos-Romanze symphonisch verarbeitet, zeigt sich aufgrund der Satztechnik und Harmonik deutlich dem Spätstil verpflichtet. In anderen Fällen stellen die nachträglichen Bearbeitungen durchaus Verbesserungen dar: Das Duett Posa-Philipp etwa, das in nicht weniger als vier Versionen existiert, die partiell auf demselben musikalischen Material basieren, dürfte fraglos in der heute üblichen Fassung am meisten überzeugen.

Im unmittelbaren Zusammenhang mit der Wahl der Version steht die Entscheidung für die Sprache. Einerseits kann man nicht an der Tatsache vorbeigehen, daß die Musik nicht für einen italienischen, sondern französischen Text konzipiert ist, und trotz aller Verwandtschaft zwischen diesen beiden romanischen Sprachen existieren fundamentale Unterschiede. Die Tatsache, daß das Französische gegenüber dem Lateinischen die stärkere Reduktion als das Italienische aufweist, führt durchgehend zu metrischen Diskrepanzen, die besonders am Phrasenende spürbar werden. Auch stilistische Unterschiede sind unvermeidlich: Philipps schlichte Feststellung »Elle ne m'aime pas« (Sie liebt mich nicht) mutiert zum pompöseren »Ella giammai m'amò« (Sie hat mich nie geliebt). Darüber hinaus ergeben sich durch Wortumstellungen innerhalb eines Verses Divergenzen in semantischer Hinsicht. In Ebolis Arie »O don fatal (fatale)« lautet zu Beginn des vierten Taktes der französische Text »colère« (Zorn), der italienische »cielo« (Himmel). Die Vertonung zeigt eine musikalisch-rhetorische Figur, die ziemlich wenig mit der Vorstellung vom Paradies, hingegen viel mit jenem menschlich-allzumenschlichen Affekt zu tun hat. Andererseits gilt das Italienische aufgrund seines Vokalreichtums und der Vermeidung von Konsonantenballungen als die musikalische Sprache schlechthin, hat sich insbesondere als die lingua franca des internationalen Opernbetriebs weltweit durchgesetzt, was nicht zuletzt die Rezeptionsgeschichte des *Don Carlos* klar erkennen läßt.

Auch heute wird man aus pragmatischen Gründen für Theateraufführungen außerhalb der Frankophonie in der Regel dem Italienischen den Vorzug geben. Darüber hinaus erfüllt der *Don Carlos* nur noch bedingt die von Meyerbeer, Auber und Halévy entwickelten Gattungsnormen der Grand opéra: Das spektakuläre Moment ist weniger dominierend als etwa in *Le Prophète*, erscheint zugunsten der Vielfalt an dramatischen Motiven reduziert, was sich etwa in der Akzentuierung der Duette (sieben in *Don Carlos*, zwei in *Le Prophète*) äußert. Der schon in *Les Vêpres Siciliennes* zu beobachtende Zerfall der Verschränkung von Staatsaktion und privater Intrige ist in *Don Carlos* weiter fortgeschritten. Daß das Libretto nicht mehr aus der Werkstatt von Eugène Scribe stammt, sondern sich eng an ein Ideendrama Schillers anlehnt, dürfte für die Gestalt der Oper von ausschlaggebender Bedeutung gewesen sein. Auch im musikalischen Stil offenbart sich die Janusköpfigkeit dieses Werkes. Verweisen die charakterisierende Instrumentation und die geradezu obsessive Verwendung triolischer Rhythmen auf die Vorbilder der Grand opéra, so kann die Qualität der eingängigen, weit ausschwingenden, von Expressivität erfüllten Melodik als genuines Markenzeichen Verdis, des repräsentativen italienischen Komponisten seiner Zeit gelten.

In der Praxis ist die Frage, ob es sich bei *Don Carlos* primär um eine italienische Oper im französischen Gewande oder um eine französische Grand opéra all' italiana handelt, unterschiedlich beantwortet worden. Seit der Entdeckung des verschollenen Materials in Paris haben etliche Theateraufführungen und Schallplattenproduktionen eine Vielfalt an Realisierungsmöglichkeiten der interessierten Öffentlichkeit vorgestellt. 1973 wurde die allererste Fassung des *Don Carlos* aufgeführt, und zwar in Boston (Dirigentin: Sarah Caldwell) und Venedig (Dirigent: Georges Prêtre); im selben Jahr erstellte die BBC eine Aufnahme der nur minimal gekürzten Probenfassung zuzüglich des Balletts. Claudio Abbado hingegen entschied sich bei seiner Plattenproduktion abweichend von seinen in Mailand (1977) und Wien (1989) dirigierten italienischsprachigen Aufführungen für eine Kompromißlösung, indem er die letzte Version von 1886 zugrundelegte, allerdings in französischer Sprache, und einzelne Passagen aus der ersten Fassung als Anhang mit einbezog – eine philologisch problematische Lösung, die gleichwohl durch die unbestrittene Qualität der neuen Passagen legitimiert wurde. Antonio Pappano wiederum wählte für eine Neuproduktion am Pariser Théâtre du Chatelet (1996) die Premierenversion von 1867, allerdings ohne Ballett, wobei in einzelnen Fällen Anleihen bei der Fassung von 1884 (Duett Philipp-Posa zweiter Akt) und der von 1872 (Duett Elisabeth-Carlos, fünfter Akt) erfolgten.

*Don Carlos* – ein work in progress? Die Frage ist zu bejahen, wenn progress als fortschreitende Auseinandersetzung mit dem Werk begriffen wird; ob darunter jedoch auch ein Fortschritt im Sinne einer kontinuierlichen Verbesserung zu verstehen ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen.

El Greco: Anbetung des Namens Jesu  
um 1577–79. Unten im Zentrum knie-  
Philipp II.



# Don Carlos in München

4. Dezember 1937      *Don Carlos* (4 Akte)  
Nationaltheater  
Clemens Krauss (ML), Rudolf Hartmann (IN), Rochus  
Gliese (B/K); Hans Hermann Nissen (Ph), Torsten Ralf  
(C), Alexander Sved (R), Hans Hotter (Gl), Viorica  
Ursuleac (E), Gertrud Rüniger (Eb)
14. Oktober 1951      *Don Carlos* (4 Akte)  
Prinzregententheater  
Georg Solti (ML), Heinz Arnold (IN), Helmut Jürgens  
(B), Rosemarie Jakameit (K); Hans Hotter (Ph), Hans  
Hopf (C), Karl Schmitt-Walter (R), Kurt Böhme (Gl),  
Maud Cunitz (E), Elisabeth Höngen (Eb)
- 9./10. November 1961 *Don Carlos* (4 Akte)  
(A- und B-Premiere) Prinzregententheater  
Fritz Rieger (ML), Hans Hartleb (IN), Helmut Jürgens  
(B), Sophia Schröck (K); Gottlob Frick (9.11.)/Mino  
Yahia (10.11) (Ph), Jess Thomas (9.11.)/Georg  
Paskuda (10.11) (C), Marcel Cordes (R), Leonardo  
Wolovsky (9.11.)/Kurt Böhme (10.11) (Gl), Hildegard  
Hillebrecht (9.11.)/Claire Watson (10.11.) (E), Hertha  
Töpfer (Eb)
6. Mai 1970              Gastspiel des Royal Opera House, Covent Garden,  
London  
*Don Carlos* (5 Akte)  
Nationaltheater  
Edward Downes (ML), Luchino Visconti (IN/B/K),  
David Ward (Ph), Carlo Cossutta (C), Peter Glossop  
(R), Joseph Rouleau (Gl), Gwyneth Jones (E),  
Josephine Veasey (Eb)
15. Juli 1975            *Don Carlos* (5 Akte)  
Nationaltheater  
Georges Prêtre (ML), Otto Schenk (IN), Rudolf  
Heinrich (B/K); Ruggero Raimondi (Ph), Carlo Cos-  
sutta (C), Eberhard Wächter (R), Luigi Roni (Gl), Katia  
Ricciarelli (E), Brigitte Fassbaender (Eb)
7. Oktober 1976        *Wiederaufnahme*  
*Don Carlos* (4 Akte)  
Nationaltheater  
Carlo Franci (ML), Otto Schenk (IN), Rudolf Heinrich  
(B/K); Ruggero Raimondi (Ph), Veriano Luchetti (C),  
Wolfgang Brendel (R), Kurt Böhme (Gl), Julia Varady  
(E), Nadine Denize (Eb)

ML = Musikalische Leitung; IN = Inszenierung; B = Bühnenbild; K = Kostüme;  
Ph = Philipp II.; C = Don Carlos; R = Rodrigo, Marquis von Posa; Gl = Großinquisi-  
tor; E = Elisabeth; Eb = Prinzessin Eboli



Szenenfoto aus der Münchner Erstaufführung 1937 mit Hans Hermann Nissen (Philipp, links) und Hans Hotter (Großinquisitor)

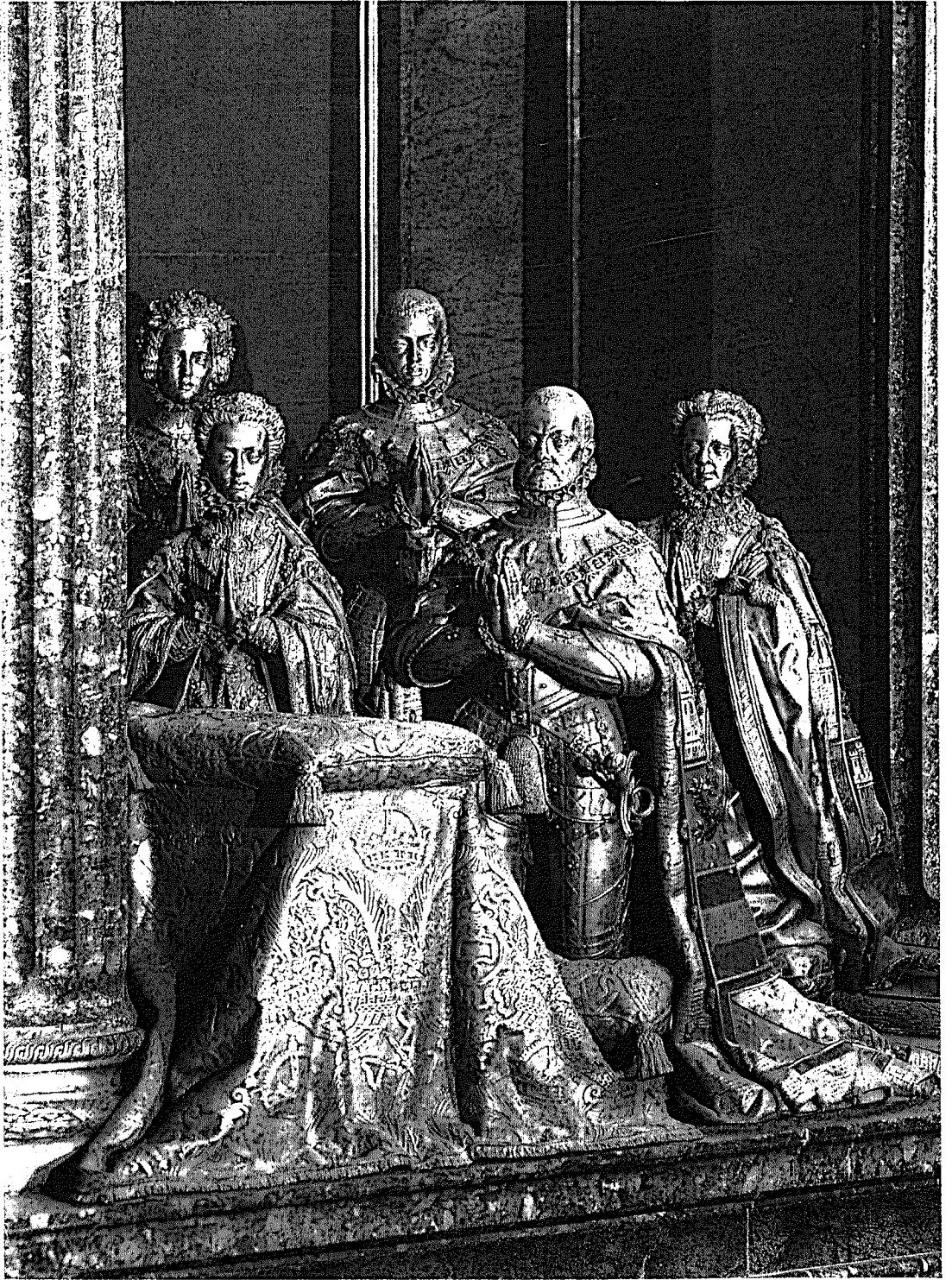
---

# Familienbande

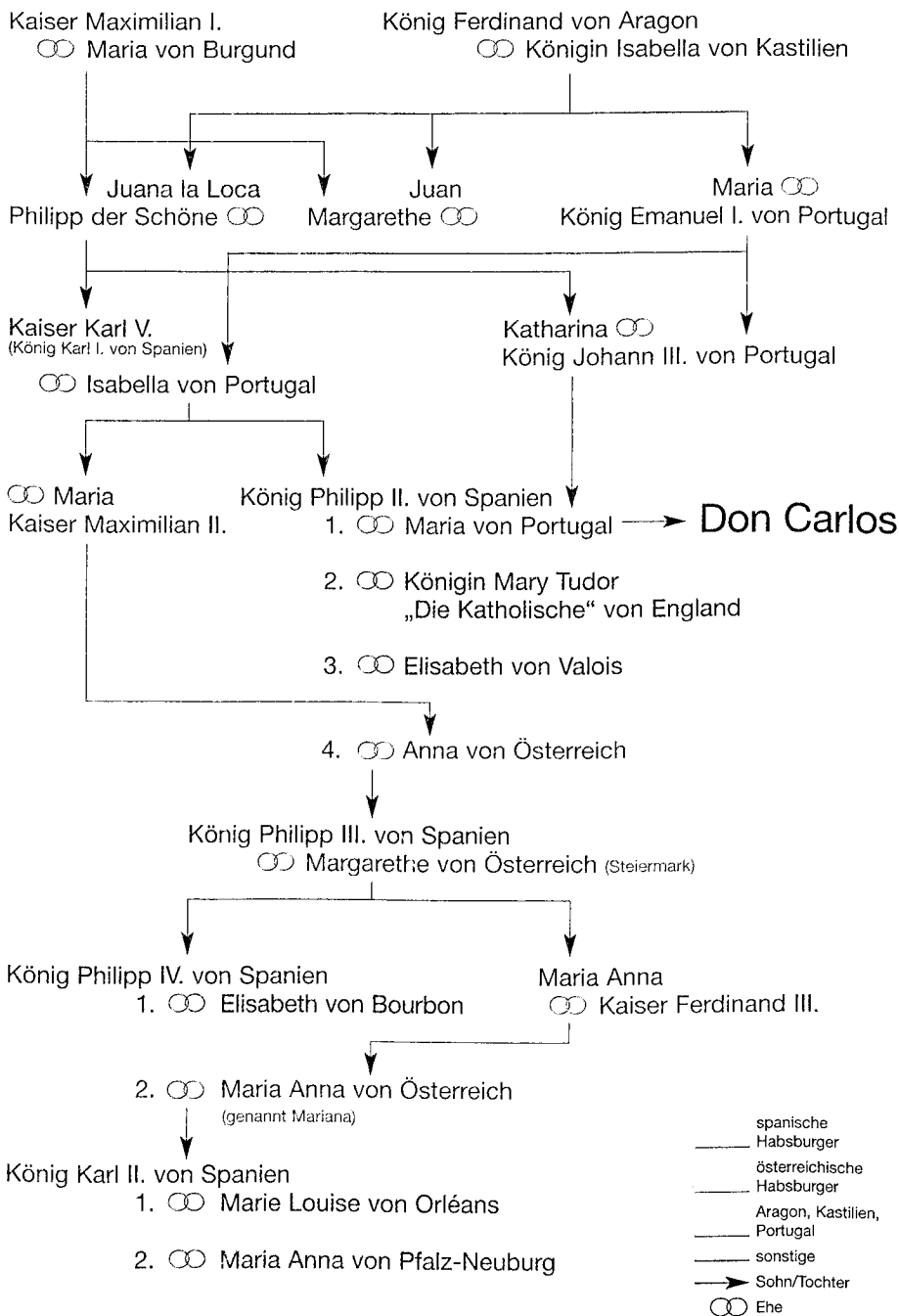
---

[...] von zwei Männern wurde erzählt, von denen der ältere, der Vater, ins Wasser fiel und der Sohn ihm nachsprang, ein Tau um den Leib geschlungen, an dem die im Boot Verbliebenen die beiden zurückziehen sollten. Das Tau erwies sich als zu kurz, der Sohn konnte den Vater nicht erreichen, wohl aber konnte er das Tau, diese Verbindung mit dem Leben und der Welt, durchschneiden und dem Vater folgen, wie ein Sohn dem Vater ja immer folgt, nur in größerem Zeitabstand, in das Ungewisse, in den Tod.

aus: Marie Luise Kaschnitz, *Wohin denn ich*



Pompeo Leoni: Skulpturengruppe von Philipp II. und seiner Familie für das Kenotaph im Escorial



## Ingrid Zellner. Wenn der Onkel mit der Nichte... Die Heiratspolitik der Habsburger und ihre Folgen für die spanische Linie

Als der deutsche König Rudolf I., Graf von Habsburg, 1278 ein Auge auf das nach dem Aussterben der Babenberger verwaiste Österreich geworfen hatte, sah er sich zu einer kriegerischen Auseinandersetzung mit dem Böhmenkönig Ottokar genötigt, aus der er siegreich hervorging. Doch schon bald entdeckten die Habsburger eine wesentlich angenehmere Möglichkeit, ihr Machtgebiet zu erweitern: die Eheschließung mit einer vermögenden Erbin. »Bella gerant alii; tu felix Austria nube!« wurde fortan zum Wahlspruch der Habsburger: »Mögen andere Kriege führen; du, glückliches Österreich, heirate!« Machtpolitik durch Ehevertrag war von jeher in allen Fürstenhäusern Europas üblich, doch die Habsburger brachten es darin zur Meisterschaft.

Nach gut einem Jahrhundert munteren Erbinnen-Heiratens war Mitte des 15. Jahrhunderts der Besitz der Habsburger von ihrem Grafenschloß im schweizerischen Aargau aus zu einem Reich angewachsen, das sich von Böhmen bis zur Adria erstreckte. Kaiser Maximilian I., der als der »letzte Ritter« in die Geschichte einging, machte ohne Frage die beste Partie: Er heiratete 1477 (nach einem Wettlauf gegen den französischen Dauphin) Maria von Burgund, einzige Tochter Karls des Kühnen und nach dessen frühem Tod Erbin von Burgund, Flandern, Brabant, Artois und Luxemburg. Burgund war Hafen, Messe und Markt für ganz Europa, Brügge war das Zentrum des Welthandels. Mit dieser Verbindung Habsburg-Burgund, einem Brückenschlag zwischen Ost und West, traten die Habsburger ein in das große politische Spiel der westeuropäischen Dynastien. Doch 1482, nur fünf Jahre nach ihrer Hochzeit, starb Maria nach einem Jagdunfall. Maximilian, einst gefeierter Retter der schönen Erbin vor den unerwünschten Franzosen, hatte in den Niederlanden inzwischen an Ansehen verloren. Nun, nach dem Tod seiner Frau, wurde offen rebelliert, Frankreich mischte sich ein. In einem fünfzehn Jahre dauernden Krieg eroberte Frankreich die südlichen Gebiete rund um das Stammland Burgund; sämtliche Reichsgebiete um Flandern blieben dagegen bei Habsburg.

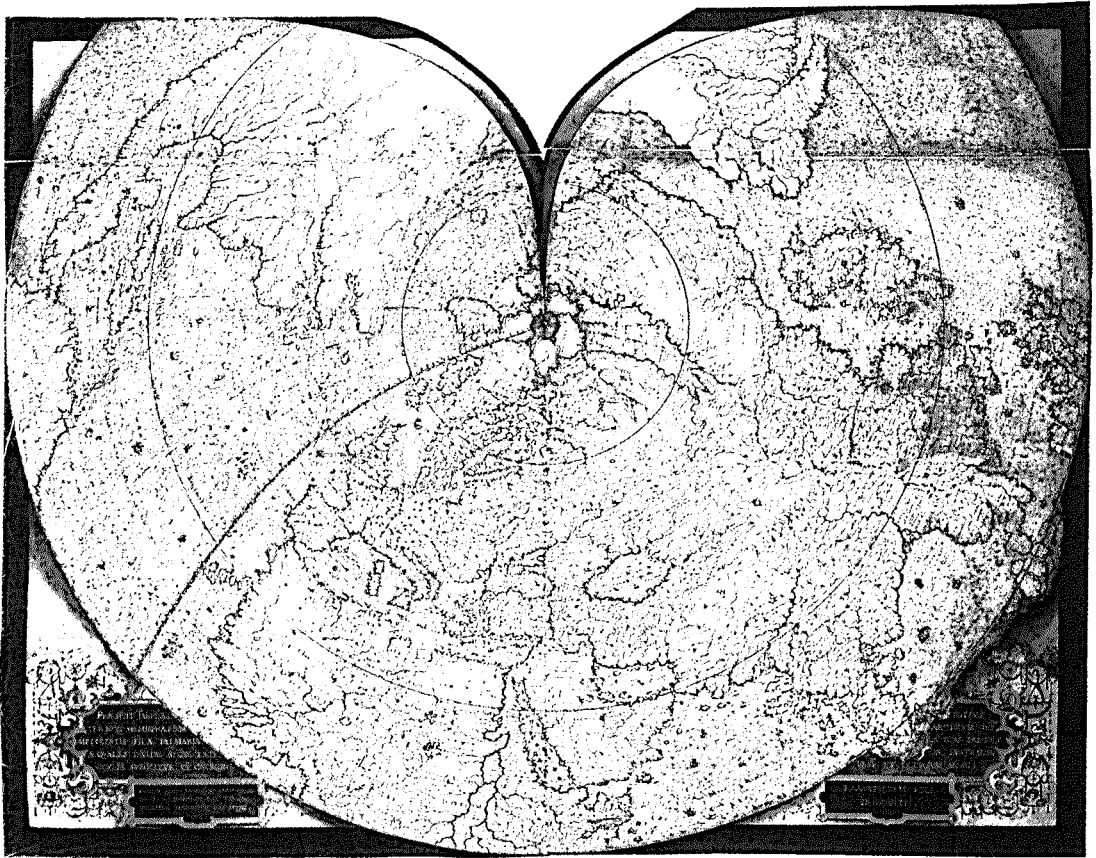
Natürlich war Maximilian auch weiterhin um Gebietserweiterung bemüht. Ein eigenes Erfolgserlebnis blieb ihm verwehrt; die erwünschte Erbin der Bretagne wurde ihm in einer der absurdesten Hochzeitskomödien der europäischen Geschichte von dem französischen König Karl VIII. vor der Nase weggeheiratet. Aber er hatte aus seiner Ehe mit Maria von Burgund zwei Kinder in heiratsfähigem Alter: Philipp den Schönen und Margarethe. Das neue Ziel war schnell gefunden: Spanien.

Genealogie der spanischen Habsburger. Schaubild von Ingrid Zellner; Grafische Gestaltung: Barbara Ziemann-Lutz

Auf der iberischen Halbinsel war 1492 mit der Rückeroberung Granadas durch die Christen eine jahrhundertelange Maurenherrschaft zu Ende gegangen. Sämtliche spanischen Provinzen



waren nunmehr wieder in christlich-abendländischer Hand, genauer gesagt: in den Händen des Königspaares Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragon, deren Heirat 1469 den Grundstein für ein neues vereinigttes Königreich Spanien gelegt hatte. Sollte es den Habsburgern gelingen, sich in dieser Familie einzunisten, dann konnte man vor allem den ewigen Rivalen Frankreich von zwei Seiten in die Zange nehmen. Und so handelte Kaiser Maximilian 1496 mit den Katholischen Königen – mit diesem Titel hatte der Papst Isabella und Ferdinand für ihre Verdienst um die Rechristianisierung Spaniens geehrt – eine Doppelhochzeit für ihre Kinder aus: Margarethe bekam den Infanten Juan von Aragon zum Mann, Philipp der Schöne heiratete die Infantin Juana, die später den Beinamen »la Loca« – die Wahnsinnige – erhalten sollte. Wahnsinn war in den Königsfamilien auf der iberischen Halbinsel nichts Ungewöhnliches. Im Haus Avis (Portugal) war er stets latent vorhanden gewesen; viele Mitglieder dieses Hauses starben in geistiger Verwirrung. Und während der Reconquista, der Rückeroberung Spaniens und Vertreibung der Mauren, waren Hochzeiten zwischen den Häusern Avis und Trastámara (Aragon) an der Tagesordnung gewesen; man mußte schließlich zusammenhalten gegen die ungläubigen Feinde. Juana la Locas Wahnsinn äußerte sich unter anderem in krankhafter Eifersucht und hysterischen Tobsuchtsanfällen. Daß auch ihr Mann Philipp der



Christiaan Sgrooten: Tabula Totius Terrae Hemisphaerium Arcticum (Weltkarte, nördliche Hemisphäre), 1592

Schöne ein wenig portugiesisches Blut in den Adern hatte, machte die Voraussetzungen für gesunde kommende Generationen nicht gerade besser – aber bei Eheverträgen aus machtpolitischen Erwägungen wurde auf so etwas niemals Rücksicht genommen.

Maximilians Träume erfüllten sich schneller, als er zu hoffen gewagt hatte. Der frühe Tod des Infanten Juan nur ein Jahr nach der Hochzeit sowie weitere Todesfälle in der Familie der Katholischen Könige machten Philipp den Schönen unerwartet zum Erben des Königreiches Kastilien. Sein ältester Sohn Karl wurde 1516 mit sechzehn Jahren König des neu konstituierten Königreiches Spanien und begründete die spanische Linie der Habsburger (die österreichische Linie setzte dessen jüngerer Bruder, der spätere Kaiser Ferdinand I., fort). Als König von Spanien trug er den Namen Karl I.; in den Geschichtsbüchern findet man ihn jedoch fast ausschließlich als Kaiser Karl V., Herr des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Er regierte ein Weltreich, »in dem die Sonne nicht unterging« – das Reich in Übersee umfaßte Kalifornien, Texas, Mexiko, Kuba, Venezuela, Kolumbien, Ecuador, Peru, Bolivien, Chile und die Philippinen – und in das übrigens kein spanischer Habsburger je seinen Fuß setzte. Abenteurer eroberten und plünderten seit Jahren im Namen des Kreuzes die Neue Welt,

vor allem zugunsten Spaniens und Portugals. Und Karl V. war mit Isabella verheiratet, der Tochter König Emanuels I. von Portugal; die Habsburger übernahmen anfangs die unselige Tradition des Hauses Trastamara, seine Ehegemale bevorzugt bei den Nachbarn im Hause Avis zu suchen.

In die Regierungszeit Karls V. fiel der erste Auftritt Martin Luthers auf der Bühne der Weltgeschichte. Auf dem Reichstag zu Worms 1521 erklärte Karl Luther zwar zum Ketzer, hielt ihn jedoch für nicht weiter bedeutend, geschweige denn gefährlich. Danach blieb Karl Deutschland erstmal neun Jahre lang fern. Während dort Bauernkriege und Religionskämpfe tobten, setzte er sich in Italien mit dem französischen König Franz I. von Valois auseinander. Der Versuch des Franzosenkönigs, mit der Annektierung Norditaliens und des zu Spanien gehörenden Königreichs Sizilien-Neapel ein Gegengewicht zur habsburgerischen Umklammerung seines Reiches zu schaffen, mißlang.

Um eine konsequente Reichspolitik betreiben zu können, war Karl V. zu selten in Deutschland. Als ihm das Ausmaß der Glaubensspaltung klar wurde, war es schon zu spät, um sie zu verhindern. Der Augsburger Religionsfrieden von 1555, der das Nebeneinander zweier Konfessionen in Deutschland bestätigte, wurde gegen den Willen des Kaisers geschlossen. Karl V. wollte die kirchliche Einheit bewahren und hinterließ zwei verschiedene, in sich gefestigte Konfessionen. Ein Versuch, die deutsche Kaiserkrone seiner spanischen Linie der Habsburger zuzuschancen, war 1550 auf dem Augsburger Reichstag gescheitert: Karl hatte seinen Sohn Philipp (II.) mitgebracht, um ihn den Reichsfürsten als potentiellen Erben vorzustellen, doch die Fürsten lehnten den steifen, unnahbaren »Ausländer« kategorisch ab.

Resigniert dankte Karl V. 1556 ab, übergab Spanien und die Niederlande seinem Sohn Philipp II. und die Reichskrone seinem Bruder Ferdinand I. Damit war die Trennung zwischen der spanischen und der österreichischen Linie der Habsburger endgültig besiegelt. So wurde Karl, der die alte Idee eines universalen Kaisertums erneuern wollte, zum Begründer zweier Monarchien, die zu europäischen Großmächten wurden. Nur für einen Augenblick war das Habsburger Weltreich in einer Hand gewesen. Mit 56 Jahren zog sich Karl V. in das Kloster San Juste zurück, um sich in seinem »Palacio« zur Ruhe zu setzen. Bevor er 1558 starb, forderte er Philipp II. testamentarisch noch einmal zu gnadenloser Ketzerverfolgung auf. Er hatte das Trauma Luther nie verwunden.

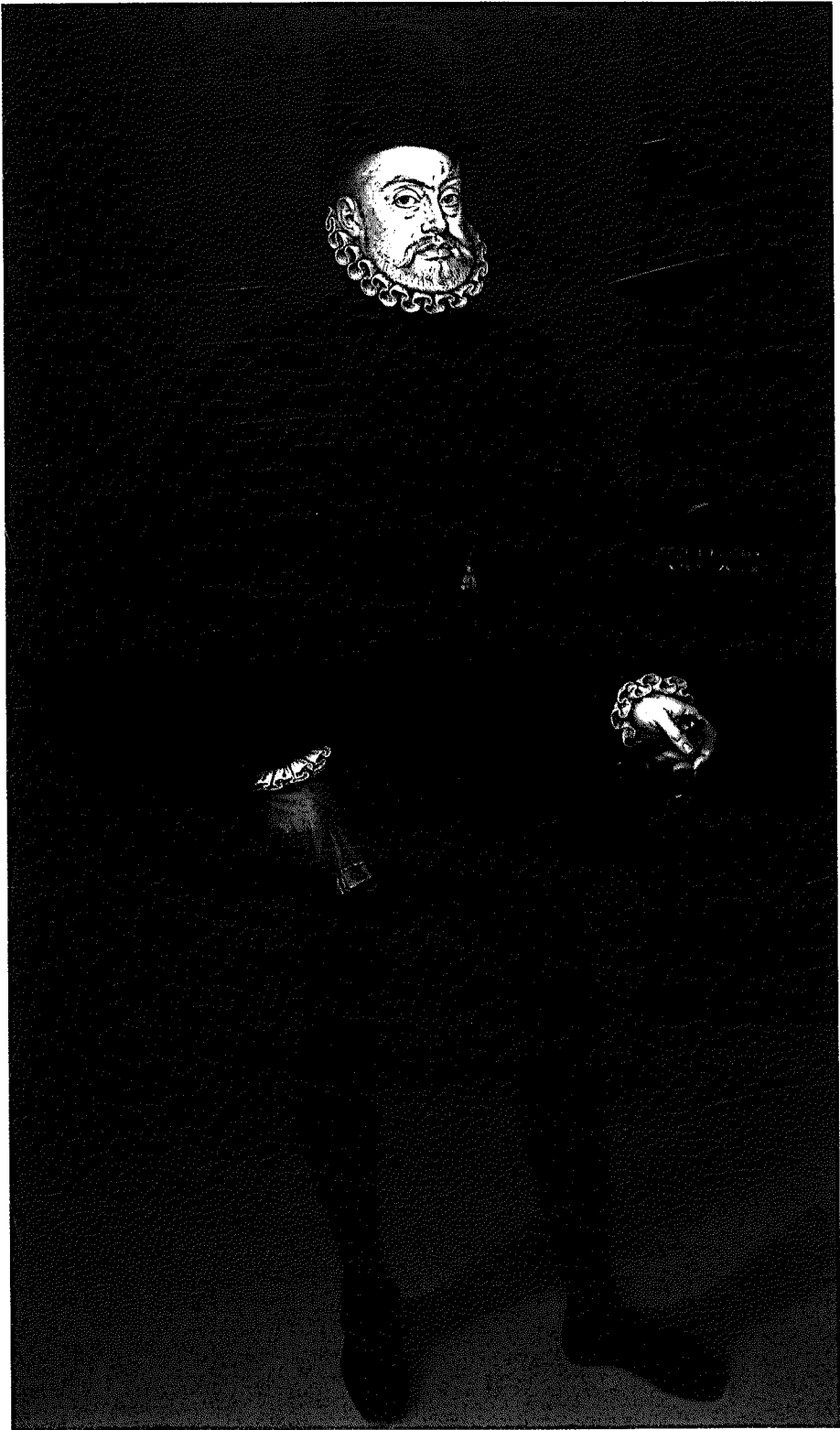
Philipp II. erwies sich als folgsamer Sohn. Die Verteidigung des katholischen Glaubens wurde für ihn zur Lebensaufgabe. Ein besonderes Augenmerk richtete er dabei auf England, wo König Heinrich VIII. die anglikanische Kirche gegründet hatte, um seine Geliebte Anne Boleyn heiraten zu können. Daß Heinrichs erste Gemahlin, die er in diesem Zusammenhang verstoßen hatte, Philipps Großtante Katharina von Aragon gewesen war, hatte den Konflikt zwischen Spanien und England zusätzlich verschärft. Inzwischen jedoch saß Heinrichs und Kat-



Die vier Ehefrauen Philipps II. in einem Fürstenspiegel aus Cremona von Antonio Campi, 1585; von oben nach unten: Maria von Portugal, Königin Mary Tudor von England, Elisabeth von Valois, Anna von Österreich.

Rechte Seite: Alonso Sánchez Coello: Philipp II. in schwarz, 1587.





harinas Tochter Mary auf dem englischen Thron, die ihren katholischen Glauben bewahrt hatte. Eine Ehe zwischen ihr und Philipp II., dessen erste Frau Maria von Portugal bei der Geburt des Infanten Don Carlos gestorben war, eröffnete ungeahnte Möglichkeiten. Also heiratete der 27jährige Witwer die um elf Jahre ältere Cousine seines Vaters und durfte sich vier Jahre lang sogar König von England nennen. Doch die Ehe scheiterte, da Mary keinen Erben gebar, der England zum Katholizismus hätte zurückführen können. Zudem betrachteten die Engländer die Spanier bis zuletzt als Eindringlinge und haßten Philipp. Das 1555 erlassene Gesetz, das für Ketzer den Tod durch Verbrennen vorsah, schrieb man dem Einfluß des Spaniers zu (tatsächlich trug es neben Marys auch Philipps Unterschrift). Mary starb 1558, im gleichen Jahr wie Karl V.

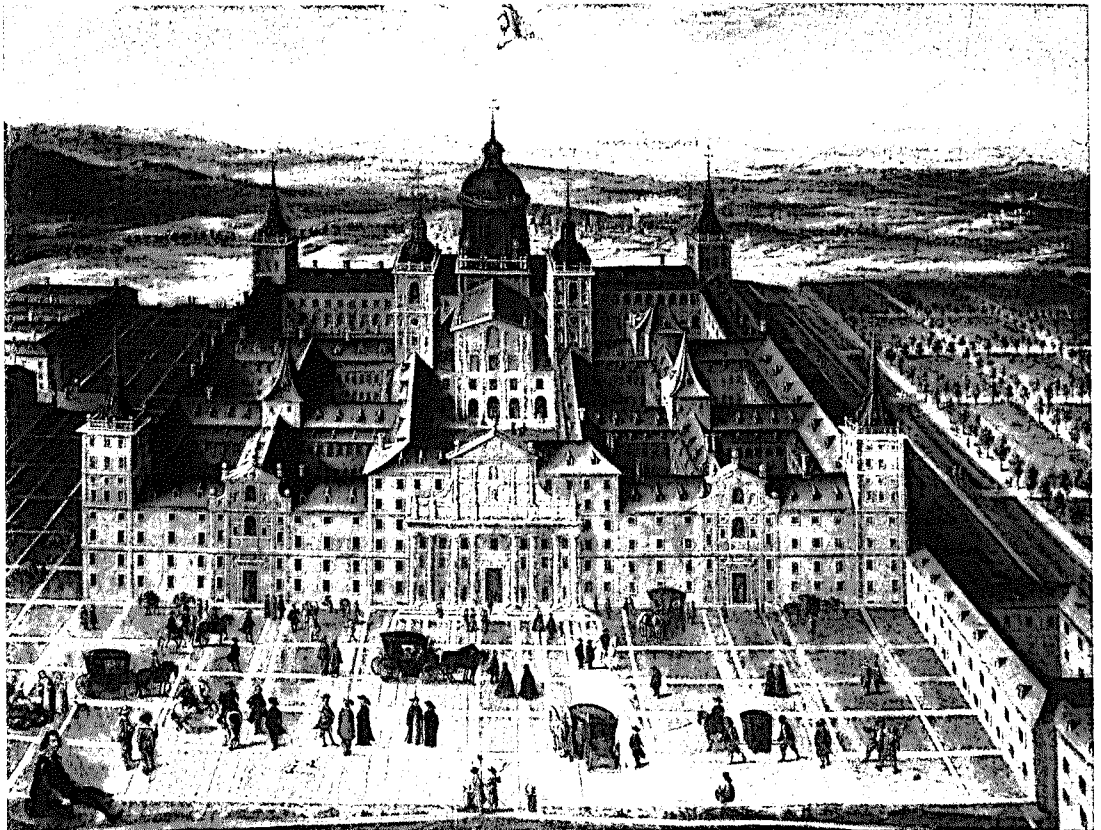
König Heinrich II. von Frankreich hatte bereits 1557 gemerkt, daß ihm von England aus keine Gefahr mehr drohte. Wie sein Vater Franz I. begann er einen Krieg gegen Spanien; aber schon bald erlitt er zwei vernichtende Niederlagen und mußte 1559 den Friedensvertrag von Cateau-Cambrésis akzeptieren, der Frankreichs Niederlage und Spaniens Stellung als Großmacht besiegelte. Zur Sicherung des Friedens gab Heinrich II. dem spanischen König, der damals 32 Jahre alt und gerade zum zweiten Mal verwitwet war, seine 14jährige Tochter Elisabeth von Valois zur Frau, die vom spanischen Volk Isabella de la Paz (Isabella des Friedens) genannt werden sollte. Zur Erinnerung an den entscheidenden Sieg bei Saint Quentin, bei dem die spanischen Truppen ein Laurentiuskloster zerstört hatten, ließ Philipp II. nordwestlich von Madrid, wohin er 1561 die königliche Hofhaltung von Toledo aus verlegte, eine riesige Klosteranlage bauen, deren Grundriß nach dem Rost gebildet wurde, auf dem man den Heiligen Laurentius zu Tode gefoltert hatte. Er weihte das Kloster dem Heiligen und nannte es nach dessen Geburtsort El Escorial.

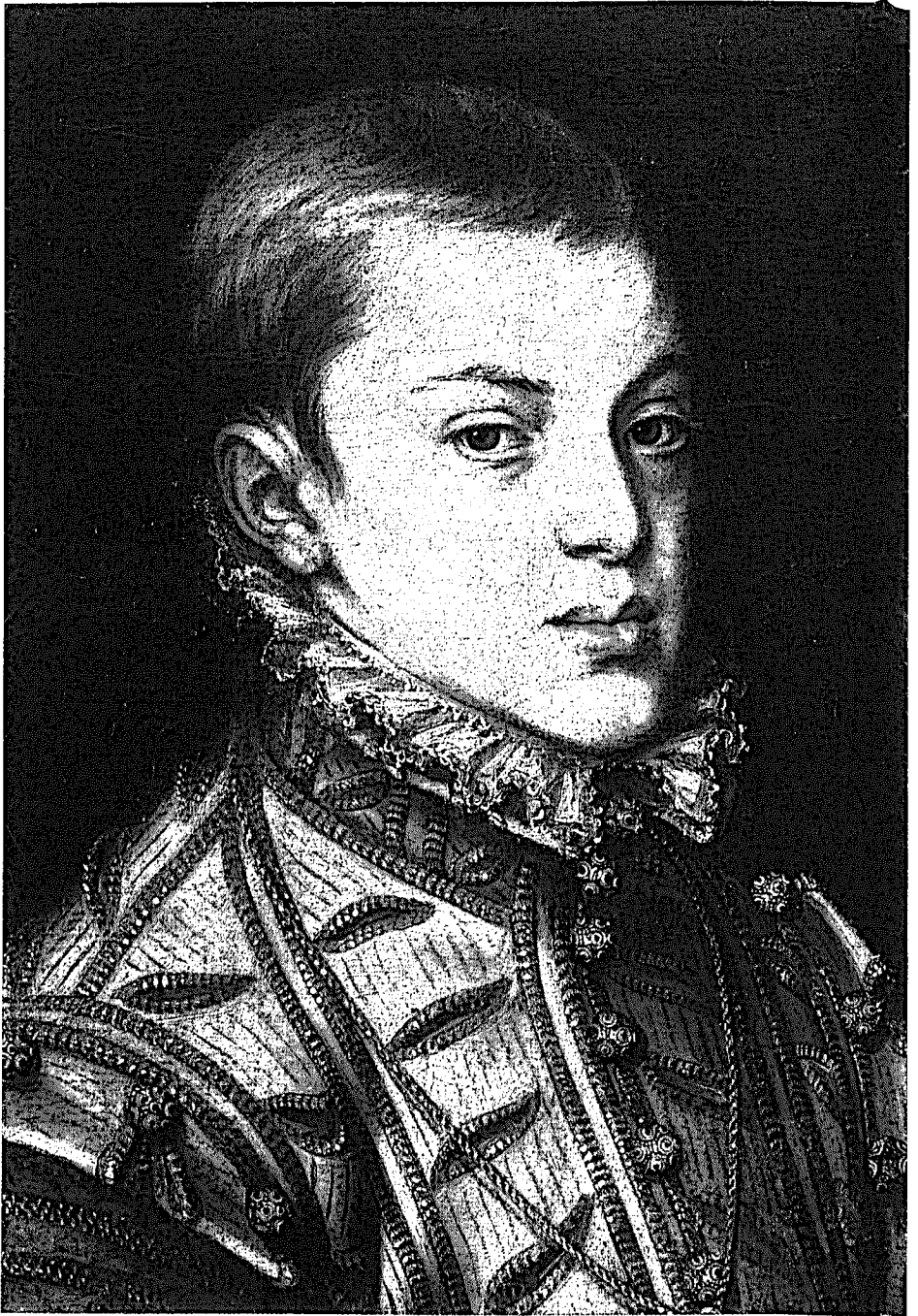
Elisabeth von Valois, Tochter Heinrichs II. und der Katharina von Medici, war – was damals noch niemand ahnen konnte – ein Mitglied der letzten Generation der Valois-Dynastie, die seit 1328 auf dem Thron von Frankreich saß. Ihre drei Brüder Franz II. (der erste Gemahl Maria Stuarts), Karl IX. und Heinrich III. trugen nacheinander die Krone, doch keiner von ihnen hinterließ einen legitimen Erben. So wurde schließlich Elisabeths jüngere Schwester Margot Erbin des Thrones; das heißt, die Krone ging nach dem Tod des letzten Valois 1589 auf Margots Gemahl Heinrich von Bourbon-Navarra über, der dafür mit dem Argument »Paris ist eine Messe wert« zum Katholizismus konvertierte. In die Geschichte dieser letzten Valois-Generation, die nicht zuletzt durch Alexandre Dumas' Roman *Die Bartholomäusnacht* bekannt geworden ist, gehören die Hugenottenkriege, die sich über einen Bürger- und Glaubenskrieg hinaus zu einem Machtkampf zwischen katholischen (Guise) und protestantischen (Bourbon) Adligen in Frankreich entwickelten und 1572 mit den Massakern in der Bartholomäusnacht ihren traurigen Höhepunkt fanden. Papst Gregor XIII. feierte damals die Ermordung von circa 20.000 französischen Protestanten mit einem Te Deum.

Elisabeth hatte dies alles nicht mehr miterleben müssen; sie war bereits 1568 an den Folgen einer nicht erkannten Schwangerschaft gestorben – nur kurze Zeit nach dem Ableben ihres Stiefsohnes Don Carlos. Dieser, eine der unglücklichsten Gestalten in der Geschichte der spanischen Habsburger, war bereits unter denkbar schlechten Voraussetzungen gezeugt worden. Die Habsburger hatten noch nie besondere Skrupel gezeigt, Cousin und Cousine ersten Grades miteinander zu verheiraten. Die Verbindung von Philipp II. mit seiner ersten Frau Maria von Portugal jedoch war eine der schlimmsten Verwandtenehen, die sich die Habsburger je geleistet haben: Philipps Mutter und Marias Vater waren Geschwister, und Philipps Vater und Marias Mutter waren Geschwister. Damit waren Philipp II. und Maria nicht nur Cousin und Cousine, sondern sie standen im selben verwandtschaftlichen Verhältnis zueinander wie Bruder und Schwester. Statt vier verschiedener Großmütter und vier verschiedener Großväter hatten sie nur jeweils zwei, was man normalerweise nur von den Abkömmlingen eines Ehepaares sagen kann. Hier kann man von vollendeter Inzucht sprechen. Dieser quasi »Geschwisterehe« entstammte Don Carlos, bei dessen Geburt Maria starb. Sein Blut war also extrem inzuchtvergiftet, zudem trug er das unselige Erbe des Avis-Wahnsinns in sich.

Ansicht des königlichen Klosters von San Lorenzo de El Escorial

Carlos war verwachsen, hatte einen Sprachfehler, neigte zu Roheit, Sadismus und Verschwendungssucht. Schon früh





Alonso Sánchez Coello: Der Infant Don Carlos, 1564/65

dachte Philipp II. ernsthaft daran, seinen Erstgeborenen von der Thronfolge auszuschließen. Mit achtzehn Jahren stürzte Carlos vom Pferd und mußte sich einer Gehirnoperation unterziehen. Danach verschlechterte sich sein Zustand dermaßen, daß Philipp II. alle Vorhaben mit ihm aufgab. Die geplante Vermählung Carlos' mit seiner Cousine Anna von Österreich wurde abgesagt, der Oberbefehl über die spanischen Truppen in den Niederlanden wurde ihm verweigert. Als Carlos, der trotz seiner körperlichen und geistigen Defekte von schrankenlosem Ehrgeiz besessen war, daraufhin zu fliehen versuchte, ließ Philipp seinen Sohn verhaften (1567), schloß ihn endgültig von der Thronfolge aus, dachte sogar an Prozeß und Hinrichtung. Bevor es jedoch dazu kommen konnte, starb Carlos 23jährig im Gefängnis.

Zwei Jahre später heiratete Philipp, inzwischen 43 Jahre alt, in vierter Ehe seine 21jährige Nichte Anna, die er Carlos vorenthalten hatte. (Mit dieser vierten Ehe wurde Philipps Schwester Maria zu seiner Schwiegermutter, sein Cousin Kaiser Maximilian II. zu seinem Schwiegervater; beide wurden zu Schwägern ihrer eigenen Tochter, und Philipp wurde zum Großonkel seiner eigenen Kinder aus dieser Ehe.) Anna gebar ihm einen neuen Thronfolger, den der König nach sich selbst benannte. Was dieser als Philipp III. später bewirkte, das hätte der unbe-rechenbare Don Carlos kaum schlechter machen können. Aber auch Philipp II. selbst war kein glücklicher Souverän. Obwohl er verantwortungsvoll war und die schönen Künste förderte, haftete ihm in erster Linie der Ruf des steifen, unnahbaren, dunklen Herrschers an (er trug seit dem Tod seines Vaters nur noch schwarz). Ihn trieben die Sorge um das Seelenheil seiner Untertanen und die Angst vor dem eigenen göttlichen Strafgericht. Er blieb sein Leben lang eingezwängt in die Konventionen, in denen er erzogen worden war.

Endgültig als Versager abgestempelt war Philipp II. 1588 nach der Niederlage seiner Armada gegen die englische Flotte. Spanien hatte seine Vorherrschaft zur See und den Kampf um den Katholizismus in England verloren. Schließlich löste sich auch noch Holland aus den spanischen Niederlanden und wurde selbständig; Portugal, seit 1580 in Personalunion mit Spanien verbunden, verlor gegen die neue holländische Republik den Konkurrenzkampf auf den Weltmeeren. Auch beim Versuch, seine politischen Aktionen zu finanzieren, scheiterte Philipp II.; Spanien blutete unter seiner Herrschaft dermaßen aus, daß es, trotz seiner reichen Kolonien, wieder zu einem der ärmsten Länder Europas herabsank.

Als Philipp II. 1598 starb, war sein spätgeborener Erbe zwanzig Jahre alt. Bei diesem, Philipp III., traten die Anzeichen der Degeneration der spanischen Habsburger massiv zutage. Von Geburt an hatte er offene rinnende Geschwüre an beiden Knien und einen entstellenden Hautausschlag im Gesicht. Er war fromm und gutherzig, aber zugleich träge, denkfaul und schüchtern. Um keinen eigenen Entschluß fassen zu müssen, scharte er erfahrene Männer um sich, die für ihn die Politik erledigen sollten und die er dafür mit Geld und Gunstbezu-

gungen überhäufte. Da er in jeder Hinsicht willenlos war, hatte er auch, ohne aufzumucken, die Braut akzeptiert, die sein Vater für ihn ausgesucht hatte: Margarethe von Österreich in der Steiermark, eine Cousine seiner Mutter und zugleich seine eigene Cousine, die ebenso wie er selbst einer Onkel-Nichte-Ehe entstammte. Die ewigen Verwandtenehen zwischen Wien und Madrid vergifteten das Blut der spanischen Habsburger mehr und mehr.

Aus der Ehe Philipps III. und Margarethes stammte der nächste spanische König, Philipp IV., dessen Regierungszeit als »el siglo de oro«, das goldene Zeitalter gilt. Der junge König liebte die schönen Künste und versuchte anfangs sogar, sich mit Politik zu beschäftigen, nachdem er seinen Vater auf dem Sterbett hatte klagen hören, er hätte seine Pflichten versäumt. Doch in seiner Unfähigkeit, Entscheidungen zu treffen, überbot Philipp IV. seinen Vater sogar; also ließ er das andere für sich erledigen und stimmte allem zu, selbst wenn es seine eigenen Überlegungen widersprach. Unter dem Regime seines Günstlings Don Gaspar de Guzman, Herzog von Olivarez, ging die Großmacht Spanien zugrunde. Die niederländischen Generalstaaten (Belgien und Luxemburg) und Portugal trennten sich von Spanien, Katalonien rebellierte. Am Ende war Spanien nahezu ruiniert; alle Reichtümer, die die Kolonien in der Neuen Welt immer noch abwarfen, fielen der Günstlingswirtschaft und der Sammleidenschaft Philipps IV. zum Opfer, der eine bis heute einzigartige Sammlung von 5539 Gemälden (größtenteils Meisterwerke) hinterließ.

Auffällig in dieser Generation ist der seit langem erste ernsthafte Versuch einer Blutauffrischung bei den spanischen Habsburgern, verbunden mit einer Annäherung Spaniens an den französischen Nachbarn. Philipp IV. und seine Schwester Anna Maria Mauritia (trotz ihrer spanischen Herkunft später Anne d'Autriche genannt) feierten eine französische Doppelhochzeit; die Auserwählten waren der spätere König Ludwig XIII. und Elisabeth von Bourbon, die Kinder Heinrichs IV., des ersten Bourbonen-Königs von Frankreich nach dem Aussterben der Valois. Doch nach Elisabeths frühem Tod besann sich Philipp IV. wieder auf seine habsburgische Verwandtschaft und heiratete seine dreißig Jahre jüngere Nichte Maria Anna von Österreich, genannt Mariana. (Damit ergibt sich das gleiche Phänomen wie bei der vierten Ehe von Philipp II.: Philipp IV. hatte seine Nichte geheiratet; sein Cousin Ferdinand III., der ohnehin schon sein Schwager war, wurde damit auch noch sein Schwiegervater, seine Schwester Maria Anna wurde seine Schwiegermutter. Übrigens war Mariana eigentlich für Philipps IV. früh verstorbenen Kronprinzen Baltasar Carlos aus erster Ehe vorgesehen gewesen; auch hier ist die Parallele zu Philipp II. und Don Carlos geradezu unheimlich.) Mariana erfüllte ihren dynastischen Zweck und gebar den Thronfolger Karl.

Als sein Vater (und Großonkel) Philipp IV. starb, war Karl II., der letzte Habsburger auf dem spanischen Thron, knapp vier Jahre alt. Er war körperlich völlig zurückgeblieben, hatte noch nicht gehen gelernt und wurde noch immer von Ammen ernährt. Er

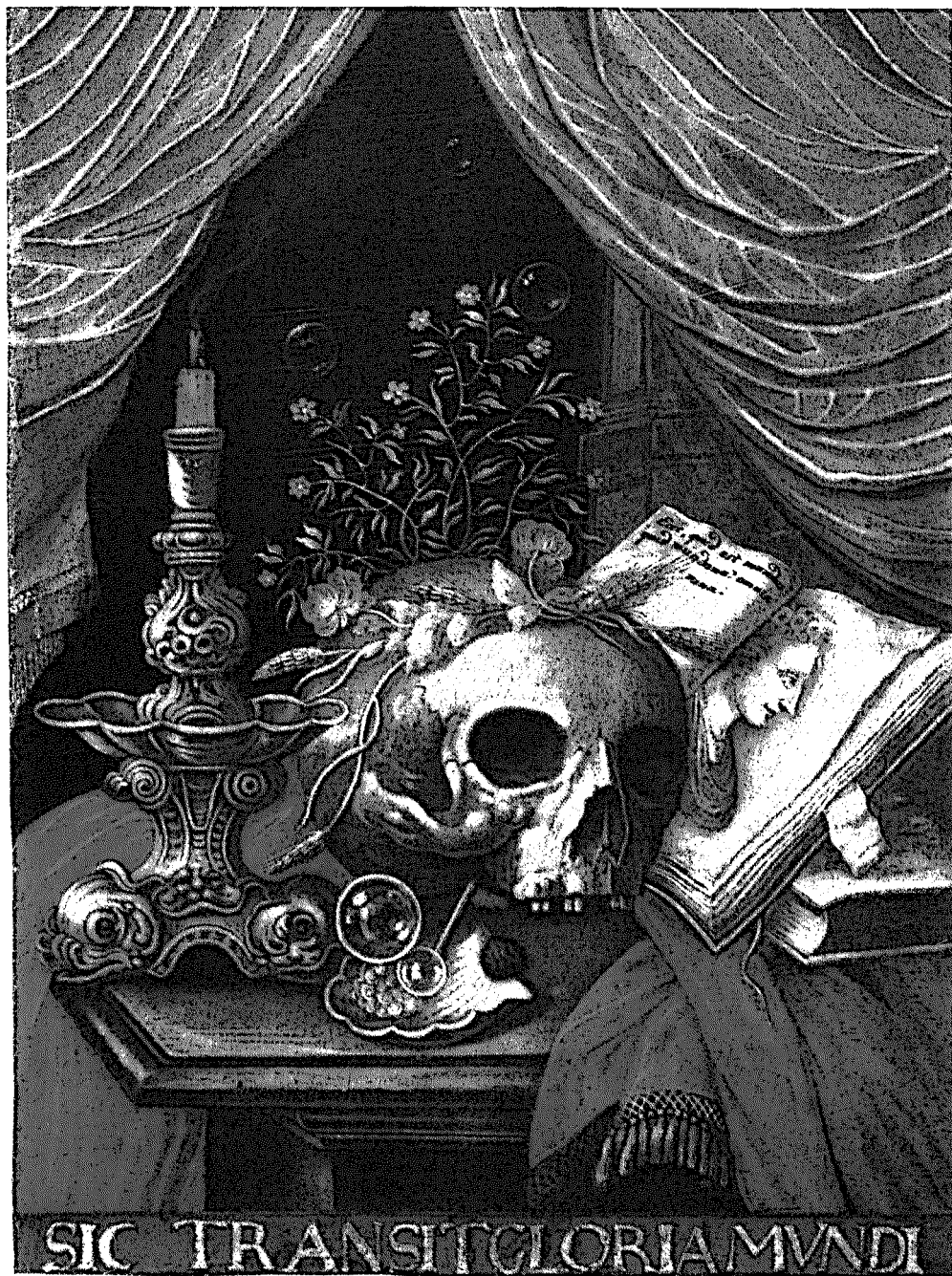
verbrachte sein Leben zwischen Dahindämmern, Tatenlosigkeit und plötzlich ausbrechender Energie. Karl II. war das Endprodukt der spanisch-habsburgerischen Inzucht-Heiratspolitik. Sein Stammbaum weist in der Generation seiner Urururgroßeltern bereits fast fünfzig Prozent Ahnenverlust auf, das heißt: Anstatt 32 verschiedener Vorfahren hatte Karl II. zu diesem Zeitpunkt nur achtzehn. Zwei Ehen verhalfen ihm nicht zum gewünschten Nachwuchs; beide Damen pflegten beim Anblick ihres Gatten hysterisch zu werden und machten mit ihren Launen und Tobsuchtsanfällen den Hof endgültig zu einem Irrenhaus. Die letzten Jahre des letzten spanischen Habsburgers müssen die Hölle gewesen sein. Mit Karl II. – er wurde 39 Jahre alt, ein wahres Wunder bei seinen körperlichen Defekten – starb 1700 die spanische Linie der Habsburger im Mannesstamm aus.

Das war abzusehen gewesen. Nicht einmal Maler wie Velazquez konnten auf den Porträts, die sie von Mitgliedern der letzten spanischen Habsburger-Generationen schufen, die längst offensichtlich gewordenen Zeichen der Degeneration verheimlichen; aus den Augen der Porträtierten spricht zum Teil blanke Idiotie. Symptome wie Geisteskrankheiten, körperliche Mißbildungen, Charakterdefekte und Unfruchtbarkeit durchzogen die Linie der spanischen Habsburger wie ein grausamer Leitfaden. Hatte wirklich niemand bemerkt, daß diese absurde Heiratspolitik in den Untergang führte? Warum waren die Ehefrauen für die spanischen Prinzen trotzdem weiterhin bevorzugt unter den österreichischen Cousinen und Nichten gesucht worden?

Die Antwort ist in der einmaligen europäischen Karriere der Habsburger zu suchen. Sie, die einstmals unscheinbaren Schweizer Grafen, trugen seit 1438 die römische Kaiserkrone (nur einmal drängte sich für drei Jahre ein Wittelsbacher dazwischen), sie erhoben ihr Haus zum Erzhaus über alle anderen Herrschergeschlechter (wenn auch mit einer gefälschten Urkunde), und als das Ende des Heiligen Römischen Reiches abzusehen war, machten sie eben aus ihren Erblanden Österreich ein eigenes Kaiserreich. Das wachsende Selbstbewußtsein des ehemaligen Grafengeschlechts blieb nicht ohne Auswirkungen auf dessen Heiratspolitik: Durfte man sich in den Anfangsjahren noch durchaus mit einfachen Gräfinnen verheiraten, wenn sie nur ein Stück Land als Erbgut mitbrachten, so hatte spätestens seit dem 16. Jahrhundert die Ebenbürtigkeit Vorrang. Geradezu groteske Formen nahm diese Haltung in den Jahren an, als der Untergang der österreichischen Habsburgdynastie bereits seine Schatten vorauswarf. So verweirgte Kaiser Franz Joseph I. seinem Großneffen, dem späteren letzten Kaiser Karl I., die Heirat mit einer Prinzessin Hohenlohe: Nur Bräute aus einem regierenden oder zumindest ehemals regierenden Haus kamen in Frage, und das nicht nur für die Thronfolger, sondern für alle männlichen Nachkommen der Casa d'Austria. Der Wert einer Braut wurde an den machtpolitisch nutzbaren Verbindungen gemessen, die man mit ihrer Familie eingehen konnte; ab der Reformation hatte sie natürlich außerdem streng katholisch zu sein.

Daß damit der Kreis der in Frage kommenden Damen immer enger und permanente Inzucht schließlich unvermeidbar wurde, war eine logische Folge. Prinzessinnen aus Skandinavien und England schieden wegen Nicht-Katholizismus aus, ebenso solche aus norddeutschen Fürstentümern. Frankreich wurde wegen der ewigen politischen Rivalitäten nur gelegentlich ins Auge gefaßt (zum Beispiel, wenn man ein Friedenspfand brauchte wie Elisabeth von Valois), und die osteuropäischen Länder waren für Spanien in machtpolitischer Hinsicht uninteressant. Was übrigblieb, läßt sich an einer Hand abzählen: Italien, Portugal (wovon man jedoch seit der Tragödie des Don Carlos konsequent Abstand genommen hatte), die Länder der Wittelsbacher und die eigene österreichische Familie. Letztere stellte beinahe traditionsgemäß die römischen Kaiser und war der wertvollste Verbündete gegen den nördlichen Nachbarn Frankreich. Also stand sie, was die machtpolitischen Aspekte betrifft, in der Rangliste der potentiellen Heiratspartner an erster Stelle. Außerdem verhinderte man durch die endlosen Verwandtschaftsehen ein Auseinanderentwickeln der beiden Linien Spanien und Österreich; nur als einige Dynastie glaubte man in Europa stark zu sein. Und noch ein dritter Aspekt ist zu beachten: Die Habsburger hatten sich einst – tu felix Austria nube – ein Weltreich erheiratet. Wenn sie es nicht auf die gleiche Weise wieder verlieren wollten, dann durften sie nicht zu viel fremdes Blut in ihren Stammbaum aufnehmen.

Daß Könige, die sich einerseits als die Verteidiger von Glauben und Moral sahen, andererseits bedenkenlos Blutschande begingen, Kinder vor den Traualtar zwangen (der traurige Habsburg-Rekord liegt bei der Verschacherung einer zweijährigen Prinzessin), den Wert einer Gemahlin an der Zahl der von ihr geborenen Söhne maßen und so etwas wie Liebe als bestenfalls angenehmen Nebeneffekt bei einer Ehe betrachteten, bleibt jedoch trotz aller machtpolitischen Argumente unbeeindruckt.



»Sic transit gloria mundi«, anonym, um 1750

Philipp II., »unser« König, der Mann, der ein Weltreich erbte und es nicht zusammenhalten konnte. Im wahrsten Sinne des Wortes wurmstichig und faulend starb er in seinem stickigen Kämmerchen im Escorial, dem von ihm erbauten Palast, der seine seltsame Seele widerspiegelt: Festung und Kloster, ein schroffes Viereck, errichtet nach dem Modell eines Rosts gleich demjenigen, auf dem der heilige Laurentius lebend geröstet wurde. Ich weiß noch gut, wie ich, vor Jahren schon, zum erstenmal in diesem Kämmerchen stand. Der rote Steinboden, der bestickte Brokatbaldachin am schmalen Bett beiseite geschoben, die Bettdecke, die einst blutrot gewesen sein mußte, jetzt aber fahl und lila aussah, das kleine Fenster, durch das er im Liegen die Messe in der angrenzenden Kapelle verfolgen konnte. Kahle Wände, nur bis zur halben Höhe gekachelt. Hier hatte er gelegen, wie eine Spinne im Netz. Von hier aus liefen unsichtbare Fäden bis in die entlegensten Winkel seines Weltreichs, hier wurde auch über unsere, die niederländische Geschichte entschieden. Ein grausamer Fürst, hatte ich in der Schule gelernt, der Mann, der uns einen ebenso grausamen Alba auf den Hals geschickt hatte, um uns zu knechten. Es hatte etwas Düsteres, dort zu stehen. Der Raum war niedrig, die Stühle im Raum nebenan ähnelten dem, auf den er sich auf dem Gemälde von Juan Pantoja de la Cruz mit der Hand stützt. Auf diesem Bild hält der König Handschuhe in der Hand, sein Schuhwerk, lange schwarze Stiefel, hat keine Absätze und sieht eher wie Strümpfe aus, die ihm bis über die mageren Knie reichen. Das linke Bein ist etwas vorgestellt und fängt ein wenig von dem Licht auf, das auch beim Rest der bedrückenden schwarzen Kleidung einen vagen, gelblichen Schimmer hervorruft. Die kleinen Hände kommen aus schmalen Spitzenmanschetten, der Kopf ist in eine ebenso schmale, enganliegende Kröse gebettet. Schlicht, mönchisch, unbeweglich ist diese Gestalt. Reglose Macht. Ein einziges goldenes Schmuckstück auf dem schwarzen Schild der Brust. Das Kinn steht vor, wie bei allen Habsburgern, wengleich weniger stark als bei seinem Vater, dem Kaiser, die Ohren sind klein, das Haar seidig und fein wie Dachshaar, die Augen unter den geraden, zierlichen Augenbrauen schauen argwöhnisch, die nach unten gewirbelte, buchstäblich herablassende Bahn des Schnurrbarts läßt den Mund verächtlich wirken, was die Form der Lippen an sich nicht tut. Der hohe merkwürdige Hut hat die gleichen Bahnen wie die griechische Säule hinter ihm.

aus: Cees Nooteboom, *Könige und Zwerge*



Juan Pantoja de la Cruz: Philipp II.

Von diesem ersten Besuch erinnere ich mich auch noch an das Pantheon der Könige, einen achteckigen Raum aus Marmor und Gold, in dem die Leichname der spanischen Fürsten liegen und auf den Augenblick warten, wenn sie unter lautem Krachen ihre barocken Bonbonnieren aus grauem Marmor aufbrechen werden wie eine seltene Vogelart, die sich aus einem marmornen Ei hackt. Ich weiß noch, daß ich damals allein war in diesem Raum, in der allesverzehrenden Stille, und die goldenen Namen auf den Bonbonnieren las, die Männer links, die Frauen rechts, in chronologischer Reihenfolge. Aber die Zeit des Touristen als Einzelgänger ist vorbei, zumindest an solchen Orten. Von der einen Gruppe zurückgelassen, wird er von der nächsten schon wieder mitgeschwemmt. Sein Blick hängt noch

an einem Wandteppich, einem Königsthron, Grabmal, Tabernakel, all den Dingen, die die anderen anscheinend mit einem einzigen staubsaugerartigen Blick aufnehmen können, begleitet von dem rudimentären Kommentar der Routiniers, die ihr Brot damit verdienen. Welch ein Traum, einmal von einem Bediensteten für eine Nacht in den Escorial eingelassen zu werden und ganz allein, mit einer Kerze und einem Plan, durch diese totenstillen, verhexten Räume zu wandern. Aber eine Nacht wäre lange nicht genug, denn dies ist ein Kosmos, ein Irrgarten, in dem die rastlosen Königsseelen durch die Gänge geistern. Wie seltsam muß es sein, die Dinge, die man zu Lebzeiten so achtlos benutzte, die Gemälde und Skulpturen, über die der Blick so gedankenlos glitt, durch eine Schicht von Jahrhunderten wiederzusehen, der Marmor noch genauso hart, das Gold noch genauso glänzend, dieselbe Religion noch immer im Schwange, und etwas von der schafsköpfigen Bewunderung der Masse aufzusaugen, die noch immer kommt, um die Königsmacht zu bestaunen. Wunderlicher vielleicht als das, was verschwindet, ist das, was bewahrt wird, denn wann wird es aufhören, wann wird die Nachwelt hier nicht mehr entlangziehen und die Grecos und van der Weydens begaffen, der Litanei der Maße und Zahlen lauschen, mit der der Führer sie überschwemmt, der heute noch nicht geborene Führer.

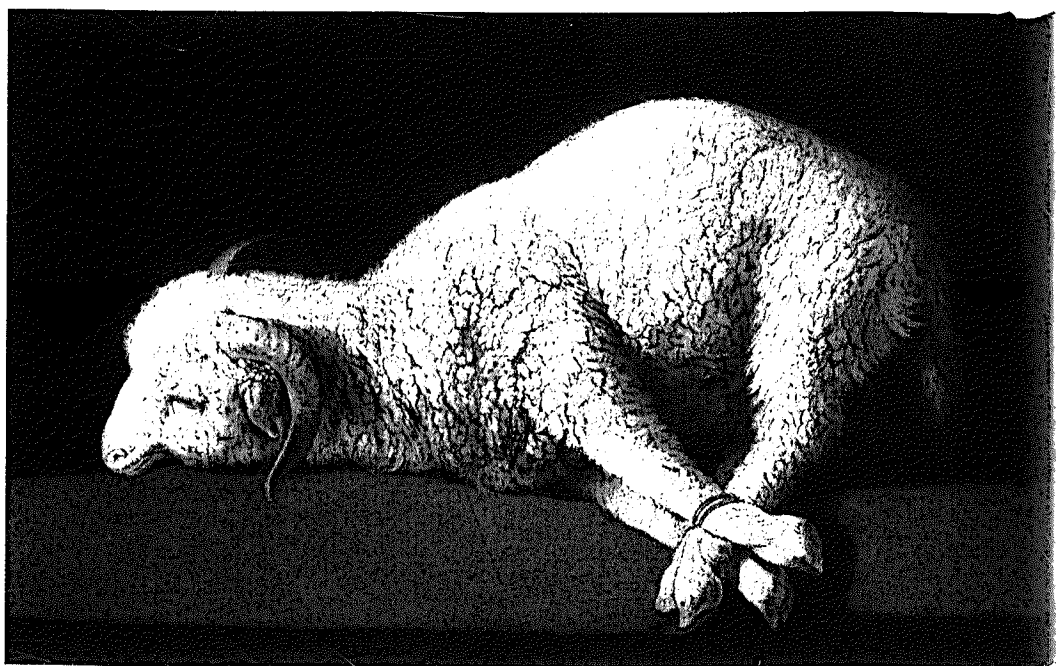
Pantheon der Könige im Escorial



---

# Politik und Freiheit

---



Francisco de Zurbarán: Agnus Dei

Franz Fühmann

Aber kein Kerker ...

Aber kein Kerker ist härter  
als der in die Seele gesenkt,  
was sind Schlösser und Schwerter,  
wenn der Geist ein Bild nicht mehr denkt,  
sich versagt ihm, versagt es für immer  
in des Hirns versiegeltes Fort,  
keine Schauer, keine Schimmer  
kommen je wieder von dort.

Freilich: Auch alle die Blitze  
und Blicke, die uns entzückt,  
die blanke, blendende Spitze  
des Witzes: sie sind entrückt  
mit den Plänen und Plagen, den bösen,  
zusammen geht es ins Grab,  
da ist nichts herauszulösen,  
alles muß hinab,

das Ganze zugemauert,  
daß nichts mehr deutbar sei,  
kein Trost, keine Trauer, die dauert,  
alles ist vorbei,  
eine Grabeszelle  
in der Seele, nicht Schmerz, nicht Lust,  
eine tote Stelle,  
mir schon unbewußt,

schon Legende, Lüge,  
daß dies wäre geschehn.  
Keine vertrauten Züge,  
nichts mehr zu verstehn.  
Verschlossen ein Bild für immer  
im härtesten, festesten Fort,  
keine Schauer, keine Schimmer  
kommen je wieder von dort.

# Udo Bernbach. »Alles beugt sich und schweigt, wenn der Glaube spricht«. Überlegungen zu Politik und Freiheit in Verdis *Don Carlo*

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,  
der täglich sie erobern muß  
Goethe, *Faust II*

## I

Seit Menschen ihre Gedanken aufschreiben, denken sie über Politik und Freiheit nach. Nicht über immer dieselbe Art von Politik, so wenig wie über ein und dieselbe Freiheit. Was Politik heißt und Freiheit bedeutet, hängt stets von den Umständen ab, in denen beide zum Gegenstand der Reflexion werden, wie umgekehrt auch solche Umstände immer die Inhalte dieser Begriffe entscheidend prägen. Politik oder Freiheit lassen sich zwar als absolute Werte beschwören, doch kaum sinnvoll in solcher Absolutheit diskutieren. Denn es sind gerade die Umstände, worunter zu verstehen sind: die Ordnung des Gemeinwesens, die Form des Wirtschaftens, die Art und Weise des sozialen Zusammenhalts, auch die Entwicklung der Kultur, welche die Frage nach der Politik und ihrem Verhältnis zur Freiheit dem Denken immer wieder neu und erneut aufzwingen, durchaus in der Gewißheit, daß alle Veränderung, daß der allgemeine Wandel der Dinge beides, Politik wie Freiheit, unter stets neue Bedingungen stellt.

Was hier in dieser Schlichtheit zunächst plausibel klingen mag, ist allerdings das Resultat einer jahrtausendealten Anstrengung. Es ist das Ergebnis vieler immer wieder neu ansetzender Diskurse, die zu klären versuchten, was Politik unter sich ändernden Zeitumständen jeweils bedeuten kann und wie die sich ebenfalls ändernden Vorstellungen von Freiheit sich damit verbinden lassen. Die Einsicht, daß einzig die wechselnde Relation von Politik und Freiheit die Konstante dieser Beziehung ist, steht so am Ende eines langen Nachdenkens. Wo am Anfang der überlieferten europäischen Geschichte die Überzeugung herrschte, menschliches Leben folge einem vorgegebenen, festen Rhythmus, sei allenfalls Bewegung in einem vorausbestimmten Rahmen, kenne also weder Politik noch individuelle Freiheit, brach sich dann die Erkenntnis Bahn, daß auf Dauer nichts fest, alles aber wandelbar sei, und mit eben dieser Erkenntnis begann zugleich die Reflexion über die allen Menschen gemeinsamen Angelegenheiten – über Politik.

Was Politik ist, läßt sich also nicht a priori entscheiden. Im Rückblick auf eine lange Tradition und Geschichte des politischen Denkens seit der Antike wird deutlich, daß Politik zumeist aus der Lage der Zeit heraus verstanden und definiert worden ist. Und das ergibt ein breites Spektrum des Verständnisses, in dem nahezu alle Aufgaben menschlicher Lebensbewältigung aufgehoben sind. Für die Griechen, die Erfinder der Polis, hatte politisches Handeln den Zweck, ein moralisch wie praktisch gelingendes Leben zu ermöglichen, ein Leben in der

Gemeinschaft, in die der Einzelne hineingeboren wurde, in der er lebte und starb, in der es eine moderne Individualität für ihn nicht gab. Aber zugleich hatte Politik auch mit den Institutionen des Gemeinwesens zu tun; was sich hier abspielte, was hier an Überlegungen und Entscheidungen vorbereitet und getroffen wurde – das eben war Politik, wenn es sich denn auf die öffentlichen Angelegenheiten bezog. Politik als praktische und praktizierte Moral, als Gemeinschaftsethos und sozialer Kitt, Politik aber auch als das, was in Institutionen des öffentlichen Lebens geschieht, was das Innehaben eines öffentlichen Amtes verlangt, die Stabilität und erfolgreiche Behauptung des Gemeinwesens erfordert, notfalls auch gegen die Bedürfnisse und das Schicksal des einzelnen Menschen.

In der Moderne dann tritt das strategische Moment als eine neue Definition von Politik, als die eigentliche Politik auf, wird die Frage, mit welchen Mitteln der Macht sich gesetzte Ziele realisieren lassen, zum ausschlaggebenden Bestimmungskriterium. Und in der Folge diffundiert dann Politik im Laufe der Zeit in die einzelnen Teile der Gesellschaft: Politik wird zur Innen- oder Außenpolitik, zur Wirtschafts-, Sozial-, Kultur- und Bildungspolitik – und was dergleichen Politikbereiche und Partikularitäten mehr sind. Der Begriff der Politik entgrenzt sich, weitet sich aus, umfaßt zunehmend alle Teile der Gesellschaft und der Gestaltungs- und Ordnungsmöglichkeiten menschlichen Zusammenlebens, verflüssigt sich gar zum Begriff des Politischen, in dem nun wahrlich alles enthalten ist, was überhaupt das Gemeinwesen bestimmt – Konsequenz eines Prozesses, in dem der Vorrang des Öffentlichen vor dem Privaten sich niederschlägt, bis er in unseren Tagen wieder umkippt und die Zurückdrängung der Politik aus vielen Lebensbereichen auf die Tagesordnung setzt.

Solcher Skizze der Verständnisenwicklung dessen, was Politik gewesen ist und sein kann, entspricht auch die parallele Entwicklung eines personalen Freiheitsbegriffs. Wo Politik primär das Ganze im Auge hat, kann es eine Praxis von individueller Freiheit im Prinzip nicht geben. Erst dort, wo Politik institutionell eingegrenzt wird, gibt es erste Versuche, persönliche Freiheit zu postulieren. Für Europa vollzieht sich solcher Prozeß in der Zeit der Aufklärung, im 17. und 18. Jahrhundert. Mehr und mehr wird Freiheit da zur Freiheit von der Politik, zur Distanz zu Staat und Gemeinwesen, zu persönlichen Freiheiten, die aller öffentlichen Politik vorausliegen und die der Staat schließlich zu schützen hat. War in der Antike der Einzelne vor allem anderen ein Mitglied des Gemeinwesens, bestand seine ›Freiheit‹ im Bewußtsein und der Praxis seiner sozialen Einbindungen und Verpflichtungen, so kehrt sich solches Verhältnis in der Moderne um: Das Gemeinwesen, der Staat ist des Einzelnen wegen da, seine Rechte sind zu schützen, seine privaten wie öffentlichen Freiheiten zu achten, ihnen soll zum Durchbruch verholfen werden, und dies sollen Verfassungen, soll das Recht garantieren.

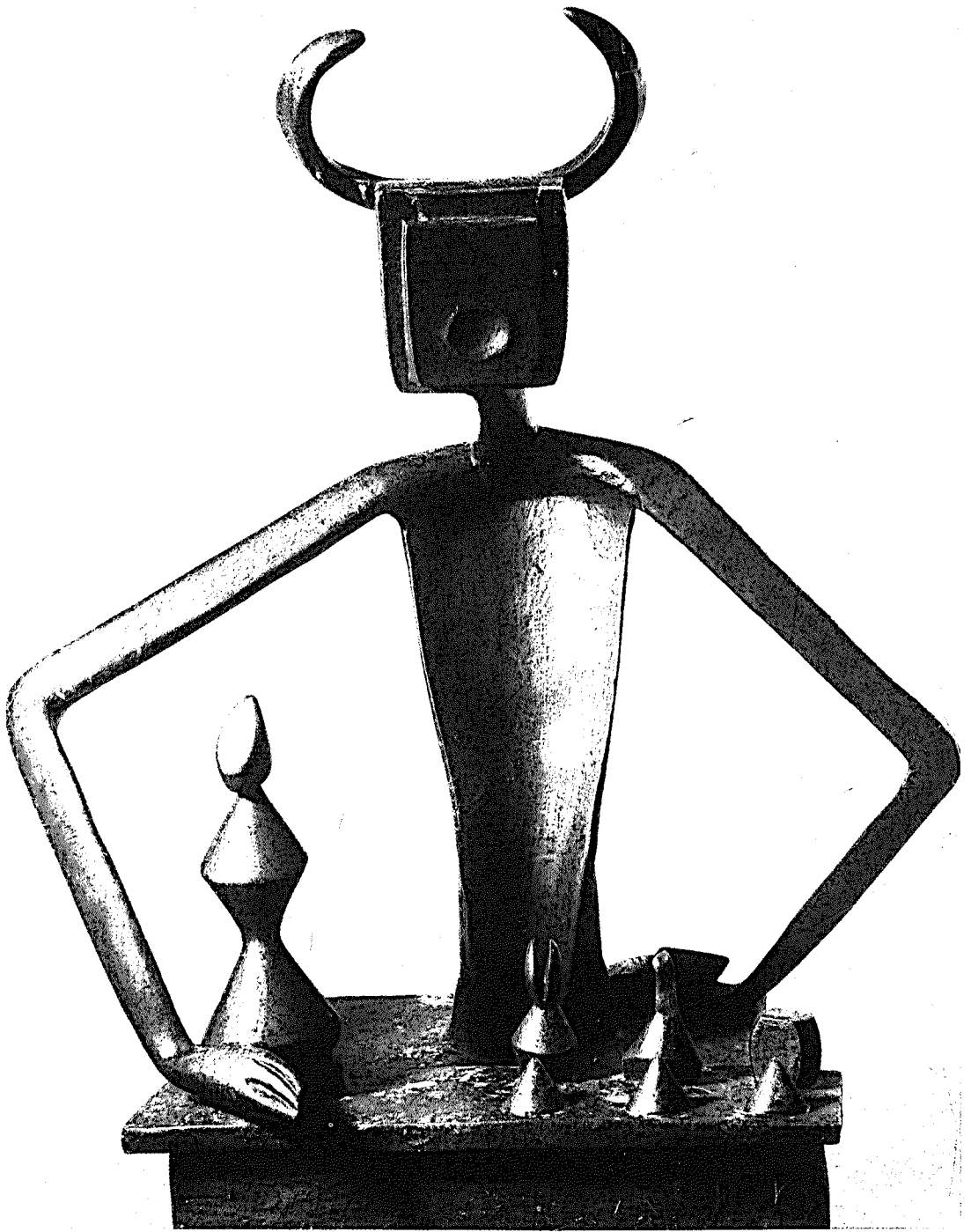
Freilich: das Verhältnis von Politik und Freiheit entfaltet sich in der europäischen Geschichte weder als ein paralleles noch als

ein lineares Korrespondenzverhältnis. Es gibt viele Brüche, Restaurationen wie Revolutionen, in denen die jeweilige Neubestimmung beider Bereiche zum Thema wird, häufig genug in blutiger Gewaltsamkeit und ohne das von den beteiligten Parteien erhoffte Ergebnis. Freiheit als Freiheit des einzelnen gegen den Rest der anderen – das ist eine Vorstellung, die sich in letzter Konsequenz erst in jüngster Zeit verbreitet hat, und ob es dabei bleibt, ist längst nicht entschieden.

## II

Verdis Opern spielen zahlreiche Formen des Verhältnisses von Politik und Freiheit durch, ja sie werden von diesem Verhältnis und dem ihm innewohnenden Konfliktpotential geradezu bestimmt. Kaum eine Oper, in der die Politik vollkommen abwesend wäre, kaum eine, in der nicht Freiheit und Freiheitsverluste in den unterschiedlichsten Abstufungen menschlicher Erfahrung zu beobachten sind. Verdi war persönlich oft genug direkt in die italienische Politik involviert, und er war überdies ein politisch viel zu bewußter Mensch, als daß sich solches politische Interesse in seinem Werk nicht niedergeschlagen hätte. Er, der von sich selbst einmal schrieb, er habe politisch den Standpunkt der linken Mitte gewählt, der sich als ein Liberaler in der großen Tradition des europäischen Liberalismus verstand, hat diese politische Option auch seinen Werken mitgegeben. Da gibt es einmal jene Opern, die sich unmittelbar mit der italienischen Freiheits- und Einigungsbewegung des 19. Jahrhunderts in Verbindung bringen lassen, Opern wie *La battaglia di Legnano*, *Nabucco*, *Giovanna d'Arco*, *Les Vêpres Siciliennes* oder auch *Simon Boccanegra*. In ihnen wird die Unterdrückung eines Volkes oder sein Wunsch nach Freiheit zum bestimmenden Inhalt der dramatischen Handlung, gibt es Akte und Szenen, in denen politischer Widerstand, gar Aufstand des Volkes oder seiner politischen Führer als Ausdruck des Wunsches nach kollektiver Freiheit und Selbstbestimmung zu werten sind, auch als Wunsch nach Frieden. Doch es gibt auch jene anderen Opern, in denen Politik eher den Hintergrund individueller Schicksale abgibt, in denen gleichsam eine zweite Dimension des Politischen aufscheint, die das Schicksal der einzelnen Akteure eher indirekt mitbestimmt: persönliches Scheitern am Kollektiv wie an den vorgegebenen Ordnungen, mit dem Resultat des Gefängnisses, der Verbannung oder des Exils, des Verlustes der Ehre oder des zwangsweisen Verzichts auf persönliches Glück und Liebe.

Solchen verbreiteten Negativfolgen politischer Szenarien wird von Verdi immer wieder die Hoffnung auf Freiheitserfüllung in unterschiedlicher Weise entgegengesetzt: individuelle Freiheit gegen alle Repression, Ausbrechen aus den gesellschaftlich verhängten Konventionen, der Wunsch nach Macht, um sich selbst bestimmen zu können, die Verteidigung von Ehre und Gerechtigkeit, der Wunsch nach sozialer Anerkennung und vor allem: der Wunsch nach Liebe, der sich zumeist nur dann erfüllen läßt, wenn die institutionellen Repressionen aufgebrochen und endgültig zum Verschwinden gebracht sind.



© VG Bild-Kunst, Bonn 2000

Max Ernst: Der König spielt mit der Königin, 1944

Aus solcher Entgegensetzung eines eher negativ bestimmten Verständnisses von Politik und eines umgekehrt positiven Verhältnisses zu persönlichen Freiheitshoffnungen und Freiheitserwartungen resultiert ein Grundmuster des Verhältnisses beider Pole, das dem eines liberalen Politik- und Gesellschaftsverständnisses im 19. Jahrhundert weithin entspricht. Verdis Opern – und dies gilt nicht zuletzt für *Don Carlo* – sind hinsichtlich ihrer Libretti komponierter Liberalismus, sind kritisches musikalisches Plädoyer gegen eine unkontrollierte, entartete politische Macht und Herrschaft, sind Plädoyer auch für die Freiheit des Individuums, für seine Bedürfnisse und Emotionen. Unabhängig davon, daß die Struktur von Verdis Libretti ganz selbstverständlich einem weitverbreiteten Modell der Oper seiner Zeit folgt, daß sie die gleichsam klassischen, operndramatischen Konfliktkonstellationen aufnimmt und auf die Bühne stellt, sind die Inhalte dann doch darüber hinaus auch von einem eindeutigen politisch-gesellschaftlichen Positionsbezug – und der ist liberal, speist sich aus liberalem Politik- und Gesellschaftsverständnis.

Häufig spielt der Einbruch der Politik in den Bereich des Privaten wie umgekehrt die Verlängerung privater Wünsche und Hoffnungen in die Sphäre des Öffentlichen und Politischen eine die Opern strukturierende Rolle. Auch darin reflektiert sich ein liberales Grundmuster der Zeit, die beide Sphären, die des Privaten und die des Öffentlichen, voneinander zu trennen sucht, ohne doch die immer wieder stattfindende gegenseitige Durchdringung und Beschädigung verhindern zu können. In vielen Opern Verdis, man denke nur an *Macbeth* oder *Rigoletto*, erwächst aus solcher Verzahnung das eigentliche dramatische Geschehen, zeigt sich, daß private Konflikte aus scheinbar politischen Notwendigkeiten heraus entstehen, wie umgekehrt politische Verhaltensweisen und Entscheidungen sich aus privaten Motivationen erklären. Das eine geht nicht im anderen auf, und weil dies so ist, gibt es jeweils nur Sieg oder Untergang: Entweder setzt die Privatperson sich gegen die politisch-öffentlichen Anmutungen durch und verweist die Politik in ihre Schranken, oder sie geht, was viel häufiger der Fall ist, mit ihren Wünschen und Hoffnungen an den Machtambitionen, an den Strukturen der Politik zugrunde.

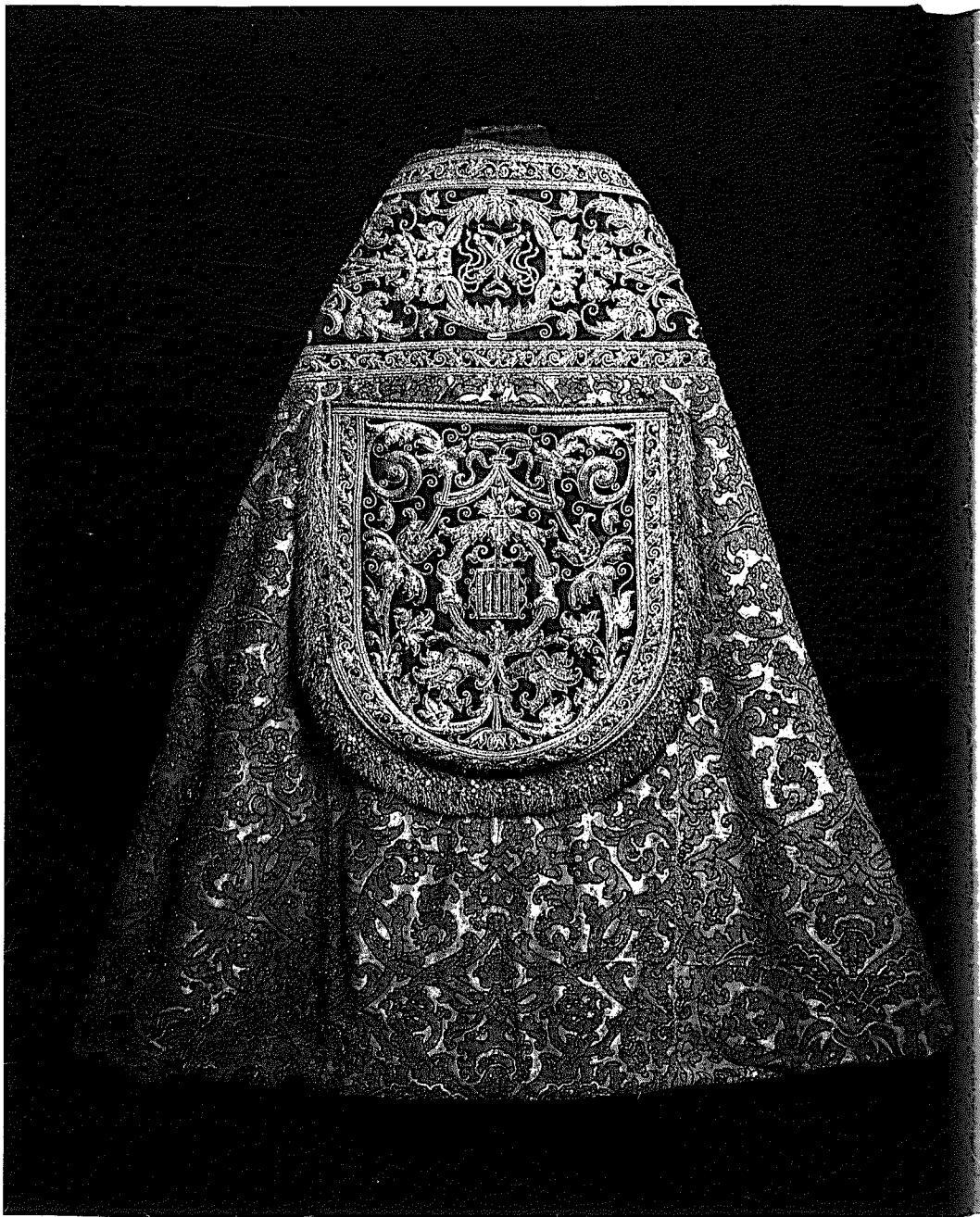
### III

In *Don Carlo* verschränken sich diese Ebenen des Politischen und Privaten in einer komplexen Weise und erweitern sich zugleich in die Politik hinein: Der Liebeskonflikt, der zunächst Carlos und den König zu persönlichen Gegnern macht, zugleich aber auch weitere Personen, die Eboli und Rodrigo, 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 anderer-

seits, 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 – die im folgenden ausschließlich bedacht werden sollen – 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 Rodrigo am Ende des zweiten Aktes, und ihm folgt das Gespräch zwischen König und Großinquisitor zu Beginn des vierten Aktes. Zwei private Gespräche, in denen die öffentlichen 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.

Der bewundernswerte Sinn Verdis für die verschiedenen Aspekte und Qualitäten der Politik, ihre moralischen wie strategischen Elemente, ihre Verschränkung von Öffentlich und Privat, hat hier einen Zusammenhang geschaffen, wie er nur in wenigen Opern überhaupt zu finden sein dürfte. Und es ist eben dieser Zusammenhang, der den *Don Carlo* zu einer jener Opern Verdis macht, in denen die Politik der heimliche Hauptakteur allen Geschehens ist. Im Tableau des dritten Aktes entfaltet sich eine Vorstellung von Politik, die komplexer kaum gedacht werden kann. Da treten das Volk, die spanischen Granden und der König auf, und schlagartig ist versammelt, was den Staat in seinen konstitutiven Elementen repräsentiert. Das Volk jubelt, die Granden in ihrer quasisakralen Prozession weisen vermittelnd zur Monarchie als der weltlich höchsten Institution hin, die der aus der Kirche tretende König verkörpert. Daß der König aus der Kirche hervortritt, ist kein Zufall, sondern symbolisiert die Verbindung von weltlicher und geistlicher Macht, verweist auf die kirchliche Weihe, derer die Monarchie gewiß sein kann, die sie der Kritik entheben, sie immun machen soll gegen jegliche Opposition. Denn wer den Segen der Kirche hat – so die stillschweigende Unterstellung –, kann im Prinzip nicht falsch handeln. Und wer überdies, wie der König, gestützt wird durch die Vielzahl loyaler Adliger, weiß sich zusätzlich von Zustimmung getragen in dem, was er tut und entscheidet. Freilich ist er auch zwanghaft eingebunden: Wer Loyalität übt gegenüber dem König, fordert diese wieder zurück, Leistung und Gegenleistung bedingen einander – nichts ist umsonst in der Politik.



Im Auftritt des Volkes, des Adels und Königs ist zugleich das institutionelle Gerüst des Staates präsent. Sichtbar wird ein politischer Handlungsraum, in dem sich die Legitimationserwartungen und die Einforderung gegenseitiger Verpflichtung sinnhaft niederschlagen: Das Volk will einen König, der zu seinen Gunsten handelt, und solange er dies tut, ist er auch über den sakralen Rang der Monarchie hinaus als politischer Akteur legitimiert. Der König seinerseits will ein Volk, das seinen Ent-

Prunkumhang aus dem Escorial

scheidungen zustimmt, die sich gelegentlich auch der unmittelbaren Einsicht dieses Volkes entziehen können und doch im Interesse des Staates getroffen werden müssen. Die Granden wünschen, daß ihre jeweils eigenen Interessen sowohl vom Volk wie auch vom König akzeptiert und durchgesetzt werden können, und sie sind, ihrem Stande nach, gleichsam die Vermittlungsinstanz zwischen »unten« und »oben«. Über allem aber steht die Kirche, jener geistliche Arm Gottes, der das weltliche Schwert zu kontrollieren beansprucht und so lange, wie der König sich mit ihr in Übereinstimmung befindet, diesen besonders auszeichnet, seine politische Macht vorschneller Kritik damit entzieht.

Das alles ist Teil dieses Tableaus, ist Folie eines vorausgesetzten Wissens, die hinter dem Auftritt gleichsam aufgespannt wird und die Unmittelbarkeit der theatralen Szene dann, aber auch erst dann strukturell aufschließt. Ergänzt wird dieser Teil des Tableaus durch den Aufzug der Ketzer, die von Mönchen hereingeführt werden, um auf den aufgeschichteten Scheiterhaufen ihr Leben zu enden. Sie, die Ketzer, sind der lebende Ausdruck für eine radikale Opposition, die nicht nur lediglich kritische Vorbehalte an einzelnen Handlungen des Monarchen hat, an konkretem Verhalten und getroffenen Entscheidungen, sondern die prinzipiellen Widerspruch vorbringt gegen eine Monarchie, die sich dem kirchlichen Wahrheitsanspruch verbunden hat. Menschen also, die in den Grundfragen des Glaubens und Lebens abweichen vom allgemeinen gesellschaftlichen Konsens, von dem, was die Institutionen an Glaubens- und Loyalitätsbekundungen erzwingen wollen, Menschen, die den Anspruch auf Einordnung und Unterordnung verweigern. Zu Ketzern gemacht von der Kirche und dankbar vom Staat als solche verurteilt, um jegliche Kritik, jeglichen Widerstand prinzipiell auszuschalten, setzten sie doch mit ihrer Haltung Zeichen des Widerspruchs, des Widerstands, des Bestehens auf persönlicher Freiheit. Das aber können autoritäre Institutionen am wenigsten dulden, und es verschlägt nicht viel, ob es der Staat oder die Kirche ist, die tödlich intervenieren.

Konsequenterweise stehen die flandrischen Abgesandten und ihr Sprecher Carlo diesen Ketzern näher als dem König. Im Rahmen des szenischen Gesamttableaus erscheinen sie als Reflex einer politischen Opposition, die im Begriffe steht, den Schritt zur staatsbedrohenden Glaubenshäresie zu vollziehen. Carlo ist ihr Sprecher, sein Eintreten für politische Freiheit, für die Selbstbestimmung einer blutig unterdrückten Provinz, die weder in ihrer Bevölkerung noch in ihrem Glauben mit dem spanischen Zentrum der Macht kongruent ist, läßt ihn zur Gefahr für weltliche wie geistliche Macht gleichermaßen werden. Ein potentieller Königsmörder, wie Philipp richtig erkennt, einer, der überdies durch seine Liebe zur Königin die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Bereich aufzuheben droht.

Die Aufweichung dieser Grenze, das Ineinandergreifen von Privat und Öffentlich ist in allen Einzelfiguren der Szene präsent. Zwischen König und Königin, zwischen Königin und Carlo, zwischen Carlo und Rodrigo gibt es untergründige persönliche

Beziehungen, die die politisch-offiziellen gleichsam insgeheim mitbestimmen, ohne daß sie im Geschehen thematisiert werden. Hier schieben sich mehrere Beziehungsebenen übereinander, die den Raum einer eng verstandenen, d.h. institutionell gebundenen Politik aspektreich ausweiten, die Staatsräson und private Emotion miteinander verschränken, die persönliche Präferenzen in die Maxime des staatspolitischen Handelns einschleusen. Staatliche Politik und kirchliche Macht sind sowohl durch Kollektive wie durch einzelne Personen repräsentiert, die Politik versteht sich durch gnadenlose Vernichtung des ihr gefährlich werdenden Potentials durchzusetzen, während auf der Gegenseite aller Widerstand, die Forderungen nach religiöser und politischer Freiheit brutal ausgeschaltet werden – und die ›Stimme von oben‹ eine Vergebung verkündet, die die Mächtigen zu üben nicht bereit sind. Alles, was die verschiedenen Aspekte des Politischen wie der Freiheit ausmacht, ist hier in einer ungeheuren Weise lokal wie personal konzentriert, und damit wird alles, was in dieser Oper als Politik, Macht, Herrschaft, Unterdrückung und Freiheitssehnsucht thematisiert ist, in einer dies alles einbegreifenden Szene focussiert; eine exzeptionelle dramaturgische Leistung.

Dieses Tableau wird umrahmt von zwei Szenen, die für das Verhältnis von Politik und Freiheit, wie es sich im *Don Carlo* darstellt, Schlüsselqualitäten haben: dem vorausliegenden Gespräch des Königs mit Rodrigo und der nachfolgenden Auseinandersetzung zwischen König und Großinquisitor.

Das Duett von König und Rodrigo ist eines jener Beispiele, in denen zwei Repräsentanten des politischen Systems auf ihre je eigene Weise einen persönlichen Ton anschlagen und dabei das Verhältnis von Politik und Freiheit reflektieren. Der König fordert zum Gespräch, er will wissen, wie potentielle Kritik einzuschätzen ist, mit der Aussicht auf Gunsterweise will er das erhoffte Gespräch von politischer Rücksichtnahme freistellen. Die Atmosphäre einer persönlichen Vertraulichkeit soll die Rang- und Herrschaftsunterschiede zwischen den beiden Gesprächspartnern vergessen machen – eine Strategie, die schon Machiavelli seinem Fürsten empfohlen hatte, um die wahren Stimmungen des Volkes vorurteilsfrei erkunden zu können und keiner Politik der Selbsttäuschung anheimzufallen. Rodrigo geht darauf ein, er beschwört den Unterschied zwischen der Herrschaft der Gesetze, unter denen er glücklich lebt, und der persönlichen Herrscherwillkür blutiger Unterdrückung von Flandern – in der Gegenüberstellung von Herrschaft durch das Gesetz und persönlicher Willkür ein klassischer Topos des liberalen Politikverständnisses.

Doch der König, der am Ende dieser Szene dem ungläubig stauenden Marquis Posa gesteht, ihn habe er als einen Freund lange ersehnt, nur er könne ihm helfen, ihn bitte er um Frieden für seine gequälte Seele, gibt in keinem Moment dieser Unterredung trotz des persönlich-vertraulichen Tons das preis, was man Staatsräson nennen könnte – seine persönliche Interventionsmacht. Die Unterdrückung Flanderns geschieht, wie Philipp sagt, um des Friedens der Welt willen, ein beliebtes

Argument aller Machtpolitiker bis heute. Und so sehr ist der König von seiner Politik überzeugt, daß er auf die entsprechende Frage Rodrigos bekennt, er selbst sei sogar in der Lage, den Freiheitsdrang der Menschheit aufzuhalten. Omnipotente Machtphantasie, Überschätzung der eigenen Möglichkeiten, die autoritärer Politik stets eignet. Machtpolitik wird hier verkündet, die Bewahrung eines riesigen Reiches wird der Freiheit seiner Teile vorgeordnet, die privaten Skrupel, die der König offenbart und Sympathie zu wecken geeignet erscheinen, spielen in seiner praktischen Politik keine Rolle. Deren Stabilität wird ausschließlich im rücksichtslosen Etatismus gesehen – eine Vorstellung, die ebenso oft beschworen wird, wie sie historisch gescheitert ist. Konzeptionell deutet sich bereits jene Haltung an, die dann das anschließende Tableau beherrscht.

Die diesem Tableau folgende Unterredung des Königs mit dem Großinquisitor rundet das Gesamtbild, auch die Inhalte einer autoritären Machtpolitik ab. Ein zuvor in Nachdenklichkeit sich ergehender Monarch, dessen strategisches Politikverständnis sich im zweifelnden Abwägen der einzusetzenden Mittel dokumentiert, der darüber nachsinnt, ob die Art und Weise, wie er Politik betreibt, am Ende wirklich erfolgreich sein kann, da doch die ›Verräter‹ wachen, wenn er schläft – dieser vor allem durch seinen Liebeszweifel vorübergehend Schwankende wird durch den Großinquisitor erneut auf blanke Machtpolitik eingeschworen. Verdis scharfer Antiklerikalismus hat hier im Großinquisitor den Repräsentanten eines fundamentalistischen Politikverständnisses gezeichnet, das selbst die autoritär-etatistische Politik des Königs noch übertrifft. Ein gnaden- und skrupelloser Machtpolitiker im geistlichen Gewand erscheint da, der die Drohung des Scheiterhaufens gegenüber dem höchsten Repräsentanten weltlicher Macht nicht scheut, um seine eigenen Interessen durchzusetzen. »Alles beugt sich und schweigt, wenn der Glaube spricht« – das ist der Kern einer fundamentalistischen Politikauffassung, deren absoluter Wahrheitsanspruch sie prinzipiell kompromißunfähig macht und damit auch freiheitsunfähig. Es ist ein Politikverständnis, das auf die Unveränderbarkeit der Welt setzt, das allen Wandel ausschalten möchte, um das einmal Gegebene auf ewig zu zementieren, Rückfall in eine vormoderne Welt, da Politik noch nichts anderes sollte, als den Heilsplan Gottes auf Erden zu verwirklichen. Zwei Vorstellungen stoßen in dieser Szene in ihren Repräsentanten aufeinander, die sich einerseits ausschließen, andererseits aber auch ergänzen: ein pragmatisch-autoritäres Verhalten, das die Tauglichkeit der eigenen Instrumente immer wieder zu überprüfen bereit ist, sinnfällig dargestellt in den Zweifeln Philipps, und ein durch Wahrheitsanspruch aller Selbstreflexivität beraubtes Verhalten, dem alles recht ist, wenn dadurch der status quo bewahrt bleiben kann.

#### IV

Verdis *Don Carlo* führt einen erstaunlichen Facettenreichtum von Politik vor: Politik, die sich absichert durch Wahrheitsan-

sprüche – 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.

Wie aber steht es um die Freiheit? Liberales Freiheitsverständnis reflektiert die Handlungsmöglichkeiten des Individuums innerhalb eines durch Institutionen und Gesetze organisierten Gemeinwesens. Nicht unbegrenzte Aktion wird als Freiheit verstanden, sondern die Selbstkontrolle der Leidenschaften und die Ausrichtung individueller Handlungspräferenzen an den Erfordernissen von Staat und Gesellschaft. Daß der persönliche Freiraum dabei so weit wie möglich ausgedehnt werden soll, versteht sich von selbst. Aber ein vernünftiger Gebrauch der Freiheit, wofür liberales Denken optiert, setzt die Freiheit nicht absolut, sondern orientiert die Selbstentfaltungsmöglichkeiten des Individuums an den Zielen der Gemeinschaft, die ihrerseits allerdings mit der größtmöglichen Freiheit des einzelnen übereinstimmen müssen.

So gesehen liegen die liberalen Potentiale im *Don Carlo* im kritischen Widerspiel zwischen der Freiheitssehnsucht einzelner Protagonisten und der Stabilitätsorientierung weltlicher wie geistlicher Macht, in der Negation jener Motive, die dieses Spiel antreiben. Dabei zeigt sich, daß die Bewahrung des status quo mit hohen Kosten verbunden ist: die Isolierung des Königs im Spiel um die Macht, das er selbst nur partiell beherrscht, weil sowohl der Großinquisitor wie auch Carlos und Rodrigo nach anderen, selbstgesetzten Regeln zu spielen suchen; die daraus resultierende persönliche Einsamkeit, die durch die Gewißheit verlorener Liebe sich noch verschärft; der Verlust des vermeintlichen engen Freundes, der freilich die Freiheitsoptionen der Gegenseite unterstützt hatte; am Ende auch noch der Verlust des Sohnes – das alles sind humane Kosten, die eine illiberale Politik fordert.

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

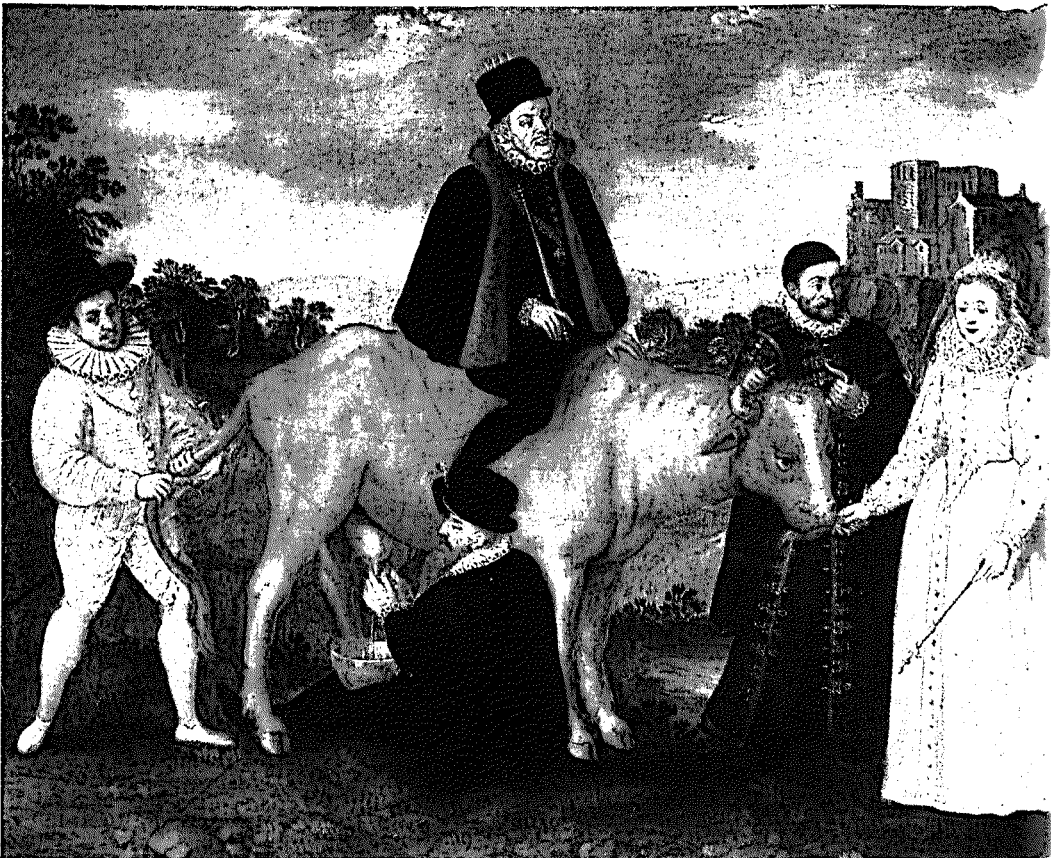


Wolfgang Bier: Figur auf Wagen, 1997

*Autorität, Gewalt, Macht, Herrschaft (Grammatik):* Die *Autorität*, sagt der Abbé Girard in seinen »Synonymen«, lasse mehr Freiheit bei der Wahl; die *Gewalt* habe mehr Stärke; die *Herrschaft* sei etwas Absoluteres. Man gewinnt die *Autorität* durch die Überlegenheit des Standes und der Vernunft, die *Gewalt* durch die Ergebenheit, die uns die anderen zeigen, die *Herrschaft* durch die Kunst, den Schwachen zu packen. Die *Autorität* überzeugt, die *Gewalt* reißt hin, die *Herrschaft* unterjocht. Die *Autorität* setzt Verdienst bei demjenigen aus, der sie besitzt, die *Gewalt* Verbindungen, die *Herrschaft* Einfluß. Man muß sich der *Autorität* eines weisen Menschen unterwerfen; man soll seinen Freunden eine gewisse *Gewalt* über sich selbst zugestehen; man darf niemanden die *Herrschaft* ergreifen lassen. Die *Autorität* wird durch Gesetze übertragen, die *Gewalt* durch die Treuhänder der Gesetze, die *Macht* durch die Zustimmung der Menschen oder durch die Gewalt der Waffen. Man ist glücklich, wenn man unter der *Autorität* eines Fürsten lebt, der die Gerechtigkeit liebt, dessen Minister sich keine andere *Gewalt* anmaßen, als er ihnen gibt, und der den Eifer und die Liebe seiner Untertanen als die Grundlagen seiner *Macht* betrachtet. Es gibt keine *Autorität* ohne Gesetz; es gibt kein Gesetz, das eine unumschränkte *Autorität* gewährt. Jede *Gewalt* hat ihre Grenzen. Es gibt keine *Macht*, die nicht der *Macht* Gottes unterworfen sein muß. Die geringe *Autorität*

aus: Denis Diderot, *Enzyklopädie über Ökonomie und Politik*, 1751

Satirisches Gemälde aus dem 16. Jahrhundert: Philipp II. sitzt auf einer Kuh, die die Niederlande darstellt, währen sein Beauftragter, der Herzog von Alba, sie melkt und der Herzog von Alençon (als Repräsentant Frankreichs) sie am Schwanz zieht. Königin Elisabeth gibt ihr Heu zu fressen, während der niederländische Rebellenführer Wilhelm von Oranien versucht, das Tier festzuhalten.



flößt Verachtung ein; die blinde *Gewalt* verletzt die Rechtlichkeit; die eifersüchtige *Macht* erregt Furcht. Die *Autorität* bezieht sich auf das Recht, die *Macht* auf das Mittel, es anzuwenden, die *Gewalt* auf die Anwendung. *Autorität* weckt die Idee von Hochachtung, *Macht* die Idee von Größe, *Gewalt* die Idee von Furcht. Die *Autorität* Gottes ist unumschränkt, seine *Macht* ewig, seine *Gewalt* absolut. Die Väter haben *Autorität* über ihre Kinder; die Könige sind *mächtig* unter ihresgleichen, die Reichen und die Würdenträger sind *mächtig* in der Gesellschaft; die Beamten haben in ihr *Gewalt*.

*Politische Autorität*: Kein Mensch hat von der Natur das Recht erhalten, den anderen zu gebieten. Die Freiheit ist ein Geschenk des Himmels, und jedes Individuum von derselben Art hat das Recht, sie zu genießen, sobald es Vernunft besitzt. Wenn die Natur irgendeine *Autorität* geschaffen hat, so ist es die väterliche Macht; aber die väterliche Macht hat ihre Grenzen, und im Naturzustand würde sie aufhören, sobald die Kinder in der Lage wären, sich selbst zu leiten. Jede andere *Autorität* entspringt einer anderen Quelle als der Natur. Man untersuche sie genau; dann wird man sie immer auf eine der zwei folgenden Quellen zurückführen können: entweder auf die Stärke und die Gewalt desjenigen, der sie an sich gerissen hat, oder auf die Zustimmung derjenigen, die sich ihr tatsächlich oder angeblich durch einen Vertrag zwischen ihnen und demjenigen, dem sie die *Autorität* übertrugen, unterworfen haben.

Die Macht, die durch Gewalt erlangt wird, ist nur eine Usurpation und dauert nur so lange, wie die Stärke des Gebietenden die der Gehorchenden übertrifft. Wenn die letzteren also ihrerseits die Stärkeren werden und das Joch abschütteln, so tun sie dies mit dem gleichen Recht und der gleichen Gerechtigkeit, mit denen der andere es ihnen auferlegt hat. Dasselbe Gesetz, das die *Autorität* geschaffen hat, hebt sie dann auf: es ist das Gesetz des Stärkeren.

Es gibt die Freiheit schlechthin, und es gibt die Freiheit des Geistes.

aus: Paul Valéry, *Die Freiheit des Geistes*

[...] Die Freiheit, ein unermeßliches Wort, ein Wort, das die Politik ausgiebig benützt hat – das sie indessen seit einigen Jahren hier und dort auch ächtet –, die Freiheit war ein Ideal, ein Mythos; sie war ein Wort voller Verheißungen für die einen, voller Drohungen für die anderen, ein Wort, das die Menschen hochgetrieben und die Pflastersteine herausgerissen hat. Ein Wort, das zur Losung wurde für diejenigen, die am schwächsten schienen und sich am stärksten fühlten, gegen diejenigen, die am stärksten schienen und sich nicht am schwächsten fühlten.

Diese politische Freiheit ist schwer ablösbar von den Begriffen Gleichheit und Souveränität; aber sie ist auch schwer vereinbar mit dem Gedanken der Ordnung; und bisweilen mit dem Gedanken der Gerechtigkeit.

[...]

Ich komme zurück auf den Geist. Prüft man einmal alle diese politischen Freiheiten ein wenig genauer, so gelangt man rasch dazu, die *Freiheit des Denkens* näher ins Auge zu fassen.

Die Freiheit des Denkens wird in der Vorstellung vieler verwechselt mit der Freiheit des Veröffentlichens.

Man hat noch nie jemanden daran gehindert, zu denken, wie es ihm beliebt. Das wäre auch schwierig; sofern man nicht über Apparate verfügt, um dem Denken im Gehirn auf die Spur zu kommen. So weit wird man sicherlich auch noch gelangen, aber noch ist es nicht an dem, und wünschen werden wir uns solche Entdeckung nicht!... Die Freiheit des Denkens existiert vorerst also noch – sofern sie nicht beeinträchtigt wird durch das Denken selbst.

Gewiß ist es schön, daß man die Freiheit hat, zu denken, allerdings muß da auch etwas sein, woran man denkt...!

Beim üblichen Gebrauch des Ausdrucks *Denkfreiheit* oder *Gedankenfreiheit* ist jedoch gemeint: *Freiheit des Veröffentlichens* oder *Freiheit des Lehrens*.

Diese Freiheit nun führt zu schwerwiegenden Problemen: irgendeine Schwierigkeit entsteht dabei immer. Das eine Mal ist es die Nation, das andere Mal der Staat, die Kirche, die Schule oder die Familie, die Einwände zu machen haben gegen die Freiheit des Denkens beim Veröffentlichenden, des öffentlichen Denkens oder der öffentlichen Lehre.

All dies sind Mächte, die mehr oder minder eifersüchtig über die äußeren Kundgaben des denkenden Einzelwesens wachen.



Francisco de Goya: Inquisitionsszene

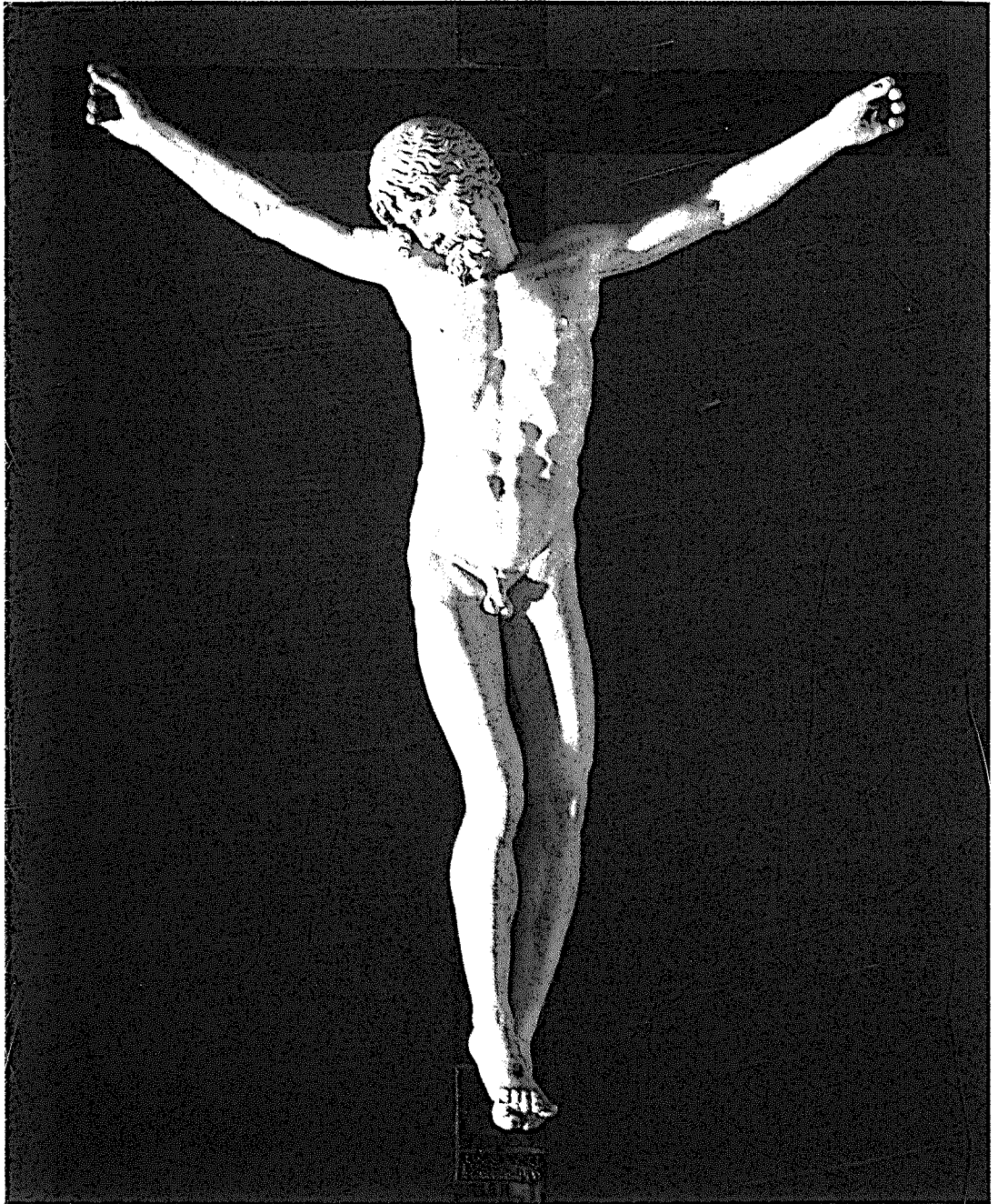
---

# Zwischen Himmel und Hölle

---

Die Religion ist nur ein Lächeln, das über dem allgemeinen Unsinn schwebt, wie ein allerletztes Parfum über den Wellen des Nichts. Darum hält sich die Religion, wenn alle Argumente erschöpft sind, an die Tränen. Nur sie bleiben übrig, um für das Gleichgewicht des Universums und die Existenz Gottes, wenn auch nur wenig, zu sorgen. Wenn einmal die Tränen ausgeweint sind, wird auch die Sehnsucht nach Gott enden.

aus: E. M. Cioran, *Von Tränen und von Heiligen*



Benvenuto Cellini: Der gekreuzigte Christus, 1556–62; aus den Räumen Philipps II. im Escorial

## Michaela Fridrich-Thum. Terror und Blutdurst im Namen des Herrn. Zum Bild der katholischen Kirche in Giuseppe Verdis *Don Carlo*

»In diesem Drama, blendend durch seine Form und seine großmütigen Gedanken, ist alles falsch. Don Carlos war ein Dummkopf, tobsüchtig, unsympathisch, Elisabeth nie in ihn vernarrt, Posa ein Phantasiewesen, das unter Philipps Herrschaft niemals hätte existieren können. Kurzum, in diesem Drama gibt es nichts Historisches.« Offenbar wußte Giuseppe Verdi, daß die geschichtliche Glaubwürdigkeit in Friedrich Schillers *Don Carlos* einiges zu wünschen übrig ließ. Trotzdem bezog er sich in seiner gleichnamigen Oper ganz auf dieses Drama samt seinen realitätsfremden Details. Das Publikum hat auch nie Anstoß daran genommen, daß Schillers Schauspiel oder Verdis Oper mit den historischen Tatsachen recht willkürlich verfahren. Theater soll schließlich keinen Geschichtsunterricht ersetzen.

Während die politischen und dynastischen Hintergründe des *Don Carlos*-Sujets grundsätzlich kritisch gesehen werden, wird die Darstellung der geistlichen Welt im Drama sowie in der Oper selten hinterfragt. Dabei tritt hier die Geistlichkeit nicht nur am Rande auf, sondern steht im Zentrum des Geschehens. In wenigen Opern spielt die Kirche eine so grundlegende Rolle wie in Verdis *Don Carlo*. Bemerkenswert ist vor allem der Blickwinkel: Die katholische Kirche ist hier nicht so sehr eine religiöse Autorität oder eine Zuflucht für leidende Seelen, sondern ein politischer Machtfaktor – für ein Opernwerk des 19. Jahrhunderts reichlich unkonventionell. Verdi stellt eine auf religiösem Fanatismus basierende Institution dar, die im Spanien des 16. Jahrhunderts die Menschen und auch die Monarchie vollständig kontrolliert und in deren eisernem Griff alles Leben verdorrt. Mit dieser äußerst kritischen Sichtweise der katholischen Geistlichkeit erregte Verdi sogar den Zorn der Kaiserin Eugénie, die sich in der Pariser Uraufführung bei der Großinquisitorszene empört abgewandt haben soll. Auf die fromme, der Papstkirche treu ergebene Kaiserin mußten einige Szenen der Oper tatsächlich sehr befremdlich gewirkt haben. Selten hat man die Kirche so respektlos mit machtpolitischer Willkür und mit menschenverachtenden Verbrechen in Verbindung gebracht gesehen wie hier. Die Frage, ob diese Darstellung der Wahrheit entsprach, war dabei zweitrangig, und es scheint, als wäre sie es heute noch: In diesem Punkt wird die Fiktion selten mit dem realen Hintergrund konfrontiert. Aber war die spanische Kirche samt Inquisition wirklich eine fanatische Organisation, die das Land terrorisierte, indem sie mit kalter Berechnung und brutaler Gewalt ihr immenses Machtpotential ausspielte? Und war sie so mächtig, daß selbst der spanische König, ihrem grausamen Spiel hilflos ausgeliefert, sich schließlich ihrem Willen beugen mußte, wie es uns Verdis Oper weismachen will?

Eindeutig läßt sich nur die letzte Frage beantworten: Zwar respektierten die spanischen Monarchen die Autorität der katholischen Kirche in Glaubensfragen, doch in ihrer politi-



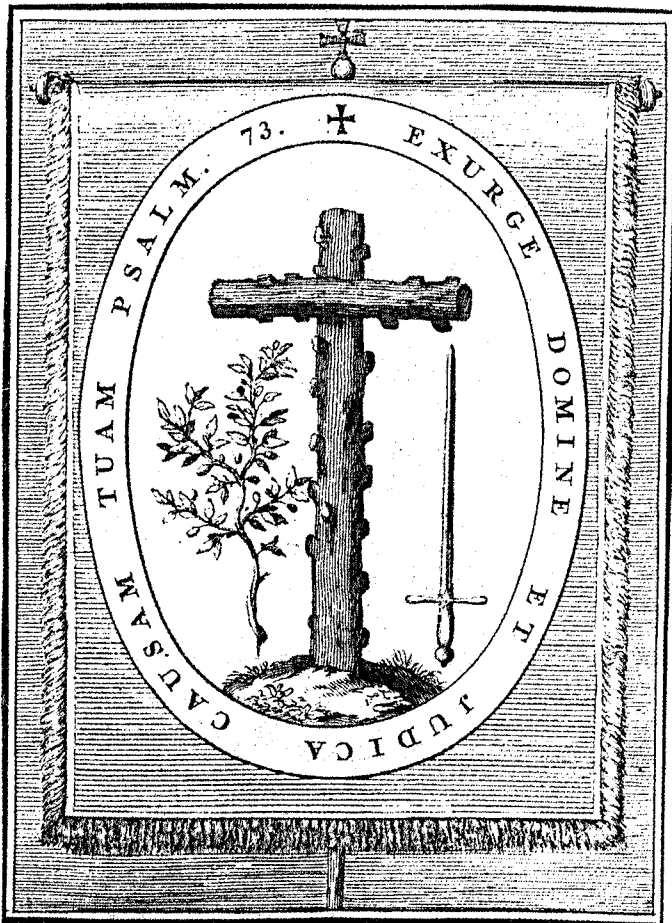
Francisco de Goya: Prozession der Büßer, 1812–14



schen Unabhängigkeit waren sie unantastbar. Eine äußerst geschickte Familienpolitik und erfolgreiche Eroberungszüge im 16. Jahrhundert bescherten der spanischen Krone eine immense Machtfülle, die sie – oft genug auch gegen päpstliche Interessen – immer weiter auszudehnen mußte. Ihr Machtanspruch in bezug auf die Inquisition ging über die Unabhängigkeit von der römisch-katholischen Kirche sogar noch hinaus. Seit ihrer Gründung im Jahr 1483 war die spanische Inquisition, das sogenannte Heilige Offizium, ein Werkzeug der königlichen Politik. Von den katholischen Majestäten Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragon ins Leben gerufen, hatte das Offizium im Zuge der politischen Vereinigung Spaniens die Aufgabe, bei der konfessionellen Vereinheitlichung des Landes mitzuwirken. Nach und nach verdrängten die Könige mit dessen Hilfe zunächst das Judentum und dann den Islam aus Spanien. Theoretisch unterstanden die Inquisitionsbehörden dem Papst, praktisch aber wurde ihre Abhängigkeit von der spanischen Krone nie in Frage gestellt – trotz aller Versuche der Päpste, diesen Zustand zu ändern.

Es war das Vorrecht des spanischen Königs, Inquisitoren zu ernennen oder abzusetzen, wie es ihm gerade gefiel. Auch finanziell war die Inquisition von der Krone abhängig: Die von ihr konfiszierten Vermögen gingen an das Königliche Schatzamt, von welchem wiederum die Beamten des Heiligen Offiziums – also auch der Großinquisitor – ihre Gehälter bezogen. Die Inquisition wäre keinesfalls in der Lage gewesen, sich in königliche Angelegenheiten einzumischen, wie es bei Verdi geschieht; eine Szene wie die zwischen König Philipp und Großinquisitor wäre in Wirklichkeit undenkbar gewesen. Niemals hätte der historische Philipp II. in seinen familiären Angelegenheiten den Rat eines Inquisitors eingeholt oder sein Gewissen vor ihm ausgebreitet. Umgekehrt wäre ein derart selbstherrliches Auftreten des Geistlichen, wie wir es in der Oper erleben, wo er Philipp durch seine biblische Anspielung auf Samuel sogar mit der Entmachtung droht, für den König ein ausreichender Grund gewesen, eine Absetzung des Priesters von seinem hohen Kirchenamt zu veranlassen.

Das Kräfteverhältnis zwischen König und Inquisitor ist bei Verdi vollkommen ins Gegenteil der historischen Wirklichkeit verkehrt. Die spanische Inquisition gewann ihre Existenzbe-

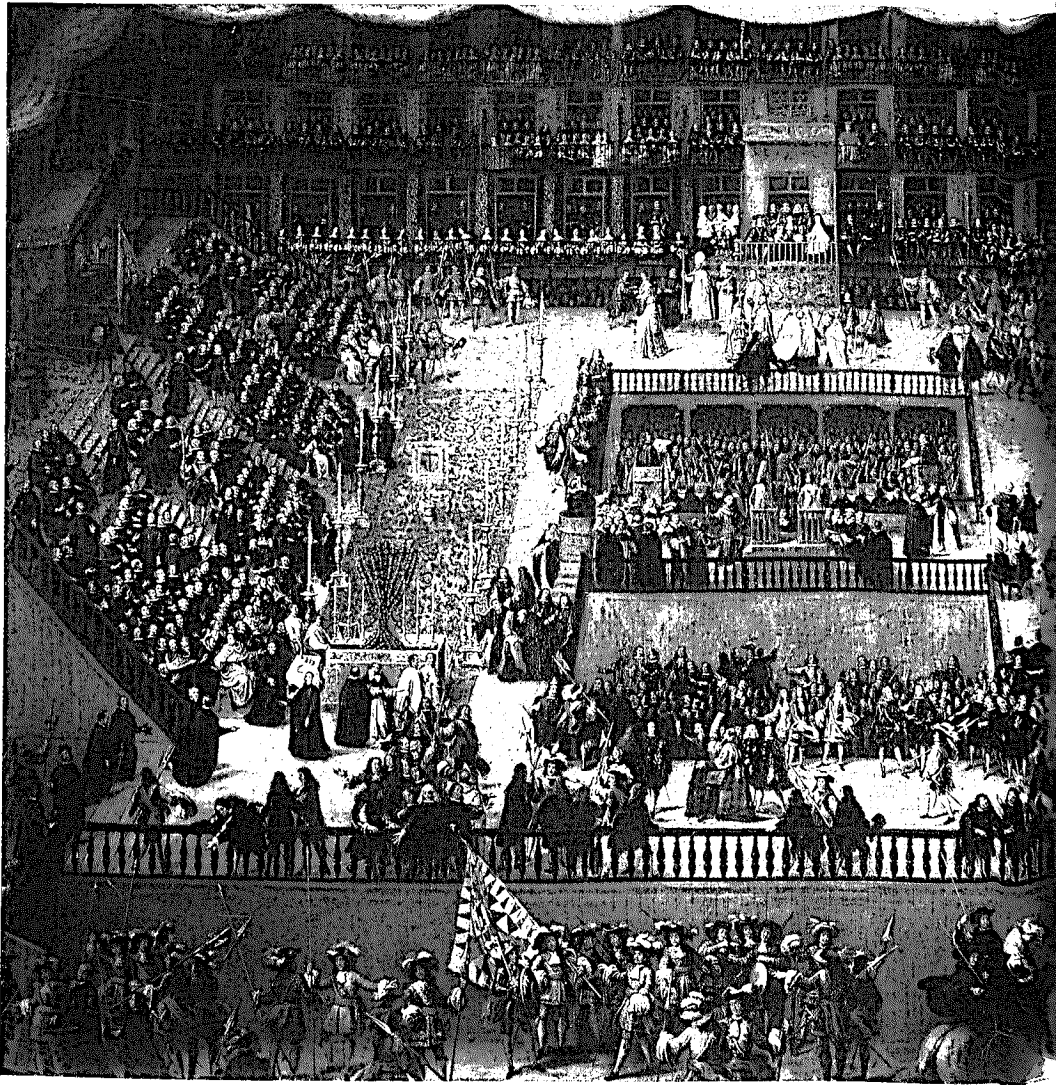


Banner der spanischen Inquisition, umrahmt von Worten aus dem Ps. 73: »Erhebe dich, Herr, und führe deine Sache!« (nach heutiger Zählung Psalm 74)

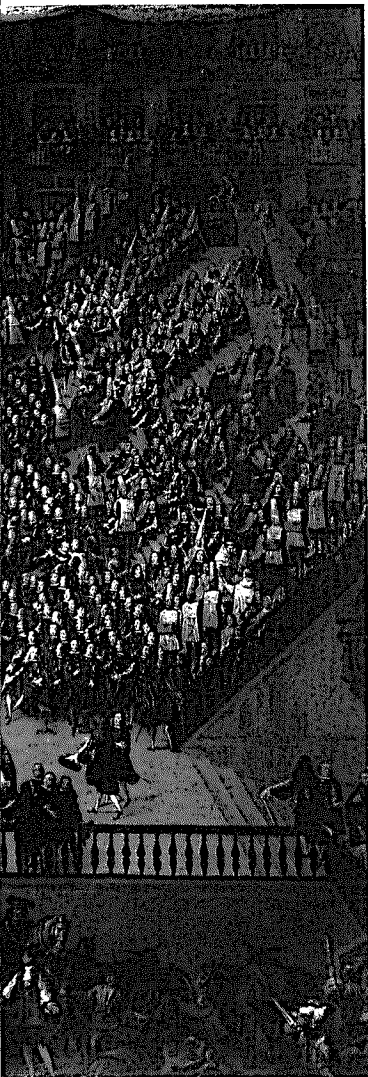
rechtiung aus dem Nutzen, den sie der Monarchie brachte. Solange sie das tat, war es im Interesse der Krone, sie zu fördern. Schon Ferdinand von Aragon legte seinem Nachfolger, dem späteren Kaiser Karl V., ans Herz, die Inquisition beizubehalten. Und dieser wiederum ermahnte seinen Sohn Philipp, das Heilige Offizium bei der Verfolgung der Ketzernachhaltig zu unterstützen. In Verdis Oper äußert der Großinquisitor den Verdacht, Philipp fühle sich von den Ideen der Neuerer angezogen und empfinde das heilige Joch der Kirche als eine Last, die es loszuwerden gelte. Dieser Verdacht liegt nahe, denn immerhin scheint Philipp das von liberalem, ja geradezu revolutionärem Geist durchdrungene Auftreten Posas nicht unsympathisch zu finden.

Doch auch hier widerspricht die Realität der Opernfiktion. Nichts lag dem historischen Philipp II. ferner, als sich mit dem Geist der Neuerer oder gar der Reformation anzufreunden. Der katholische Glaube glich für die spanischen Könige einer unverbrüchlichen Wahrheit, die mit dem spanischen Ehrgefühl aufs engste zusammenhing und die es unter allen Umständen zu schützen galt. Karl V. hatte es im Rahmen seiner Funktion als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches nicht nur auf die territoriale Ausdehnung seines Herrschaftsbereiches abgesehen, sondern war gleichermaßen bestrebt, den Katholizismus zu verbreiten. Wenn also am Anfang von Verdis Oper ein Mönch – ein Abbild des verblichenen Kaisers – beklagt, daß Karl V. in seinem Größenwahn vergessen hatte, wer über die Geschicke des Weltalls regiert, dann entspricht das sicher nicht den Tatsachen. Karl begriff seine Kaiserwürde als eine Gnade Gottes, das entsprach seiner religiösen Überzeugung. Das Aufkommen der Reformation in seinem Reich hatte er lange Zeit unterschätzt, und als er den rechten Glauben wiederherstellen wollte, mußte er erkennen, daß es zu spät war. Nach dem Augsburger Religionsfrieden 1555 gab er seinen Kampf endgültig auf und legte resigniert seine Krone nieder. Befreit von der Last seiner Staatsämter kümmerte er sich in der Zurückgezogenheit des Klosters San Juste nur noch um das eigene Seelenheil. Den Protestantismus nicht rechtzeitig aufgehalten zu haben, empfand er als die größte Niederlage seines Lebens. Als in Spanien einige Jahre später zwei kleine evangelische Gemeinden aufgedeckt wurden, äußerte sich in der Reaktion Karls V. blankes Entsetzen: hatte er schon einmal den Protestantismus leichtsinnig unterschätzt, so läuteten die Alarmglocken jetzt um so heftiger. Unter allen Umständen mußte eine solche Spaltung der Christenheit wie im Heiligen Römischen Reich in Spanien vermieden werden. Mit deutlichen Worten ermahnte er seinen Sohn, gegen die Ketzernachhaltigste durchzugreifen.

König Philipp II. folgte dem Wunsch seines Vaters bereitwillig, da seine religiöse Einstellung mit der Karls V. vollkommen übereinstimmte. Er war über die Gefahr des Protestantismus im eigenen Land genauso bestürzt und war fest entschlossen zu handeln. Neben der exemplarischen Bestrafung der Ketzernachhaltig galt es vor allem, dem verderblichen Einfluß aus dem Ausland Einhalt zu gebieten: Alle Spanier, die an ausländischen Universitä-



ten studierten oder lehrten, mußten innerhalb kürzester Zeit in die Heimat zurückkehren. Philipp lag die Reinheit des Glaubens in seinem Land so sehr am Herzen, daß er es für unablässlich hielt, selber darüber zu wachen: Seit dem Ende der fünfziger Jahre, als die evangelischen Gemeinden in Valladolid und in Sevilla entdeckt wurden, verließ er Spanien nie mehr. Philipps Entschlossenheit, dem Protestantismus mit aller Macht zu trotzen, findet in Giuseppe Verdis Oper ihre Entsprechung: In der Autodafé-Szene tritt Philipp mit den Worten auf: »Als ich mir die Krone aufs Haupt setzte, gelobte ich dem Himmel, der sie mir gab, die Ketzer mit Tod durch Feuer und Schwert zu strafen!« Diese Worte stimmen mit der realen Einstellung Philipps II. überein, ähnlich hatte er sich häufig geäußert. In der Oper trägt diese Beteuerung dem feierlichen Anlaß Rechnung, doch in Wirklichkeit entsprach sie ihrem Sinn nach der innersten Überzeugung des Königs. Für den heiligen katholischen Glau-



Autodafé (Akt des Glaubens) auf der Plaza Major in Madrid, 1680. Es findet eine große Zeremonie der Buße und Bestrafung statt. Auf einem Podium im Hintergrund sitzt die königliche Familie, links davor steht der Großinquisitor. In dem abgeteilten Bereich in der Mitte sind Ausschnitte aus der Verhandlung dargestellt, die von Dominikanern geführt wird; der Angeklagte ist mit einem roten Mantel und einem roten Hut bekleidet.

ben war er jederzeit bereit, politische, materielle und persönliche Opfer zu bringen: »Ehe ich den geringsten Bruch in der Religion und im Dienst an Gott geschehen lasse, werde ich alle meine Staaten verlieren und hundertmal mein Leben, wenn ich es hätte; denn ich denke nicht daran, noch ist es mein Wille, Herr von Ketzern zu sein.«

Da Philipp seine religiöse Überzeugung nicht nur verkündete, sondern das eigene Leben ganz den religiösen Grundsätzen unterwarf, wurde er vom spanischen Volk wie ein Heiliger verehrt. In Verdis Autodafé-Szene findet sich eine Parallele dazu: Der König wird vom Volk stürmisch bejubelt, und selbst seine harten Worte stoßen auf einhellige Zustimmung. In Wirklichkeit war sich die große Mehrheit der Spanier nicht nur mit der religiösen Einstellung ihres König einig, sie billigte auch die Mittel, mit denen der katholische Glaube im Land durchgesetzt wurde. Daher genoß die Inquisition durchaus Anerkennung und war keineswegs eine den Menschen aufgezwungene despotische Einrichtung. Selbst liberale und kritische Stimmen unter Spaniens Katholiken fanden für das Heilige Offizium immer wieder lobende Worte. Hin und wieder wurden zwar einzelne Aspekte seiner Politik angeprangert, niemals aber wurde die Daseinsberechtigung der Inquisition in Frage gestellt. Der Katholizismus war für die meisten Spanier ebenso wie für ihren König eine Wahrheit, an der noch wenige Jahrzehnte zuvor kein Christ zu zweifeln gewagt hätte. Und da man von Luther und seinen Lehren nicht viel wußte, hielt man sie für ein Teufelswerk.

Die spanische Inquisition erfüllte ihre Aufgabe, die katholische Wahrheit überall im Land durchzusetzen, sehr gewissenhaft. Wie sie dabei vorging, darüber existieren bis heute durchaus abstruse Vorstellungen: Das Wort Inquisition beschwört in der Regel Bilder von Scheiterhaufen, Folter und anderen Grausamkeiten herauf. Werke wie Schillers oder Verdis *Don Carlos*, aber auch andere, beispielsweise Erzählungen von Edgar Allan Poe, sind an solchen Assoziationen nicht ganz unschuldig. Das wirft wieder die Frage auf, ob das Schreckgespenst einer Inquisition, die mit barbarischer Blutrünstigkeit das Land in Angst und Schrecken versetzt, der historischen Überprüfung standhält. Tatsache ist, daß in den Jahrhunderten ihrer Existenz niemals eine ernsthafte Widerstandsbewegung gegen die Inquisition aufkam, daß sie sogar allgemeines Ansehen genoß. Verbrennungen und Folter waren zwar Bestandteile ihrer Prozeßordnung, aber nicht der eigentliche Sinn und Zweck. Man muß berücksichtigen, daß die Folter weit über das 16. Jahrhundert hinaus als ein legitimes Mittel der Justiz zum Zweck der Wahrheitsfindung galt, dessen sich auch andere weltliche und geistliche Gerichte außerhalb Spaniens bedienten. Auch die Verbrennung war keine Erfindung der spanischen Inquisition, sondern eine seit langem in ganz Europa verbreitete Art der Hinrichtung. Die Inquisitoren verhängten den Tod durch Verbrennung relativ selten und nur als ultima ratio bei hartnäckiger Ketzerei. Wenn Schiller seinen Großinquisitor von hunderttausend Opfern sprechen läßt, dann ist das eine dramatisch motivierte Übertreibung, die in keinem Verhältnis zur Wirklichkeit

steht. Führt man sich Hexenverbrennungen in Deutschland oder auch die Bartholomäusnacht in Frankreich vor Augen, so verloren dort durch religiösen Fanatismus mehr Menschen in kürzester Zeit ihr Leben als durch die spanische Inquisition während der ganzen Jahrhunderte ihres Bestehens.

Die Vorgehensweise des Heiligen Offiziums war darauf ausgerichtet, den Ketzler mit der Kirche zu versöhnen. Nur demjenigen, der keine Reue zeigte oder rückfällig wurde, drohte die Verbrennung. Die Inquisitoren zogen während der Vernehmungen alle Register, um eine Bekehrung zu erwirken und damit das Todesurteil zu vermeiden. Sofern Verbrennungen stattfanden, geschah das im Rahmen von Autodafés – das heißt eigentlich »Glaubensakten« –, die sich mit der Zeit zu regelrechten Volksfesten entwickelten. Verdis musikalisch und dramatisch großangelegtes Autodafé-Tableau gibt die festliche Stimmung eines solchen Massenspektakels ziemlich wirklichkeitsgetreu wieder. In einem entscheidenden Punkt weicht die Szene aber von der Realität ab: Mit Philipps Ausruf »Auf zum Fest!« beginnt die Hinrichtung der Ketzer, der Zuschauer sieht die Flammen des Scheiterhaufens auflodern. Es entsteht der Eindruck, daß die Verbrennung der Ketzer der Zweck und eigentliche Höhepunkt des Autodafés sei. In Wirklichkeit gehörten Verbrennungen aber nicht zum Zeremoniell, sondern wurden außerhalb des feierlichen Rahmens und meist auch außerhalb der Stadtmauern an eigenen Hinrichtungsstätten vollzogen. Das eigentliche Autodafé bestand aus einer feierlichen Prozession, in der die Ketzer vorgeführt wurden, einer großen Festmesse und schließlich der öffentlichen Buße der Sünder zur Versöhnung mit der Kirche. Nicht allen Autodafés folgte notwendigerweise auch eine Verbrennung.

Bei Verdi hat die Verbrennung als ein zentraler, von Gloria-Gesängen begleiteter Festakt eine starke dramatische Wirkung und beschwört eine düstere, vom fanatischen Glaubenseifer durchtränkte Atmosphäre herauf. Die Autodafé-Szene in der Oper geht zwar nicht auf Schiller zurück, aber das Bild des Spaniers, dem der Anblick der brennenden Ketzer ein unmenschliches, sadistisches Vergnügen bereitet, hat dennoch im Drama seinen Ursprung. Dort reagiert im ersten Akt die spanische Marquisin Mondecar auf die Abscheu der (nicht aus Spanien stammenden) Königin vor dem angesetzten Autodafé mit den Worten: »Es sind ja Ketzer, die man brennen sieht.« Diese Rechtfertigung der eigenen Schaulust am grausamen Spektakel suggeriert Abgründe der spanischen Seele, wie sie in Wirklichkeit nicht zu belegen sind. Verdi vermied in seinem Autodafé die einseitige Betonung des fanatisch Düsternen und schlug an einzelnen Stellen einen sanfteren Ton an, der den Erlösungsgedanken ausdrückt: So versprechen die Mönche nach den harten, dumpfen Klängen ihres Trauermarsches den bußfertigen Sündern die göttliche Vergebung. Eine lyrische Violoncello-Melodie verleiht der ansonsten strengen Mönchsprozession einen versöhnlichen Zug. Die gleiche Melodie erklingt noch einmal am Ende der Szene als ein Gesang vom Himmel, der zum Trost der Verurteilten auf dem Scheiterhaufen erklingt: »Fliegt hoch zum Himmel, fliegt, arme Seelen, eilt,



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

euch am Frieden des Herrn zu erfreuen!« Wahrscheinlich war sich Verdi der Tatsache nicht bewußt, daß er in diesen wunderbaren Tönen einen Gedanken ausdrückte, der dem eigentlichen Anliegen der Kirche bei der Ketzerverbrennung sehr nahe kam: Man verbrannte den Körper des Sünders, um seine Seele zu erlösen. Verdi hatte mit seiner »voce dal cielo« aber ganz sicher nicht die Absicht, das Vorgehen der Kirche und der Inquisition zu entschuldigen, dafür erscheinen beide in der Oper in einem zu negativen Licht. Der spanische Katholizismus wirkt bei ihm noch beklemmender als bei Schiller. Das Auto-dafé, das im Drama fehlt, ist trotz der wenigen versöhnlichen Töne insgesamt doch ein Sinnbild der inquisitorischen Greuel-taten.

Verdi war es sehr wichtig, den kirchlichen Despotismus in seiner Oper vorzuführen. Die Philipp-Großinquisitor-Szene aus Schillers Drama wurde auf seinen ausdrücklichen Wunsch hin übernommen, wobei die negativen Züge des Großinquisitors durch die Musik noch verstärkt wurden. Häufig wird sein Motiv als das tückische Kriechen eines Reptils beschrieben, und man spürt, daß die bloße Gegenwart des Geistlichen bei dem König eine lähmende Ohnmacht auslöst. Verdi gelingt es mit musikalischen Mitteln, eine Atmosphäre zu schaffen, die die Bedrohlichkeit von Schillers Inquisitor-Szene noch übertrifft. Die grenzenlose Autorität der Kirche und ihre Überlegenheit gegenüber



der Krone tritt hier stärker heraus als im Drama. »Warum muß sich immer der Thron dem Altar beugen!« ruft Verdis Philipp nach dem Abgang des Geistlichen aus. Anders als bei Schiller findet die Unterredung zwischen König und Großinquisitor noch vor der Ermordung Posas statt, was die dramatische Spannung zuspitzt: Der Großinquisitor kann durch die Forderung nach der Auslieferung Posas seine Übermacht demonstrieren, während ihm im Drama dieses Druckmittel fehlt und er eigentlich das Nachsehen hat. Die dramatische Sprengkraft der Szene in der Oper ist dadurch im Vergleich zur Vorlage viel stärker. Als logische Konsequenz wird bei Verdi die Ermordung Posas schließlich auf die Veranlassung eines Inquisitionsbeamten hin vollzogen.

Wie schon ausgeführt, entbehrt das Bild einer allmächtigen katholischen Kirche und ihres Heiligen Offiziums, die selbst den König zur Marionette ihres politischen Strebens degradieren, jeder historischen Grundlage. Dennoch hat Verdi diese Darstellungsweise von Schiller nicht nur übernommen, sondern durch seine musikalische Charakterisierung und durch die dramaturgischen Änderungen sogar noch verschärft. Die

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

An seiner Seite der Infant Don Carlos  
und ein Dominikaner.

extrem negative Rolle der katholischen Kirche in der Oper hängt vermutlich auch mit Verdis antiklerikaler Einstellung zusammen. Es ist bekannt, daß er die päpstliche Politik, die den nationalen Einigungsprozeß in Italien lange Zeit behindert hatte, mißbilligte. Zudem widersprachen die antiliberalen Äußerungen der katholischen Kirche der republikanischen Einstellung des Komponisten. Ähnlich wie Schiller, der den historischen Don-Carlos-Stoff gemäß seinen aufklärerischen Idealen fürs Drama adaptierte, brachte auch Verdi seine persönliche Geisteshaltung in die Oper ein. Die kritische Einstellung zur katholischen Kirche, die im Drama dem antireligiösen Charakter der Aufklärung Rechnung trug, kam ihm entgegen, weil sie zugleich seinen eigenen Ansichten und Erfahrungen entsprach. Daß er die spanische Geistlichkeit noch grausamer und fanatischer präsentiert als Schiller, hat aber vor allem musikdramatische Gründe. Verstärkt setzt Verdi in *Don Carlo* harte Kontraste ein, um musikalischen Ausdruck und dramatischen Effekt ins Extrem zu steigern: Dem Edelmut Elisabeths, die ihr persönliches Glück der Gesellschaftspolitik aufopfert, der Zerrissenheit des Infanten, der für das unterdrückte Flandern seine Leidenschaft zu überwinden versucht, und den hohen Idealen Posas, der für seinen Freund stirbt, mußte Verdi etwas entgegengesetzen, das im negativen Sinne gleichermaßen erschüttert. Die Darstellung kirchlicher Intoleranz und Unmenschlichkeit eignet sich dazu hervorragend, weil dies gerade bei der Kirche, der Verkünderin der christlichen Werte und Moralvorstellungen, besonders empört.

Verdi verleiht dem düsteren Bild noch eine weitere Dimension, die Dimension des Mystischen, Übernatürlichen. Grauen erfaßt Don Carlos beim rätselhaften Gesang des Mönchs, und unheimlich ist es ebenfalls, wenn Philipp im Gespräch mit Posa unvermittelt seine Warnung vor dem Großinquisitor ausstößt. Es wird nicht erklärt, warum der verstorbene Kaiser im Mönchsgewand erscheint oder was der Inquisition ihre phantastisch übergroße Allmacht verleiht. Entscheidend ist, daß Verdi eine suggestive düstere Atmosphäre zu erzeugen vermag, bei der es dem Zuhörer eiskalt den Rücken hinunterläuft. Das allein rechtfertigt die häufige Mißachtung der historischen Fakten in dieser Oper. Mögen die Kirche und die Inquisition in Spanien niemals eine solche Machtfülle besessen haben, mag das Maß ihrer Menschenverachtung bei weitem nicht so überwältigend gewesen sein, die Opernfiktion wirkt dennoch glaubwürdig. Ihre Glaubwürdigkeit basiert aber nicht auf historischen Tatsachen, sondern nährt sich von der zeitlosen Überzeugungskraft eines großen Kunstwerks.

## Autodafé in Berlin

aus: *Neue Zürcher Zeitung*  
11. Mai 1933

*Berlin*, 11. Mai (Tel. unseres O-Korr.) Am Mittwoch gegen Mitternacht bot sich den Berlinern eines der erstaunlichsten Schauspiele, die man im zwanzigsten Jahrhundert noch erleben kann. Mitten in der Stadt loderte ein brennender *Scheiterhaufen* mit 20 000 *Büchern* zum Himmel empor. Der Erfolg, den die deutsche Studentenschaft mit ihren Requisitionen bei den Leihbibliotheken und Buchhändlern erzielte, entspricht der Länge der schwarzen Liste, die gegen 200 Namen von Dichtern und Schriftstellern aufzählt. Die Verfasser belletristischer Werke allein sind schon mit 125 Namen auf der von Kultusminister Rust genehmigten und für sämtliche Volksbüchereien Preußens verbindlichen Fassung der schwarzen Liste vertreten. Abends 9 Uhr am historischen Tage bildete die *Studentenschaft* in der Umgebung der Universität einen Fackelzug und holte von dort aus im Studentenhaus die Lastwagen mit den verurteilten Büchern ab, um sie vorerst auf einem 5 Km. weit

Auf dem Berliner Opernplatz warf  
1933 Studenten »undeutsche«  
in die Flammen.



ausgedehnten Umzug durch die Stadt und im Triumph durch das Brandenburger Tor zu führen. Unter den Linden rückte der seltsame Umzug bis zu dem als Richtstätte auserwählten Opernplatz gegenüber der Universität vor, wo ungezählte Kinooperateure und Pressephotographen ihres Amtes walteten und die S.A.-Abteilungen sich in Front stellten. Eine Reihe von Jupiterlampen strahlten ihr grelles Licht aus, und eine Musikkapelle begleitete die ganze Verbrennungszeremonie mit nationalen Märschen.

Die auf der Mitte des großen Platzes aufgefahrenen Lastwagen ließen die Hakenkreuzfahne flattern, während die Bücher stoßweise in die Glut geworfen wurden. Das Feuer loderte bald meterhoch empor und verbreitete einen gelben Schein auf die umliegenden Paläste der Wissenschaft, Kunst und Finanz. Romane und Novellen, Dramen und Geschichtsbücher, die Schriften der großen Theoretiker des Sozialismus, volkswirtschaftliche und zeitgeschichtliche Werke, Völkerbund und Paneuropa flogen auf den Feuerhaufen, wo die Hitze die Seiten umblätterte und glühende Papierfetzen zwischen den Rauchwolken in die Höhe trieb. Das *Publikum*, das sich im ganzen Umkreis herandrängte, geriet an einigen Stellen, wo es besonders aufgeregt zuging, in Kollision mit der Polizei, die daraufhin handgreifliche Mittel anwendete. Auf der Fahrbahn vor der Universität sorgten berittene Polizeitruppen für die Abwicklung des Verkehrs. In später Stunde ergriffen der Führer der Berliner Studentenschaft und der Propagandaminister Dr. *Goebbels* das Wort zu Ansprachen, die aber trotz der Anwendung eines Lautsprechers auf einem Teil des Platzes nur stückweise aus dem zerhackten Echo, das die Häuserfronten zurückwarfen, verständlich waren. Aus einem dieser Fragmente konnte man auf jeden Fall vernehmen, daß mit den »jüdischen Volksverführern« abgerechnet werde. Mit erhobenen Armen sang man zum Schluß das Horst Wessel-Lied: »Die Straße frei den braunen Bataillonen!«

---

Das war ein Vorspiel nur; dort wo man Bücher  
Verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen.

aus: Heinrich Heine, *Almansor*, 1820/21

Will man für Spanien eine einigermaßen genaue Topographie der gesellschaftlichen Macht aufstellen, das heißt, sich über deren Verteilung auf die Schichten und Berufe klarwerden, so sieht man sich sofort einem Fall gegenüber, der nichts weniger als leicht zu beurteilen ist. Ich meine die Kirche, will sagen, den Klerus. Die Schwierigkeit hat hier mannigfache Ursachen; die erste und wichtigste erblicke ich darin, daß wir über den wirklichen Rang, den die Kirche in unserem spanischen Kräftefeld einnimmt, nicht Bescheid wissen. Der Ausländer geht an das Studium unseres Volkes mit der stereotypen Meinung heran, die Kirche beherrsche auf unserer Halbinsel das Leben ebenso vollständig wie in Tibet oder in Arabien. Hat er einen scharfen Blick, so wird er jedoch bald innerwerden, daß die Dinge in Wirklichkeit nicht ganz so einfach sind, und es werden ihn Zweifel befallen. Wenn er aber dann an diesen oder jenen mit einer Frage herantritt, gerät er nur noch mehr in Verwirrung; denn er bekommt ungeschickte oder von Leidenschaft getriebene Meinungen zu hören, wie sie in der Sakristei oder am Stammisch der Radikalen kursieren. Bedauerlich, daß noch niemand es unternommen hat, uns über die einzelnen Punkte eines solch wichtigen Problems Aufschluß zu verschaffen. In erster Linie wäre hier, wie bei einer Reihe konzentrischer Kreise, zu untersuchen, wie groß jeweils der religiöse, der katholische und der klerikale Einfluß ist. Und wäre man sich einmal über die unbestreitbare Bedeutung des letzteren einig geworden, so hätte man sich zu fragen, ob der Klerikalismus die Macht, deren er sich in Spanien erfreut, eigentlich ganz aus sich selbst bezieht oder ob sie nicht doch weitgehend von seiner ständigen Beteiligung an den Funktionen der öffentlichen Gewalt herrührt. Denn selbstredend bedeutet für eine Partei schon die bloße Tatsache, daß sie den Hebel der öffentlichen Gewalt in Händen hält, eine Verzehnfachung ihres Einflusses. Wie aber haben nun in den letzten fünfzig Jahren bei uns die Beziehungen zwischen dem Klerikalismus und der Staatsgewalt ausgesehen? Es hat keinen Wert, auf diese Frage mit einer allzu einfachen Formel zu antworten. Denn hier ist genauestes Abwägen am Platze. Unverkennbar hat die ganze Zeit hindurch der Klerikalismus in Spanien den Gang der Regierungsgeschäfte maßgeblich beeinflusst; Tatsache ist aber auch, daß die Gesetzgebung immer eindeutig liberal war. Wie lassen sich diese beiden Dinge miteinander in Einklang bringen? Wenn der Klerikalismus wirklich die riesige Eigenmacht besitzt, die man ihm zuschreibt, wie konnte er dann jene liberale Gesetzgebung dulden? Andererseits besteht kein Zweifel daran, daß er die Staatsgewalt niemals aus der Hand gelassen hat und daß ihn der bloße Gedanke, er könnte von ihr auch nur ein paar Minuten lang ferngehalten werden, in Schrecken versetzt.

Eine Hypothese, eine einzige, kann die Lösung dieses Rätsels in die Wege leiten: unterstellen wir, daß der Klerikalismus in Wirklichkeit viel weniger Macht hat, als man ihm zuschreibt, und daß er sich, eben weil er seinem eigenen Einfluß auf die menschliche Gesellschaft kein Vertrauen schenkt, der Staatsgewalt bedient, um diesen Einfluß merklich zu vergrößern. Ihrerseits läßt sich die Staatsgewalt aus Gründen, die nicht hierher gehören, diese Bevormundung durch die Kirche sehr gern



Cristina García Rodero [aus *España oculta*]

gefallen. Da es dem Klerikalismus aber an Kräften fehlt, um die öffentlichen Einrichtungen zu unterhalten, trifft er mit dem Staat ein stillschweigendes Übereinkommen, und darin wird ein für allemal eine bestimmte Maximaldosis liberaler Gesetzgebung festgelegt als Fleischbrocken, den man den wilden Tieren hinwirft; gleichzeitig jedoch sorgt man von oben aus dafür, daß jede etwaige Weiterung und Intensivierung des liberalen Geistes auf Widerstand stoßen wird.

Die Frage ist ziemlich weitläufig, und für ihre ausführliche Behandlung wäre viel Raum nötig. Wenn ich vorhin hervorhob, daß klerikale Beeinflussung der Staatsgewalt und liberale Gesetzgebung bei uns nebeneinanderstehen, so tat ich das nicht etwa deshalb, weil ich diesen Aspekt der Frage für den wesentlichsten hielt, sondern weil er jener ist, in dem der Widerspruch am augenfälligsten zutage tritt. Wenn ich mein gesamtes Denken zum Ausdruck zu bringen hätte, so wären meine Worte anders, komplizierter, ernster. Heute wollte ich nichts weiter, als darauf aufmerksam machen, wie schwer es trotz aller gegenteiligen Meinungen ist, abzuschätzen, wieviel Macht die Kirche in unserem Lande *wirklich* besitzt. Ließe man diese Vorsicht nicht walten, so würde die Behauptung, der Klerus verfüge bei uns kaum über gesellschaftliche Macht, allzu willkürlich anmuten. Auf Anhieb allerdings hätten wir dem Klerus sicherlich solche zugesprochen, und zwar ein Kontingent, das nicht viel hinter dem des Politikers zurückbliebe. Aber dem ist nicht so. Im Falle des Klerus sehen wir deutlich, daß wirkliche und vermeintliche gesellschaftliche Macht zwei verschiedene Dinge sind. Die Geistlichkeit hat einen großen Einfluß auf das spanische Leben; und doch gilt der Priester, ja selbst der

hohe kirchliche Würdenträger nur wenig in unserem Gesellschaftsleben. Freilich stellt man fest, daß sie sich zu anderen Zeiten eines großen Ansehens erfreut haben, und Überbleibsel davon sind heute noch deutlich zu erkennen. In einigen Orten mit geringer Einwohnerzahl, vor allem im Norden unseres Landes, vielleicht auch in dieser oder jener kleinen Provinzhauptstadt, zeigt der Klerus noch Spuren seines einstigen gesellschaftlichen Glanzes. Aber sie sind auf ein paar wenige Stellen begrenzt und unterstreichen deshalb nur noch die Tatsache, daß dieser Glanz im Erlöschen begriffen ist. Dagegen erfreut sich der Priester, der Bischof, der Mönch *innerhalb* der Geistlichkeit einer angesehenen Stellung. Meines Erachtens kommen wir der Wahrheit am nächsten, wenn wir sagen: die große Macht, über die sie verfügen, ist eine gruppenbezogene, keine gesellschaftliche Macht. Ihre Geltung ist in die engen Grenzen einer Partei verwiesen, innerhalb deren sie nach Belieben gut oder schlecht Wetter machen können, während sie draußen unter dem freien Himmel der nationalen Gesellschaft kaum eine Rolle spielen. Dieses Mißverhältnis zwischen der großen Bedeutung, die ihnen im Bezirk ihrer frommen Gemeinschaft zukommt, und der geringen, deren sie sich draußen erfreuen, stellt die Bischöfe vor ungeahnte Schwierigkeiten hinsichtlich ihres Auftretens. Da sich ihr Leben im allgemeinen in der Abgeschlossenheit des Bischofspalastes abspielt, in jener kleinen Welt des berufsmäßigen Frommseins (man vermute hinter diesem Ausdruck keine verächtliche oder feindselige Haltung), gewöhnen sie sich bestimmte Gesten an, die sie außerhalb ihrer Insel nicht beibehalten können. So schöpfen die Klugen unter ihnen, was ihr äußeres Gehaben anbetrifft, aus zwei verschiedenen Repertoires. Dringt aber durch Zufall einmal eine

Cristina García Rodero [aus *Espí-  
oculta*]



nur für den internen Gebrauch bestimmte bischöfliche oder klösterliche Umgangsweise an die große Öffentlichkeit, so kann man an der Überraschung und Befremdung, die sie dort hervorruft, die Größe des Unterschiedes ermessen, der Gruppenmacht und gesellschaftliche Macht voneinander trennt. Dagegen kann der Politiker auftreten, wie er will: als Individuum wird er uns zwar wahnsinnig vorkommen, sein Ansehen aber leidet dabei keinen Schaden. Denn, ob wir wollen oder nicht: der Politiker ist hierzulande eine Persönlichkeit; ja, man kann sogar sagen: auf normalem Wege eine Persönlichkeit zu werden, das ist in Spanien einzig dem Politiker vorbehalten. (Wir werden bald sehen, wie vielgestaltig und bedauerlich die Folgen sind, die sich hieraus ergeben.) Von dem Priester, dem Bischof, dem Mönch spricht unsere Presse nicht eben häufig, ohne daß man dies allen Ernstes auf eine antiklerikale Haltung zurückführen könnte. Die Presse kann zwar in ihrer Berichterstattung leidenschaftlich gefärbt sein, aber sie erhält sich nicht am Leben, wenn sie nicht die soziale Wirklichkeit anerkennt; und da die Blätter tagtäglich vom politischen Gegner sprechen, so hätten wir, falls irgendein Anlaß dazu bestünde, sicherlich damit zu rechnen, daß die Namen von Priestern, Mönchen, Bischöfen in ihnen auftauchen würden. Wenn hingegen ein Bischof irgendeine politische Tat vollbringt, so begegnen wir ihm unverzüglich an jedem Montag oder Dienstag in den Spalten der Tageszeitungen.

Ich bitte den antiklerikalen Leser, er möge das Gesagte nicht als eine Kundgebung des Antiklerikalismus auf die Aktivseite meines Kontos buchen; denn was immer mit einer Kundgebung, und dazu noch mit der eines »anti« zu tun hätte, wäre mir von Herzen zuwider. Für den Schriftsteller gilt das Gebot, keiner Partei zu dienen und sich auch von keiner in unlauterer Weise unterstützen zu lassen. Das ist ein Gebot, nicht nur ein Ansinnen, das man stellen kann oder auch nicht. (Das Unlaute ist, wohlverstanden, nicht die Partei, sondern die Unterstützung, die sie dem Schriftsteller gewährt. Der Schriftsteller muß ohne Unterstützung auskommen, muß, in der Luft schwebend, den illusorischen Versuch unternehmen, es den Vögeln unter Gottes Himmel und den Erzengeln gleichzutun, die ja beide zu der Zunft der gefiederten und aeronautischen Lebewesen zählen.) Man belasse ihn in der Reinheit und Demut seines Amtes: er beschaut ringsum die Welt, hört die Sprache des Tatsächlichen,

*e quel che ditta va significando  
und bringt zum Ausdruck, was es sagt.*

Nichts weiter.



Zurbarán ist nicht gerade ein populärer Maler; man muß schon mit ihm vertraut sein und ihn studieren, um zu erkennen, welche bemerkenswerten Künstler er war. Er besaß Kraft, und das ist eine Qualität, die man bei Malern selten findet. Doch ich möchte hier nicht so viel über ihn sprechen; es sind seine Bildnisse, die mich interessieren. Es sollen Bildnisse von Personen sein, deren Frömmigkeit der Kartäuserorden schmückte, und die scheint sich wirklich um Porträts, möchte sagen: sprechende Porträts der Mönche zu handeln, die im Kloster lebten, als Zurbarán die für die Klosterwände gedachten Bilder schuf. Sie sind mit der für ihn typischen Verdichtung gemalt. Diese weißen Gewänder scheinen nicht aus Wolle zu sein, sondern aus einem Stoff so fest wie Eisen (eine Art Flanell), und die Falten haben nicht die Geschmeidigkeit eines Stoffes, sondern könnten aus Eisen geschmitten sein. Das Harte, das Strenge der Malweise vermittelt dem Betrachter jedoch ein recht eigenartiges Gefühl; es mag abstoßend sein, aber es läßt einen nicht gleichgültig.

aus: W. Somerset Maugham, *Don Fernando*

Francisco de Zurbarán: San Francisco

aus: Cees Nooteboom, *Ein Raunen von Gold und Braun und Bleigrau*

Was wären denn die falschen Gründe, Zurbaráns Bilder zu lieben? Das muß dann mit einer Einstellung zu Spanien zusammenhängen, die noch irgendwo in mir schlummert, weil Spanien ein Land derartig verwirrender Gegensätze ist. Es ist pathetisch, in den Tod verliebt, bereit, sich von Europa abzuwenden, ein Land, das seit dem Zerfall der Habsburger Träume einsam hinter den Pyrenäen vor sich hin fault, bigot und absolutistisch zugleich. Das neunzehnte Jahrhundert schwelgt in diesem Bild:

Moines de Zurbarán, blancs Chartreux  
qui, dans l'ombre  
glissent silencieux sur les dalles des morts,  
murmurant des Paters en des Avés sans nombre ...

schreibt Théophile Gautier, und dieses obskurantistische Pasticcio bleibt hängen und findet für den, der will, Bestätigung genug in den Bildern, die *dieses* Jahrhundert liefert, Menschen, die auf Knien zu Heiligtümern rutschen, Stierkämpfe, die auf eine imaginäre Vorzeit verweisen, Prozessionen angsteinflößender Vermummter und vor allem – und hier kommt der Tod nun wirklich ins Spiel – die Greuel eines bis zum Letzten ausgefochtenen Bürgerkriegs.

Wer aber nur das sehen will, vergißt, daß dieser Krieg gerade um der Modernität willen ausgetragen und von denen gewonnen wurde, die die Verlierer zu sein schienen. Es hatte den Anschein, als werde Franco ewig regieren, doch unter ihm wurde das andere Spanien vorbereitet, und nun ist es da, als hätte jemand die Pyrenäen beiseite geschoben, als hätte das Land erst jetzt den Zusammenbruch unter Philipp II. überwunden, den Verlust von Kolonien und Einfluß verarbeitet und könnte jetzt mit der ganzen Energie dessen mitmachen, der lange geschlafen hat. In Spanien nennt man diesen Augenblick *transición*, Übergang, und man muß das Land aus der Franco-Zeit kennen, um zu spüren, mit welchem Überschwang die Veränderung – nicht zuletzt in der Kunstwelt – sich vollzieht. Man könnte sagen, daß das Land den Übergang *feiert*, mit großen Ausstellungen betont es seine neue Präsenz, seine Sonderstellung zwischen Europa und Lateinamerika, seine gefühlsbetonte historische Beziehung zu den Ländern Nordafrikas.

Jorge Luis Borges

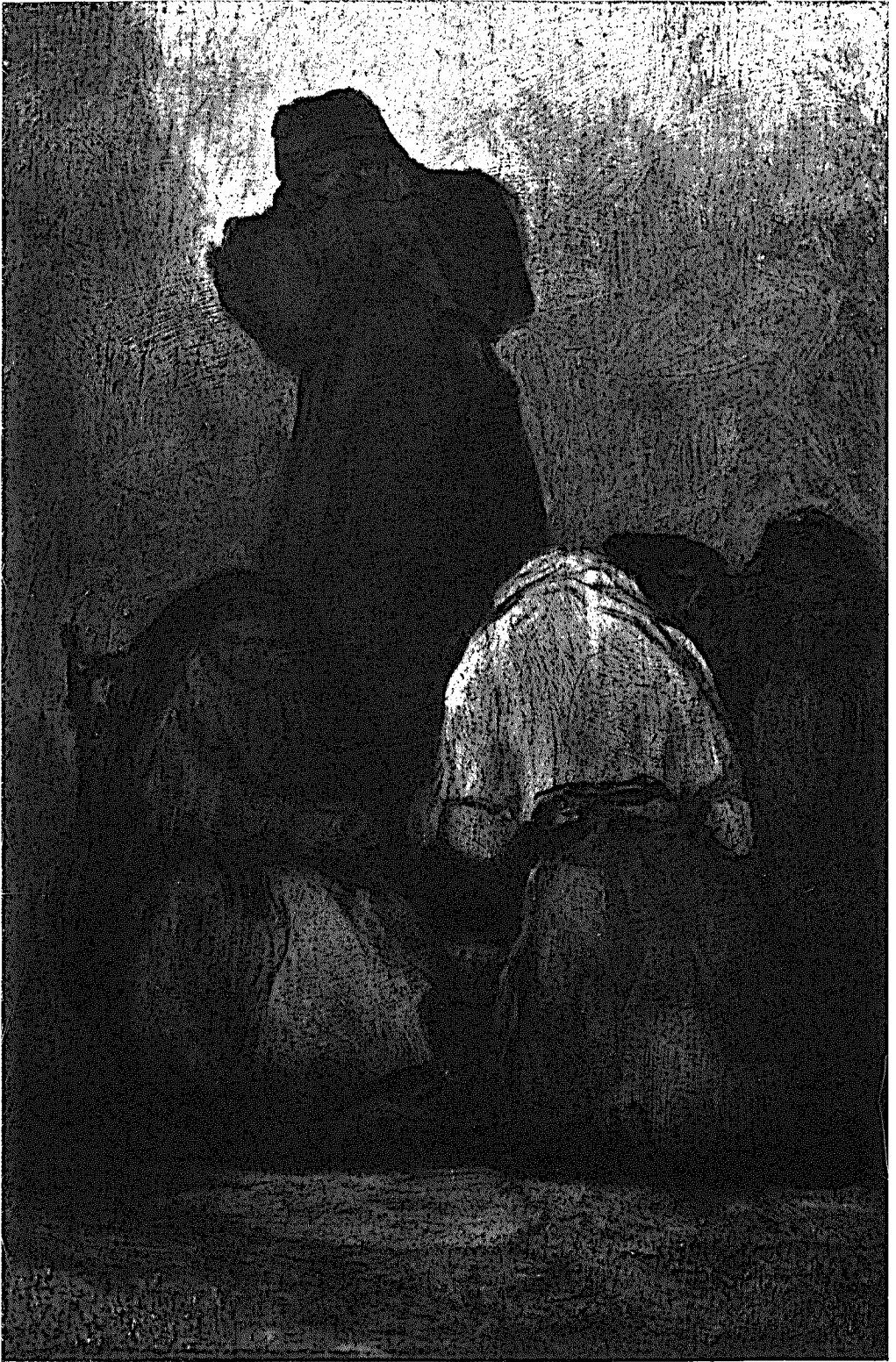
### Der Inquisitor

Märtyrer konnte ich sein. Ich war Henker.  
Ich läuterte die Seelen mit dem Feuer.  
Meine zu retten, wählte ich Gebet  
und Büsserhemd, die Tränen und das Joch.  
In den Autodafés sah ich, was meine  
Zunge erwirkt hatte. Die gnädigen  
Scheiterhaufen und das schmerzvolle Fleisch,  
den Gestank, das Geschrei, die Agonie.  
Ich bin tot. Ich vergaß die Seufzenden,  
aber ich weiß, daß diese schlimme Reue  
Verbrechen ist, das zu den andren kommt,  
und daß beide verwehen wird der Wind  
der Zeit, die weiter ist als Sünde und  
Zerknirschung. Ich habe beide vergeudet.



Das Volk weint und küßt die Erde, über welche Er schreitet, Kinder streuen Blumen vor Ihn hin und jauchzen Ihm zu: ›Hosianna!‹ ›Das ist er!‹ ›Das ist er selber!‹ so wiederholen alle, ›das muß er sein, das ist niemand anders als er!‹ An der Pforte des Domes bleibt Er stehen, gerade in dem Augenblick, als unter Weinen und Klagen ein offener, kleiner, weißer Kindersarg hineingetragen wird: in ihm liegt ein siebenjähriges Mädchen, das einzige Töchterchen eines angesehenen Bürgers. Das tote Kind ist ganz in Blumen gebettet. ›Er wird dein Kind erwecken!‹ so ruft man aus der Menge der weinenden Mutter zu. Der Geistliche, der dem Sarg entgegenschreitet, bleibt stehen und blickt ratlos umher. Da wirft sich die Mutter des toten Kindes schluchzend Ihm zu Füßen: ›Wenn du es bist, so erwecke mein Kind!‹ so ruft sie aus und erhebt bittend die Hände zu Ihm. Der Zug hält an, der Sarg wird in der Vorhalle niedergestellt zu seinen Füßen. Er schaut in Mitleid auf das Kind, und seine Lippen sprechen zweimal leise: ›Talipha kumi!‹ – ›Stehe auf, meine Tochter!‹ Das Mädchen erhebt sich im Sarg, es setzt sich aufrecht und blickt lächelnd umher aus weitgeöffneten, erstaunten Äuglein. In seinen Händen hält es den Strauß weißer Rosen, mit dem es im Sarg lag. Und das Volk steht bestürzt und schreit und schluchzt – und da gerade, in diesem Augenblick, schreitet über den Platz an der Kathedrale vorüber der Kardinal-Großinquisitor: ein fast neunzigjähriger Greis, groß und aufrecht, mit vertrocknetem Gesicht und tiefliegenden Augen, daraus immer noch Funken sprühen. Nicht in prächtigem Kardinalsgewand kommt er gegangen, wie gestern, da man die Feinde des römischen Glaubens verbrannte vor allem Volk – nein, heute umhüllt ihn nur seine grobe Mönchskutte. Ihm folgen in einiger Entfernung seine finsternen Gehilfen, seine Diener und die ›heilige Hermandad‹. Er bleibt vor der Masse stehen und beobachtet von fern. Er sah alles, sah, wie man den Sarg Ihm zu Füßen stellte, sah, wie das Mägdlein erwachte – und sein Gesicht verfinsterte sich. Er verzieht die buschigen Brauen. Unheilvoll leuchtet sein Blick. Er streckt den Finger aus und gebietet der Wache, Ihn festzunehmen. Und so groß ist seine Macht, so unterwürfig und angstvoll gehorsam das Volk, daß die Menge unverzüglich auseinanderweicht vor den Häschern. Und die legen unter plötzlicher Grabesstille Hand an Ihn und führen Ihn ab. Und alsogleich beugt sich die Menge wie *ein* Mann mit dem Haupt zur Erde vor dem greisen Inquisitor. Der segnet schweigend das Volk und geht vorüber. Die Wache führt den Gefangenen in ein enges, finsternes Gefängnisgewölbe im alten Bau des ›Heiligen Gerichtes‹ und schließt Ihn dort ein. Der Tag verrinnt, die finstere, heiße, leblose Nacht von Sevilla bricht herein: nach Lorbeer und Zitrone durftet es ringsumher. Da – im tiefen Dunkel – öffnet sich plötzlich die Eisenporte des Kerkers, und mit einem Licht in der Hand tritt langsam der greise Großinquisitor hinein. Er ist allein. Die Tür fällt hinter ihm ins Schloß. An der Schwelle bleibt er stehen und blickt lange – eine Minute oder zwei – Ihm ins Gesicht. Endlich tritt er leise hinzu, stellt die Kerze auf den Tisch und spricht zu Ihm:

›Das bist du? du?‹ Und da er keine Antwort erhält, so fügt er rasch hinzu: ›Antworte nicht! Schweige! Ja, und was könntest du auch antworten? Ich weiß nur zu gut, was du sagen wirst.



Auch hast du gar kein Recht, irgend etwas dem zuzufügen, was du damals sagtest! Weshalb bist du denn gekommen, uns zu stören? Denn du *bist* gekommen, uns zu stören. Das weißt du selber. Aber weißt du auch, was morgen sein wird? Ich weiß nicht, wer du bist, und will das gar nicht wissen. Ob du es aber selber bist oder nur ein Doppelgänger von Ihm: morgen werde ich dich verurteilen, und ich werde dich auf dem Scheiterhaufen verbrennen wie den schlimmsten aller Ketzer, und dasselbe Volk, das heute dir die Füße küßte, wird morgen auf einen Wink von mir herbeistürzen und Kohlen zusammenscharren für deinen Scheiterhaufen, weißt du das? Ja, du weißt das vielleicht!« fügte er hinzu in tiefem Nachdenken, unverwandt den Blick auf seinen Gefangenen gerichtet.

[...]

»Hast du überhaupt ein Recht dazu, uns auch nur eines der Geheimnisse zu enthüllen von jener Welt, von wo du gekommen bist?« fragt ihn der Greis weiter und antwortet an seiner Statt: »Nein! Du hast kein Recht dazu. Du darfst nichts hinzufügen dem, was schon früher gesagt wurde. Du würdest sonst den Menschen die Freiheit rauben, für die du so eintratest damals, als du noch auf Erden wandeltest. Alles, was du neu verkündigen würdest, müßte ja wie ein Wunder erscheinen und wäre darum ein Attentat auf die Glaubensfreiheit der Menschen: die aber war dir teurer als alles andere. Schon damals, vor eineinhalbtausend Jahren. Hast du nicht damals oft gesprochen: »Ich will euch frei machen!« Aber jetzt hast du diese freien Menschen gesehen!« spricht der Greis nachdenklich lächelnd und fährt dann fort mit einem strengen Blick auf Ihn: »Ja, das ist uns teuer zur stehen gekommen! Wir haben es aber dennoch zu Ende geführt und in deinem Namen. Fünfzehn Jahrhunderte quälten wir uns mit dieser deiner Freiheit, jetzt aber ist es aus damit, aus für immer! Du glaubst das nicht? Du blickst freundlich auf mich und würdigst mich nicht einmal deines Unwillens? So wisse denn: jetzt und eben jetzt sind diese Menschen mehr als je davon überzeugt, daß sie völlige Freiheit genießen. Und dabei haben sie uns selber ihre Freiheit ergeben zu Füßen gelegt. Und das haben wir fertiggebracht, oder hast du etwa solche Freiheit gewünscht?

[...]

Nichts quält ja den Menschen ohne Unterlaß mehr, als in voller Freiheit sich möglichst rasch darüber zu entscheiden, vor wem er sich beugen soll. Er will sich aber bloß beugen vor dem, was so zweifellos Ehrerbietung erfordert, daß alle Menschen sich vor ihm beugen müssen. Darum quält sich dieses elende Geschöpf vom Beginn der Jahrhunderte an! Der gemeinsamen Anbetung wegen vernichteten die Menschen einander mit dem Schwert, erschufen sie sich Götter, und riefen sie einander zu: »Verlasset eure Götter und kommt herbei, die unsrigen anzubeten, oder Tod euch und euren Göttern!« Und so wird es sein bis an der Welt Ende und dann noch, wenn aus der Welt die Götter verschwunden sind: vor Idolen werden sie dann in den Staub sinken! Du wußtest das, du konntest es nicht nicht wissen, dieses Grundgeheimnis der menschlichen Natur. Du aber verschmähtest das einzige Banner, das sich dir bot, um alle zu zwingen, sich ohne Widerrede vor dir zu beugen: das Banner des Erdenbrotes hast du von dir gewiesen im Namen der Frei-

heit und des himmlischen Brotes. [...] Vergaßest du denn, daß der Mensch Ohnmacht, ja den Tod vorzieht der freien Wahl in der Erkenntnis von Gut und Böse?

Nichts ist verführerischer für den Menschen als Gewissensfreiheit, nichts ist aber auch qualvoller für ihn! Und du? Statt ein für allemal der Menschen Gewissen zu beruhigen, wiesest du ihnen alles, was es Ungewöhnliches, Rätselhaftes und Unbestimmtes gibt, alles, was über Menschenkraft hinausgeht – und damit verführst du so, als ob du die Menschen überhaupt nicht liebtest, und doch warst du gekommen, dein Leben hinzugeben für sie!

Auf Jahrhunderte hinaus hast du des Menschen Seele belastet mit den Qualen deiner Freiheit!

Die freie Liebe des Menschen begehrst du, frei sollte er dir folgen: Wo bisher das alte feste Gesetz herrschte, da soll hinfort der Mensch mit freiem Herzen selber entscheiden, was gut und was böse ist, und als alleinige Richtschnur soll er dein Abbild im Herzen tragen!

Hast du aber wirklich nicht bedacht, daß der Mensch schließlich auch dein Abbild und dein Recht verleugnen und von sich werfen wird, wenn man ihm eine so furchtbare Last aufbürdet wie die freie Wahl? War es überhaupt möglich, die Menschen in größerer Verwirrung und in größerer Qual zurückzulassen, als du es tatest? Da du ihnen so viel Sorgen und unlösliche Aufgaben hinterließest? So hast du denn selber den Grund gelegt zum Zusammenbruch deines Reiches! Niemanden sonst darfst du beschuldigen! Und doch: ist dir *das* damals angetragen worden?

Es gibt drei Kräfte, nur drei Kräfte auf Erden, die imstande sind, das Gewissen dieser schwächlichen Aufrührer auf ewig zu beherrschen, zu ihrem Glück. Diese Kräfte sind: das Wunder, das Geheimnis und die Autorität. Du hast sie alle drei verschmäht. [...]

Nach der Liebe Freier verlangtest du, nicht nach dem sklavischen Entzücken von Unfreien über eine Machtfülle, vor der sie sich in furchtsamer Scheu beugen. Aber auch da hast du zu hoch von den Menschen gedacht, denn natürlich sind sie Sklaven, wenn auch zu Aufrührern geschaffene. Schau um dich und urteile: jetzt sind fünfzehnhundert Jahre vergangen, gehe hin und blicke auf sie: wen hast du bis zu dir emporgehoben? Ich schwöre es, der Mensch ist schwächer und niedriger geboren, als du von ihm glaubtest! Kann er wirklich das vollführen, was du vollbrachtest? Da du ihn aber so überschätztest, hast du so gehandelt, als ob du überhaupt aufgehört habest, mit ihm Mitleid zu empfinden. Zuviel verlangtest du ja von ihm, du, der ihn mehr liebte als sich selber. Hättest du ihn weniger geachtet, so hättest du weniger von ihm gefordert, und das wäre der Liebe näher gewesen, denn leichter wäre dann des Menschen Bürde! Er ist ja nun einmal schwach und niederträchtig. Was liegt daran, daß er sich jetzt überall empört

gegen unsere Macht und stolz darauf ist, daß er sich empört. Es ist der Stolz eines Knaben, eines Schulbuben. Kleine Kinder sind es, die in der Schule Aufruhr stifteten und den Lehrer verfolgten. Aber auch Kinderlust hat schließlich ein Ende und kommt den Kindern teuer zu stehen. Sie werden unsere Tempel niederreißen und die Erde mit Blut beflecken. Aber schließlich werden die dummen Buben einsehen, daß, wenn sie gleich Aufrührer sind, so doch nur schwache Aufrührer, nicht gewachsen dem Aufruhr, den sie selber anzettelten. Zerfließend in dummen Tränen, bekennen sie dann endlich, daß der, der sie zu Aufrührern schuf, sie unstreitig verhöhnen wollte. Sie werden das in Verzweiflung sagen, und ihr Wort wird Gotteslästerung sein und sie noch unglücklicher machen: des Menschen Natur erträgt ja nun einmal keine Gotteslästerung und straft sich letzten Endes immer selber für sie. So ist denn jetzt Unruhe, Wirrnis und Unglück der Menschen Teil, nachdem du einst so viel gelitten hast für ihre Freiheit!

[...]

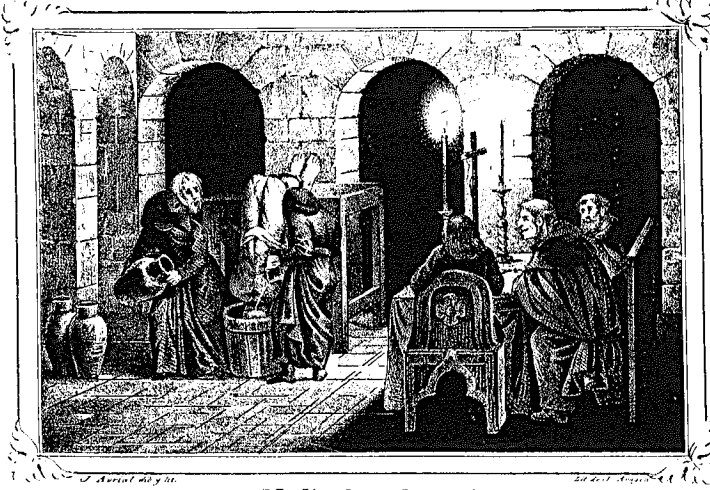
Man prophezeit, du werdest wiederkommen und werdest den Sieg erringen. Du werdest kommen mit deinen Auserwählten, mit den Stolzen und Mächtigen. Dann aber werden wir dem Volk offenbaren, daß die Deinen nur ihr eigenes Heil erstrebten, wir aber allen Erlösung brachten! Man prophezeit auch, die Schwachen werden sich aufs neue erheben gegen die Buhlerin, die auf dem Tier sitzt und in ihren Händen das Geheimnis hält, und sie werden ihr Purpurgewand zerreißen und ihren eklen Leib entblößen. Dann aber will ich aufstehen und dich hinweisen auf die hundert Millionen glücklicher Kinder, welche die Sünde nicht gekannt haben. Und wir, die wir ihre Sünde auf uns nahmen zu ihrem Heil, wir werden dann vor dich hinetreten und werden dir sagen: ‚Richte uns, wenn du es kannst, und wenn du es wagst!‘

Wisse denn, ich fürchte dich nicht! Wisse denn, auch ich war in der Wüste, auch ich nährte mich von Wurzeln und Heuschrecken, auch ich segnete einst die Freiheit, mit der du die Menschen zu beglücken wähtest; auch ich bereitete mich vor, in die Schar deiner Auserwählten zu treten, in die Schar der Mächtigen und der Starken, dürstend danach, ihre Zahl zu mehren! Aber ich kam zur Besinnung und begehrte nicht, dem Wahnsinn zu dienen. Ich wandte mich um und schloß mich denen an, die deine Tat der Menschennatur anpassen. Ich wandte mich ab von den Stolzen und kehrte zurück zu den Demütigen zu ihrer aller Heil.

Und so wird es sein: Unser Reich *wird* kommen. Morgen noch wirst du sehen, wie diese gehorsame Herde auf einen Wink von mir herbeistürzen wird, Kohlen zu schaufeln für den Scheiterhaufen, auf dem ich dich verbrennen werde, weil du gekommen bist, uns zu stören. Denn wer verdiente wohl eher den Scheiterhaufen von unserer Hand als du? Morgen werde ich dich verbrennen. Dixi!



Verbrennung häretischer Schriften während eines Autodafés, Portugal, 16. Jahrhundert (Ausschnitt)



*Media hora bastarà.*

Foltermethoden der spanischen Inquisition. Darstellungen aus dem 19. Jahrhundert; links: Was verfolgt? »Eine halbe Stunde wird gehängt.« rechts: Folter durch Aufhängen: »Foltere den Widerspenstigen!«

Wir wurden aus dem Paradies vertrieben, aber zerstört wurde es nicht. Die Vertreibung aus dem Paradies war in einem Sinne ein Glück, denn wären wir nicht vertrieben worden, hätte das Paradies zerstört werden müssen.

Wir wurden geschaffen, um im Paradies zu leben, das Paradies war bestimmt, uns zu dienen. Unsere Bestimmung ist geändert worden; daß dies auch mit der Bestimmung des Paradieses geschehen wäre, wird nicht gesagt.

Bis fast zum Ende des Berichtes vom Sündenfall bleibt es möglich, daß auch der Garten Eden mit den Menschen verflucht wird. – Nur die Menschen sind verflucht, der Garten Eden nicht.

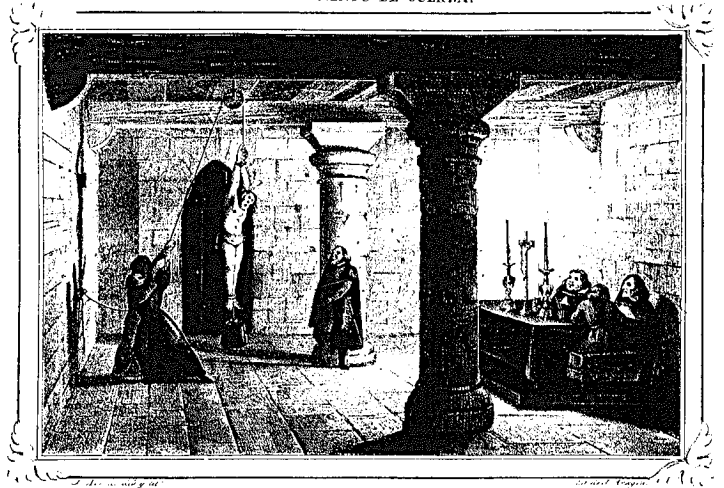
\*

Jedem Menschen werden hier zwei Glaubensfragen gestellt, erstens nach der Glaubenswürdigkeit dieses Lebens, zweitens nach der Glaubenswürdigkeit seines Zieles. Beide Fragen werden von jedem durch die Tatsache seines Lebens so fest und unvermittelt mit »ja« beantwortet, daß es unsicher werden könnte, ob die Fragen richtig verstanden worden sind. Jedenfalls muß man sich nun zu diesem seinen eigenen Grund-Ja erst durcharbeiten, denn noch weit unter ihrer Oberfläche sind die Antworten im Ansturm der Fragen verworren und ausweichend.

\*

Was immer es auch sei, was mich zwischen den zwei Mühlsteinen, die mich sonst zerreiben, hervorzieht, empfinde ich, vorausgesetzt, daß es nicht allzu großen körperlichen Schmerz mit sich bringt, als Wohltat.

aus: Franz Kafka, *Die acht Oktavhefte*



*Al obstinado, tortura.*

Im Bunker hing von der Gewölbedecke eine oben in einer Rolle laufende Kette, die am unteren Ende einen starken, geschwungenen Eisenhaken trug. Man führte mich an das Gerät. Der Haken griff in die Fessel, die hinter meinem Rücken meine Hände zusammenhielt. Dann zog man die Kette mit mir auf, bis ich etwa einen Meter hoch über dem Boden hing. Man kann sich in solcher Stellung oder solcher Hängung an den hintern Rücken gefesselten Händen eine sehr kurze Weile mit Muskelkraft in der Halbschräge halten. Man wird, während dieser wenigen Minuten, wenn man bereits die äußerste Kraft verausgabte, wenn schon der Schweiß auf Stirn und Lippen steht und der Atem keucht, keine Fragen beantworten. Komplizen? Adressen? Treffpunkte? Das vernimmt man kaum. Das in einem einzigen, engbegrenzten Körperbereich, nämlich in den Schultergelenken, gesammelte Leben reagiert nicht, denn es erschöpft sich ganz und gar im Kraftaufwand. Nur kann dieser auch bei physisch kräftig konstituierten Leuten nicht lange währen. Was mich betrifft, so mußte ich ziemlich schnell aufgeben. Und nun gab es ein von meinem Körper bis zu dieser Stunde nicht vergessenes Krachen und Splintern in den Schultern. Die Kugeln sprangen aus den Pfannen. Das eigene Körpergewicht bewirkte Luxation, ich fiel ins Leere und hing nun an den ausgerenkten, von hinten hochgerissenen und über dem Kopf nunmehr verdreht geschlossenen Armen. Tortur, vom lateinischen *torquere*, verrenken: Welch ein etymologischer Anschauungsunterricht!

aus: Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*



Francis Bacon: Studie nach dem Porträt Papst Innozenz' X., 1965

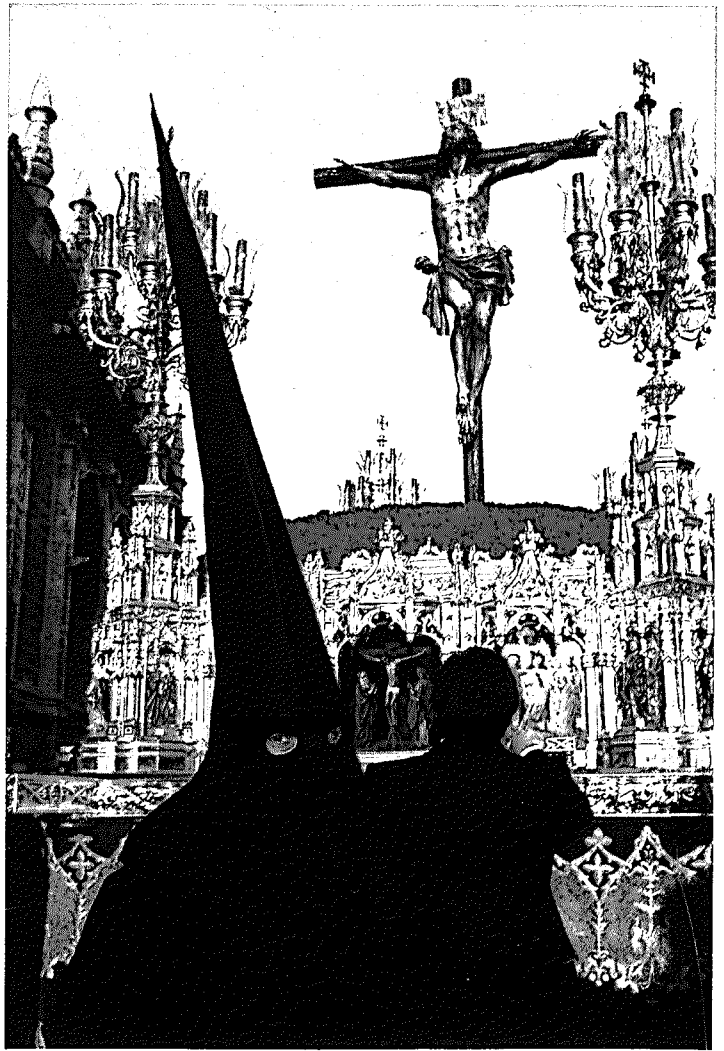
## Franz Kafka. Der Geier

Es war ein Geier, der hackte in meine Füße. Stiefel und Strümpfe hatte er schon aufgerissen, nun hackte er schon in die Füße selbst. Immer schlug er zu, flog dann unruhig mehrmals um mich und setzte dann die Arbeit fort. Es kam ein Herr vorüber, sah ein Weilchen zu und fragte dann, warum ich den Geier dulde. »Ich bin ja wehrlos«, sagte ich, »er kam und fing zu hacken an, da wollte ich ihn natürlich wegtreiben, versuchte ihn sogar zu würgen, aber ein solches Tier hat große Kräfte, auch wollte er mir schon ins Gesicht springen, da opferte ich lieber die Füße. Nun sind sie schon fast zerrissen.« »Daß Sie sich so quälen lassen«, sagte der Herr, »ein Schuß und der Geier ist erledigt.« »Ist das so?« fragte ich, »und wollen Sie das besorgen?« »Gern«, sagte der Herr, »ich muß nur nach Hause gehen und mein Gewehr holen. Können Sie noch eine halbe Stunde warten?« »Das weiß ich nicht«, sagte ich und stand eine Weile starr vor Schmerz, dann sagte ich: »Bitte, versuchen Sie es für jeden Fall.« »Gut«, sagte der Herr, »ich werde mich beeilen.« Der Geier hatte während des Gespräches ruhig zugehört und die Blicke zwischen mir und dem Herrn wandern lassen. Jetzt sah ich, daß er alles verstanden hatte, er flog auf, weit beugte er sich zurück, um genug Schwung zu bekommen und stieß dann wie ein Speerwerfer den Schnabel durch meinen Mund tief in mich. Zurückfallend fühlte ich befreit, wie er in meinem alle Tiefen füllenden, alle Ufer überfließenden Blut unrettbar ertrank.

## Herbert Rosendorfer. Zwischen Himmel und Hölle. Die katholische Kirche, Luthers Reformation und was sich danach begab

Das Dilemma aller Religionen ist, daß der Mensch offensichtlich nicht fähig ist, sich einen abstrakten, nicht-anthropomorphen Gott vorzustellen. Andererseits kann der Mensch, ebenso offensichtlich, nicht eigentlich und auf Dauer ohne eine numinose Überwelt leben, jedenfalls können das die wenigsten. Das hängt wohl damit zusammen, daß der Mensch die ihn umgebenden, ihn bestimmenden Dinge und Umstände nie vollständig in der Hand hat, also sich geführt oder geleitet oder gestoßen fühlt, wofür er ungern eine namenlose Kausalität verantwortlich zu machen bereit ist, vielmehr lieber eine höhere Instanz dafür am Werk sehen möchte, die notfalls beeinflußt werden kann. Das wächst sich, zeigt die Geschichte der Religionen, meist sehr bald zu anthropomorphen Gottheiten und Göttern aus. Daß selbst kulturell und zivilisatorisch hochstehende Völker wie Griechen und Römer sich Götter nicht anders als des Fliegens und des Unsichtbar-Machens mächtige Übermenschen (mit Betonung auf »-menschen«) imaginierten, erweisen ihre Sagen und die Werke ihrer bildenden Kunst. Selbst eine relativ spirituell untermauerte Religion wie die jüdische denkt ihren Gott anthropomorph, manchmal auf geradezu groteske Art. Der Gott des Alten Testaments besitzt einen dezidierten Geruchssinn, hat Launen und Stimmungen, er rechnet, ist gelegentlich verreist, schläft und muß sogar »auf die Seite gehen«. Zwangsläufig entwickelt sich aus solchen Vorstellungen das Bedürfnis, mit Gott zu handeln, weswegen das Opfer, in welcher Form auch immer, als das Zahlungsmittel erscheint, mit dem Gottes Wohlwollen, günstiger Einfluß erkaufte, im Erfüllungsfall Dank unterbreitet werden kann. Die richtige Ordnung dieser Art Gottverehrung, die in fast allen Religionen Voraussetzung für das Gelingen der Kommunikation mit Gott ist, führte zur Entwicklung der Riten. Zu welch ungeheuren, ja nahezu unmenschlichen Komplikationen sich solche Ritenvorschriften auswachsen können, zeigen das Alte Testament und seine Auslegungen. Wer, trotz der anöden Langeweile, die die Lektüre mit sich bringt, das Buch Numeri des Pentateuchs liest, dem stehen über solche geballten Ritenvorschriften die Haare zu Berge, und dem ist klar, daß die Zeit kommen mußte (sie war, behaupte ich, im 1. Jahrhundert vor Christus gekommen), in der kein normaler Mensch mehr diese Riten befolgen konnte.

Jesus und sein eigentlicher Apostel Paulus haben, grob gesagt, die Riten abgeschafft. Sie haben die Juden, die an diese glaubten, vom Alten Testament erlöst. (Ein Gedanke, den der erste christliche Kirchengründer Markion um 100 n. Chr. verkündet hat. Er galt und gilt als Häretiker.) Nicht die Riten, also die Werke, retten den Menschen, sondern der Glaube und die Liebe zu Gott. Diese Rechtfertigung allein durch den Glauben war und ist der Kern der Botschaft Jesu und Paulus'.



Nun gibt es eine Gruppe von Menschen, für die Riten lebenswichtig sind: die Priester. Priester verwalten die Riten, schreiben vor, was richtige, was falsche Riten sind, und werden dafür, was freilich meist der springende Punkt ist, bezahlt. Priester haben das stärkste Interesse am Erhalt der Riten; und – grob gesprochen – von dem Augenblick an, als sich die Jesus-Paulinische Lehre aus dem, was ziemlich ungenau Christentum genannt wird, in eine Kirche zu verwandeln begann (der Zeitpunkt dürfte im 2. Jahrhundert anzusetzen sein, wobei die obengenannte »Kirche« Markions aus Gründen, die auszubreiten hier zu weit führte, auszuklammern ist) – von dem Augenblick an begannen auch die Riten, die Werke im Paulinischen Sinn, die Lehre nach und nach bis zur Unkenntlichkeit zu überkrusten. Wenn man mit offenen Augen das Bild des Papstes betrachtet, wie er eine Gipsmadonna anbetet, ermißt man, wie weit das geführt hat.

Die vielen von der Amtskirche verteufelten Häresien des Spätmittelalters, seien es Flächenbrände wie die Katharer- oder Hussiten-Bewegungen oder Einzelkämpfer wie Savonarola (alles bessere Christen im Sinne Jesu als der Papst und seine Katholiken), zeigen, daß damals diese Überkrustung durch Riten zumindest für Nachdenkliche offensichtlich geworden war. Freilich halfen äußere Umstände, die beginnende Individualisierung des Denkens, größere Flexibilität und Mobilität durch verbesserte Infrastrukturen, nicht zuletzt die Errungenschaft des Buchdruckes, mit, den Geistesterror der Kirche aufzubrechen. Luther war nicht der Anfang, sondern der Höhe- und in gewissem Sinn der Schlußpunkt der Reformation. Daß auch die evangelische Kirche Luthers großartige Errungenschaften vom Gedanken an die alleinige Rechtfertigung durch den Glauben nicht hat erhalten können, daß auch sie (zum Teil) wieder in die Krakenarme der Riten zurückgesunken ist, ist ein anderes Kapitel. Hier soll darüber reflektiert werden, was nach dem Vulkanausbruch »Luther« passierte.

Der Vatikan bemerkte zunächst gar nichts. Papst Leo X. war wie die Päpste seit Jahrhunderten damit beschäftigt, sich am Stuhl Petri festzuhalten und aufzupassen, daß er nicht von seinen Kardinälen vergiftet wurde. Im übrigen bewegte ihn meist die Frage nach der Beschaffung der Geldmassen, die er für seine Hofhaltung, für seine Kriege, seine Maitressen, seine Bestechungen, seinen Nepotismus und – einzig honorig aus späterer Sicht – für seine Förderung der Künste brauchte, besonders für den Bau der Peterskirche. Was sich da in Deutschland und bald auch anderswo wirklich abspielte, daß dort die seit Jahrhunderten als festgemauert betrachteten Dominosteine des amts-katholischen Aberglaubens nach und nach und immer schneller umfielen, wurde der Kurie erst einige Jahre später bewußt. Der zwielichtige, aber ohne Zweifel hochintelligente Johannes Eck war wohl der erste, der die »Gefahr« erkannte.

Aber es hätte der katholischen Kirche wohl auch nichts geholfen, wenn sie die Bedeutung von Luthers Auftreten rechtzeitig erkannt hätte. Sie war zu sehr bis ins Innerste verfault. Um der Reformation wirksam entgegenzutreten, war sie, überspitzt gesagt, tausend Jahre zu spät dran. Aber immerhin begannen Papst und Kurie im Laufe der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts darüber nachzudenken, was man machen konnte, um zu retten, was noch zu retten war.

\*

Die christliche Religion, so wie sie sich seit Paulus darstellt und selbst versteht – was nicht identisch mit der (nur noch zu vermutenden) Lehre des historischen Jesus sein dürfte –, ist eine Erlösungslehre. Jesu Lehre war, soweit man aus den dürftigen authentischen Stellen der Evangelien schließen kann, eine endzeitliche Rettungsreligion. Jesus hat das nahezu unmittelbar bevorstehende Ende der physischen Welt gepredigt. Als das Ende nicht kam (und Jesu Prophezeiung in alles mögliche andere umgedeutet wurde), wurde aus der Errettung die Erlösung.

Erlösung wovon? Von der Sünde natürlich. Die sich im Laufe der Jahrhunderte herausbildende »Kirche« (die Jesus zu gründen niemals im Sinn gehabt hat) maßte sich das Privileg und das Monopol zur Erlösung von den Sünden an. Nun aber sündigt der Mensch gar nicht so arg viel, wenn man genau hinschaut: Wer begeht schon einen Mord, und was liegt an dem bißchen meist halbherzigen Lügen? Da hätte die Kirche wenig zu tun, und sie hätte – und darauf kommt und kam es ihr immer an – zu wenig Macht. Also erklärte sie Erotik, Sexualität (sofern nicht ehelich und direkt der Fortpflanzung dienend) und überhaupt alles Lustbare für Sünde. Da hätte sie im Grunde genommen auch Atmen für sündig erklären können, denn derlei Sünden begeht der Mensch immer und unvermeidbar und vor allem gern, womit die Kirche einen sich stets erneuernden Schatz an Sünden vorfindet, die wiederum nur sie vergeben kann.

Da aber kam etwas, was diese Leib- und Lustfeindlichkeit in Frage stellte und was nicht zuletzt die Päpste und die reichen Kardinäle nach Kräften beförderten: die Renaissance der fröhlichen heidnischen Nacktheit. Es waren die päpstlichen Gemächer, sogar die Kirchen, an deren Wänden sich frische, nackte Göttinnen und – etwas verhaltener – Heilige und Evas tummelten. Das war ein Geist, den die Kurie leichtfertig gerufen hatte und dessen Auswirkungen, was meist nicht einberechnet wird, zusammen mit der ganz anders ausgerichteten Reformation die ohnedies bis ins tiefste Innere verfaulten Grundfesten der Kirche erschütterten. Plötzlich regten sich also die beiden Gedanken: daß die Lust gar nicht so vergebungsbedürftig ist, und daß Papst und katholische Kirche schon gar kein Monopol auf Vergebung besitzen.

\*

Es ist wohl nicht zu viel gesagt, daß um 1530 die katholische Kirche drauf und dran war, aus der Weltgeschichte hinauszuverdunsten. Es wäre schade gewesen. Die katholische Kirche hat mit die großartigsten Werke der bildenden Kunst und der Musik hervorgebracht oder angeregt, die die abendländische Geistesgeschichte kennt. Sie ist damit eine aufs höchste zu bewundernde ästhetische Komponente. Nur zu religiösen Ansichten hätte sie sich nicht versteigen sollen.

Erst Papst Paul III. (1534–1549) erkannte den wirklichen Umfang der reformatorischen Bewegung. Paul III., vorher Alessandro Farnese, der im Alter von 26 Jahren durch Vermittlung seiner Schwester Giulia, einer der Haremsmäuse Papst Alexanders VI., Kardinal geworden war, war einer der schlimmsten Nepotisten unter den Päpsten des 16. Jahrhunderts: hinterlistig, tückisch, wortbrüchig und verschlagen, aber doch etwas weitsichtiger als andere Päpste und Kardinäle. Freilich ging es ihm und der Kurie keineswegs um Glaubensfragen, vielmehr um das Zurückdrängen des immer mehr anschwellenden politischen Einflusses protestantisch gewordener Fürsten und Staaten. Binnen weniger Jahre waren England, Frankreich (Hugenotten), die Schweiz, Nord- und Mitteldeutschland, Ungarn, Böhmen und ganz Skandinavien der Kirche verloren-



gegangen. Im Grunde blieben von dem in Europa, was vorher lateinisch gewesen war, nur Italien, Spanien, Portugal und Teile des südlichen Deutschen Reiches (also die Habsburger- und Wittelsbacher-Staaten) der Kirche treu – und das auch höchst labil, denn überall regten sich antipapistische Gedanken. Wie wenig es den Päpsten dabei um den Glauben ging, zeigt das nunmehr unbekümmerte zeitweilige Paktieren mit dem islamischen Sultan.

Aber es wäre ungerecht, die Kurie und die Päpste hier mit der ganzen Kirche gleichzusetzen. In der Tat gab es Persönlichkeiten, die die Stunde gekommen sahen, die Kirche endlich von

innen her zu reformieren (was im Grunde und anfangs Luther gewollt hat). Zu diesen Persönlichkeiten gehörte Ignatius von Loyola, der zusammen mit fünf Gleichgesinnten 1534 eine geistliche Gemeinschaft gründete, aus der später der Jesuiten-Orden hervorging, der wiederum die katholische Speerspitze der Gegenreformation werden sollte. (Der Begriff Gegenreformation geht auf den protestantischen Historiker Leopold von Ranke zurück.) Wie sehr die Kurie ihre Aufmerksamkeit in erster Linie auf den Erhalt der weltlichen päpstlichen Macht richtete, erhellt etwa daraus, wie mißtrauisch der Papst und sein Hof die aus katholischer Sicht untadeligen Absichten Loyolas beäugten. Erst zögerlich wurde der Orden päpstlicherseits anerkannt. Freilich entwickelte er sich dann bald zu einem Instrument, mit dessen Hilfe der Papst einige im dumpfen Aberglauben lebende und von ihren Beichtvätern und anderen Priestern in ihrer Umgebung wohlweislich darin bestärkte Fürsten bei der katholischen Stange halten konnte. Das waren unter anderem die beiden habsburgischen Vettern Philipp II. von Spanien und Kaiser Ferdinand II. sowie der bayerische Herzog Wilhelm IV. In welchem Maß etwa bei diesen Potentaten finsterster Fetischismus, dumpfste Engstirnigkeit und kindische Höllenangst (alles geschürt von den Geistlichen) das Denken und damit das Leben und ihre Herrschaft bestimmten, ist gar nicht düster genug auszumalen.

Lang sträubten sich die Päpste (schon vor der Reformation) gegen die Einberufung eines Konzils, weil sie von so einem, cum grano salis, »demokratischen« Gremium fürchteten, ihren Vorrang in Frage gestellt zu sehen. Der lutherische Flächenbrand zwang aber den Papst – es war noch Paul III. –, 1545 ein Konzil, und zwar nach Trient, einzuberufen, das die inneren Reformen der katholischen Kirche zusammenfassen sollte. Hätten damals die besonneneren und liberaleren, also weitherzigeren Kirchenmänner wie der Engländer Pole oder wie Kardinal Morone die Oberhand behalten, wären die Kirche und ihre Lehre vielleicht so weit bereinigt worden, daß das weitgesteckte Ziel erreicht worden wäre, den Protestanten die Rückkehr in anständiger und sozusagen ehrenhafter Weise zu ermöglichen. Zum Verderben dieses Konzilsplans kam aber mit Kardinal Careffa, der sich Paul IV. nannte, ein Mann auf den Stuhl Petri, der zu den engstirnigsten, bigottesten und dabei auch noch hemmungslos korrupten Päpsten der neueren Kirchengeschichte zählt. Er wollte das protestantische Problem mit Brachialgewalt lösen und setzte auf die Inquisition, deren Kompetenzen er erweiterte, auf den Index und auf die rigorose Verfolgung aller Häretiker, zu der er die katholisch gebliebenen Fürsten und Könige anzustacheln versuchte. Dieser sein »glühender Reformeifer« wurde allerdings schon durch seine nachgerade katastrophale weltliche Schaukelpolitik und seinen hemmungslosen Nepotismus konterkariert, so daß, wie nicht anders zu erwarten, die Protestanten in eine noch entschiedener antipapistische Haltung getrieben wurden und das eigentliche Ziel des Konzils von Trient in endgültig unerreichbare Ferne rückte.

Ein aus ihrer Sicht bescheidener Erfolg gelang der Reformation in dem mit dem Konzil etwa gleichzeitigen Augsburger Religi-

onsfrieden von 1555. Zwar erkannte dieser Vertrag den Protestantismus formell an, setzte aber den Grundsatz des »cuius regio, eius et religio« fest; das bedeutete die – damals aber hingenommene – Ungeheuerlichkeit, daß der Fürst bestimmen konnte, welchem Glauben seine Untertanen anhängen mußten, und daß dies auch zwangsweise durchgesetzt werden konnte. Das führte zur brutalen Rekatholisierung weiter Landstriche und legte Zündstoff für die religiös-politischen Auseinandersetzungen der nächsten hundert Jahre, die im Dreißigjährigen Krieg gipfelten. Noch heute entspricht die Geographie der Konfessionen in Deutschland im großen und ganzen diesem »cuius regio ...« des Augsburger Religionsfriedens.

\*

Seit 1556 regierte in Spanien König Philipp II., einer der finstersten Katholiken seiner Zeit, eine männliche Betschwester, ein verklemmter Tyrann und, seines abergläubischen Fetischismus ungeachtet, ein heimlicher Geilgockel – alles in allem das Widerwärtigste, was damals einen Thron verunzierte. Spanien und das, was Philipp nach der Abdankung seines Vaters Karls V. von dessen »Reich, in dem die Sonne nicht unterging«, zugefallen war, war ein Weltreich. Daß es keine wahre Weltmacht war und blieb, verdankte es letzten Endes Philipps frömmelnder Politik, die die besten Kräfte ausgrenzte und die übrigen sinnlos im Kampf gegen die lutherische »Häresie« verschleiß. Dabei war der spanische Katholizismus ohnedies von besonderer, nämlich düsterer Art. Wer je die goldstrotzenden Riesenretabel in den gruftmodrigen Dunkelheiten spanischer Kirchen hat drohend aufblitzen sehen, die verrenkten, wundenverkratzten Christusse, die schlangenäugigen Heiligen in den Gebetshöhlen quaderschwerer Kathedralen, der weiß, was zu Aberglauben pervertiertes Christentum ist.

Spanien war jahrhundertlang fast gänzlich ein maurisches, islamisches Land gewesen. Man muß sich vergegenwärtigen, daß zu Philipps II. Zeiten die die sogenannte Reconquista abschließende Eroberung Granadas (1492), der letzten maurischen Stadt, erst wenig mehr als ein Menschenalter zurücklag. Die islamische Herrschaft über Spanien, die sich fast bis ganz in den Norden der Halbinsel erstreckte, bescherte dem Land die am meisten kultivierte und zivilisierte Epoche des ganzen europäischen Mittelalters. Die Alhambra und die Gärten des Generalife legen heute noch Zeugnis davon ab. In für die Zeit relativ friedlichem Zustand lebten Muslime, Juden und Christen nebeneinander. Die Reconquista vertrieb die muslimische Oberschicht; die zurückgebliebenen Muslime und Juden wurden entweder zwangsweise bekehrt oder zu Menschen zweiter Klasse degradiert. Ich behaupte, daß außer den Zeugnissen der maurischen Architektur das Dumpfste des islamischen Glaubens wie ein Schatten über dem Land zurückblieb: der gnadenlose Fatalismus, der sich mit dem christlichen Fetischismus und Aberglauben zu jenem finsternen Religionskonglomerat verband, das im Grunde genommen die spanische Frömmigkeit bis heute ausmacht und seine bislang letzte Giftblüte im spanisch geprägten Opus Dei getrieben hat.

Cristina García Rodero [aus *Español  
oculta*]



Bei ihrem Rückzugsgefecht in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts klammerte sich die katholische Kirche folgerichtig dann an jenen abergläubischen Philipp II., obwohl der mit der Kurie nicht immer zimperlich umsprang und den Papst, wenn es um weltliche Dinge ging, seine Macht spüren ließ, etwa bei den Auseinandersetzungen mit Frankreich. Ein Dorn im Auge Philipps waren die Niederlande, das ehemalige burgundische Erbe, das durch Philipps Großmutter Maria von Burgund an Habsburg gefallen war. In Spanien selber und in den Kolonien (wo die frommen Missionare aus Jux friedliche Indios im Zuge des größten Völkermordes der Geschichte massakrierten) war der lückenlose Gewaltkatholizismus fast kein Problem. Die wenigen, die zu denken wagten und die Alleinseligmachende anzweifelten, wurden lebendig geröstet, was neben dem ähnlich vergnügungsträchtigen Stierkampf eine beliebte Volksbelustigung war.

Nicht so in den Niederlanden, die im wesentlichen das heutige Holland, Belgien und Luxemburg umfaßten. Dort, für die spanische Zuchtrute nicht so leicht erreichbar, von der spanischen Glaubensgnade durch das feindliche Frankreich getrennt, entwickelten sich gefährliche Brutstätten freien Denkens. Dabei muß man sich vergegenwärtigen, daß in jenen Niederlanden mit der dichtesten Agglomeration (für damalige Verhältnisse) sehr großer Städte wie Brüssel, Amsterdam, Rotterdam, Antwerpen usw., mit dem bedeutendsten Handelsaufkommen, dem mächtigsten Bankenwesen und dem meisten Geld auf einem Haufen in Europa ein materieller Wohlstand und eine Wirtschaftsmacht erster Ordnung auf relativ kleinem Raum entstanden war. Sie trotzten der spanischen Gewalt. In den nördlichen Provinzen, den heutigen Niederlanden, konnte der Abfall vom Katholizismus nicht mehr, in den südlichen, dem heutigen Belgien, trotz des Terrors der spanischen Statthalter nur mit größter Anstrengung aufgehalten werden.

Vor diesem Hintergrund spielte sich das ab, was bei Schiller und Verdi und vielleicht auch historisch die Tragödie des Prinzen Don Carlos war und ist. Don Carlos, Infant von Spanien, 1545 geboren, war der älteste Sohn Philipps II. und das einzige Kind aus dessen erster Ehe mit Maria von Portugal, die wenige Tage nach der Geburt des Prinzen starb. Historische Tatsache ist, daß der Prinz 1560 als Thronfolger anerkannt und in den Staatsrat aufgenommen wurde. Aber schon 1563 berief der König zwei seiner österreichischen Neffen, die Erzherzöge Rudolf und Ernst, ins Land, die die nächsten männlichen Verwandten waren und daher für die Nachfolge geeignet schienen. Philipps zweite Ehe mit Maria Tudor blieb kinderlos, seiner dritten Ehe mit Elisabeth von Valois, mit der Carlos zunächst verlobt war, entsprangen nur Töchter. Historisch belegt ist weiter, daß in der Nacht vom 18. auf den 19. Januar 1568 der König mit einem bewaffneten Gefolge in die Gemächer des Kronprinzen eindrang, ihn verhaftete und alle seine Papiere beschlagnahmte. Der Prinz kam in Einzelhaft, wurde ständig bedroht und wohl auch mißhandelt. Er erkrankte, es wurde ihm keine Pflege zuteil, und ein halbes Jahr später war er tot (24. Juli 1568).

Um diese grausam-nüchternen Fakten rankten sich sehr bald Gerüchte und Legenden. Für die romantischste Version, daß der edle Prinz seine Verlobte Elisabeth geliebt habe und daß er entweder wahnsinnig geworden sei, weil er die Braut an seinen Vater abtreten mußte, oder deswegen eine Revolte gegen und einen Mordanschlag auf seinen Vater plante, gibt es keine historischen Hinweise. Freilich liegt so etwas nicht außerhalb des Denkbaren, und auffällig ist immerhin, daß die bei Carlos konfiszierten Papiere offensichtlich vernichtet wurden. Auch verbot der König jede öffentliche Berichterstattung über die Vorfälle. Die offizielle Version lautete, daß der Prinz geistesgestört gewesen und zunehmend schwachsinnig geworden sei. Sein Zustand sei letztenendes hoffnungslos gewesen. Daß dies die brutale Behandlung des Prinzen nicht rechtfertigte, fiel auch den Zeitgenossen auf. Gewisse, im nachhinein natürlich nicht zu verifizierende Gerüchte von aufrührerischen und häretischen Gedanken und Haltungen des Prinzen tauchten sehr bald in den geheimen Gesandtenberichten vom spanischen Hof u. a. an die Republik Venedig auf. Wie weit das ging, und was bei der unbequemen Haltung, der Krankheit und der lieblosen, starrsinnigen und zuletzt grausamen Behandlung des Prinzen seitens seines Vaters und, nicht zu vergessen, der am Hof allmächtigen Inquisitoren- und Pfaffenclique Ursache, was Wirkung war, läßt sich schon allein wegen der sorgsam unterdrückten Quellen nicht sagen, und so wird es bleiben.

Die ersten, ohne Zweifel von offizieller Seite gutgeheißenen, wenn nicht gar in Auftrag gegebenen historiographischen und auch literarischen Darstellungen folgten der Version des Hofes: edler, tragischer König, der gezwungen ist, seinen bösen Sohn unschädlich zu machen. Dabei taucht auch schon der Vorwurf der Ketzerei gegen Carlos auf. Niemand Geringerer aber als Wilhelm von Oranien, der Erz- und Hauptfeind König Philipps, ein honoriger Fürst, erhob in seiner 1581 erschienenen großen Verteidigungsschrift den Vorwurf des Mordes an Carlos gegen Philipp. Daß sofort mehrere Mordanschläge, von spanischer Seite in Auftrag gegeben, gegen Oranien erfolgten (der letzte, 1584, erfolgreich), muß stutzig machen. Etwa hundert Jahre danach (1672) veröffentlichte der französische Autor C. V. Saint-Réal eine romanhafte Darstellung der Lebensgeschichte Don Carlos', in der die romantische und die politisch-religiöse Seite der Tragödie verschmolzen wurden. Diese Version diente Schiller als Anregung für sein Drama. Schiller war im übrigen Historiker genug, um zu wissen, daß er mit seinem *Don Karlos* keine historische Dokumentation schrieb. Er wollte das Zerbrechen eines edlen Charakters an Tyrannenwillkür und religiöser Intoleranz darstellen.

Ob nun die romantische Version, die tragische Liebesgeschichte zwischen Carlos und Elisabeth, historisch fundiert oder denkbar ist (oder auch nicht); ob die andere Version, daß die Kirche, die verbürgtermaßen vor nichts zurückschreckende Inquisition in Gedanken und Charakter des Prinzen Züge entdeckten, die befürchten ließen, daß der Nachfolger Philipps nicht mehr so bigott und pfaffenhörig werde wie Philipp selbst, und daß sie entweder selber ihn beseitigten oder auf seine

Beseitigung drängten, das erscheint mir nicht nur nicht undenkbar, sondern sogar als eher wahrscheinlich.

\*

Die Gegenreformation, um zu diesem Thema zurückzukehren, war mit den halbherzigen Reformen des Konzils von Trient nicht zu Ende. Nachdem spätestens mit dem Ausgang des Dreißigjährigen Krieges selbst den hartsinnigsten Päpsten klargeworden war, daß das Rad der Geschichte nicht mehr zurückzudrehen war, mit Gewalt schon gar nicht, setzte ein bis ins 20. Jahrhundert fortdauerndes kirchliches Lamento über die bösen Protestanten ein, und man befließigte sich noch lange der Feindseligkeit, Ignoranz und Böswilligkeit gegen alles Lutherische.

Aber es gab auch nicht oder weniger militante und larmoyante Züge in der Gegenreformation; Karl Borromäus, Erzbischof von Mailand, oder Philippus Neri, Goethes »lachender Heiliger«, waren Männer dieser Richtung. Besonders letzterer hat durch die Andachtsform des musikalisch umrahmten Oratoriums zumindest die Musik um eine bemerkenswerte Gattung bereichert, wie überhaupt das gegenreformatorische Programm der anlockenden Prachtentfaltung vielleicht die größte Wirkung zugunsten der katholischen Kirche getan hat. Die großen und bedeutenden Kompositionen liturgischer Werke von Palestrinas *Missa Papae Marcelli* über Beethovens *Missa solemnis* bis zu Strawinskys Messe wären ohne diesen propagandistischen Anstoß nicht denkbar, ebensowenig die grandiosen Impulse, die das römische Barock der bildenden Kunst, namentlich der Architektur, gegeben hat. Ich würde gern auf den Papst verzichten, auf Borrominis Sant'Ivo-Kirche und auf Mozarts *Krönungsmesse* nicht.

\*

Für das Ende des dritten Aktes seiner Oper *Don Carlo* hat Verdi das grandiose Finale des Autodafé komponiert. Solche schon erwähnten Volksbelustigungen mit Ketzerverbrennung haben noch bis ins 18. Jahrhundert tatsächlich stattgefunden. Dezenterweise läßt Verdi die Ketzer außerhalb der Szene verbrennen; aber dennoch hat er eindeutig Stellung bezogen: Nachdem die Flammen erloschen und die Ketzer zu Asche geworden sind, ertönt die Stimme vom Himmel, ein kurzes Sopransolo auf den Text: »Volate verso il ciel ...«, eine der, für meine Begriffe, schönsten Melodien, die Verdi geschrieben hat; sie gilt nicht den Henker-Pfaffen, sondern den »Ketzern«, und die von ihren Leiden erlösten Seelen der Ketzer fliegen dorthin, wohin die des Großinquisitors und seiner Helfershelfer nach Verdis (und auch meiner) Meinung nicht gelangen werden.





---

# Das Libretto

---

## DON CARLO

Oper in fünf Akten von Giuseppe Verdi

Französischer Originaltext von Joseph Méry und Camille du Locle

Italienische Übersetzung von Achille de Lauzières und Angelo Zanardini

Italienische Übersetzung der unveröffentlichten Verse von Piero Faggioni

Fassung der Münchner Aufführung 2000, nach der italienischen fünftaktigen Fassung von 1886 und der Urfassung von 1867 (Finale vierter Akt)

Deutsche Übersetzung von Franziska Severin

### Personen

Philipp II. (Filippo), König von Spanien .....	Baß
Don Carlos (Carlo), Infant von Spanien .....	Tenor
Rodrigo, Marquis von Posa .....	Bariton
Der Großinquisitor .....	Baß
Ein Mönch .....	Baß
Elisabeth (Elisabetta) von Valois .....	Sopran
Prinzessin Eboli .....	Mezzosopran
Tebaldo, Page Elisabeths .....	Sopran
Eine Stimme vom Himmel .....	Sopran
Graf von Lerma .....	Tenor
Ein königlicher Herold .....	Tenor
Flandrische Deputierte .....	Bässe

Herren und Damen der Höfe von Frankreich und Spanien; Volk, Pagen, Wachen, Mönchen, Mitglieder des heiligen Offiziums, Soldaten.

Der erste Akt spielt in Frankreich, die Akte II, III, IV und V spielen in Spanien gegen 1560.

© Franziska Severin

## Atto I

Fontainebleau.

Cacciatori:

Su, cacciator! pronti o la belva  
ci sfuggirà, ... ci sfuggirà!  
E noi l'avrem, pria ch'alla selva  
notte verrà!

Don Carlo:

Fontainebleau!  
Foresta immensa e solitaria!  
Quai giardin, quai rosai,  
quai Eden di splendore  
per Don Carlo potrà  
questo bosco valer,  
ove Elisabetta sua sorridente apparì!  
Lasciai l'Iberia, la Corte lasciai,  
di Filippo sfidando il tremendo furore,  
confuso nel corteo del regio ambasciator;  
potei mirar l'alfin,  
la bella fidanzata!  
colei che vidi pria  
regnar sull'alma mia,  
colei, che per l'amor,  
regnerà sul mio cor!

Io la vidi, al suo sorriso  
scintillar mi parve il sole;  
come l'alma al paradiso  
schiusa a lei la speme, il vol.  
Tanta gioia a me prometto  
che s'inebria questo cor;  
Dio, sorridi al nostro affetto,  
benedici un casto amor.

Il suon del corno alfin nel bosco tace.  
Non più dei cacciator echeggiano i clamor.  
Cadde il dì! Tace ognun!  
e la stella primiera  
scintilla nel lontan arco del ciel.  
Come del regio ostel  
rinvenire il cammin?  
Questa selva è tanto nera!

Tebaldo:

Olà! scudier'! Olà! paggi del Re!

Carlo:

Qual voce risuonò nell'oscura foresta?

Tebaldo:

Olà!... Venite, boscaiuoli, a me!

Carlo:

Oh! vision gentile, ver me s'avanza!

Tebaldo:

Non trovo più la via per ritornar...  
Ecco il mio braccio; sostegno a voi fia.  
La notte è buia, il gel vi fa tremar;  
andiam ancor.

Elisabetta:

Ah! come stanca sono!

Tebaldo:

Ciel! ma chi sei tu?

Carlo:

Io sono uno stranier, uno spagnuol!

## Erster Akt

Fontainebleau.

Jäger:

Auf, Jäger! Seid bereit, oder das Tier  
wird uns entfliehen!  
Und wir werden es haben, bevor im Wald  
die Nacht anbricht.

Carlos:

Fontainebleau!  
Unermeßlich großer und einsamer Wald!  
Welche Gärten, welche Rosenhaine!  
Wie der Garten Eden  
erscheint Don Carlos  
dieser Wald,  
wo seine Elisabeth lächelnd erschien.  
Ich verließ Spanien, verließ den Hof,  
Philipps furchtbare Wut herausfordernd,  
versteckt im Gefolge der königlichen Gesandtschaft;  
so konnte ich sie endlich erschauen,  
die schöne Braut.  
Sie, die zunächst  
meine Seele beherrschte,  
sie, die in lauter Liebe  
über mein Herz herrschen wird.

Ich sah sie, und in ihrem Lächeln  
schien mir die Sonne zu strahlen;  
so wie die Seele dem Paradies,  
so eröffnet sich ihr die Hoffnung.  
Soviel Freude erwarte ich,  
mit der sich mein Herz erfüllt;  
Gott, lächle unserer Zuneigung,  
segne eine reine Liebe!

Der Schall des Horns verklingt endlich im Wald.  
Der Ruf der Jäger widerhallt nicht mehr.  
Der Tag geht zu Ende. Alles schweigt,  
und der erste Stern  
glänzt am weiten Himmelsblau.  
Wie den Weg zum Königspalast  
wieder finden?  
Dieser Wald ist so schwarz!

Tebaldo:

Holla! Pikör! Holla! Pagen des Königs!

Carlos:

Welche Stimme erklingt im dunklen Wald?

Tebaldo:

Holla! Kommt, Holzfäller, zu mir!

Carlos:

Oh! Eine freundliche Erscheinung nähert sich.

Tebaldo:

Ich finde den Weg nicht mehr zurück.  
Hier mein Arm, er sei Euch eine Stütze.  
Die Nacht ist finster, die Kälte läßt Euch erzittern.  
Gehen wir noch etwas weiter!

Elisabeth:

Oh! Wie bin ich müde!

Tebaldo:

Himmel! Wer bist denn du?

Carlos:

Ich bin ein Fremder, ein Spanier.



Elisabetta:

Di quei del corteo ch'accompagna  
il signore di Lerma,  
ambasciador di Spagna?

Carlo:

Si, nobil donna!...  
e scudo a voi sarò.

Tebaldo:

Qual piacer! brillar lontano  
laggiù mirai Fontainebleau.  
Per ricondurvi al regio ostello  
sino al castel io correrò.

Elisabetta:

Va, non temer per me;  
la regal fidanzata  
di Don Carlo son io; ho fe'  
nel'onore spagnuolo!  
Paggio, al castel t'affretta.  
Ei difender saprà la figlia del tuo Re.  
Che mai fate voi?

Carlo:

Alla guerra,  
quando il ciel per tenda abbiám,  
sterpi chieder alla terra  
per la fiamma noi dobbiam!  
Già! già! La stipa diè la bramata scintilla  
e la fiamma ecco già brilla.  
Al campo, allor che splende  
così vivace e bella  
la messaggera ell'è di vittoria,  
o d'amor.

Elisabeth:

Aus dem Gefolge,  
das den spanischen Gesandten  
Graf von Lerma begleitet?

Carlos:

Ja, edle Dame!...  
Und Schutz werde ich Euch geben.

Tebaldo:

Welche Freude! In der Ferne sah  
ich die Lichter von Fontainebleau.  
Um Euch zum Königspalast zurückzubringen,  
werde ich bis zum Schloß laufen.

Elisabeth:

So geh und habe keine Angst um mich;  
ich bin die königliche Braut  
von Don Carlos; ich vertraue  
spanischer Ehre.  
Page, eile zum Schloß!  
Er wird die Tochter deines Königs verteidigen.  
Was macht Ihr da?

Carlos:

Im Krieg,  
unterm Himmelszelt  
erbitten wir von der Erde  
Farn zum Feuermachen.  
Seht! Seht! Der Stein gab den erwünschten Funken,  
und die Flamme leuchtet schon.  
Im Lager, wenn es so lebendig  
und schön glänzt,  
verheißt es Sieg...  
oder Liebe.

Elisabetta:  
E lasciate Madrid?

Carlo:  
Sì.

Elisabetta:  
Conchiuder questa sera  
la pace si potrà?

Carlo:  
Sì, pria del di novel  
stipular l'imeneo  
col figlio del mio Re,  
con Don Carlo si de'.

Elisabetta:  
Ah! favelliam, ah, favelliam di lui!  
Ah! terror arcano invade questo core,  
esul lontana andrò,  
la Francia lascerò...  
Ma pari al mio vorrei di lui l'amore.

Carlo:  
Carlo vorrà viver al vostro piè,  
arde d'amore, nel vostro core ha fè.

Elisabetta:  
Io lascerò la Francia,  
e il padre insieme.  
Dio lo vuol, partirò;  
un'altra patria avrò.  
Ne andrò giuliva,  
e pieno il cor di speme.

Carlo:  
E Carlo pur amandovi vivrà;  
al vostro piè lo giuro, ei v'amerà.

Elisabetta:  
Perché mi balza il cor?  
Ciel! chi siete mai?

Carlo:  
Del prence messenger, per voi questo recai.

Elisabetta:  
Un suo don!

Carlo:  
V'inviò l'immagin sua fedel,  
noto vi fia così.

Elisabetta:  
Gran Dio! io lo vedrò!  
Non oso aprir!... Ah!  
Ma pur vederlo bramo...  
Possente Iddio!

Carlo:  
Carlo son io... e t'amo!  
Sì, t'amo!

Elisabetta:  
Di qual amor, di quanto ardo  
quest'alma è piena!  
Al suo destin voler divin  
or m'incatena!  
Arcan terror m'avea nel cor,  
e ancor ne tremo...  
Amata io sono – amata io sono, gaudio supremo  
ne sento in cor!

Carlo:  
Sì, t'amo, t'amo – te sola io bramo,  
vivrò per te – per te morirò!

Elisabeth:  
So verließ Ihr Madrid?

Carlos:  
Ja.

Elisabeth:  
Wird man heute abend  
den Frieden schließen können?

Carlos:  
Ja, vor dem neuen Tag,  
muß der Ehevertrag  
mit dem Sohn meines Königs,  
mit Don Carlos, abgeschlossen sein.

Elisabeth:  
Oh! Sprechen wir von ihm!  
Oh! Ungekannte Angst erfüllt mein Herz,  
ich werde ins ferne Exil gehen,  
werde Frankreich verlassen...  
Aber ich wünsche mir, daß er meine Liebe erwidert.

Carlos:  
Carlos wird Euch zu Füßen leben wollen,  
er glüht vor Liebe; er vertraut Eurem Herzen.

Elisabeth:  
Ich werde Frankreich  
und den Vater verlassen.  
Gott will es so, ich werde gehen;  
eine andere Heimat werde ich haben.  
Ich werde froh gehen,  
das Herz voller Hoffnung.

Carlos:  
Und auch Carlos wird leben, indem er Euch liebt.  
Zu Euren Füßen schwöre ich, er wird Euch lieben.

Elisabeth:  
Warum klopft mein Herz?  
Himmel! Wer seid Ihr?

Carlos:  
Bote des Prinzen, Euch dieses übergebend.

Elisabeth:  
Ein Geschenk von ihm!

Carlos:  
Er schickt Euch sein getreues Abbild,  
damit Ihr ihn erkennt.

Elisabeth:  
Großer Gott! Ich werde ihn sehen!  
Ich wage nicht, es zu öffnen... Oh!  
Aber ich wünsche so sehr, ihn zu sehen...  
Allmächtiger Gott!

Carlos:  
Carlo bin ich... und ich liebe dich.  
Ja, ich liebe dich.

Elisabeth:  
Wie ist meine Seele erfüllt  
von Liebe und Feuer!  
Zu seinem Geschick hat mich der göttliche  
Wille bestimmt.  
Unbekanntes Grauen hatte ich im Herzen,  
und noch erzittere ich...  
Geliebt bin ich – geliebt bin ich, höchstes Entzücken  
fühle ich im Herzen.

Carlos:  
Ja, ich liebe dich, ich liebe dich – nur dich ersehne ich.  
für dich werde ich leben – für dich werde ich sterben!

Elisabetta:  
Se l'amor ci guidò,  
se a me t'avvicinò,  
il fe' perché ci vuol felici appieno.  
Qual rumor!...

Carlo:  
Il cannone echeggiò.

Elisabetta:  
Fausto di!  
Questo è segnal di festa!

Elisabetta, Carlo:  
Sì, lode al ciel, la pace è stretta.

Elisabetta:  
Qual baglior?  
È il castel che risplende così.

Carlo:  
Sparì l'orror della foresta,  
tutto è gioia, splendor  
tutto è delizia, amor!

Elisabetta:  
Ah!

Carlo, Elisabetta:  
Il ciel ci vegga alfin  
uniti cor a cor –  
nell'imeneo che Dio ci apprestal

Carlo:  
Ah! non temer, ritorna in te.

Elisabetta, Carlo:  
Ah!

Elisabetta:  
Se tremo ancor terror non è,  
rinata son!  
A voluttà nuova per me  
e l'alma abbandonata.

Carlo:  
Ah! non temer, ritorna in te,  
o dolce mio tesoro!  
Angel d'amor, leva su me  
la tua pupilla amata!

Elisabetta, Carlo:  
Rinnovelliam, ebbri d'amor,  
il giuro che ci univa;  
lo disse il labbro,  
il ciel l'udiva,  
lo fece il cor!

Tebaldo:  
Al fedel ch'ora viene, o signora,  
un messaggio felice a recar,  
accordate un favor;  
di serbarmi con voi  
né mai lasciarvi più.

Elisabetta:  
Sia pur!

Tebaldo:  
Regina, vi saluto,  
sposa a Filippo Re.

Elisabetta:  
No, no! sono all'Infante  
dal padre fidanzata.

Tebaldo:  
Al monarca spagnuolo  
v'ha Enrico destinata.  
Siete Regina.

Elisabeth:  
Wenn die Liebe uns zusammenführte,  
als ich dich traf,  
so tat sie es, weil sie uns vollkommen glücklich will.  
Welcher Lärm!...

Carlos:  
Ein Kanonenschuß.

Elisabeth:  
Glücklicher Tag!  
Das ist das Zeichen zum Fest.

Carlos, Elisabeth:  
Ja, der Himmel sei gelobt, der Friede ist geschlossen.

Elisabeth:  
Welch Widerschein?  
Es ist das Schloß, das so erstrahlt.

Carlos:  
Das Unheimliche des Waldes verschwand;  
alles ist Freude, Pracht,  
alles ist Wonne, Liebe!

Elisabeth:  
Ah!

Carlos, Elisabeth:  
Der Himmel sieht uns endlich vereint,  
Herz an Herz im Eheband –  
den Gott uns gewährt.

Carlos:  
Ah, fürchte nicht, fasse dich!

Carlos, Elisabeth:  
Ah!

Elisabeth:  
Ah! Wenn ich zittere, dann nicht vor Angst,  
ich fühle mich wie neugeboren.  
Zu neuer Liebeslust  
hat sich meine Seele geöffnet.

Carlos:  
Ah! Fürchte nicht, fasse dich,  
o meine süße Braut!  
Engel der Liebe, erhebe zu mir  
dein geliebtes Auge!

Elisabeth, Carlos:  
Laß uns, trunken vor Liebe,  
den Schwur erneuern, der uns einte,  
der Mund sprach es,  
der Himmel hörte es,  
das Herz fühlte es.

Tebaldo:  
Dem Getreuen, der jetzt naht, o Dame,  
um eine frohe Botschaft zu überbringen,  
gewährt eine Gunst;  
behaltet mich bei Euch,  
so daß ich Euch nie mehr verlassen muß!

Elisabeth:  
Es sei!

Tebaldo:  
Königin, seid begrüßt,  
Gattin von König Philipp.

Elisabeth:  
Nein, nein! Ich bin  
die Braut des Infanten.

Tebaldo:  
Dem spanischen Monarchen  
hat Euch Heinrich bestimmt.  
Ihr seid Königin.

Elisabetta:  
Ahimè!

Carlo:  
Nel cor mi corse un gel!  
L'abisso s'apre a me –  
tu lo soffri, o ciel!

Coro:  
Inni di festa lieti echeggiate,  
e salutate il lieto dì.  
La pace appresta felici istanti;  
due cori amanti il cielo unì!  
Gloria ed onore alla più bella,  
onor a quella che dè doman  
assisa in soglio – gentil compagna –  
al Re di Spagna dar la sua man!

Elisabetta:  
Tutto sparve!

Carlo:  
Sorte ingrata!

Elisabetta:  
Al dolor son condannata!

Carlo/Elisabetta:  
Spariva il sogno d'or,  
svani dal mio cor!

Dame, Signori:  
Inni di festa lieti echeggiate, ecc.

Carlo:  
L'ora fatale è suonata, ecc.

Elisabeth:  
O Himmel!

Carlos:  
Mein Herz erstarrt zu Eis.  
Ein Abgrund tut sich vor mir auf –  
und du läßt es zu, o Himmel!

Chor:  
Erklingt, frohe Hymnen des Festes,  
und grüßt den frohen Tag!  
Der Friede bringt Freuden;  
zwei liebende Herzen vereinte der Himmel.  
Ruhm und Ehre der Schönsten,  
Ehre der, die morgen,  
auf dem Thron sitzend, als freundliche Gefährtin  
dem spanischen König ihre Hand reichen wird.

Elisabeth:  
Alles verschwand.

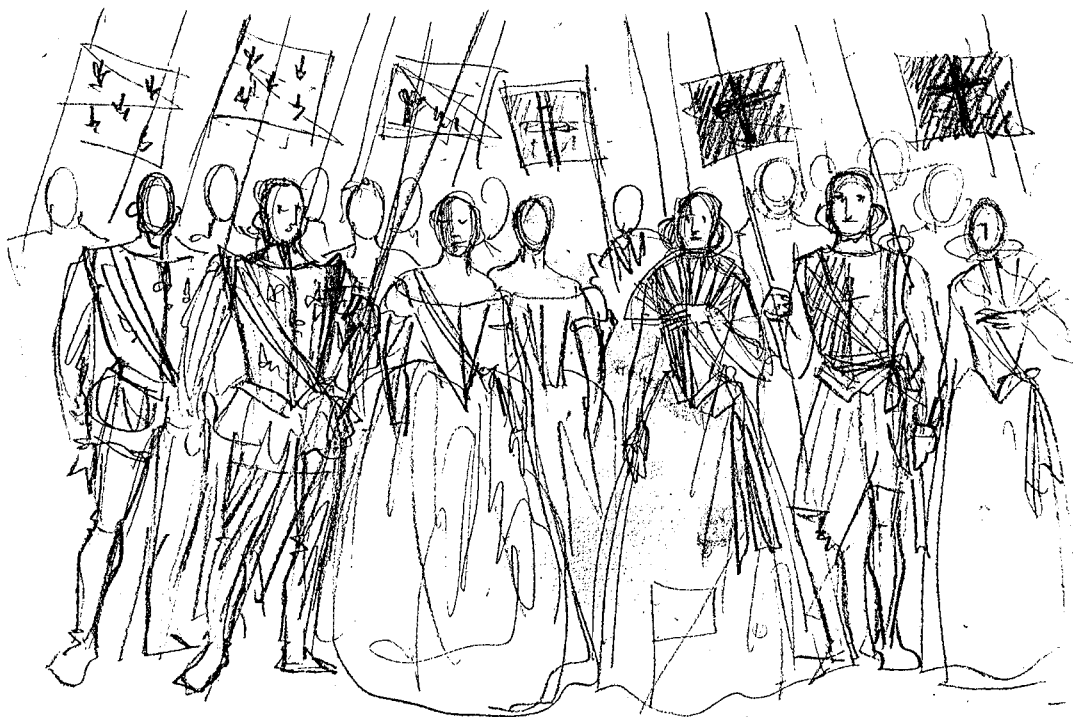
Carlos:  
Undankbares Schicksal!

Elisabeth:  
Zum Leiden bin ich verdammt.

Carlos, Elisabeth:  
Es verschwand der goldene Traum,  
er verschwand aus meinem Herzen.

Damen, Herren:  
Erklingt, frohe Hymnen des Festes, etc.

Carlos:  
Die verhängnisvolle Stunde hat geschlagen. etc.



Elisabetta:  
L'ora fatale è suonata!  
Contro la sorte spietata  
cruda fia meno il pugnar -

Elisabetta:  
Ahimè! Ahimè!  
Ahimè, nostr'alma è condannata!  
Non troverem mai più  
tanto amor, tanto ben!

Carlo:  
Tutto fini!  
Al più crudel  
dolor nostr'alma è condannata,  
tanto amor ora fini!

Conte di Lerma:  
Il glorioso Re di Francia,  
il grande Enrico,  
al monarca di Spagna  
e dell'India vuol dar  
la man d'Elisabetta sua figliuola.  
Questo vincol sarà  
suggello d'amistà.  
Ma Filippo lasciarvi  
libertade vuol intera;  
gradite voi la man del mio Re...  
che la spera?

Coro di Donne:  
Principessa, accettate la man  
che v'offre il Re;  
Pietà! pietà!... La pace avrem alfin!

Conte di Lerma:  
Che rispondete?

Elisabetta:  
Sì.

Coro:  
Vi benedica,  
iddio dal cieff!  
La sorte amica  
vi sia fedel, vi sia fedel!

Elisabetta, Carlo:  
E l'angoscia suprema!  
Mi sento morir!

Coro:  
Inni di festa, ecc.

Carlo, Elisabetta:  
O martir! o condor! Non v'ha duol più crudel!  
Nostr'alme condannate  
Non troveran mai più  
Tanto amor.

Coro:  
Gloria, gloria, o Regina!  
Gloria, gloria, onor!

Carlo:  
Ahimè! Ahimè!

Coro:  
Inni di festa, lieti echeggiate, ecc.

Carlo:  
L'ora fatale è suonata!  
M'era la vita beata,  
cruda, funesta m'appar.  
Spari un sogno così bel!  
O destin fatal, o destin crudel!

Elisabeth:  
Die verhängnisvolle Stunde hat geschlagen.  
Es wäre weniger grausam zu kämpfen,  
als sich dem unbarmherzigen Schicksal zu stellen -

Elisabeth:  
O Himmel! O Himmel!  
O Himmel! Unsere Seele ist verdammt.  
Wir finden nie mehr  
soviel Liebe, soviel Glück.

Carlos:  
Alles ist zu Ende.  
Zu grausamstem Leid  
ist unsere Seele verdammt,  
soviel Liebe hört jetzt auf.

Graf von Lerma:  
Frankreichs ruhmreicher König,  
der große Heinrich,  
will dem Monarchen von Spanien  
und Indien die Hand  
seiner Tochter Elisabeth geben.  
Diese Verbindung wird  
das Siegel der Freundschaft sein.  
Aber Philipp wünscht von Euch  
die freie Entscheidung;  
nehmt Ihr die Hand meines Königs an...  
wie er erhofft?

Die Frauen:  
Prinzessin, nehmt die Hand  
des Königs an;  
habt Mitleid!... Damit wir endlich Frieden haben!

Graf von Lerma:  
Eure Antwort?

Elisabeth:  
Ja.

Chor:  
Es segne Euch  
der Gott des Himmels!  
Das freundliche Schicksal  
sei Euch immer treu!

Elisabeth, Carlos:  
O höchste Angst!  
Ich fühle mich dem Tode nah.

Chor:  
Erklingt, frohe Hymnen des Festes etc.

Elisabeth, Carlos:  
O Qual! O Schmerz! Es gibt keinen grausameren Kummer.  
Unsere Seele ist verdammt,  
wir finden nie mehr  
soviel Liebe, soviel Liebe.

Chor:  
Ruhm, Ruhm, o Königin!  
Ruhm, Ehre!

Carlos:  
O Himmel! O Himmel!

Chor:  
Erklingt, frohe Hymnen des Festes, etc.

Carlos:  
Die verhängnisvolle Stunde hat geschlagen.  
Das Leben war heiter,  
grausam und finster erscheint es mir jetzt.  
Es verschwand ein so schöner Traum.  
O verhängnisvolles Schicksal, o grausames Schicksal!

## Atto 2

### Scena 1

Il chiostro di San Giusto.

Frati:

Carlo il sommo Imperatore  
non è più che muta polve.  
Del celeste suo fattore  
l'anima altera or trema al piè.

Un Frate:

Ei voleva regnare sul mondo,  
obbliando Colui che nel ciel  
segna agli astri il cammino fedel.  
L'orgoglio immenso fu,  
fu l'error suo profondo!

Frati:

Carlo il sommo Imperatore, ecc.

Il Frate:

Grand'è Dio sol, e s'Èi lo vuole  
fa tremar la terra ed il ciel!  
Ah! Misericorde Iddio  
pietoso al peccator,  
conceder tu vorrai  
che la pace e il perdon  
su lui scendan dal ciel.

Frati:

Carlo il sommo Imperatore  
non è più che muta polve!  
Signor! Signor!  
il tuo furor non piombi,  
non piombi sul suo cor.

Tutti:

Grand'è Dio sol,  
è grande Ei sol.

Carlo:

Al chiostro di San Giusto  
ove finì la vita  
l'avo mio Carlo Quinto,  
stanco di gloria e onor,  
la pace cerco invan  
che tanto ambisce il cor.  
Di lei che m'han rapita  
l'immagine erra con me  
del chiostro nell'orror!

Il Frate:

Il duolo della terra  
nel chiostro ancor c'insegue;  
del core sol la guerra  
in ciel si calmerà.

Carlo:

La sua voce! Il cor mi trema!  
mi pareva – qual terror! –  
veder l'Imperator  
che nelle lane il serto asconde  
e la lorica d'ôr.  
È voce che nel chiostro appaia ancor!

Il Frate:

Del core la guerra  
in ciel si calmerà.

Carlo:

Questa voce! O terror!

## Zweiter Akt

### Erstes Bild

Im Kloster San Juste.

Chor der Mönche:

Karl, der erhabene Kaiser,  
ist nichts mehr als stummer Staub.  
Seinem himmlischen Schöpfer  
liegt zitternd seine stolze Seele zu Füßen.

Ein Mönch:

Er wollte die Welt beherrschen  
und vergaß Ihn, der im Himmel  
den Sternen ihren getreuen Weg weist.  
So groß sein Hochmut,  
so tief sein Irrtum!

Chor der Mönche:

Karl, der erhabene Kaiser, etc.

Der Mönch:

Gott allein ist groß, und wenn Er es will,  
läßt Er die Erde und den Himmel erzittern.  
Ah, barmherziger Gott,  
hab Mitleid mit dem Sünder,  
gib Frieden und Vergebung,  
wie sie nur  
vom Himmel kommen!

Chor der Mönche:

Karl, der erhabene Kaiser,  
ist nichts mehr als stummer Staub.  
Herr! Herr!  
Laß deinen Zorn nicht  
über seine Seele kommen!

Alle:

Gott allein ist groß,  
Er allein ist groß.

Carlos:

Im Kloster von San Juste,  
wo das Leben meines Ahnen  
Karls V. endete,  
müde von Ruhm und Ehre,  
suche ich umsonst den Frieden,  
den so sehr mein Herz begehrt.  
Das Bild von ihr,  
die mir geraubt wurde  
folgte mir bis in dieses Kloster voller Grauen.

Der Mönch:

Der Schmerz der Welt  
verfolgt uns bis ins Kloster;  
die Ängste des Herzens können  
sich allein im Himmel beruhigen.

Carlos:

Seine Stimme! Mein Herz erzittert!  
Es schien mir – welch Schrecken! –  
ich hätte den Kaiser gesehen,  
der unter der Kutte die Krone verbirgt  
und den goldenen Brustpanzer.  
Es heißt, im Kloster erscheint er noch immer.

Der Mönch:

Die Ängste des Herzens können  
sich allein im Himmel beruhigen.

Carlos:

Diese Stimme! O Schrecken!



Rodrigo:  
E lui! desso! l'Infante!

Carlo:  
O mio Rodrigo!

Rodrigo:  
Altezza!

Carlo:  
Sei tu ch'io stringo al seno?

Rodrigo:  
O mio prence, signor!

Carlo:  
E il ciel che a me t'invia nel mio dolor  
angiol consolator!

Rodrigo:  
O amato prence!  
L'ora suonò;  
te chiama il popolo fiammingo!  
Soccorrer tu lo dei;  
ti fa suo salvator!  
Ma che vid'io! quale pallor, qual pena!  
Un lampo di dolor sul ciglio tuo balena!  
Muto sei tu! sospiri!  
hai triste il cor!  
Carlo mio, con me  
dividi il tuo pianto, il tuo dolor.

Carlo:  
Mio salvator, mio fratel, mio fedele,  
lascia ch'io pianga in seno a te!

Rodrigo:  
Er ist es! Hier! Der Infant!

Carlos:  
O mein Rodrigo!

Rodrigo:  
Hoheit!

Carlos:  
Du bist es, den ich ans Herz drücke?

Rodrigo:  
O mein Prinz, Herr!

Carlos:  
Es ist der Himmel, der dich mir in meinem Schmerz schickt,  
trostspendender Engel!

Rodrigo:  
O geliebter Prinz!  
Die Stunde schlug;  
es ruft dich das flandrische Volk.  
Du muß ihm helfen;  
du wirst sein Erretter sein.  
Aber was seh ich! Welche Blässe, welche Pein!  
Schmerz glüht auf deinen Lidern.  
Stumm bist du. Du seufzest.  
Das Herz ist dir schwer.  
Mein Carlos, teile mit mir  
deine Tränen, deinen Schmerz!

Carlos:  
Mein Retter, mein Bruder, mein Getreuer,  
laß mich an deiner Brust weinen!

Rodrigo:  
Versami in cor il tuo strazio crudele,  
l'anima tua non sia chiusa per me!  
Parla!

Carlo:  
Lo vuoi tu?  
La mia sventura apprendi,  
e qual orrendo stral  
il mio cor trapassò!  
Amo ... d'un colpevol amor...  
Elisabetta!

Rodrigo:  
Tua madre! Giusto ciel!

Carlo:  
Qual pallor!  
Lo sguardo chini al suol!  
Triste me! tu stesso, tu stesso,  
mio Rodrigo, t'allontani da me?

Rodrigo:  
No, Rodrigo ancor t'ama!  
Io tel posso giurar.  
Tu soffri? tu soffri?  
già per me l'universo dispar.

Carlo:  
O mio Rodrigo!

Rodrigo:  
Mio prence!  
Questo arcano dal Re  
non fu sorpreso ancora?

Carlo:  
No!

Rodrigo:  
Ottien dunque da lui  
di partir per la Fiandra.  
Taccia il tuo cor;  
degn a te opra farai,  
apprendi omai in mezzo  
a gente oppressa, a divenir un Re!

Carlo:  
Ti seguirò, fratello.

Rodrigo:  
Ascolta!  
Le porte dell'asil s'apron già;  
qui verranno Filippo e la Regina.

Carlo:  
Elisabetta!

Rodrigo:  
Rinfranca accanto a me lo spirito che vacilla,  
serena ancora la stella tua nei cieli brilla!  
Domanda al ciel dei forti la virtù!

Carlo, Rodrigo:  
Dio, che nell'alma infondere  
amor volesti e speme,  
desio nel cor accendere  
tu dei di libertà;  
giuriamo insiem di vivere  
e di morire insieme.  
In terra, in ciel congiungere ci può,  
ci può la tua bontà.

Rodrigo:  
Sag meinem Herzen, was dich so grausam quält,  
deine Seele soll mir nicht verschlossen sein!  
Sprich!

Carlos:  
Du willst es?  
Lerne mein Unglück kennen  
und welch furchtbarer  
Schlag mich traf!  
Ich liebe mit schuldhafter Liebe  
Elisabeth...

Rodrigo:  
Deine Mutter! Gerechter Himmel!

Carlos:  
Welche Blässe!  
Dein Blick streift den Boden.  
Ich Unglücklicher! Du selbst, du selbst,  
mein Rodrigo, entfernst dich von mir?

Rodrigo:  
Nein, Rodrigo liebt dich noch.  
Ich kann es dir schwören.  
Du leidest? Wenn du leidest,  
gilt mir die Welt nichts mehr.

Carlos:  
O mein Rodrigo!

Rodrigo:  
Mein Prinz!  
Hat der König  
dein Geheimnis schon entdeckt?

Carlos:  
Nein.

Rodrigo:  
Dann erwirke von ihm,  
daß du nach Flandern gehst.  
Es schweige dein Herz,  
so wie es deiner würdig ist;  
lerne nun inmitten  
der unterdrückten Menschen, ein König zu werden!

Carlos:  
Ich werde dir folgen, Bruder.

Rodrigo:  
Höre!  
Die Türen des Klosters öffnen sich schon;  
Philipp und die Königin kommen hierher.

Carlos:  
Elisabeth!

Rodrigo:  
Stärke an meiner Seite die schwankende Seele,  
unbeschwert leuchtet dein Stern noch am Himmel!  
Erbitte vom Himmel die Tugend der Starken!

Carlos, Rodrigo:  
Gott, der in die Seele  
Liebe und Hoffnung senkte,  
entzündete in unseren Herzen  
den Drang zur Freiheit;  
wir schwören, gemeinsam zu leben  
und gemeinsam zu sterben.  
Auf der Erde, im Himmel kann uns  
deine Güte vereinen.

Rodrigo:  
Vengon già.

Carlo:  
O terror!  
A sol vederla io tremo!

Rodrigo:  
Coraggio!

Frati:  
Carlo il sommo Imperatore ecc.

Carlo:  
Ei la fe' sua! lo l'ho perduta!

Rodrigo:  
Vien presso a me, il tuo cor più forte avrai!

Carlo:  
Ei sua la fe', io l'ho perduta,  
ei sua la fe'!

Carlo, Rodrigo:  
Vivremo insiem e morremo insiem!  
Sarà l'estremo anelito  
sarà, sarà un grido, un grido:  
Libertà!

*Scena 2*  
Alle porte del Chiostro di San Giusto

Dame:  
Sotto ai folti, immensi abeti,  
che fan d'ombre e di quieti  
mite schermo al sacro ostel,  
ripariamo e a noi ristori,  
dien i rezzi ai vivi ardori,  
che su noi dardeggia il ciel.

Eboli:  
Tra queste mura pie la Regina  
di Spagna può sola penetrar.  
Volete voi, mie compagne,  
già che le stelle in ciel  
spuntate ancor non son,  
cantar qualche canzon?

Dame:  
Seguir vogliam il tuo capriccio;  
o principessa, attente udrem.

Eboli:  
A me recate la mandolina;  
e cantiam tutte insiem,  
cantiam la canzon saracina,  
quella del Velo, propizia all'amor.  
Cantiam!

Tebaldo, Dame:  
Cantiam!

Eboli:  
Nei giardin del bello  
saracin ostello,  
all'olezzo, al rezzo  
degli allor, dei fior,  
una bell'almea,  
tutta chiusa in vel,  
contemprar pareva  
una stella in ciel.  
Mohammed, Re moro,  
al giardin se'n va

Rodrigo:  
Sie kommen schon.

Carlos:  
O Grauen!  
Wenn ich sie nur sehe, zittere ich.

Rodrigo:  
Mut!

Chor der Mönche:  
Karl, der erhabene Kaiser etc.

Carlos:  
Sie ist sein. Ich habe sie verloren.

Rodrigo:  
Komm zu mir, zu mir, dein Herz wird gestärkt sein!

Carlos:  
Sie ist sein. Ich habe sie verloren.  
Sie ist sein.

Carlos, Rodrigo:  
Wir werden gemeinsam leben und gemeinsam sterben!  
Unser letzter Wunsch wird  
der Ruf sein:  
Freiheit!

*Zweites Bild*  
Vor dem Kloster San Juste

Damen:  
Unter die dichten, hohen Bäume,  
die Schatten spenden und ruhige Luft -  
milder Schirm für das heilige Gebäude -  
ziehen wir uns zurück, und die leichten Lüfte  
geben uns Schutz vor der sengenden Hitze,  
die vom Himmel auf uns herabbrennt.

Eboli:  
In diese frommen Mauern kann nur die Königin  
Spaniens alleine eintreten.  
Wollt ihr, meine Gefährtinnen,  
da die Sterne am Himmel  
noch nicht erschienen sind,  
nicht ein Lied singen?

Damen:  
Wir folgen gerne deinem Einfall;  
o Prinzessin, aufmerksam hören wir zu.

Eboli:  
Gebt mir die Mandoline  
und laßt uns alle zusammen singen,  
wir singen das sarazenische Lied,  
das vom Schleier, der die Liebe begünstigt.  
Singen wir!

Tebaldo, Damen:  
Singen wir!

Eboli:  
In den Gärten des schönen  
Sarazenenpalastes,  
beim Duft, im Schatten  
des Lorbeers und der Blumen  
stand eine schöne Frau  
ganz in einen Schleier gehüllt,  
sie schien einen Stern am Himmel  
zu betrachten.  
Mohammed, der Maurenkönig,  
erging sich in dem Garten

dice a lei: »T'adoro,  
o gentil beltà!  
Vien, a sè t'invita  
per regnare il Re:  
la Regina ambita  
non è più da me.«  
Ah! ah! ah!...

**Eboli, Tebaldo:**  
Ah! Tessete i veli  
vaghe donzelle,  
mentre è nei cieli  
l'astro maggior,  
chè sono i veli  
al brillar delle stelle  
più cari all'amor.

**Dame:**  
Tessete i veli, *ecc.*

**Eboli:**  
»Ma discerno appena,  
chiaro il ciel non è,  
i capelli belli,  
la man breve, il piè.  
Deh! solleva il velo  
che t'asconde a me;  
esser come il cielo  
senza vel tu dè!  
Se il tuo cor vorrai  
a me dare in don,  
il mio trono avrai,  
chè sovrano io son.«  
»Tu lo vuoi? t'inchina,  
appagar ti vo'.«  
»Allah! La Regina!«  
Mohammed sciamò.  
Ah! ah! ah!...

**Eboli, Dame:**  
Ah, tessete i veli, *ecc.*

**Dame:**  
La Regina!

**Eboli:**  
(Un'arcana mestizia  
sul suo core pesa ognora.)

**Elisabetta:**  
Una canzon qui lieta risuonò.  
(Ahimè! spariron i dì  
che lieto era il mio cor!)

**Tebaldo:**  
Il marchese di Posa, Grande di Spagna.

**Rodrigo:**  
Signora!  
Per Vostra Maestà,  
l'augusta madre un foglio  
mi confidò in Parigi.  
(Leggete, in nome della grazia eterna.)  
Ecco il regal suggel,  
i fiordalisi d'or.

**Eboli:**  
Che mai si fa nel suol francese  
così gentii, così cortese?

**Rodrigo:**  
D'un gran torneo si parla già,  
e del torneo il Re sarà

**Elisabetta:**  
(Ah! non ardisco aprirlo ancor;  
se il fo tradisco del Re l'onor.

und sprach zu ihr: »Ich bete dich an,  
o freundliche Schöne!  
Komm, der Herrscher lädt dich ein,  
ihn zu regieren:  
die Königin wird von mir  
nicht mehr begehrt.«  
Ah!

**Eboli, Tebaldo:**  
Ah! Webt die Schleier,  
leichtsinnige Mädchen,  
während am Himmel  
der höchste Stern steht,  
so sind die Schleier  
bei Sternenschimmer  
noch teuer der Liebe.

**Damen:**  
Webt die Schleier *etc.*

**Eboli:**  
»Ich kann dich kaum erkennen,  
der Himmel ist nicht klar,  
wie schön die Haare,  
die kleine Hand, der Fuß.  
Ah! Hebe den Schleier  
der dich vor mir verbirgt;  
du mußt, wie der Himmel  
unverschleiert sein!  
Will dein Herz sich mir  
als Geschenk geben,  
so erhältst du meinen Thron,  
denn ich bin der Herrscher.«  
»Du wünschst es? Knie dich nieder,  
befriedigen will ich deinen Wunsch.«  
»Allah! Es ist die Königin!«  
rief Mohammed aus.  
Ah!

**Eboli, Damen:**  
Webt die Schleier, *etc.*

**Damen:**  
Die Königin!

**Eboli:**  
(Eine geheimnisvolle Wehmut  
lastet immerzu auf ihrem Herzen.)

**Elisabeth:**  
So fröhlich erklang das Lied.  
(Ah! Verschwunden sind die Tage,  
an denen mein Herz fröhlich war.)

**Tebaldo:**  
Der Marquis von Posa, Grande von Spanien!

**Rodrigo:**  
Hoheit,  
Eure erlauchte Mutter  
hat mir einen Brief  
für Eure Majestät in Paris anvertraut.  
(Lest, im Namen der ewigen Gnade!)  
Hier das königliche Siegel,  
die goldenen Lilien.

**Eboli:**  
Was treibt man so auf französischem Boden,  
diesem so schönen, so höfischen Land?

**Rodrigo:**  
Man spricht von einem großen Turnier,  
und beim Turnier wird der König selbst anwesend sein

**Elisabeth:**  
(Ah! Noch wage ich nicht, es zu öffnen;  
tue ich es, verrate ich die Ehre des Königs.

Ah! perché tremo?  
Quest'alma è pura, è pura ancora,  
Dio mi legge in cor.)  
»Per la memoria che ci lega,  
in nome d'un passato a me caro,  
v'affidate a costui ven prego...«

Eboli:

Son le Francesi gentili tanto,  
e di eleganza, di grazia han vanto.  
È mai ver ch'alle feste regali  
le Francesi hanno tali beltà,  
che solo in ciel trovan rivali?  
Nei balli a Corte, pei nostri manti  
la seta e l'or sono eleganti?

Rodrigo:

In voi brillar sol si vedrà  
la grazia insieme alla beltà.  
La più bella mancar lor potrà.  
Tutto sta ben allor che s'ha  
la vostra grazia e la beltà.

Elisabetta:

»... Carlo.«  
Grata io son.  
Un favor chiedete alla Regina.

Rodrigo:

Accetto, e non per me.

Elisabetta:

Io mi sostengo appena!

Eboli:

Chi più degno di voi  
può sue brame veder appagate?

Ah! Warum zittere ich?

Gott soll in meinem Herzen lesen,  
daß meine Seele noch rein ist.)  
»Bei der Erinnerung, die uns verbindet,  
im Namen einer mir teuren Vergangenheit,  
vertraut diesem Mann, ich bitte Euch darum...«

Eboli:

Sind die französischen Frauen so freundlich?  
Man rühmt ihre Eleganz und ihre Grazie.  
Sagt, sind Kleider aus Seide und Gold  
elegant genug für die Bälle am Hof?  
Ist es wahr, daß bei den königlichen Festen der Franzosen  
solche Schönheiten zu Gast sind,  
daß diese nur Rivalinnen am Himmel haben?

Rodrigo:

In Euch allein sieht man die Grazie  
und die Schönheit leuchten.  
Die Schönste scheint dabei wohl zu fehlen.  
Alles steht einer jeden gut, wenn sie nur  
Eure Grazie und Schönheit hat.

Elisabeth:

»...Carlos.«  
Ich danke Euch.  
Erbittet von der Königin eine Gunst!

Rodrigo:

Ich nehme gerne an, aber nicht für mich.

Elisabeth:

Ich halte mich nur mit Mühe zurück.

Eboli:

Wer wäre würdiger als Ihr,  
seine Wünsche erfüllt zu bekommen?



Elisabetta:  
Oh, terror!

Eboli:  
Ditelo chi?

Elisabetta:  
Chi mai?

Rodrigo:  
Carlo ch'è sol il nostro amore  
vive nel duol su questo suol,  
e nessun sa quanto dolore  
del suo bel cor fa vizzo il fior.  
In voi la speme è di chi geme.  
S'abbia la pace ed il vigor;  
dato gli sia che vi riveda;  
se tornerà, se tornerà, salvo sarà.

Eboli:  
Un dì che presso  
a sua madre mi stava,  
vidi Carlo tremar...  
Amor avria, avria per me?

Elisabetta:  
(La doglia in me s'aggrava...  
rivederlo è morir -)

Eboli:  
Perché lo cela a me?

Rodrigo:  
Ah! Carlo del Re suo genitore  
rinchiuso il cor ognor trovò;  
eppur non so chi dell'amore  
saria più degno, ah!, inver nol so.  
Un sol, un solo detto d'amore  
sparir il duolo farà dal cor;  
dato gli sia che vi riveda;  
se tornerà, salvo sarà.

Elisabetta:  
Ahimè! io mi sostengo appena!

Eboli:  
Amor avria, amor avria, avria per me?

Elisabetta:  
Gran Dio! Rivederlo è morir!

Eboli:  
Perché lo cela, perché celarlo a me?

Elisabetta:  
Va, pronta io son  
il figlio a riveder.

Carlo:  
Io vengo a domandar  
grazia alla mia Regina;  
quella che in cor del Re  
tiene il posto primiero,  
sola potrà ottener  
questa grazia per me.  
Quest'aura m'è fatale,  
m'opprime, mi tortura,  
come il pensier d'una sventura.  
Ch'io parta! n'è mestier!  
Andar mi faccia il Re nelle Fiandre.

Elisabetta:  
Mio figlio!

Elisabeth:  
O Schrecken!

Eboli:  
So sagt doch, wer?

Elisabeth:  
Ja, wer denn?

Rodrigo:  
Carlos, der unsere einzige Liebe ist,  
lebt in Leid auf diesem Boden,  
und niemand weiß, wieviel Kummer  
die Blüte seines edlen Herzens welken läßt.  
Ihr könnt dem Klagenden Hoffnung geben.  
Er soll wieder Frieden und Stärke erlangen;  
es sei ihm vergönnt, Euch wiederzusehen;  
darf er zurückkommen, wird er gerettet sein.

Eboli:  
Eines Tages, als ich nah  
bei seiner Mutter stand,  
sah ich Carlos erzittern...  
Könnte er Liebe für mich empfinden?

Elisabeth:  
(Mein Leiden wird größer;  
ihn wiederzusehen, heißt sterben.)

Eboli:  
Warum verbirgt er es vor mir?

Rodrigo:  
Ah! Carlos fand stets das Herz des Königs,  
seines Vaters, verschlossen;  
und dennoch weiß ich nicht, wer würdiger,  
würdiger der Liebe wäre, ah!, wahrlich nicht.  
Ein einziges, ein einziges Wort der Liebe  
ließe den Schmerz aus dem Herzen verschwinden;  
es sei ihm vergönnt, Euch wiederzusehen;  
darf er zurückkommen, wird er gerettet sein.

Elisabeth:  
O weh, ich kann mich kaum zurückhalten.

Eboli:  
Fühlt er Liebe für mich? Warum verbirgt er es vor mir?

Elisabeth:  
Großer Gott! Ihn wiederzusehen, heißt sterben.

Eboli:  
Würde er es wagen? Könnte er mir das Herz öffnen?

Elisabeth:  
Geh! Ich bin bereit,  
meinen Sohn wiederzusehen.

Carlos:  
Ich komme, um von der Königin  
eine Gunst zu erbitten;  
Sie, die im Herzen des Königs  
den ersten Platz einnimmt,  
nur sie allein kann diese Gunst  
für mich erhalten.  
Diese Luft ist für mich tödlich,  
unterdrückt mich, quält mich,  
wie der Gedanke an ein Unglück.  
Es ist notwendig, daß ich fortgehe,  
daß der König mich nach Flandern gehen läßt.

Elisabeth:  
Mein Sohn!

Carlo:

Tal nome no;  
ma quel d'altra volta!  
Infelice! più non reggo! pietà!  
soffersi tanto! pietà!  
Il ciel avaro un giorno sol mi died,  
poi rapillo a me!

Elisabetta:

Prence, se vuol Filippo udire  
la mia preghiera,  
per la Fiandra da lui  
rimessa in vostra man,  
ben voi potrete partir doman.

Carlo:

Ciel! non un sol, un sol detto,  
pel meschino ch'esul s'en va!  
Ah! perché mai parlar non sento  
nel vostro cor la pietà?  
Ahimè! quest'alma è oppressa,  
ho in core un gel...  
Insan! Piansi, pregai nel mio delirio,  
mì volsi a un gelido marmo d'avel!

Elisabetta:

Perché accusar il cor d'indifferenza?  
Capir dovreste questo nobil silenzio.  
Il dover, come un raggio  
al guardo mio brillò;  
guidata da quel raggio io moverò.  
La speme pongo in Dio,  
nell'innocenza!

Carlo:

Perduto ben, mio sol tesor,  
ah! tu splendor di mia vita!  
Udir almen ti poss'ancor.  
Quest'alma ai detti tuoi  
schieder si vede il ciel!

Elisabetta:

Clemente Iddio, così bel cor,  
acqueti il suo duol nell'obblio.  
O Carlo addio; su questo suol  
vivendo accanto a te  
mi crederei nel ciel!

Carlo:

O prodigio! Il mio cor  
s'affida, si consola;  
il sovvenir del dolor s'invola,  
il ciel pietà senti di tanto duol.  
Elisabetta, al tuo piè morir io vo' d'amor.

Elisabetta:

Giusto ciel, la vita già manca  
nell'occhio suo che or si spegne.  
Bontà celeste, deh! tu rinfranca  
quel nobil core che si penò.  
Ahimè! il dolor l'uccide ...  
Tra queste braccia io lo vedrò  
morir d'affanno, morir d'amore  
colui che il ciel mi destinò!

Carlo:

Qual voce a me dal ciel  
scende a parlar d'amor?  
Elisabetta! tu, bell'adorata, -

Elisabetta:

O delirio, o terror!

Carlos:

Nicht diesen Namen,  
aber den von damals!  
Ich Unglücklicher! Mehr halte ich nicht aus.  
Gnade! Ich litt so sehr; Gnade!  
Der geizige Himmel gab mir nur einen Tag  
und raubte ihn mir dann.

Elisabeth:

Prinz, wenn Philipp  
meine Bitte erhört,  
könnt Ihr schon morgen  
nach Flandern gehen.  
Wenn er es Eurer Hand anvertraut.

Carlos:

Himmel! Nicht ein einziges, ein einziges Wort,  
für den Armseligen, der nun ins Exil geht!  
Ah! Warum höre ich nicht aus Eurem Herzen  
Mitleid sprechen?  
O weh! Meine Seele ist unterdrückt,  
in mir ist eisige Kälte...  
Wahnsinn! Ich weinte, ich betete, in meinem Delirium  
wandte ich mich an den eiskalten Marmor einer Gruft!

Elisabeth:

Warum mein Herz der Gleichgültigkeit beschuldigen?  
Ihr müßtet diese edle Schweigen verstehen.  
Die Pflicht strahlt  
wie eine Flamme vor meinem Auge;  
und diese Flamme leitet mich.  
Die Hoffnung setze ich in Gott,  
in die Unschuld.

Carlos:

Verlorenes Gut, mein einziger Schatz!  
Ah! Du Licht meines Lebens!  
Noch kann ich dir wenigstens zuhören.  
Meine Seele sieht, wie der Himmel sich  
bei deinen Worten öffnet.

Elisabeth:

Gnädiger Gott, laß dieses edle Herz  
seinen Schmerz im Vergessen lindern.  
O Carlos, lebe wohl, auf dieser Erde  
an deiner Seite zu leben,  
wäre für mich das Himmelreich gewesen!

Carlos:

O Wunder! Mein Herz  
vertraut wieder, tröstet sich;  
die Erinnerung an den Schmerz schwindet,  
der Himmel hatte Mitleid mit soviel Leid.  
Elisabeth, zu deinen Füßen möchte ich vor Liebe sterben.

Elisabeth:

Gütiger Himmel, schon schwindet das Leben  
aus seinem Auge, das weinte.  
Himmliche Güte, oh! Ermuntere  
das edle Herz, das so litt!  
O weh! Der Schmerz tötet ihn,  
in meinen Armen werde ich ihn  
vor Sorge, vor Liebe sterben sehen...  
Jenen, den der Himmel mir bestimmt hatte.

Carlos:

Welche Stimme kommt vom Himmel  
und spricht von Liebe?  
Elisabeth! Du schöne Geliebte -

Elisabeth:

O Delirium, o Entsetzen!

Carlo:  
– assisa accanto a me  
come ti vidi un dì!  
Ah! il ciel s'illuminò,  
la selva rificori!

Elisabetta:  
Egli muore!  
O ciel, ei muore!

Carlo:  
O mio tesor! sei tu –

Elisabetta:  
Gran Dio!

Carlo:  
– mio dolce amor! Sei tu! –

Elisabetta:  
Giusto ciel!

Carlo:  
– bell'adorata, sei tu, sei tu!

Elisabetta:  
Ah! giusto cielo! giusto cielo!

Carlo:  
Alla mia tomba, al sonno dell'avel  
sottrarmi perché vuoi, spietato ciel!

Elisabetta:  
Oh! Carlo! oh! Carlo!

Carlo:  
Sotto al mio piè si dischiuda la terra,  
il capo mio sia dal fulmin colpito,  
io t'amo, io t'amo, io t'amo Elisabetta,  
il mondo è a me sparito, sparito a me!

Elisabetta:  
Compi l'opra, a svenar corri il padre,  
ed allor del suo sangue macchiato,  
all'altar puoi menare la madre!  
Va, va, va, e svena tuo padre!

Carlo:  
Ah! maledetto io son!

Elisabetta:  
Ah! Iddio su noi vegliò!  
Signor! Signor!

Tebaldo:  
Il Re!

Filippo:  
Perché sola è la Regina?  
Non una dama almeno presso di voi serbaste?  
Nota non v'è la legge mia regal?  
Quale dama d'onor esser dovea con voi?  
*(La Contessa d'Aremberg si presenta al Re.)*  
Contessa, al nuovo dì  
in Francia tornerete.

Coro:  
Ah! La Regina egli offende!

Elisabetta:  
Non pianger, mia compagna,  
non pianger no,  
lenisci il tuo dolor.  
Bandita sei di Spagna,  
ma non da questo cor.

Carlos:  
– du sitzt an meiner Seite,  
wie ich dich einstmals sah.  
Ah! Der Himmel leuchtet,  
der Wald ergrünt.

Elisabeth:  
Er stirbt.  
O Himmel, er stirbt.

Carlos:  
O mein Schatz! Du bist es –

Elisabeth:  
Großer Gott!

Carlos:  
– meine süße Liebe, du bist es –

Elisabeth:  
Gütiger Himmel!

Carlos:  
– schöne Geliebte, du bist es, du bist es.

Elisabeth:  
Ah! Gütiger Himmel! Gütiger Himmel!

Carlos:  
Warum reißt du mich aus meinem Grab,  
aus dem Schlaf der Gruft, gnadenloser Himmel!

Elisabeth:  
O Carlos! O Carlos!

Carlos:  
Die Erde öffne sich unter meinen Füßen.  
Mein Haupt werde von einem Blitz getroffen.  
Ich liebe dich, Elisabeth!  
Die Welt ist für mich verschwunden.

Elisabeth:  
Dann vollbringe die Tat, eile, den Vater zu erschlagen,  
und dann kannst du, mit seinem Blut befleckt,  
die Mutter zum Altar führen!  
Geh...geh...geh und erschlage deinen Vater!

Carlos:  
Ah! Ich bin verflucht.

Elisabeth:  
Ah! Der Herrgott hat über uns gewacht.  
O Herr! O Herr!

Tebaldo:  
Der König!

Philipp:  
Warum ist die Königin allein?  
Nicht eine einzige Dame ist in Eurer Nähe?  
Ist Euch mein königliches Gesetz nicht bekannt?  
Welche Hofdame hätte bei Euch sein sollen?  
*(Die Gräfin Aremberg tritt vor den König.)*  
Gräfin, Ihr kehrt morgen nach  
Frankreich zurück.

Chor:  
Ah! Was für eine Beleidigung für die Königin!

Elisabeth:  
Nicht weinen, meine Gefährtin,  
nicht weinen,  
lindere deinen Schmerz!  
Du bist aus Spanien verbannt,  
aber nicht aus meinem Herzen.

Con te del viver mio  
fu lieta l'alba ancor;  
ritorna al suol natio,  
ti seguirà il mio cor!  
Ricevi estremo pegno, un pegno  
di tutto il mio favor;  
cela l'oltraggio indegno  
onde arrossisco ancor.  
Non dir del pianto mio,  
del crudo mio dolor;  
ritorna al suol natio, ecc.

Rodrigo, Dame, Signori:  
Spirto gentil e pio,  
acqueta il tuo dolor.

Filippo:  
Come al cospetto mio  
infinse un nobil cor!

Elisabetta:  
Ritorna al suol, al suol natio,  
coi voti del cor, del mio cor.

Filippo:  
Restate!  
Al mio regal cospetto  
perchè d'esser ammesso  
voi non chiedeste ancor?  
Io so ricompensar  
tutti i miei difensor;  
voi serviste, lo so,  
fido alla mia corona.

Rodrigo:  
Sperar che mai potrei  
del favore dei Re?  
Sire, pago son io,  
la legge è scudo a me.

Filippo:  
Amo uno spirito altier.  
L'audacia perdono, non sempre!  
Voi lasciaste il mestier della guerra;  
un uomo come voi,  
soldato d'alta stirpe,  
inerte può restar?

Rodrigo:  
Ove alla Spagna una spada bisogni,  
una vindice man,  
un custode all'onor,  
bentosto brillerà la mia di sangue intrisa!

Filippo:  
Ben lo so...  
ma per voi che far poss'io?

Rodrigo:  
Nulla! No, nulla per me!  
Ma per altri -

Filippo:  
Che vuoi dire? Per altri?

Rodrigo:  
Io parlerò, Sire, se grave non v'è!

Filippo:  
Favella!

Rodrigo:  
O Signor, di Fiandra arrivo,  
quel paese un dì si bel;  
d'ogni luce or fatto privo  
ispira orror, par muto avel!

Mit dir habe ich froh den Morgen  
meines Lebens verbracht,  
kehre in die Heimat zurück,  
mein Herz wird dir folgen!  
Nimm dieses letzte Pfand, ein Pfand  
all meiner Gunst;  
Sag nichts von der würdelosen Beleidigung,  
die mich jetzt noch erröten läßt!  
Sag nichts von meinen Tränen,  
meinem herben Schmerz;  
kehre in die Heimat zurück, etc.

Rodrigo:, Damen, Herren:  
Freundlicher und frommer Geist,  
beruhige deinen Schmerz!

Philipp:  
Wie sie in meiner Gegenwart  
ein edles Herz vorspielen kann!

Elisabeth:  
Kehre in die Heimat zurück  
mit den Wünschen meines Herzens!

Philipp:  
Bleibt!  
Warum wolltet Ihr  
zu meiner Person  
nie vorgelassen werden?  
Ich weiß meine Verteidiger  
zu belohnen.  
Ihr dientet, wie ich weiß,  
treu meiner Krone.

Rodrigo:  
Was könnte ich von der Gunst  
des Königs erhoffen?  
Sire, ich bin zufrieden,  
das Gesetz ist mein Schutz.

Philipp:  
Mir gefällt der stolze Geist...  
die Kühnheit verzeihe ich... nicht immer!  
Ihr gabt den Beruf des Kriegers auf;  
aber kann ein Mann wie Ihr,  
ein Soldat von hoher Abkunft,  
träge bleiben?

Rodrigo:  
Wann immer Spanien ein Schwert benötigt,  
eine rächende Hand,  
einen Hüter der Ehre,  
glänzt das meine sogleich von Blut getränkt.

Philipp:  
Das weiß ich gut...  
Aber was kann ich für Euch tun?

Rodrigo:  
Nichts! Nein, nichts für mich!  
Aber für andere -

Philipp:  
Was soll das heißen? Für andere?

Rodrigo:  
Ich rede, Sire, wenn es Ihnen nicht mißfällt.

Philipp:  
Redet!

Rodrigo:  
O Hoheit, ich komme aus Flandern,  
ein Land, das einst so schön war;  
nun, da ihm jedes Licht genommen,  
flößt es Schrecken ein, scheint ein stummes Grab.

L'orfanel che non ha loco  
per le vie piangendo va;  
tutto struggon ferro e foco,  
bandita è la pietà!  
La riviera che rosseggia  
scorrer sangue al guardo par;  
della madre il grido echeggia  
pei figliuoli che spirar.  
Ah! sia benedetto Iddio,  
che narrar lascia a me  
questa crudia agonia  
perché sia nota al Re.

Filippo:

Col sangue sol potei  
la pace aver del mondo;  
il brando mio calcò  
l'orgoglio ai novator',  
che illudono le genti  
coi sogni mentitor'!  
La morte in questa man  
ha un avvenir fecondo.

Rodrigo:

Che!  
Voi pensate, seminando morte  
piantar per gli anni eterni?

Filippo:

Volgi un guardo alle Spagne!  
L'artigian cittadin,  
la plebe alle campagne  
a Dio fedel e al Re,  
un lamento non ha!  
La pace istessa io dono  
alle mie Fiandre!

Rodrigo:

Orrenda, orrenda pace!  
La pace è dei sepolcri!  
O Re!  
non abbia mai di voi l'istoria a dir:  
Ei fu Neron!  
Quest'è la pace che voi date al mondo?  
Desta tal don terror, orror profondo!  
È un carnefice il prete,  
un bandito ogni armier!  
Il popol geme e si spegne tacendo,  
è il vostro imper deserto, immenso, orrendo,  
s'ode ognun a Filippo maledir, sì, maledir!  
Come un Dio redentor,  
l'orbe inter rinnovate,  
v'ergete a vol sublime,  
sovra d'ogn'altro Re!  
Per voi si allietì il mondo!  
Date la libertà!

Filippo:

Oh! strano sognator!  
Tu muterai pensier  
se il cor dell'uom conoscerai,  
qual Filippo il conosce.  
Or non più!  
Ha nulla inteso il Re, non temer,  
ma ti guarda dal Grande Inquisitor!

Rodrigo:

Che! Sire!

Filippo:

Tu resti in mia regal presenza  
e nulla ancora hai domandato al Re?  
Io voglio averti a me d'accanto!

Die Waise, die keine Unterkunft hat,  
läuft weinend durch die Straßen;  
alles ist verzehrt von Feuer und Schwert,  
die Gnade ist verbannt.  
Der Fluß ist gerötet,  
nur Blut scheint in ihm zu fließen;  
der Schrei der Mutter verhallt,  
die die sterbenden Kinder beweint.  
Ah! Gesegnet sei der Gott,  
der mich von dieser  
grausamen Agonie erzählen läßt,  
damit der König davon erfährt.

Philipp:

Nur mit Blut konnte ich  
den Frieden der Welt erhalten;  
mein Schwert zertrümmert  
den Hochmut der Erneuerer,  
die die Menschen mit  
Lügenträumen täuschen.  
Der Tod in meiner Hand  
hat eine fruchtbare Zukunft.

Rodrigo:

Wie!  
Ihr glaubt, indem Ihr den Tod sät,  
für die Ewigkeit zu pflanzen?

Philipp:

Schau dich in meinem Spanien um!  
Die Handwerker in der Stadt,  
das Volk auf dem Lande,  
gottestreu und treu dem König  
haben sie nichts zu beklagen.  
Den gleichen Frieden gebe ich  
meinem Flandern.

Rodrigo:

Entsetzlich, entsetzlicher Friede!  
Der Frieden der Friedhöfe!  
O König!  
Daß nie die Geschichte über Euch sage:  
Er war ein Nero!  
Ist das der Frieden, den Ihr der Welt schenkt?  
Eure Gabe weckt Grauen, das tiefe Entsetzen.  
Jeder Priester wird zum Henker,  
jeder Soldat zum Banditen.  
Das Volk ächzt und stirbt schweigend,  
Euer Reich wird zu Wüste, unendlich, grauenvoll,  
und man hört einen jeden Philipp verfluchen, ja, verfluchen!  
Wie ein gebender Gott  
könnt Ihr den ganzen Planeten erneuern,  
schwingt Euch zu höchstem Flug empor,  
höher als jeder andere König!  
Durch Euch sei die Welt beglückt!  
Gebt Freiheit!

Philipp:

O sonderbarer Träumer!  
Du wirst deine Meinung ändern,  
wenn du das Herz der Menschen so kennenlernen wirst,  
wie Philipp es kennt.  
Kein Wort mehr!  
Der König hat nichts gehört. Hab keine Furcht!  
Aber hüte dich vor dem Großinquisitor!

Rodrigo:

Wie! Sire!

Philipp:

Du bleibst in meiner königlichen Nähe  
und hast noch immer den König um nichts gebeten?  
Ich wünsche dich an meiner Seite.

Rodrigo:  
Sire! No!  
Quel ch'io son restar io vo'!

Filippo:  
Sei troppo altier!  
Osò lo sguardo tuo  
penetrar il mio soglio.  
Del capo mio, che grava la corona,  
l'angoscia apprendì e il duol!  
Guarda or tu la mia reggia!  
L'affanno la circonda,  
sgraziato genitor!  
sposo più triste ancor!

Rodrigo:  
Sire, che dite mai?

Filippo:  
La Regina – un sospetto mi turba –  
mio figlio –

Rodrigo:  
Fiera ha l'alma insieme pura!

Filippo:  
Nulla val sotto al ciel  
il ben ch'ei tolse a me!  
Il lor destin affido a te!  
Scruta quei cor,  
che un folle amor trascina.  
Sempre lecito è a te  
di scontrar la Regina!  
Tu, che sol sei un uom  
fra lo stuol uman,  
ripongo il cor nella leal tua man!

Rodrigo:  
inaspettata aurora in ciel appar!

Filippo:  
In tua man!

Rodrigo:  
S'apri quel cor che niun potè scrutar!

Filippo:  
Possa cotanto di la pace a me tornar!

Rodrigo:  
Inaspettata aurora in ciel appar!

Filippo:  
Possa tal di la pace a me tornar!

Rodrigo:  
Oh! sogno mio divin!  
Oh, gloriosa speme!

Filippo:  
Ti guarda dal Grande Inquisitor!  
Ti guarda! ti guarda!

Rodrigo:  
Sire!

Rodrigo:  
Sire! Nein!  
Ich möchte der bleiben, der ich bin.

Philipp:  
Du bist zu stolz.  
Dein Blick wagte es,  
meine Schwelle zu überschreiten.  
Erfahre von der Angst und dem Schmerz,  
die auf meinem Haupt, auf der Krone lasten.  
Schau dir nur meinen Palast an!  
Er ist von Sorge erfüllt.  
Glückloser Vater!  
Noch traurigerer Gemahl!

Rodrigo:  
Sire, was sagt Ihr da?

Philipp:  
Die Königin – ein Verdacht quält mich –  
mein Sohn –

Rodrigo:  
Stolz ist seine Seele und rein.

Philipp:  
Nichts ist auf Erden so wertvoll  
wie das Gut, das er mir raubte.  
Ich vertraue dir ihr Schicksal an.  
Erforsche ihre Herzen,  
die eine verrückte Liebe in sich tragen!  
Es sei dir immer gestattet,  
die Königin zu treffen.  
Du, der du allein ein Mensch bist  
inmitten der Menschenschar,  
ich lege mein Herz in deine treue Hand.

Rodrigo:  
Welch unerwartete Morgenröte erscheint am Himmel!

Philipp:  
In deine Hand.

Rodrigo:  
Es öffnete sich jenes Herz, das niemand bisher erforschen  
konnte.

Philipp:  
Könnte mit dem heutigen Tag der Frieden zu mir zurück-  
kehren!

Rodrigo:  
Welch unerwartete Morgenröte erscheint am Himmel!

Philipp:  
Könnte mit dem heutigen Tag der Friede zu mir zurück-  
kehren!

Rodrigo:  
O mein göttlicher Traum!  
O ruhmreiche Hoffnung!

Philipp:  
Hüte dich vor dem Großinquisitor!  
Hüte dich! Hüte dich!

Rodrigo:  
Sire!

## Atto 3

### Scena 1

I giardini della Regina.

Carlo:

»A mezza-notte, ai giardin della Regina,  
sotto gli allor della fonte vicina.«  
È mezza-notte;  
mi par udir il mormorio del vicino fonte.  
Ebbro d'amor, ebbro di gioia il core!  
Elisabetta! mio ben! mio ben!  
mio tesor! a me vien!  
*(Entra Eboli, velata. Carlo la prende per Elisabetta.)*

Sei tu, sei tu, bell'adorata  
che appari in mezzo ai fior!  
Sei tu, sei tu! l'alma beata  
già scorda il suo dolor!  
O tu cagion del mio contento,  
parlarti posso almen!  
O tu cagion del mio tormento  
sei tu, amor mio, sei tu, mio ben!

Eboli:

*(Un tanto amor è gioia a me suprema!  
Amata, amata io son!)*

Carlo:

L'universo obbliam!  
te sola, o cara, io bramo!  
Passato più non ho,  
non penso all'avvenir!  
Io t'amo! Io t'amo!

Eboli:

Possa l'amor  
il tuo cor... al mio cor...  
il tuo cor... sempre unir!

Carlo:

L'universo obbliam,  
la vita e il ciel istesso!

Eboli:

Oh! gioia suprema!

Carlo:

Io t'amo, io t'amo!  
*(Ciel! Non è la Regina!)*

Eboli:

Ahimè! Qual mai pensiero  
vi tien pallido, immoto,  
e fa gelido il labbro?  
Quale spettro si leva fra noi?  
Non credete al mio cor,  
che sol batte per voi?  
V'è ignoto forse, ignoto ancora  
qual fier agguato a'piedi vostri sta?  
Sul vostro capo ad ora, ad ora  
la folgore del ciel piombar potrà!

Carlo:

Deh! nol credete: ad ora, ad ora  
più denso vedo delle nubi il vel;  
su questo capo io veggo ognora  
pronta a scoppiar la folgore del ciel!

## Dritter Akt

### Erstes Bild

Die Gärten der Königin.

Carlos:

»Um Mitternacht, in den Gärten der Königin,  
unter den Lorbeerbäumen nahe der Quelle.«  
Es ist Mitternacht;  
es scheint mir, als hörte ich das Murmeln der nahen <sup>Quelle</sup>  
trunken vor Liebe, trunken vor Freude ist mein Herz.  
Elisabeth! Mein Gut! Mein Gut!  
Mein Schatz! Komm zu mir!  
*(Eboli tritt verschleiert ein. Carlos hält sie für Elisabetta.)*

Du bist es, du bist es, schöne Angebetete,  
die inmitten der Blumen erscheint.  
Du bist es, du bist es! Die frohe Seele  
vergißt schon das Leid.  
O Quell meiner Freude,  
endlich kann ich dich sprechen!  
O Ursache meiner Pein,  
du bist es, meine Liebe, du bist es, meine Liebste!

Eboli:

*(Eine so große Liebe ist für mich höchste Freude.  
Geliebt, geliebt bin ich.)*

Carlos:

Vergessen wir die Welt!  
Nur nach dir allein, Liebste, verlange ich.  
Ich habe keine Vergangenheit mehr,  
ich denke nicht an die Zukunft.  
Ich liebe dich! Ich liebe dich!

Eboli:

Könnte die Liebe  
dein Herz mit meinem Herzen  
für immer vereinen!

Carlos:

Vergessen wir die Welt,  
das Leben und selbst den Himmel!

Eboli:

O höchste Freude!

Carlos:

Ich liebe dich! Ich liebe dich!  
*(Himmel! Es ist nicht die Königin!)*

Eboli:

O weh! Welcher Gedanke  
macht Euch blaß; starr  
und kalt sind Eure Lippen?  
Welches Gespenst trennt uns?  
Glaubt Ihr nicht meinem Herzen,  
das nur für Euch schlägt?  
Ihr wißt vielleicht nicht, wißt noch nicht,  
welcher Hinterhalt Euch gestellt werden soll?  
Auf Euer Haupt kann alsbald  
der Blitz des Himmels niederfahren.

Carlos:

Oh! Ihr glaubt es nicht: gerade jetzt,  
verdichtet sich der Schleier der Wolken;  
ich sehe unablässig, wie der Blitz des Himmels bereit ist,  
auf mein Haupt niederzufahren.

- Eboli:**  
 Udì dal padre, da Posa istesso  
 in tuon sinistro di voi parlar.
- Carlo:**  
 Rodrigo!  
 Qual mistero a me si rivelò.
- Eboli:**  
 Galvarvi poss'io. Io v'amo.  
 Ah, Carlo!
- Carlo:**  
 Il vostro inver celeste è un core,  
 ma chiuso il mio restar al gaudio dè!  
 Noi facemmo ambedue un sogno strano,  
 in notte sì gentil tra il profumo dei fior.
- Eboli:**  
 Un sogno! O ciel!  
 Quelle parole ardenti  
 ad altra credeste rivolger, illuso!  
 Qual balen! qual mister!  
 Voi la Regina amate!
- Carlo:**  
 Pietà!
- Rodrigo:**  
 Che disse mai?  
 Egli è deliro, non merta fè,  
 demente egli è!
- Eboli:**  
 io nel suo cor lessi l'amor;  
 or noto è a me, ei si perdè.
- Rodrigo:**  
 Che vuoi dir?
- Eboli:**  
 Tutto io so!
- Rodrigo:**  
 Che vuoi dir?  
 Sciagurata! Trema! io son...
- Eboli:**  
 L'intimo sei del Re,  
 ignoto non è a me.  
 Ma una nemica io son formidabil,  
 possente:  
 m'è noto il tuo poter,  
 il mio t'è ignoto ancor!
- Rodrigo:**  
 Che mai pretendi dir?
- Eboli:**  
 Nulla!  
 Al mio furor sfuggite invano,  
 il suo destin è in questa mano.
- Rodrigo:**  
 Parlar dovete, a noi svelate  
 qual mai pensiero vi trasse qui.
- Eboli:**  
 Io son la tigre al cor ferita,  
 alla vendetta l'offesa invita.
- Rodrigo:**  
 Su voi del ciel cadrà il furor.  
 Degli innocenti è il protettor.
- Eboli:**  
 Ich hörte den Vater und selbst Posa  
 in unleidvollem Tone über Euch sprechen.
- Carlos:**  
 Rodrigo!  
 Welches Geheimnis wird mir kund!
- Eboli:**  
 Ich kann Euch retten. Ich liebe Euch!  
 Ah! Carlos!
- Carlos:**  
 Ihr habt wahrlich ein himmlisches Herz,  
 aber meines muß der Freude verschlossen bleiben!  
 Wir hatten beide einen seltsamen Traum  
 in dieser freundlichen Nacht voll Blumenduft.
- Eboli:**  
 Ein Traum! O Himmel!  
 Diese glühenden Worte  
 glaubtet Ihr einer anderen gesagt zu haben!  
 Welche Erleuchtung! Welches Geheimnis!  
 Ihr liebt die Königin!
- Carlos:**  
 Erbarmen!
- Rodrigo:**  
 Was sagt er da?  
 Er ist im Fieberwahn, glaubt ihm nicht,  
 er ist von Sinnen!
- Eboli:**  
 Ich las die Liebe in seinem Herzen;  
 jetzt ist sie mir bekannt, er ist verloren.
- Rodrigo:**  
 Was soll das heißen?
- Eboli:**  
 Alles weiß ich.
- Rodrigo:**  
 Was soll das heißen?  
 Unselige! Erzittere! Ich bin...
- Eboli:**  
 Der Vertraute des Königs bist du,  
 das ist mir nicht unbekannt.  
 Ich bin eine außsergewöhnlich  
 machtvolle Feindin:  
 Ich kenne deine Macht,  
 aber noch unbekannt ist dir meine!
- Rodrigo:**  
 Was wollt Ihr damit sagen?
- Eboli:**  
 Nichts.  
 Meiner Wut entflieht ihr umsonst;  
 sein Schicksal liegt in meiner Hand.
- Rodrigo:**  
 Ihr müßt sprechen und uns enthüllen,  
 welcher Grund Euch hierher geführt hat.
- Eboli:**  
 Ich bin die Tigerin mit verletztem Herz,  
 zur Rache läßt die Beleidigung ein.
- Rodrigo:**  
 Über Euch wird der Zorn des Himmels kommen.  
 Er ist der Beschützer der Unschuldigen.

**Eboli:**

Il mio furor sfuggite invano,  
è il suo destin in questa mano, *ecc.*  
...nel cor m'avete ferita,  
al mio furor, *ecc.*  
...il mio furor su di voi piomberà!

**Carlo:**

Stolto fui! stolto fui!  
Oh, destin spietato!  
D'una madre ho il nome macchiato!  
Sol Iddio indagar potrà,  
se questo cor colpa non ha.

**Rodrigo:**

Su voi del ciel cadrà il furor.  
Degli innocenti è il protettor.

**Eboli:**

Ed io, che tremava al suo aspetto!  
Ella volea, questa santa novella,  
di celesti virtù mascherando il suo cor,  
il piacere libar ed intera  
la coppa vuotar dell'amor.  
Ah per mia fè fu ben ardità!

**Rodrigo:**

Tu qui morrai.

**Carlo:**

Rodrigo!

**Rodrigo:**

Il velen ancora non stillò  
quel labbro maledetto!

**Carlo:**

Rodrigo! frena il cor!

**Eboli:**

Perché tardi a ferir?

**Rodrigo:**

No.

**Eboli:**

Non indugiar ancor!

**Rodrigo:**

No.

**Eboli:**

Perché tardi?

**Rodrigo:**

No, una speme mi resta;  
m'ispierà il Signor.

**Eboli:**

Trema per te, falso figliuolo,  
la mia vendetta arriva già.  
Trema per te, fra poco il suolo  
sotto il tuo piè si schiuderà!

**Rodrigo:**

Tacer tu dei; rispetta il duolo –

**Carlo:**

Tutt' ella sa!

**Rodrigo:**

– o un Dio severo ti punirà.

**Eboli:**

Meiner Wut entflieht ihr umsonst,  
sein Schicksal liegt in meiner Hand *etc.*  
...ihr habt mein Herz verletzt,  
meiner Wut, *etc.*  
...meine Wut wird auf euch niedergehen!

**Carlos:**

Wie dumm war ich. Wie dumm war ich.  
O gnadenloses Schicksal!  
Den Namen der Mutter habe ich befleckt.  
Nur Gott kann herausfinden,  
ob dieses Herz keine Schuld trägt.

**Rodrigo:**

Über Euch wird der Zorn des Himmels kommen.  
Er ist der Beschützer der Unschuldigen.

**Eboli:**

Und ich erzitterte bei seinem Anblick!  
Diese heilige Jungvermählte  
verkleidete mit himmlischer Tugend ihr Herz  
und wollte das ganze Vergnügen genießen,  
den Becher der Liebe leeren.  
Ah, bei meinem Glauben! Sie war verwegen.

**Rodrigo:**

Du wirst hier sterben.

**Carlos:**

Rodrigo!

**Rodrigo:**

Das Gift hat noch nicht  
den verfluchten Mund verlassen.

**Carlos:**

Rodrigo! Halte dich zurück!

**Eboli:**

Warum zögerst du zuzustoßen?

**Rodrigo:**

Nein.

**Eboli:**

Nicht weiter zögern!

**Rodrigo:**

Nein.

**Eboli:**

Warum hältst du ein?

**Rodrigo:**

Nein, eine Hoffnung bleibt mir;  
Gott wird mich leiten.

**Eboli:**

Fürchte um dich, falsches Söhnchen,  
schon kommt meine Rache.  
Fürchte um dich, in Kürze wird sich der  
Boden unter deinen Füßen öffnen!

**Rodrigo:**

Du mußt schweigen; schone das Leid –

**Carlos:**

Sie weiß alles.

**Rodrigo:**

– oder ein gestrenger Gott wird dich strafen!

Carlo:  
tutt' ella sa!

Rodrigo:  
Tacer tu dei –

Eboli:  
Tremate!

Rodrigo:  
\_ o per il suolo –

Carlo:  
Tremendo duolo!

Rodrigo:  
\_ sotto il tuo piè si schiuderà.

Carlo:  
Oppresso il cor, forza non ha:  
tutto ella sa, tutto ella sa.

Eboli:  
Tremate per te, ecc.

Carlo:  
tutt' ella sa, ecc.  
...nè ancora il suolo  
sotto il mio piè si schiuderà, ecc.

Rodrigo:  
Tacer tu dei, ecc.

Rodrigo:  
Carlo!  
se mai su te fogli importanti serbi,  
qualche nota, un segreto,  
a me affidarli dei.

Carlo:  
A te! all'intimo del Re!

Rodrigo:  
Sospetti tu di me? di me? di me?  
sospetti di me?

Carlo:  
No, no,  
del mio cor sei la speranza;  
questo cor che sì t'amò  
a te chiudere non so.  
In te riposi ogni fidanza:  
sì, questi fogli importanti ti dol

Rodrigo:  
Carlo, tu puoi fidare in me.

Carlo:  
Io m'abbandono a te.

Scena 2  
Una gran piazza.

Coro:  
Spuntato ecco il dì d'esultanza,  
onore, onor al più grande dei Regi!  
in esso hanno i popoli fidanza,  
il mondo è prostrato al suo piè!  
Il nostro amor ovunque l'accompagna,  
e questo amor giammai non scemerà,  
giammai, giammai, no.  
Il nome suo è l'orgoglio della Spagna,  
e viver deve nell'eternità.

Carlos:  
Sie weiß alles.

Rodrigo:  
Du mußt schweigen –

Eboli:  
Erzittere!

Rodrigo:  
– oder der Boden wird sich –

Carlos:  
Entsetzlicher Schmerz!

Rodrigo:  
– unter deinen Füßen öffnen.

Carlos:  
Mein unterdrücktes Herz hat keine Kraft:  
Sie weiß alles, sie weiß alles.

Eboli:  
Fürchte um dich, etc.

Carlos:  
Sie weiß alles, etc.  
...und noch hat sich der Boden  
nicht unter meinen Füßen geöffnet, etc.

Rodrigo:  
Du mußt schweigen.

Rodrigo:  
Carlos,  
falls du wichtige Papiere bei dir trägst,  
Notizen, ein Geheimnis,  
du mußt sie mir anvertrauen.

Carlos:  
Dir! Dem Vertrauten des Königs?

Rodrigo:  
Du mißtraust mir? Mir? Mir?  
Mißtraust du mir?

Carlos:  
Nein, nein,  
du bist die Hoffnung meines Herzens;  
mein Herz, das dich so liebt,  
kann ich nicht vor dir verschließen.  
In dich lege ich alles Vertrauen:  
ja, diese wichtigen Papiere gebe ich dir.

Rodrigo:  
Carlos, du kannst mir vertrauen.

Carlos:  
Dir überlasse ich mich.

Zweites Bild  
Großer Platz vor der Kathedrale von Valladolid.

Chor:  
Der Tag des Jubels ist angebrochen,  
Ehre dem größten der Könige!  
In diesen haben die Völker Vertrauen,  
die Welt liegt ihm unterworfen zu Füßen.  
Unsere Liebe begleitet ihn überall hin,  
und diese Liebe wird niemals weniger werden,  
niemals, niemals, nein.  
Sein Name ist der Stolz Spaniens,  
möge er ewig leben!



Frati:

Il di spuntò, di del terrore,  
 il di tremendo, il di feral.  
 Morran, morran, morran!  
 Giusto è il rigore,  
 giusto gli è il rigor dell'Immortal.  
 Ma di perdon voce suprema  
 all'anatema succederà  
 se il peccator all'ora estrema  
 si pentirà.

Il Popolo:

Spuntato ecco il di, ecc.

L'Araldo:

Schiusa or sia la porta del tempio!  
 O magion del Signor, t'apri omai!  
 Sacratio venerato,  
 a noi rendi il nostro Re!

Il Popolo:

Schiusa or sia la porta del tempio! ecc.

Filippo:

Nel posar sul mio capo la corona,  
 popol', giurai al ciel,  
 che me la dona,  
 dar morte ai rei col fuoco e con l'acciar.

Il Popolo:

Gloria a Filippo! Gloria al ciel!

Die Mönche:

Der Tag brach an, Tag des Grauens,  
 der schreckliche Tag, der todbringende Tag.  
 Sie werden sterben. Sie werden sterben.  
 Die Strenge des Unsterblichen  
 ist gerecht zu ihnen.  
 Aber die allerhöchste Stimme des Vergebens  
 wird auf den Fluch folgen,  
 wenn der Sünder in seiner letzten Stunde  
 bereuen wird.

Das Volk:

Der Tag des Jubels ist angebrochen, etc.

Der Herold des Königs:

Es öffne sich nun die Pforte des Tempels!  
 O Haus des Herrn, öffne dich jetzt!  
 Verehrtes Heiligtum,  
 gib uns unseren König heraus!

Das Volk:

Es öffne sich nun die Pforte des Tempels! etc.

Philipp:

Als ich mir die Krone auf mein Haupt setzte,  
 Volk, schwor ich dem Himmel,  
 der sie mir gab, die Schuldigen  
 mit Feuer und mit Schwert zu Tode zu bringen.

Das Volk:

Ruhm sei Philipp! Ruhm dem Himmel!

Elisabetta:  
(Qui Carlo! O ciel!)

Rodrigo:  
(Qual pensier lo sospinge!)

Filippo:  
Chi son costor prostrati innanzi a me?

Carlo:  
Son messaggier' del Brabante e di Fiandra  
ch' il tuo figliuol adduce innanzi al Re.

I Sei Deputati:  
Sire, Sire,  
no, l'ora estrema ancora non suonò  
per i Fiamminghi in duol.  
Tutt' un popolo t'implora,  
fa che in pianto così  
sempre non gema.  
Se pietoso il tuo core  
la clemenza e la pace  
chiedea nel tempio,  
pietà di noi ti prenda,  
di noi pietà, pietà ti prenda  
e salva il nostro suol, o Re,  
che avesti il tuo poter da Dio.

Filippo:  
A Dio voi foste infidi, infidi al vostro Re.  
Son i Fiamminghi a me ribelli:  
guardie, guardie,  
vadan lontan da me.

Frati:  
Ah! son costor infidi –

Gli Altri:  
Su dir lor stenda il Re  
la sua mano sovrana.

Filippo:  
A Dio voi foste infidi –

Frati:  
– In Dio, in Dio non han la fè, –

Gli Altri:  
Trove pietà, signor,  
il Fiammingo nel duol –

Filippo:  
– infidi al vostro Re.

Frati:  
– in Dio, in Dio non han la fè.

Gli Altri:  
Trove pietà, signor,  
il Fiammingo nel duol.

Filippo:  
Lungi da me...  
lungi da me,  
a Dio foste infedeli,  
al Re foste infedeli,  
vadan lontan, lontan da me.

Elisabetta, Tebaldo, Carlo, Rodrigo, Popolo:  
Pietà!  
Signor, pietà, signor, pietà  
Nel suo martir presso a morir  
ei manda già l'estremo suo sospir! ecc.  
Pietà, pietà del fiammingo in duol,  
pietà, pietà, o signor!

Frati:  
Vedete in lor sol dei ribelli!  
Tutto il rigor mertan del Re!

Elisabeth:  
(Carlos hier! O Himmell!)

Rodrigo:  
(Was treibt ihn her?)

Philipp:  
Wer sind diese, die sich vor mir zu Boden werfen?

Carlos:  
Es sind Boten aus Brabant und aus Flandern,  
die dein Sohn vor den König führte.

Die flandrischen Deputierten:  
Sire, Sire,  
nein, die letzte Stunde schlug noch nicht  
für die leidenden Flamen.  
Ein ganzes Volk fleht dich an,  
mach, daß in Tränen  
es nicht immer wimmert!  
Wenn dein barmherziges Herz  
die Erde und den Frieden  
in der Kirche erbat,  
erbarme dich unser,  
erbarme dich unser  
und rette unseren Boden, o König,  
der du deine Macht von Gott erhaltst!

Philipp:  
Gott wart Ihr untreu, untreu Eurem König,  
die Flamen sind rebellisch gegen mich:  
Wachen, Wachen,  
führt sie fort von mir!

Mönche:  
Ah! Diese sind abtrünnig –

Die übrigen:  
Der König halte seine  
herrschende Hand über sie.

Philipp:  
Gott wart Ihr untreu, –

Mönche:  
– in Gott haben sie nicht den Glauben, –

Die übrigen:  
Der leidende Flame  
finde Erbarmen, Herr –

Philipp:  
– untreu Eurem König.

Mönche:  
– in Gott haben sie nicht den Glauben.

Die übrigen:  
Der leidende Flame  
finde Erbarmen, Herr.

Philipp:  
Entfernt euch von mir...  
Entfernt euch von mir,  
Gott wart Ihr untreu,  
untreu Eurem König,  
geht fort von mir!

Elisabeth, Tebaldo, Carlos, Rodrigo, Volk:  
Erbarmen!  
Herr, Erbarmen, Herr, Erbarmen,  
in seiner Qual, nahe des Todes,  
schickt er Euch seinen letzten Seufzer! etc.  
Der leidende Flame  
finde Erbarmen, o Herr!

Mönche:  
Seht in ihnen nur Rebellen!  
Alle Strenge des Königs verdienen sie.

I Sei Deputati:  
No, l'ora estrema  
ancora non suonò  
per i Fiamminghi in duol.  
Tutt'un popolo t'implora,  
fa che in pianto così  
sempre non gema;  
pietà di noi ti prenda,  
e salva il nostro suol, o Re,  
che avesti il tuo poter da Dio!

Carlo:  
Sire! egli è tempo ch'io viva!  
Stanco son di seguir  
una esistenza oscura in questo suol!  
Se Dio vuol che il tuo serto  
questa mia fronte  
un giorno a cinger venga,  
per la Spagna prepara un Re degno di lei!  
Il Brabante e la Fiandra a me tu dona.

Filippo:  
Insensato! chieder tanto ardisci!  
Tu vuoi ch'io stesso porga a te  
l'acciar che un dì immolerebbe il Re!

Carlo:  
Ah! Dio legge a noi nei cor;  
Ei giudicar di dè.

Elisabetta:  
(Io tremo!)

Rodrigo:  
(Ei si perdè!)

Carlo:  
Io qui lo giuro al ciel!  
Sarò tuo salvator, popol fiammingo, io sol!

Gli Altri:  
(salvo Filippo)  
L'acciar! innanzi al Re!  
l'Infante è fuor di sè.

Filippo:  
Guardie! disarmato ei sia!  
Signor, sostegni del mio trono,  
disarmato ei sia.  
Ma che? nessuno?

Carlo:  
Or ben, di voi chi l'oserà?  
A quest'acciar chi sfuggirà?

Filippo:  
Disarmato ei sia!

Rodrigo:  
(a Carlo)  
A me il ferro.

Carlo:  
O ciel! Tu! Rodrigo!

Die sechs Deputierten:  
Nein, die letzte Stunde  
schlug noch nicht  
für die leidenden Flamen.  
Ein ganzes Volk fleht dich an;  
mach, daß in Tränen  
es nicht immer wimmert!  
Erbarme dich unser  
und rette unseren Boden, o König,  
der du deine Macht von Gott erhieltst!

Carlos:  
Sire! Es ist Zeit, daß ich lebe.  
Ich bin es leid, eine Existenz im Dunkeln  
auf diesem Boden zu führen.  
Wenn Gott will, daß deine Krone  
eines Tages meine Stirn  
schmücken soll,  
dann bereite Spanien einen würdigen König vor!  
Übergib mir Brabant und Flandern!

Philipp:  
Wahnsinniger! Soviel wagst du zu fordern!  
Du willst, daß ich dir selbst das Schwert reiche,  
das eines Tages den König opfern wird!

Carlos:  
Ah! Gott liest in unserem Herzen;  
er muß uns richten.

Elisabeth:  
(Ich bebe.)

Rodrigo:  
(Er ist verloren.)

Carlos:  
Ich schwöre es dem Himmel!  
Ich werde dein Retter sein, flämisches Volk, ich allein!

Die übrigen:  
(außer Philipp)  
Das Schwert! Vor dem König!  
Der Infant ist von Sinnen.

Philipp:  
Wachen, er sei entwaffnet!  
Granden, Stützen meines Throns,  
er sei entwaffnet!  
Wie? Niemand?

Carlos:  
Nun gut, wer von Euch wird es wagen?  
Wer wird diesem Schwert entgehen?

Philipp:  
Er sei entwaffnet!

Rodrigo:  
(zu Carlos)  
Mir den Degen!

Carlos:  
O Himmel! Du! Rodrigo!



Coro:  
Egii! Posa!

Filippo:  
Marchese, Duca siete.  
Andiam or alla festa.

Coro:  
Spuntato è il dì d'esultanza,  
onor, onor al Re!  
In esso hanno i popol fidanza  
il mondo è prostrato al suo piè!

Frati:  
Il dì spuntò, il dì spuntò del terrore!

Una Voce dal Cielo:  
Volate verso il ciel,  
volate, povere alme,  
volate a goder  
la pace del Signore!

Deputati:  
E puoi soffrirlo, o ciel!  
Nè spegni quelle fiamme!  
S'accende in nome tuo  
quel rogo punitor!

Das Volk:  
Er! Posa!

Philipp:  
Marquis, von nun an seid Ihr Herzog.  
Laßt uns zum Fest gehen!

Das Volk:  
Der Tag des Jubels ist angebrochen,  
Ehre dem größten der Könige!  
In ihn haben die Völker Vertrauen,  
die Welt liegt ihm unterworfen zu Füßen.

Die Mönche:  
Der Tag des Grauens brach an.

Eine Stimme vom Himmel:  
Fliegt hoch zum Himmel,  
fliegt, arme Seelen,  
eilt, Euch am Frieden  
des Herrn zu erfreuen!

Deputierte:  
Himmel, du kannst es ertragen!  
Und löschst nicht diese Flammen!  
In deinem Namen wird  
dieser Scheiterhaufen angezündet.



Frati:  
Il di tremendo, il di feral, il di tremendo.

Deputati:  
E in nome del Signor  
l'accende l'oppressor!

Voce:  
Sì la pace!

Filippo, Frati:  
Gloria al ciel!

Coro:  
Gloria al ciel!

Mönche:  
Der schreckliche Tag, der todbringende Tag.

Deputierte:  
Und im Namen des Herrn  
zündet der Unterdrücker ihn an.

Stimme:  
Ja, der Frieden.

Philipp, Mönche:  
Ruhm dem Himmell!

Das Volk:  
Ruhm dem Himmell!

## Scena 1

Il gabinetto del Re.

Filippo:

Ella giammai m'amò!  
 No, quel cor chiuso è a me,  
 amor per me non ha!  
 Io la rivedo ancor  
 contemplar trista in volto  
 il mio crin bianco il di  
 che qui di Francia venne.  
 No, amor per me non ha,  
 amor per me non ha!  
 Ove son?  
 Quei doppiar presso a finir!  
 L'aurora imbianca il mio veron,  
 già spunta il dì!  
 Passar veggo i miei giorni lenti!  
 Il sonno, o Dio,  
 spari da' miei occhi languenti.  
 Dormirò sol nel manto mio regal,  
 quando la mia giornata è giunta a sera,  
 dormirò sol sotto la volta nera,  
 là nell'avello dell'Escorial.  
 Se il serto regal a me desse il poter  
 di leggere nei cor che Dio può sol veder!  
 Se dorme il prence, veglia il traditore;  
 il serto perde il re,  
 il consorte l'onore!

## Erstes Bild

Zimmer des Königs.

Philipp:

Sie hat mich nie geliebt.  
 Nein, ihr Herz ist mir verschlossen,  
 Liebe empfindet sie nicht für mich.  
 Ich sehe sie noch,  
 wie sie mit traurigem Gesicht  
 mein weißes Haar betrachtete, an dem Tag,  
 als ich nach Frankreich kam.  
 Nein, sie liebt mich nicht,  
 sie liebt mich nicht.  
 Wo bin ich?  
 Dieser Doppelleuchter fast heruntergebrannt.  
 Die Morgenröte erhellt meinen Balkon,  
 schon bricht der Tag an.  
 Ich sehe meine Tage langsam vorübergehen.  
 Der Schlaf, o Gott,  
 verschwand aus meinen matten Augen.  
 Ich werde alleine in meinem Königsmantel schlafen,  
 wenn der Abend meines letzten Tages gekommen ist,  
 ich werde allein unter dem schwarzen Gewölbe schlafen,  
 da, in der Gruft des Escorial.  
 Wenn die Königskrone mir die Macht gäbe,  
 in den Herzen zu lesen, was nur Gott allein sehen kann!  
 Wenn der König schläft, wacht der Verräter;  
 die Krone verliert der König,  
 der Ehegemahl seine Ehre.



Dormirò sol nel manto mio regal, ecc.  
Ah! se il serto regal, ecc.  
Ella giammai m'amò!  
No, quel cor chiuso m'è,  
amor per me non ha!

Conte di Lerma:  
Il Grand'Inquisitor!

L'Inquisitore:  
Son io dinanzi al Re?

Filippo:  
Sì; vi feci chiamar, mio padre!  
In dubbio io son.  
Carlo mi colma il cor d'una tristezza amara;  
l'Infante è a me ribelle,  
armossi contro il padre.

L'Inquisitore:  
Qual mezzo per punir scegli tu?

Filippo:  
Mezzo estrem.

L'Inquisitore:  
Noto mi sia!

Filippo:  
Che fugga o che la scure –

L'Inquisitore:  
Ebben?

Filippo:  
Se il figlio a morte invio,  
m'assolve la tua mano?

L'Inquisitore:  
La pace dell'impero  
i di val d'un ribelle.

Filippo:  
Posso il figlio immolar al mondo,  
io cristian?

L'Inquisitore:  
Per riscattarci Iddio  
il suo sacrificò.

Filippo:  
Ma tu puoi dar vigor  
a legge sì severa?

L'Inquisitore:  
Ovunque avrà vigor,  
se sul Calvario l'ebbe.

Filippo:  
La natura, l'amor  
tacer potranno in me?

L'Inquisitore:  
Tutto tacer dovrà  
per esaltar la fè.

Filippo:  
Sta ben!

L'Inquisitore:  
Non vuol il Re su d'altro interrogarmi?

Filippo:  
No.

L'Inquisitore:  
Allor son io ch'a voi parlerò, Sire.  
Nell'ispano suol mai l'eresia dominò,  
ma v'ha chi vuol minar l'edifizio divin.  
L'amico egli è del Re,

Ich werde alleine in meinem Königsmantel schlafen, etc.  
Ah! Wenn die Königskrone etc.  
Nie hat sie mich geliebt.  
Nein, ihr Herz ist mir verschlossen,  
Liebe empfindet sie nicht für mich!

Graf von Lerma:  
Der Großinquisitor!

Großinquisitor:  
Stehe ich vor dem König?

Philipp:  
Ja, ich ließ Euch rufen, mein Vater!  
Ich bin im Zweifel.  
Carlos erfüllt mein Herz mit bitterer Trauer.  
Der Infant ist ein Rebell gegen mich,  
hob die Waffe gegen den Vater.

Großinquisitor:  
Welches Mittel wählst du, um ihn zu bestrafen?

Philipp:  
Das äußerste.

Großinquisitor:  
So sei es mir genannt!

Philipp:  
Er fliehe, oder das Beil des Henkers –

Großinquisitor:  
Nun?

Philipp:  
Wenn ich den Sohn in den Tod schicke,  
spricht mich deine Hand frei?

Großinquisitor:  
Der Friede des Königreichs  
ist das Blut eines Rebellen wert.

Philipp:  
Kann ich den Sohn der Welt opfern,  
ich, ein Christ?

Großinquisitor:  
Um uns zu befreien,  
opferte Gott den seinen.

Philipp:  
Aber kannst du einem so harten Gesetz  
Gültigkeit verleihen?

Großinquisitor:  
Überall wird es Gültigkeit haben,  
wenn es auf dem Kalvarienberg gültig war.

Philipp:  
Werden die Natur, die Liebe  
in mir schweigen können?

Großinquisitor:  
Alles wird schweigen müssen,  
um den Glauben zu preisen.

Philipp:  
Es ist gut.

Großinquisitor:  
Will der König mich zu nichts anderem befragen?

Philipp:  
Nein.

Großinquisitor:  
Dann bin ich es, der zu Euch sprechen wird, Sire.  
Auf spanischem Boden herrschte nie die Häresie,  
aber es gibt jemanden, der das göttliche Gebäude untergräbt:  
Er ist der Freund des Königs,

il suo fedel compagno,  
il demon tentator  
che lo spinge a rovina.  
Di Carlo il tradimento  
che giunse a t'irritar,  
in paragon del suo futile gioco appar.  
Ed io, l'Inquisitor,  
io che levai sovente  
sopra orde vil' di rei  
la mano mia possente,  
pei grandi di quaggiù,  
scordando la mia fè  
tranquilli lascio andar  
un gran ribelle ... e il Re!

Filippo:  
Per traversar i di dolenti in cui viviamo  
nella mia Corte invan  
cercat'ho quel che bramo.  
Un uomol Un cor leal!  
Io lo trovai!

L'Inquisitore:  
Perché un uomo?  
Perché allor il nome hai tu di Re,  
Sire, s'alcun v'ha pari a te?

Filippo:  
Non più, frate!

L'Inquisitore:  
La idee dei novator  
in te son penetrate!  
Infrangere tu vuoi con la tua debil man  
il santo giogo esteso sovra l'orbe roman!  
Ritorna al tuo dover;  
la Chiesa all'uom che spera,  
a chi si pente, puote offrir la venia intera:  
a te chiedo il Signor di Posa.

Filippo:  
No, giammai!

L'Inquisitore:  
O Re, se non foss'io con te  
nel regio ostel oggi stesso,  
io giuro a Dio, doman saresti presso  
il Grande Inquisitore  
al tribunal supremo.

Filippo:  
Frate,  
troppo soffrii il tuo parlar crudel!

L'Inquisitore:  
Perché evocar allor  
l'ombra di Samuel?  
Dato ho finor due regi  
al regno tuo possente!  
L'opra di tanti di  
tu vuoi strugger, demente!  
Perché mi trovo io qui?  
Che vuol il Re da me?

Filippo:  
Mio padre,  
che tra noi la pace alberghi ancor.

L'Inquisitore:  
La pace?

Filippo:  
Obbliar tu dei ch'è passato.

L'Inquisitore:  
Forse!  
(L'Inquisitore esce.)

sein getreuer Begleiter,  
der verführerische Dämon,  
der ihn ins Verderben treibt.  
Der Verrat von Carlos,  
der reichete, dich zu reizen,  
scheint im Vergleich zu seinem ein belangloses Spiel.  
Und ich, der Inquisitor,  
ich, der ich so oft  
über Horden von niederträchtigen Tätern  
meine machtvolle Hand erhob  
für die Großen dieser Welt,  
meinen Glauben vergessend,  
lasse einen großen Rebellen  
laufen... und den König!

Philipp:  
Um die leidvollen Tage, in denen wir leben,  
zu ertragen, suchte ich umsonst an meinem Hofe,  
wonach ich verlangte.  
Einen Menschen! Ein aufrichtiges Herz!  
Und ich fand es.

Großinquisitor:  
Warum ein Mensch?  
Warum also trägst du den Namen des Königs,  
Sire, wenn irgend jemand dir gleichgestellt sein kann?

Philipp:  
Nicht weiter, Mönch!

Großinquisitor:  
Die Ideen der Erneuerer  
haben dich durchdrungen.  
Zerbrechen willst du mit deiner schwachen Hand  
das heilige Joch, das über dem Römischen Reich hängt.  
Kehre zu deiner Pflicht zurück!  
Die Kirche kann dem Menschen, der hofft  
und bereut, alles vergeben:  
Ich verlange von dir den Herrn von Posa.

Philipp:  
Nein, niemals!

Großinquisitor:  
O König, wäre ich nicht heute mit dir  
hier im Königspalast,  
das schwöre ich bei Gott, so stündest du morgen  
vor dem Großinquisitor  
beim höchsten Tribunal.

Philipp:  
Mönch,  
zu lange erleide ich deine grausame Rede!

Großinquisitor:  
Warum also  
den Schatten Samuels beschwören?  
Bislang habe ich zwei Könige  
deinem machtvollen Reich gegeben.  
Das Werk so vieler Tage  
willst du zerstören, Schwachsinniger!  
Warum bin ich hier?  
Was will der König von mir?

Philipp:  
Mein Vater,  
Friede herrsche wieder zwischen uns.

Großinquisitor:  
Friede?

Philipp:  
Du mußt vergessen, was geschehen ist.

Großinquisitor:  
Vielleicht.  
(Der Großinquisitor geht hinaus.)

Filippo:  
Dunque il trono piegar dovrà  
sempre all'altare!

Elisabetta:  
Giustizia, giustizia, Sire!  
Giustizia, giustizia!  
Ho fe nella lealtà del Re.  
Son nella Corte tua  
crudelmente trattata  
e da nemici oscuri  
incogniti oltraggiata.  
Lo scrigno ov'io chiudea, Sire,  
tutt'un tesoro, i gioielli... altri oggetti,  
a me più cari ancor,  
l'hanno rapito a me!  
Giustizia, giustizia!  
la reclamo da Vostra Maestà.

Filippo:  
Quello che voi cercate, eccolo!

Elisabetta:  
Ciel!

Filippo:  
A voi d'aprirlo piaccia.  
Ebben, io l'aprirò!

Elisabetta:  
(Ah! mi sento morir!)

Filippo:  
Il ritratto di Carlo!  
Non trovate parola?  
Il ritratto di Carlo!

Philipp:  
Warum muß sich immer  
der Thron dem Altar beugen!

Elisabeth:  
Gerechtigkeit! Gerechtigkeit, Sire!  
Gerechtigkeit! Gerechtigkeit!  
Ich vertraue der Loyalität des Königs.  
An deinem Hofe werde ich  
grausam behandelt  
und von unbekanntenen  
Feinden beleidigt.  
Meine Schatulle, in der ich einen ganzen Schatz, Sire,  
verschloß, die Juwelen... andere Dinge,  
die mir noch wertvoller sind,  
man hat sie mir gestohlen.  
Gerechtigkeit, Gerechtigkeit!  
Das fordere ich von Eurer Majestät.

Philipp:  
Das was Ihr sucht, ist hier.

Elisabeth:  
Himmel!

Philipp:  
Es sei an Euch, sie zu öffnen.  
Nun, dann öffne ich sie.

Elisabeth:  
(Ah! Ich glaube zu sterben.)

Philipp:  
Das Porträt von Carlos!  
Ihr findet keine Worte?  
Das Porträt von Carlos!



Elisabetta:  
Sì!

Filippo:  
Fra i vostri gioielli!

Elisabetta:  
Sì!

Filippo:  
Che! confessar l'osate a me?

Elisabetta:  
Io l'osol! Sì!  
Ben lo sapete, un di promessa  
al figlio vostro fu la mia man!  
Or v'appartengo –  
a Dio sommessamente,  
ma immacolata qual giglio son!  
Ed ora si sospetta  
l'onor d'Elisabetta!  
Si dubita di me...  
e chi m'oltraggia è il Re!

Filippo:  
Ardita troppo voi favellate!  
Me debole credete  
e sfidarmi sembrate:  
la debolezza in me  
può diventar furor.  
Tremate allor,  
per voi, per me.

Elisabetta:  
Il mio fallir quale è?

Elisabeth:  
Ja.

Philipp:  
Unter Euren Juwelen.

Elisabeth:  
Ja.

Philipp:  
Wie! Ihr wagt, es mir zu gestehen?

Elisabeth:  
Ich wage es. Ja!  
Ihr wißt sehr gut, daß mir eines Tages  
die Hand Eures Sohnes versprochen wurde.  
Jetzt gehöre ich Euch –  
und Gott gehorsam  
bin ich rein gleich der Lilie.  
Und jetzt wird der Ehre  
Elisabeths mißtraut!  
Es wird an mir gezweifelt...  
und der, der mich so beleidigt, ist der König.

Philipp:  
Zu kühn habt Ihr gesprochen!  
Aber schwach glaubt Ihr mich  
und scheint mich herauszufordern:  
Die Schwäche in mir  
kann in Zorn umschlagen,  
dann zittert  
um Euch, um mich.

Elisabeth:  
Was war mein Fehltritt?



Filippo:

Spergiura!

Se tanta infamia colmò la misura,  
se fui da voi, se fui tradito,  
io lo giuro innanzi al ciel,  
il sangue verserò!

Elisabetta:

Pietà mi fate...

Filippo:

Ah! la pietà d'adultera consorte!

Elisabetta:

Ah!

(Cade svenuta.)

Filippo:

Soccorso alla Regina!  
(Entrano Eboli e Rodrigo.)

Eboli:

(Ciel! che mai feci! Ahimè!)

Rodrigo:

Sire!

soggetta è a voi la metà della terra:  
sareste dunque in tanto vasto imper il sol  
cui non v'è dato il comandar?

Filippo:

(Ah! sii maledetto, sospetto fatale,  
opera d'un demòn infernal!)

Eboli:

(La perdei, la perdei!  
Oh rimorso fatale!)

Filippo:

No! Non macchiò la fè giurata!  
La sua fierezza il dice a me!  
A me infedel costei non fu!

Eboli:

Commettea un delitto infernal!  
La perdei! La perdei!

Rodrigo:

(Omai d'oprar suonata è l'ora,  
folgor orrenda in ciel brillò,  
omai d'oprar, ecc.  
Che per la  
Spagna un uomo muora,  
lieto avvenir le lascerò; ecc.)

Eboli:

Ah! la tradia... io tradia  
quel nobile cor! oh dolor!

Elisabetta:

Che avvenne? O ciel!  
in pianto e duolo ognun, o madre,  
m'abbandonò.  
Io son straniera in questo suo!  
Più sulla terra speme non ho!  
Speme ho sol nel ciel!

Eboli:

Io tradia quel nobile core, oh dolor!  
se più perdon  
non avrò in terra, o in ciel!

Filippo:

No! non macchiò la fè giurata!  
A me infedel costei non fu!  
Ah! sia maledetto il sospetto,  
il demone, il rio demòn!

Philipp

Meineidige!

Wenn soviele Unverschämtheit das Maß überlaufen ließ,  
wenn ich von Euch betrogen wurde,  
dann, das schwöre ich bei Gott,  
vergieße ich Blut!

Elisabeth:

Ihr tut mir leid...

Philipp:

Ah! Das Mitleid der ehebrecherischen Gattin!

Elisabeth:

Ah!

(Sie fällt in Ohnmacht.)

Philipp:

Helft der Königin!  
(Eboli und Rodrigo treten ein.)

Eboli:

(Himmel! Was tat ich nur! O weh!)

Rodrigo:

Sire!

Die Hälfte der Erde ist Euch untertan,  
wäret Ihr selbst wohl in so einem riesigen Reich der einzig-  
den Ihr nicht beherrschen könnt?

Philipp:

(Ah! Verflucht sei der fatale Argwohn,  
das Werk eines Dämons, eines höllischen Dämons!)

Eboli:

(Ich habe sie verloren! Ich habe sie verloren!  
O fatale Reue!)

Philipp:

Nein, nicht befleckt ist der geschworene Eid.  
Ihr Stolz beweist es mir.  
Sie war mir nicht untreu.

Eboli:

Ich habe ein höllisches Verbrechen begangen.  
Ich habe sie verloren! Ich habe sie verloren!

Rodrigo:

(Jetzt hat die Stunde des Handelns geschlagen,  
schrecklicher Blitz, der am Himmel aufleuchtete,  
jetzt hat die Stunde etc.)  
Für Spanien wird  
ein Mensch sterben,  
eine frohe Zukunft hinterlassend; etc.)

Eboli:

Ich verriet dieses edle Herz.  
O Schmerz! O Schmerz!

Elisabeth:

Was geschah? O Himmel!  
In Tränen und Schmerz, o Mutter,  
hinterläßt mich ein jeder.  
Ich bin fremd auf diesem Boden.  
In dieser Welt habe ich keine Hoffnung mehr.  
Nur noch im Himmel habe ich Hoffnung.

Eboli:

Ich verriet dies edle Herz, o Schmerz!  
Vergebung werde ich nicht mehr erhalten,  
auf der Erde oder im Himmel!

Philipp:

Nein! Nicht befleckt ist der geschworene Eid.  
Mir untreu war sie nicht.  
Es sei verflucht der Argwohn,  
der Dämon, der niederträchtige Dämon!

Rodrigo:  
E che per la Spagna un uomo muora,  
lieto avvenir le lascerò!  
(Escono Filippo e Rodrigo lasciando Eboli sola colla  
Regina.)

Eboli:  
Pietà! Pietà! perdon!  
per la rea che si pente.

Elisabetta:  
Al mio piè! Voi! Qual colpa?

Eboli:  
Ah! m'uccide il rimorso!  
Torturato è il mio cor.  
Angel del ciel,  
Regina augusta e pia,  
sappiate a qual demòn  
l'inferno vi dà in preda!  
Quello scrigno... son io che l'involai.

Elisabetta:  
Voi!

Eboli:  
Sì, son io, son io che v'accusai!

Elisabetta:  
Voi!

Eboli:  
Sì, l'amor, il furor ...  
l'odio che avea per voi.  
La gelosia crudel  
che straziavami il cor  
contro voi m'eccitar!  
Io Carlo amavo!  
E Carlo m'ha sprezzata!

Elisabetta:  
Voi l'amaste! Sorgete!

Eboli:  
No! No! pietà di me!  
un'altra colpa!

Elisabetta:  
Ancor!

Eboli:  
Pietà! Pietà!  
Il Re - non imprecate a me!  
Sì! sedotta! perduta!  
L'error che v'imputai,  
io - io stessa avea commesso!

Elisabetta:  
Rendetemi la croce!  
La Corte vi convien lasciar col di novello!  
Fra l'esiglio, ed il vel -  
sceglier potrete!

Eboli:  
Ah! più mai non vedrò la Regina!  
O don fatale, o don crudel,  
che in suo furor mi fece il cielo!  
Tu che ci fai sì vane, altere,  
ti maledico, ti maledico, o mia beltà.  
Versar, versar sol posso il pianto,  
speme non ho, soffrir, dovrò!  
Il mio delitto è orribil tanto  
che cancellar mai nol potrò!  
Ti maledico, ti maledico, o mia beltà!  
O mia Regina, io t'immolai  
al folle error di questo cor.

Rodrigo:  
Und für Spanien wird ein Mensch sterben,  
eine frohe Zukunft hinterlassend.  
(Philipp und Rodrigo lassen Eboli allein mit der Königin.)

Eboli:  
Erbarmen! Vergebung!  
für die Schuldige, die bereut.

Elisabeth:  
Zu meinen Füßen! Ihr! Welche Schuld?

Eboli:  
Ah! Die Reue tötet mich.  
Gequält ist mein Herz.  
Engel des Himmels,  
erhabene und fromme Königin,  
erfahret, welchem Dämon  
die Hölle Euch zur Beute gab!  
Eure Schatulle... ich war es, die sie gestohlen hat.

Elisabeth:  
Ihr!

Eboli:  
Ja, ich bin es, die Euch anklagte.

Elisabeth:  
Ihr!

Eboli:  
Ja... Liebe, Zorn,  
mein Haß auf Euch...  
Die grausame Eifersucht,  
die mein Herz zerriß, hat mich  
gegen Euch aufgestachel.  
Ich liebte Carlos,  
und Carlos hat mich verschmäht.

Elisabeth:  
Ihr liebet ihn? Erhebt Euch!

Eboli:  
Nein! Erbarmen mit mir!  
Eine weitere Schuld!

Elisabeth:  
Noch eine?

Eboli:  
Erbarmen! Erbarmen!  
Der König - verflucht mich nicht!  
Ja! Verführt! Verloren!  
Den Fehltritt, für den ich Euch anklagte,  
habe ich - ich selbst begangen!

Elisabeth:  
Gebt mir Euer Kreuz zurück!  
Es zieht mich für Euch, den Hof bei Anbruch des neuen  
Tages zu verlassen.  
Zwischen Exil und dem Schleier könnt Ihr wählen!

Eboli:  
Ah! Nie mehr sehe ich die Königin wieder!  
O schicksalhafte Gabe, o grausames Geschenk,  
das mir der Himmel im Zorn gab!  
Du, die du uns so eitel, so hochmütig machst,  
ich verfluche dich, o meine Schönheit!  
Vergießen kann ich nur Tränen,  
Hoffnung habe ich nicht, ich muß leiden.  
Meine Untat ist so schrecklich,  
daß ich sie nie auslöschen kann.  
Ich verfluche dich, o meine Schönheit!  
O meine Königin, ich opferte dich  
dem wahnsinnigen Irrtum meines Herzens.

Solo in un chiostro, al mondo omai  
dovrò celar il mio dolor!  
Oh ciel! E Carlo? a morte domani,  
gran Dio! a morte andar vedrò!  
Ah! un di mi resta, la speme m'arride,  
sia benedetto il ciel!  
Sì, lo salverò!

*Scena 2*

La prigione di Don Carlo.

Rodrigo:

Son io, mio Carlo.

Carlo:

O Rodrigo!  
io ti son ben grato di venir  
di Carlo alla prigione.

Rodrigo:

Mio Carlo!

Carlo:

Ben tu il sai!  
m'abbandonò il vigore!  
D'Elisabetta l'amor mi tortura e m'uccide.  
No, più valor non ho pei viventi!  
Ma tu puoi salvarli ancor;  
oppressi no, non fian più.

Rodrigo:

Ah! noto appien ti sia l'affetto mio!  
Uscir tu dei da quest'orrendo avel.  
Felice ancor io son  
se abbracciarti poss'io.  
Io ti salvai!

Carlo:

Che di'?

Rodrigo:

Convien qui dirci addio.  
O mio Carlo!  
Per me giunto è il dì supremo,  
no, mai più ci rivedrem;  
ci congiunga Iddio nel ciel,  
Ei che premia i suoi fedel'.  
Sul tuo ciglio il pianto io miro;  
lagrimar così perché?  
No, fa cor, no, fa cor,  
l'estremo spiro lieto è  
a chi morrà per te.

Carlo:

Che parli tu di morte?

Rodrigo:

Ascolta, il tempo stringe.  
Rivolta ho già su me  
la folgore tremenda!  
Tu più non sei oggi il rival del Re;  
il fiero agitator delle Fiandre –  
son io!

Carlo:

Chi potrà prestar fè?

Rodrigo:

Le prove son tremende!  
I fogli tuoi trovati in mio poter  
della rebellion testimoni son chiari,  
e questo capo al certo a prezzo è messo già.

Carlo:

Svelar vo' tutto al Re.

Nur in einem Kloster werde ich auf Erden  
meinen Schmerz verstecken können.  
O Himmel! Und Carlos? Zum Tode morgen,  
großer Gott! Zum Tode wird er geführt!  
Ah! Ein Tag bleibt mir noch, die Hoffnung lächelt mir zu  
gesegnet sei der Himmel!  
Ich werde ihn retten.

*Zweites Bild*

Das Gefängnis des Don Carlos.

Rodrigo:

Ich bin es, mein Carlos.

Carlos:

O Rodrigo,  
ich danke dir, daß du  
zu Carlos ins Gefängnis kommst.

Rodrigo:

Mein Carlos!

Carlos:

Du weißt es ja gut.  
Mich verließ die Kraft.  
Die Liebe zu Elisabeth quält und tötet mich.  
Nein, ich habe keinen Wert mehr für die Lebenden.  
Aber du, du kannst sie noch retten;  
die Unterdrückten, sie seien befreit!

Rodrigo:

Ah! Ganz und gar sollst du meine Liebe erfahren!  
Du mußt heraus aus dieser schrecklichen Gruft.  
Ich bin glücklich,  
daß ich dich noch umarmen kann.  
Ich habe dich gerettet.

Carlos:

Was sagst du?

Rodrigo:

Wir müssen uns hier Lebewohl sagen.  
O mein Carlos!  
Für mich ist der letzte Tag angebrochen,  
nein, wie sehen uns nicht mehr wieder;  
Gott im Himmel wird uns wieder zusammenführen,  
Er, der seine Treuen belohnt.  
Ich sehe in deinen Augen Tränen;  
warum weinst du?  
Nein, habe Mut,  
der letzte Atemzug ist glücklich für den,  
der stirbt, der für dich stirbt.

Carlos:

Was sprichst du von Tod?

Rodrigo:

Höre zu, die Zeit drängt.  
Ich habe den fürchterlichen Zorn  
auf mich gelenkt.  
Ab heute bist du nicht mehr der Rivale des Königs;  
der stolze Auführer der Flamen –  
ich bin es!

Carlos:

Wer wird dir glauben?

Rodrigo:

Die Beweise sind fürchterlich.  
Deine Papiere sind in meinem Besitz gefunden worden.  
Deutlich sind das die Beweise der Rebellion,  
und auf meinen Kopf ist ganz sicher schon ein Preis ausgesetzt.

Carlos:

Ich will dem König alles enthüllen.

Rodrigo:  
No, ti serba alla Fiandra,  
ti serba alla grand'opra,  
tu la dovrai compire;  
un nuovo secol d'or rinascere tu farai;  
regnar tu dovevi,  
ed io morir per te.  
*(L'assassino fa fuoco.)*

Carlo:  
Ciel, la morte! per chi mai?

Rodrigo:  
Per me! La vendetta del Re  
tardare non potea!

Carlo:  
Grøn Dio!

Rodrigo:  
O Carlo ascolta, la madre  
t'aspetta a San Giusto doman;  
tutto ella sa.  
Ah! la terra mi manca!  
Carlo mio, a me porgi la man!  
Io morirò ma lieto in core,  
ché, potei così serbar  
alla Spagna un salvatore!  
Ah! di me non ti scordar!  
Di me non ti scordar!  
Ah! la terra mi manca ...  
la mano a me, a me ...  
Ah! salva la Fiandra –  
Carlo, addio, ... ah! ah!  
*(Rodrigo muore. Entra Filippo seguito da alcuni grandi di Spagna.)*

Filippo:  
Carlo, il brando ormai riprendi;  
io fui tratto nell'errore,  
scontò il fallo il traditor!  
Deh! vien.

Carlo:  
T'arresta! D'un fedel il sangue  
il viso tuo feralmente macchiò!  
Dio la vendetta sua  
sul fronte tuo stampò!

Filippo:  
O figlio!

Carlo:  
Non son più tuo figlio!  
Scegliere puoi  
tra carnefici tuoi  
un figlio a te simile!

Filippo:  
Mi seguite!

Carlo:  
Scrutator ti credi del cor umano,  
né sai qual puro sangue  
ha versato la tua man!  
Ei m'amò come fratello.  
Sacro giuro, legò questo mio cor;  
i tuoi doni sprezzando,  
il furor tuo del pari  
è per me che morì!

Filippo:  
Ciel! Presenti miei!...

Rodrigo:  
Nein, erhalte dich für Flandern,  
erhalte dich für das große Werk,  
du mußt es erfüllen;  
ein neues goldenes Zeitalter wirst du auferstehen lassen;  
du mußt regieren,  
und ich muß für dich sterben.  
*(Ein Mörder feuert.)*

Carlos:  
Himmel! Der Tod! Für wen?

Rodrigo:  
Für mich. Die Rache des Königs  
ließ nicht auf sich warten.

Carlos:  
Großer Gott!

Rodrigo:  
O Carlos, höre zu, die Mutter  
erwartet dich morgen in San Juste;  
sie weiß alles.  
Ah! Die Erde schwindet!  
Mein Carlos, gib mir deine Hand!  
Ich sterbe, aber frohen Herzens,  
daß ich so Spanien  
den Retter erhalten konnte.  
Ah! Vergiß mich nicht!  
Vergiß mich nicht!  
Ah! Die Erde schwindet...  
die Hand zu mir... zu mir...  
Ah! Rette Flandern!  
Carlos, lebe wohl, ...ah! Ah!  
*(Rodrigo stirbt. Philipp tritt ein, gefolgt von einigen Granden.)*

Philipp:  
Carlos, ich bringe dir den Degen zurück,  
ich wurde getäuscht,  
der Verräter hat seinen Fehler gebüßt.  
Also! Komm!

Carlos:  
Zurück! Das Blut eines Getreuen  
befleckte todbringend dein Gesicht.  
Gott hat seine Rache  
auf deine Stirn gestanzt.

Philipp:  
O Sohn!

Carlos:  
Ich bin dein Sohn nicht mehr.  
Du kannst dir unter deinen  
Henkern einen Sohn auswählen,  
der dir gleicht.

Philipp:  
Folgt mir!

Carlos:  
Ich glaubte, du würdest das Herz der Menschen  
ergründen; du weißt nicht, welch reines Blut  
deine Hand vergossen hat.  
Er liebte mich wie einen Bruder.  
Ein heiliger Schwur verband unsere Herzen;  
deine Geschenke verachtend  
und deinen Zorn,  
starb er für mich!

Philipp:  
Himmel! Meine Vorahnung!...



Carlo:  
 O Re d'eccidio e di spavento!  
 Cerca chi cingerà  
 quel serto insanguinato  
 che la tua fine arriverà!  
 Presso di lui  
 il soglio mio sarà!

Carlos:  
 O König des Mordes und des Schreckens!  
 Suche den, der deine  
 blutige Krone tragen wird,  
 wenn dein Ende gekommen ist!  
 Neben ihm  
 wird mein Thron sein.

Filippo:  
 Chi rende a me quest'uom?  
 O abissi crudeli  
 salvate lui dagl'error miei fatali!  
 Un uomo, un sol, un eroe era nato  
 ho distrutto l'aiuto che Dio m'avea donato!  
 Sì, io l'amai, il nobile suo pensiero  
 a me rivelava il mondo del futuro,  
 e quest'uomo fiero... quest'anima ch'ardeva,  
 son io che lo gettai d'una tomba nell'orror!

Philipp:  
 Wer gibt mir diesen Menschen zurück?  
 O grausame Abgründe,  
 rettet ihn vor meinem fatalen Irrtum!  
 Ein Mensch, ein einziger, ein Held war geboren,  
 und ich zerstörte den Beistand, den Gott mir gab!  
 Ja, ich liebte ihn, seine edlen Gedanken  
 enthüllten mir die zukünftige Welt,  
 und diesen stolzen Mann, diese Seele, die so glühte,  
 habe ich in das Greuel des Grabes geworfen!

I Grandi:  
 Perché... viviamo ancora...  
 Luci rapi il cuor del Re...  
 Il cuor del Re e distrutto dal rimorso!  
 O Spagnoli scendiamo in quel regno d'orror!

Die Granden:  
 Warum... warum... warum leben wir noch...  
 Er stahl uns das Herz des Königs...  
 das Herz des Königs ist zerstört von Reue.  
 O Spanier, gehen wir in dieses Reich des Entsetzens hinab!

Carlo:  
 O amico mio... dona a me il tuo cuore,  
 ah! dona a me il tuo spirito,  
 fa di me un eroe del pensier novator!  
 Infondi in me la tua divina fiamma  
 o richiamami a te in quel regno d'orror!

Carlos:  
 O mein Freund, schenke mir dein Herz,  
 schenke mir deinen Geist,  
 mache aus mir einen Helden des erneuernden Geistes!  
 Erfülle mich mit deiner göttlichen Flamme  
 oder ruf mich zu dir in dieses Reich des Entsetzens zurück!

I Grandi:  
Ciel! suona a stormo!

Il Popolo:  
(fuori)  
Perir dovrà  
chi d'arrestarci attenti!  
Feriam! senza tema o pietà!  
tremar dovrà e curvar la testa,  
tremar davanti al popol ultor!

Conte di Lerma:  
Il popol è in furor!  
È l'Infante ch'ei vuol!

Filippo:  
Si schiudan le porte!

Di Lerma, i Grandi:  
Ciel!

Filippo:  
Obbedite! Io lo vo'!

Il Popolo:  
Feriam! feriam!  
Feriam, più niun ci arresta!  
Feriam! nè tema o pietà!  
Tremar dovrà, e curvar la testa,  
tremar davanti al popol ultor!

Eboli:  
(a Carlo)  
Va! fuggi!

Filippo:  
(al popolo)  
Che volete?

Il Popolo:  
L'Infante!

Filippo:  
Egli qui sta!  
(Appare il Grande Inquisitore.)

L'Inquisitore:  
Sacrilegio infame!

Il Popolo:  
Il Grand' Inquisitor!

L'Inquisitore:  
Vi prostrate innanzi al Re,  
che Dio protegge!  
Vi prostrate! Vi prostrate!

Filippo, l'Inquisitore:  
A terra!

Il Popolo:  
Signor, di noi pietà!

Filippo, l'Inquisitore:  
Gran Dio, sia gloria a te!

Di Lerma, i Grandi:  
Evviva il Re!

Il Popolo:  
Signor! Pietà!

Die Granden:  
Himmel! Die Sturmglocke!

Das Volk:  
(von außen)  
Sterben muß,  
wer versucht, uns aufzuhalten.  
Wir schlagen zu ohne Furcht und Mitleid.  
Er soll erzittern und das Haupt beugen  
vor dem Volk, dem rächenden Volk!

Graf von Lerma:  
Das Volk tobt.  
Es will den Infanten.

Philipp:  
Öffnet die Tore!

Graf von Lerma, Granden:  
Himmel!

Philipp:  
Gehorcht, ich will es!

Das Volk:  
Wir schlagen zu, wir schlagen zu,  
wir schlagen zu! Niemand wird uns aufhalten.  
Wir schlagen zu ohne Furcht und Mitleid.  
Er soll erzittern und das Haupt  
vor dem rächenden Volk beugen!

Eboli:  
(zu Carlos)  
Geh! Fliehe!

Philipp:  
(zum Volk)  
Was wollt ihr?

Das Volk:  
Den Infanten!

Philipp:  
Hier ist er!  
(Der Großinquisitor erscheint.)

Der Großinquisitor:  
Schändlicher Frevel!

Das Volk:  
Der Großinquisitor!

Der Großinquisitor:  
Werft euch nieder vor dem König,  
den Gott beschützt!  
Auf die Knie! Auf die Knie!

Philipp, Großinquisitor:  
Zu Boden!

Das Volk:  
Herr, habt Erbarmen mit uns!

Philipp, Großinquisitor:  
Großer Gott, gelobt seist du!

Graf von Lerma, Granden:  
Es lebe der König!

Das Volk:  
Herr! Erbarmen!

## Atto 5

Il chiostro del convento di San Giusto.

*(Elisabetta entra e s'avvicina alla tomba di Carlo Quinto.)*

Elisabetta:

Tu che le vanità  
conoscesti del mondo  
e godi nell'avel  
il riposo profondo,  
s'ancor si piange in cielo,  
piangi sul mio dolore,  
e porta il pianto mio  
al trono del Signor.  
Carlo qui verrà! Sì!  
Che parta e scordi omai.  
A Posa di vegliar  
sui giorni suoi giurai.  
Ei segua il suo destino,  
la gloria il tratterà.  
Per me, la mia giornata  
a sera è giunta già!  
Francia, nobile suol,  
sì caro a' miei verd'anni!  
Fontainebleau!  
ver voi schiude il pensier i vanni.  
Eterno giuro d'amor  
là Dio da me ascoltò,  
e quest'eternità un giorno sol durò.  
Tra voi, vaghi giardin  
di questa terra ibéra,  
se Carlo ancor dovrà  
fermar i passi a sera,  
che le zolle, i ruscelli,  
i fonti, i boschi,  
i fior con le lor armonie  
cantino il nostro amor.  
Addio! Addio, bei sogni d'or,  
illusion perduta!  
Il nodo si spezzò,  
la luce è fatta muta!  
Addio! addio verd'anni ancor!  
Cedendo a duol crudel,  
il cor ha un sol desir:  
la pace dell'avel!  
Tu che le vanità, ecc.  
...ah, il pianto mio  
reca a' piè del Signor.

Carlo:

È dessa!

Elisabetta:

Un detto, un sol;  
al ciel io raccomando  
il pellegrin che parte;  
e poi sol vi domando  
e l'obbblio e la vita.

Carlo:

Sì, forte esser vogl'io;  
ma quando è infranto amore  
pria della morte uccide.

Elisabetta:

No, pensate a Rodrigo.  
Non è per folli idee,  
ch'ei si sacrificò!

## Fünfter Akt

Das Kloster von San Juste.

*(Elisabeth tritt an das Grabmal Karls V.)*

Elisabeth:

Du, der die Vergänglichkeit  
des Irdischen erkannt hat  
und im Grab  
die tiefe Ruhe genießt,  
weine über meinen Schmerz,  
wenn auch noch im Himmel geweint wird,  
und bringe meine Tränen  
zum Thron des Herrn!  
Carlos wird hierher kommen. Ja!  
Er gehe fort und vergesse dann...  
Ich schwor Posa,  
über sein Leben zu wachen.  
Er folge seinem Schicksal,  
der Ruhm zeigte ihm den Weg vor.  
Für mich ist mein Tag  
schon zu Abend gekommen.  
Frankreich, edles Land,  
so lieb meinen jungen Jahren!  
Fontainebleau!  
Zu euch öffne der Gedanke die Flügel!  
Ewige Liebe schwor ich dort,  
Gott hörte mir zu,  
und diese Ewigkeit, einen einzigen Tag dauerte sie nur.  
Ihr dunklen Gärten  
auf dieser spanischen Erde,  
wenn Carlos abends noch einmal  
bei euch seine Schritte anhält,  
so laßt den Rasen, die Bächlein,  
die Quellen, die Büsche und  
die Blumen mit all ihren Stimmen  
unsere Liebe besingen!  
Lebt wohl, schöne goldene Träume,  
verlorene Illusion!  
Das Band ist zerrissen,  
das Licht wurde stumm.  
Lebt wohl, meine Jugendjahre!  
Dem grausamen Schmerz  
nachgebend, hat mein Herz noch einen einzigen Wunsch  
den Frieden des Grabes!  
Du, der die Vergänglichkeit, etc.  
...ah, bringe meine Tränen  
dem Herrn zu Füßen!

Carlos:

Sie ist es!

Elisabeth:

Ein Wort, ein einziges,  
das dem Himmel den Pilger,  
der fortgeht, anbefiehlt;  
und dann bitte ich Euch nur,  
zu vergessen und zu leben.

Carlos:

Ja, stark will ich sein;  
aber wenn die Liebe zerbrochen wird,  
tötet sie vor dem Tod.

Elisabeth:

Nein, denk an Rodrigo!  
Sollte er sich für wahnsinnige Ideen  
geopfert haben?

Carlo:  
Sulla terra fiamminga,  
io vo' che a lui s'innalzi  
sublime, eccelso avel  
qual mai ne ottenne un re,  
tanto nobil e bel.

Elisabetta:  
I fior del paradiso  
a lui sorrideranno!

Carlo:  
Vago sogno m'arrese! ei sparve!  
e nell'affanno un rogo appar a me  
che spinge vampe al ciel.  
Di sangue tinto, un rio,  
resi i campi un avel,  
un popolo che muor  
e a me la man protende,  
siccome a Redentor,  
nei di della sventura!  
A lui n'andrò beato,  
se spento o vincitor,  
plauso o pianto m'avrò  
dal tuo memore cor!

Elisabetta:  
Sì, l'eroismo è questo  
e la sua sacra fiamma!  
L'amor degno di noi,  
l'amor che i forti infiamma,  
ei fa dell'uomo un Dio!  
Va, di più non tardar!  
Va, va, va! sali il Calvario e salva  
un popolo che muor!

Carlo:  
Sì, con la voce tua  
quella gente m'appella  
e se morrò per lei,  
la mia morte fia bella.

Elisabetta:  
Va, di più non tardar...  
e salva un popolo che muor!

Carlo:  
Ma pria di questo di,  
alcun poter uman  
disgiunta non avria  
la mia dalla tua man!  
Ma vinto in sì gran di  
l'onor ha in me l'amore;  
impresa a questa par rinnova  
e mente e core!  
Non vedi, Elisabetta!  
lo ti stringo al mio sen,  
ne mia virtù vacilla,  
ne ad essa mancherò!  
Or che tutto finì  
e la man io ritiro  
dalla tua man...  
tu piangi?

Elisabetta:  
Sì piango, ma t'ammiro.  
Il pianto gli è dell'anima,  
e veder tu lo puoi,  
qual san pianto versar  
le donne per gli eroi!  
Ma lassù ci vedremo  
in un mondo migliore,  
dell'avvenir eterno

Carlos:  
Auf flandrischem Boden  
möchte ich für ihn ein Grabmal errichten,  
so erhaben und außerordentlich,  
wie es kein König  
schöner und edler je erhielt.

Elisabeth:  
Die Blumen des Paradieses  
werden ihm zulächeln.

Carlos:  
Ein vager Traum lächelte mir zu. Er verschwand.  
Und in Gedanken erschien mir ein Scheiterhaufen,  
der Flammen zum Himmel stößt.  
Von Blut rot gefärbt ein Fluß,  
die Felder Gräbern gleich,  
ein Volk, das stirbt  
und die Hand nach mir ausstreckt  
wie am Jüngsten Tag  
zum Erlöser!  
Zu ihm werde ich glücklich gehen,  
ob ich sterben oder siegen werde,  
dein erinnerndes Herz wird mir  
Beifall zollen oder mich beweinen.

Elisabeth:  
Ja, das ist die heilige Flamme  
des Heldenmuts.  
Die Liebe, die unserer würdig ist,  
die Liebe, die die Starken entflammt,  
sie macht den Menschen zum Gott.  
Geh! Verliere keine Zeit!  
Steig auf den Kalvarienberg und rette  
ein sterbendes Volk!

Carlos:  
Ja, mit deiner Stimme  
rufen mich diese Menschen...  
Und wenn ich für sie sterbe,  
so wird mein Tod schön sein.

Elisabeth:  
Rette das Volk! Geh, geh, verliere keine Zeit...  
Und rette ein Volk, das stirbt!

Carlos:  
Aber noch zuvor  
hätte keine menschliche Macht  
meine Hand von  
deiner lösen können.  
Aber an so großem Tag  
hat die Ehre die Liebe besiegt;  
dieses so große Unterfangen  
hat mir Geist und Seele erneuert.  
Siehst du nicht, Elisabeth!  
Ich drücke dich an meine Brust,  
meine Tugend schwankt nicht,  
ich bleibe standhaft.  
Jetzt wo alles zu Ende ist  
und sich meine Hand  
von deiner Hand löst...  
du weinst?

Elisabeth:  
Ja, ich weine, aber ich bewundere dich.  
Es sind Tränen der Seele,  
und du kannst sehen,  
welche heiligen Tränen  
die Frauen den Helden weinen!  
Aber dort oben sehen wir uns  
in einer besseren Welt,  
für die ewige Zukunft

suonan per noi già l'ore;  
e là noi troverem  
nel grembo del Signor  
il sospirato ben,  
che fugge in terra ognor!

Carlo, Elisabetta:  
Ma lassù ci vedremo  
in un mondo migliore,  
dell'avvenir eterno,  
suonan per noi già l'ore;  
e là noi troverem,  
stretti insiem nel Signor,  
il sospirato ben  
che fugge in terra ognor!

Elisabetta:  
In tal di che per noi  
non avrà più domani –

Insieme:  
– tutti i nomi scordiam  
degli affetti profani, ecc.

Carlo:  
Addio, mia madre!

Elisabetta:  
Mio figlio, addio!

Insieme:  
Per sempre addio!  
Per sempre!

Filippo:  
*(entrando seguito dal Grande Inquisitore)*  
Sì, per sempre!  
Io voglio un doppio sacrificio!  
Il dover mio farò.  
*(all'Inquisitore)*  
Ma voi?

L'Inquisitore:  
Il Santo Uffizio il suo farà.

Elisabetta:  
Ciel!

L'Inquisitore:  
Guardie!

Carlo:  
Dio mi vendicherà!  
il tribunal di sangue,  
sua mano spezzerà!

»Il Frate«:  
Il duolo della terra  
nel chiostro ancor ci segue,  
solo del cor la guerra  
in ciel si calmerà.

L'Inquisitore:  
È la voce di Carlo!

Filippo:  
Mio padre!

Elisabetta:  
Oh ciel!

schlägt uns schon die Stunde;  
und dort im Schoß des Herrn  
werden wir das  
ersehnte Gut finden,  
das auf Erden jeden flieht.

Carlos, Elisabeth:  
Aber dort oben sehen wir uns  
in einer besseren Welt,  
für die ewige Zukunft schlägt  
uns schon die Stunde;  
und dort im Schoß des Herrn  
werden wir das  
ersehnte Gut finden,  
das auf Erden jeden flieht.

Elisabeth:  
An diesem Tag, der für uns  
kein morgen mehr haben wird –

Beide:  
– vergessen wir alle Namen  
irdischer Leidenschaften, etc.

Carlos:  
Lebe wohl, meine Mutter!

Elisabeth:  
Mein Sohn, lebe wohl!

Beide:  
Für immer, leb wohl!  
Für immer!

Philipp:  
*(tritt ein, gefolgt vom Großinquisitor)*  
Ja, für immer!  
Ich verlange ein doppeltes Opfer.  
Ich werde meine Pflicht tun.  
*(zum Großinquisitor)*  
Und Ihr?

Großinquisitor:  
Das Heilige Offizium wird die seine tun.

Elisabeth  
Himmel!

Großinquisitor:  
Wachen!

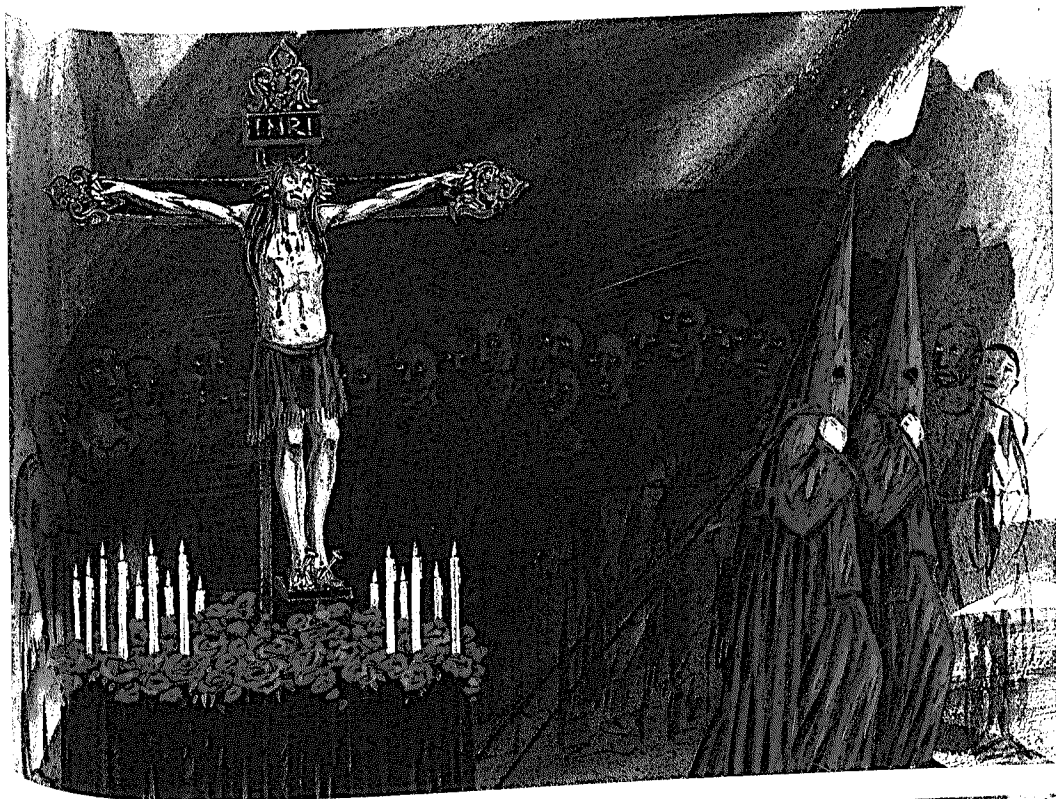
Carlos:  
Gott wird mich rächen.  
Seine Hand wird  
das Blutgericht zerschmettern.

»Der Mönch«:  
Der Schmerz dieser Welt  
verfolgt uns auch im Kloster,  
aber der Krieg im Herzen  
findet nun Ruhe im Himmel.

Großinquisitor:  
Es ist die Stimme von Karl!

Philipp:  
Mein Vater!

Elisabeth:  
O Himmel!



---

# Don Carlo – Betrachtungen

---

Es ist bezeichnend, daß das Werk [*Don Carlo*] an der »Opéra« zwar einen Anfangserfolg hatte, später aber dort nie mehr in der französischen Fassung aufgenommen wurde. Denn es überwindet die »Große Oper«. Schillers großes, freiheitliches Drama ist, natürlich, ins Opernhafte transponiert, und es kann nicht einmal auf ein Autodafé als Finale verzichtet werden. Aber es ist selbst den beiden französischen Textdichtern nicht gelungen, aus den Figuren des Königs, der Königin mit ihrem Konflikt von Pflicht und Liebe, des Prinzen, der leidenschaftlichen Hofdame das »Rührende« und das »Pathetische«, das Verdi verlangte, zu eliminieren. Er hat aus Philipp II. mehr gemacht als Schiller: einen tief leidenden Menschen, den wir verstehen; er hat dem letzten Akt in einer großen Szene der Königin den erschütternden, zugleich heroisch-tragischen und versöhnlichen Abschluß geben können, in dem seine Kunst gipfelt.

aus: Alfred Einstein, *Die Romantik in der Musik*, 1950

## Uwe Schweikert. »La pace dell' avel«. Die Einheit von Rettung und Vernichtung in Verdis *Don Carlo*

»Es ist eine lange Oper, das ist wahr. Aber sie muß so sein.« Mit diesen Worten rechtfertigte Verdi am 13. Februar 1871 seinem neapolitanischen Freund Cesare De Sanctis gegenüber die ambitionierteste, längste und zugleich musikalisch aufwendigste seiner Opern. Die an entstellenden Kürzungen und einschneidenden Bearbeitungen wahrlich nicht arme Bühnengeschichte von Verdis *Don Carlo* wiederholt damit nur das Schicksal von Schillers gleichnamigem dramatischem Gedicht, dem seinerseits schon die Zeitgenossen zum Vorwurf machten, daß es mit seinen mehr als fünftausend Versen die Grenzen des Theaters sprengte. Im achten seiner *Briefe über Don Carlos* rät Schiller über die ideelle Bestimmung dieses Schauspiels, daß sie »nicht wohl Episode zu einer Handlung« sein könne, »die den Ausgang einer Liebesgeschichte zum Zweck hat«: »Und was wäre also die sogenannte Einheit des Stückes, wenn es die Liebe nicht sein soll und Freundschaft nie sein könnte? Von jener handeln die drei ersten Akte, von dieser die zwei übrigen, aber keine von beiden beschäftigt das Ganze. Die Freundschaft opfert sich auf und die Liebe wird aufgeopfert; aber weder diese noch jene ist es, der dieses Opfer von der andern gebracht wird.« Die Einheit – dies Schillers Überzeugung – liege in der republikanischen Freiheitsidee, in der Botschaft von der Humanität als dem vollendetsten Zustand des Menschen. Die stets kritisierte »Überladung« stehe dem Stück also nicht im Wege, sondern sei geradezu der Garant seiner künstlerischen Universalität.

Verdi und seine französischen Librettisten sahen sich bei der Konzeption ihrer wesentlich auf Schillers Schauspiel fußenden Oper mit einem ähnlich gelagerten, formal allerdings völlig anders gearteten Problem konfrontiert. Sie mußten die Herausforderung mit Mitteln einer szenischen Kontrastdramaturgie lösen, weil das Ideendrama dem Musiktheater verschlossen ist. Ihre Lösung bestand – kurz gesagt – darin, das italienische Melodrama mit der französischen Grand opéra zu verschränken, wobei sie sich sehr wohl bewußt waren, daß sich die individuellen Leidenschaften der einen und die gesellschaftlichen Konflikte der anderen Form eigentlich ausschlossen. Und – erschwerende Bedingung – beide mußten sie überdies der Stoffvorlage, wie sie sie bei dem deutschen Dichter vorfanden, aufgenötigt werden. »Schließlich«, so Verdis resignatives Fazit während der letzten, explizit zu Schiller zurückkehrenden Überarbeitung 1882/83, »gibt es in diesem Drama nichts Historisches, noch die Shakespearesche Wahrheit und Tiefe der Charaktere...«.

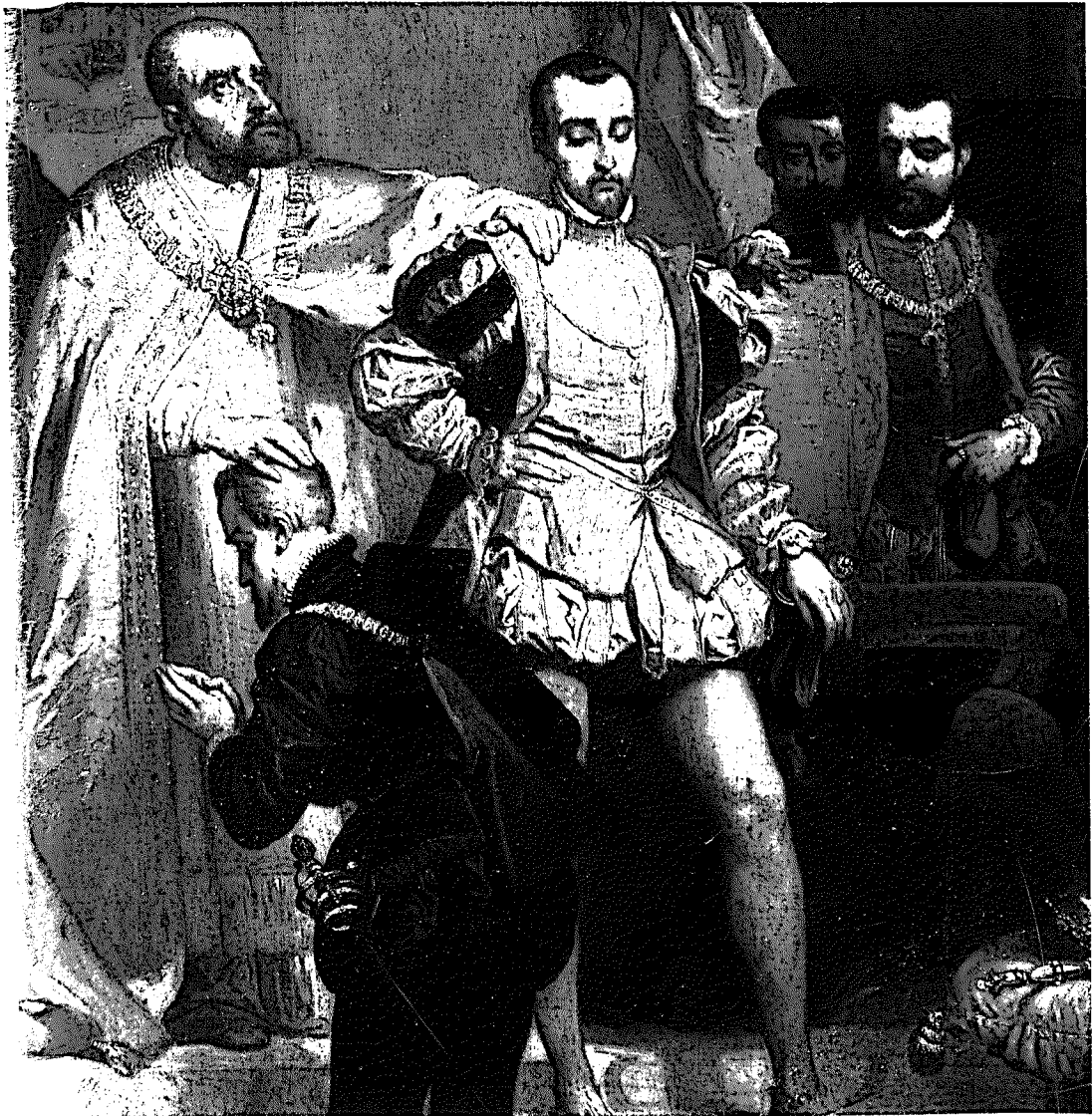
Beide, Wahrheit der Handlung und Tiefe der Charaktere, mußten darum in und durch Musik imaginiert werden, die in *Don Carlo* auf eine Weise überbietet wie in keiner anderen Oper Verdis. Die private Tragödie – Schillers bürgerliches Trauerspiel mit der doppelten Dreiecksbeziehung, der Begehrensverket-

tung zwischen Elisabeth, Philipp, Carlos und Eboli – spielt sich in den Dimensionen eines historischen Dramas ab, das weit mehr als nur den Rahmen des Ganzen abgibt. Die innere Handlung, gewissermaßen der Privatkrieg unter den vier affektiv aneinander gefesselten und doch voneinander durch Abgründe getrennten Figuren, vollzieht sich in einer ausgeprägten Duett-Dramaturgie, die jeweils den Dritten ausschließt. Verdi hat dabei nicht nur auf die zentralen Begegnungen des unglücklichen Liebespaares besonderen Nachdruck gelegt, sondern zwei weitere – auch musikalisch innovative – Dialogszenen, die erst auf seine Anregung ins Libretto kamen, ins Zentrum, ja ins Fadenkreuz der Handlung gerückt: das Duett Philipp/Posa und die Szene Philipp/Großinquisitor im zweiten bzw. im dritten Akt. Das äußere Drama konzentriert er dagegen in den Ritual- und Massenszenen, in deren bewegten Bildern dem Chor eine entscheidende musikalische Funktion zukommt. Anders als Meyerbeer begreift Verdi Geschichte und mit ihr das Schicksal der in sie eingebundenen Individuen nicht als vorwärtstreibenden, dynamischen Prozeß, sondern als ein gleichsam prästabiliertes, tragisches System, als die ewige Wiederkehr des Immergleichen, die den ehernen Gang der Geschichte bestimmt. Wohl nicht zuletzt aus diesem Grund war er mit der Gleichsetzung des zunächst namenlosen Mönches mit Kaiser Karl V. und damit auch mit dessen Mythisierung einverstanden – eine Deutung, die, wie ja die gesamte Handlung, der historischen Wirklichkeit widerspricht.

Das Terrorregime der Kirche – hier durch die Inquisition vertreten – und das verzweifelte Glücksstreben der Individuen stehen sich in *Don Carlo* unversöhnlich, ja einander ausschließend gegenüber. Diesen Zusammenhang von Todesbereitschaft und Herrschaft macht Verdis Musik auf geradezu aufdringliche Weise sinnlich erfahrbar. Alle Figuren in dieser Oper stehen gleichermaßen unterm Bann der Erstarrung und des Todes. Die Welt, von der Verdis Musik Kunde gibt und gegen die seine Protagonisten als Triebsubjekte ansingen, ist eine Welt der Kälte, der Gräber und der Toten.

Die Orte, an die die Handlung uns führt, sind Orte des Rückzugs, der Resignation, des Eingeschlossenseins, des Todes. Die imaginäre Reise beginnt im Winterfrost des ersten Bildes, führt durch die nächtliche Einsamkeit im Schloß Escorial über das Gefängnis Carlos' und endet in der erstarrten Welt des Klosters San Juste, in das Philipps Vater, Kaiser Karl V., sich zurückgezogen hatte, als er der Krone entsagte. Selbst die im Freien spielenden Bilder können die in dieser Oper vorherrschende Atmosphäre von Klaustrophobie kaum aufhellen: Die freundliche Landschaft im zweiten Bild des zweiten Aktes erstreckt sich vor den Mauern des Klosters, und das Autodafé, die große Finalszene des dritten Aktes mit der Ketzerverbrennung, spielt auf dem Platz vor der Kathedrale von Valladolid. In San Juste werden wir überdies mit dem Epitaph, dem Grabmal des verstorbenen Kaisers, konfrontiert.

Diese beklemmende, abweisende Umwelt prägt sich tief in die Psyche der Figuren. Davon ist schon die erste, noch im französischen Fontainebleau stattfindende Begegnung zwischen Eli-



Louis Gallait: Die Abdankung Karls V., 1842 (Ausschnitt). Rechts neben dem abtretenden Karl V. steht sein Sohn und Nachfolger Philipp II.

sabeth und Carlos nicht gänzlich frei. Und gerade für dieses erste Bild hat Verdi prägnante musikalische Zeichen erfunden, die im weiteren Verlauf als Erinnerungsmotive wiederkehren und die emotionale Befindlichkeit der Personen beleuchten, verdeutlichen und kommentieren. Zu dieser musikalisierten Schrift des Unheils gehören vornehmlich zwei Klanggesten: die bedrohlich-schwermütige Lamento-Figur, die die allerdings noch vor der Pariser Premiere gestrichene Chorintroduktion präludiert, und das zwischen Dur und Moll changierende psalmodierende Totengebet des Mönchschores im ersten Bild des zweiten Aktes. Beide Motive werfen ihre tiefen Schatten auf Handlung und Figuren. Die klagende Vorschlagsfigur der verminderten Sekunde wird gewissermaßen zum signifikanten Tonschritt des musikalischen Kolorits und ist insbesondere mit Elisabeth und Carlos, aber auch mit Philipp verbunden. Das

rituelle Totengebete kehrt in orchestraler Abwandlung sowohl am Beginn der Gefängniszene als auch in der Einleitung des letzten Bildes zum Auftakt von Elisabeths großer Soloszene wieder. Mit schauriger Gewalt schließlich triumphiert es am Ende der Oper, wenn das »Urteil« (Verdi an Du Locle, 4. September 1866) über Carlos und Elisabeth gesprochen ist und der Mönch Carlos der Rache des Heiligen Offiziums entzieht und ihm den Schutz des Klosters gewährt.

Alle Gestalten in Verdis *Don Carlo* stehen – und dies eigentlich von Anbeginn an – unter der Macht des Todes. Sie alle atmen und schmecken den Tod, singen von ihm und wünschen ihn herbei. »Diese Luft ist für mich tödlich, unterdrückt mich, quält mich«, weiß Carlos im zweiten Duett mit Elisabeth von der Atmosphäre am Hof zu sagen. Und selbst der Friede ist, wie Posa Philipp entgegenschleudert, »der Friede der Friedhöfe«. Elisabeth und Carlos erleben den Verlust des Glücks, der in einem einzigen Augenblick über sie hereinbricht, als einen Tod im Leben. Elisabeth, die einzig um den Preis des Friedens willen in die Heirat mit Philipp einwilligt, reagiert auf die aus Rücksicht auf die Staatsräson geschlossene Zwangsehe mit dem Ausbruch: »Lieber ins Grab hinab, ins Grab, daß der Tod mich erlöst.« Der Fontainebleau-Akt endet denn auch nicht, was nahegelegen hätte, mit einem Chortableau der vom Kriegsgreuel erlösten französischen Bevölkerung, sondern – nachdem die Menge sich langsam entfernt hat – *morendo* (ersterbend), mit der Verzweiflung des auf den Trümmern seines Glücks sich wiederfindenden Carlos. Der Wunsch, tot zu sein und Ruhe im Grab zu finden, verfolgt Elisabeth wie Carlos bis ans Ende der Oper. Carlos wird im Kloster gleichsam lebend begraben; und Elisabeth – Verdi schreibt es im Februar 1883 in einem Brief an Ricordi, bringt es überdeutlich in seiner Musik zum Ausdruck – »kann nichts anderes tun als sterben; und so schnell wie möglich.« Es ist Nacht, wenn sie im vom Mondschein erleuchteten Kreuzgang des Klosters San Juste vor dem Grabmal Karls V. »la pace dell' avel«, den Frieden des Grabes herbeisehnt. Verdi hat für die hoffnungslose Liebe von Elisabeth und Carlos eine Fülle an verzweifelter und zugleich verzweifelt schöner Musik erfunden, vom sehnsuchtsvollen Klang der wehmütigen Holzbläser über eine ganz in chromatische Reibungen und agogische Rückungen eingehüllte Harmonik bis hin zum zwischen Exaltation und Resignation pendelnden weltenthobenen Stillstand des letzten Abschieds im fünften Akt. Verdis Musik – Anselm Gerhard hat es beschrieben – beschwört in ihrer »Fähigkeit zu trauern« eine Metaphysik des Abschieds, wie man ihr in der Operngeschichte nicht allzu häufig begegnet.

In einer Welt ohne Liebe leben auch Philipp und Eboli. Als »sposo più triste ancor«, als traurigsten Gemahl bezeichnet sich Philipp im Dialog mit Posa, dem er sein Herz öffnet. Der nächtliche Monolog des in seinem Arbeitszimmer im Escorial den Tagesanbruch erwartenden Königs ist das Selbstgespräch eines Einsamen, der gleichfalls dem Tod entgegen dämmert: »Ich werde allein unter dem schwarzen Gewölbe schlafen, da, in der Gruft des Escorial.« Verdi macht in seinem Klangporträt

Anne Mendoza de la Cerda, Prinzessin  
von Eboli. Nach einem Gemälde von  
Alonso Sánchez Coello



A. Sanchez Coello p.<sup>o</sup> (?)

(EST)

B. M. ...

*Anne Mendoza de la Cerda,*

PRINCESSE D' EBOLI.

hörbar, daß die unbeugsame Härte des Herrschers und die Verlassenheit des Menschen Seiten von Philipps Wesen sind, die einander bedingen. Gegenüber Schiller erscheint der König vermenschlicht – eine Akzentverschiebung, die sich allein schon im Eingangssatz seines Monologs ausspricht. Bei Schiller ist Philipp der Nicht-Liebende – »Nie kommt *ich* ihr Liebe geben...« (III/1); bei Verdi ist es Philipp, der von der Königin übergangen wird: »Sie hat mich nie geliebt!« Mit den schweren Sekundvorschlägen der einleitenden Baßakkorde steckt Verdi den musikalischen Rahmen ab, in dem er Philipps erschreckendes wie ergreifendes Porträt malen wird.

Aber auch Eboli, der im Ränkespiel der Leidenschaften, bei Schiller wie bei Verdi, die Rolle der Intrigantin zukommt, führt – als Mätresse des Königs wie als von Carlos Zurückgewiesene –

ein liebeleeres Leben. »Was die Idee betrifft«, so Verdi während der Überarbeitung 1882 in einem Brief an Charles Nutter, »Eboli weniger hassenswert erscheinen zu lassen, so bin ich immer der Ansicht, daß man die Charaktere, auch die verhaßtesten, dem Publikum so zeigen sollte, wie sie sind. Eboli ist nichts anderes, kann nichts anderes sein als eine coquine! Und wenn man sie ausdrücklich so darstellt, fällt sie noch interessanter aus, wenn sie der Königin ihre Verbrechen enthüllt.« Ihr Schleierlied – Frits Noske hat dies wohl als erster herausgehört, es jedenfalls formuliert – ist keinesfalls nur eine virtuose Einlage, sondern charakterisiert im Text wie im musikalischen Gestus das Verhalten der Frau, die es singt. Maske und Schleier sind Attribute der Verstellung, mit der Eboli ihr Wesen verleugnet. So darf man es für tragische Ironie halten, daß ihr Verrat sie schließlich dazu zwingt, den Schleier zu nehmen. Auch sie wird ihr irdisches Dasein, der Welt abgestorben, im Kloster beschließen.

Die einzigen Personen, die nicht – wie Elisabeth, Eboli, Carlos und Philipp – in einer Beziehungsfalle stecken, aus der sie keinen Ausweg mehr finden, sind der Marquis von Posa und der Großinquisitor. Posa – »ein Abgeordneter der ganzen Menschheit«, wie er sich bei Schiller selbst einführt (I/2) – ist auch in der Oper, so jedenfalls charakterisiert ihn Verdi in einem Brief an Ricordi, »eine Phantasiegestalt«. Er verfällt der Rache der Inquisition, aber – und dies hebt ihn von den übrigen Protagonisten ab, die Gefangene ihres eigenen Daseins sind – er geht freiwillig in den Tod. Verdi unterfüttert seinen Idealismus durch eine geradezu belcantistische Melodik. Posa verströmt sich singend. Und mit Gesang nimmt er von der Welt Abschied. Anders der machtgierige, selbst vom König Unterwerfung heischende Großinquisitor. Er verkörpert das Grundprinzip des Patriarchats: die Herrschaft des Todes über das Leben. Verdi hat die Physiognomie des blinden, neunzigjährigen Greises durch seine Musik ins Finstere, ja Ungeheuerliche gesteigert. In der schleichenden, umheimlichen Baßfigur, den Begleitakkorden der Posaunen, zu denen Pauken- und Trommelschläge ihre schwarze Untermalung setzen, wird die Versteinering komponiert. Die Musik fixiert ihn als eine entmenschte Person, als Todesherrn, der einer abstrakten Idee dient. Auch der König ist ihm untertan. Nicht Posa, sondern Philipp ist darum das eigentliche Opfer der Inquisition.

Posa und der Großinquisitor verkörpern den Widerstreit der Ideen, des Lebens- und des Todesprinzips, das auch der musikalischen Dramaturgie zugrundeliegt. Wie schon Schiller vermeidet aber auch Verdi es bewußt, diese beiden Antagonisten aufeinanderprallen zu lassen. Selbst in der Autodafé-Szene tritt Posa dem Inquisitor nicht offen entgegen, so wie dieser sich andererseits von Posas öffentlichem Eintreten für den König und gegen den Infanten nicht über dessen ketzerische Grundhaltung blenden läßt. Auch hier hält Verdi es – die kläglich verfremdeten Zitatfetzen des Freundschaftsduetts einerseits und die ätherisch mit Harfe und Harmonium unterlegte Stimme vom Himmel andererseits machen es hörbar – mit dem schmerzlich-verklärenden Eingedenken.

Bleibt noch der anonyme Mönch, über dessen Gleichsetzung mit dem verstorbenen Karl V. Verdi während der Überarbeitung 1882/83 Zweifel kamen. Doch schließlich ließ er sich von seinem Librettisten Du Locle überzeugen, daß dieser geheimnisvollen Gestalt im Kontext der Oper zu Recht die Rolle des »Deus ex machina einer antiken Tragödie« in »einer Art Totenmysterium« zukomme. Angetan mit dem Krönungsmantel und der Krone Karls V., so die Regieanweisung in der letzten Fassung der Oper, verkündet er dem am Ende seiner Hoffnungen angelangten Carlos die himmlische Erlösung von den Leiden des irdischen Daseins. Auch am Ende dieser Oper triumphiert damit – ganz im Sinne der antiken Tragödientheorie – jene Einheit von Rettung und Vernichtung, jene »Macht des Schicksals«, die in Verdis tragischem Universum stets über das Leben dominiert.

An Verdis gesamtem Œuvre bestätigt sich Hegels Formel vom Tod, der das Leben trägt. »Der Tod, wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen«, lesen wir in der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes*, »ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten das, was die größte Kraft erfordert.« Verdis Musik ist es, die dieser »ungeheuren Macht des Negativen«, wie es bei Hegel weiter heißt, »ins Angesicht schaut.« Elisabeth, Carlos, Philipp – sie alle erfüllt der Todeswunsch als die Erlösung von einem unerträglichen Dasein. Verdis Kunst besteht darin, daß er dieses Todesdenken nicht nur auf der szenischen Ebene ausbreitet und strukturiert, sondern seine Musik bis in die kleinsten melodischen, harmonischen, rhythmischen und instrumentalen Zellen mit dem Klang des Unheils tränkt. Verdis Musik lebt durch die schier unerschöpfliche Fülle an individuellen Zügen und Details. Und doch sind sie alle an einer übergeordneten Idee, einem übergeordneten Bild orientiert. Diese – von Verdi selbst so genannte – »tinta musicale« prägt sein Werk, gibt aber auch den einzelnen Opern ihre je eigene Färbung, ihr individuelles Gesicht. Man hat sich in der Verdi-Literatur angewöhnt, die Bedeutung der »tinta musicale« auf das Klanggeschehen, das Klanggewand der jeweiligen Partitur zu beschränken. Aber gerade im Falle der düster und schwermäßig timbrierten Musik des *Don Carlo* ist es offensichtlich, daß es sich bei der »tinta musicale« um eine einheitsstiftende Werkidee, um einen Ausdruckswillen handelt, der alle Ebenen und Schichten der Szene wie des musikalischen Geschehens durchdringt. Wo Schiller – um den Bogen zum Eingangszitat meiner Ausführungen zurückzuschlagen – die einheitsstiftende Idee seines *Don Carlo* im Gedankendrama sah, inszeniert Verdi eine musikalische Klanglandschaft des Todes, die schließlich alle Handlung lähmt und den Figuren ihre Schrift des Unheils aufzwingt. Sie alle sind – buchstäblich, metaphorisch und musikalisch – von Gräbern umzingelt. Am Ende stehen dann die herausgemeißelten, herausgehämmerten Akkorde des Totengebets. Der Stein, der Grab-Stein behält die Oberhand über das Leben.

Charles Baudelaire

Spleen

Wenn der tiefe Himmel wie ein Deckel lastet  
Auf dem Geist, den stöhnend Überdruß bezwingt,  
Und vom Horizont, der rings an Grenzen tastet,  
Trauriger als Nacht ein Tag herniedersinkt;

Wenn die Erde uns ein feuchter Kerker deucht,  
Wo die Hoffnung, wie die Fledermaus, erschreckt  
Flatternd an den Mauern hinstreicht und verscheucht  
Mit dem Kopf an morsche Deckenbalken schlägt;

Wenn der Regen in endlosen Streifen fällt,  
Die wie Gitterstäbe im Gefängnis sind,  
Und ein stummer Haufen Spinnen in der Welt  
Unsres Hirns erscheint und seine Netze spinnt,

Schwingen plötzlich Glocken sich empor und tosen,  
Daß sie greulich heulend bis zum Himmel dringen,  
Eigensinnig wimmernd, wie von heimatlosen,  
Schweifenden Gespenstern Klagelaute klingen.

- Ein Leichenzug, nicht Trommel noch Musik erschallt,  
Bewegt sich langsam durch die Seele; Hoffnung flieht  
Und weint; auf tief gesenktem Schädel mit Gewalt  
Grausame Angst ihr Banner schwarz aufzieht.



Francisco de Goya: Die Pilgerfahrt von San Isidro, 1821-23 (Ausschnitt)

## Mathias Mayer. Die Unterdrückung der Stimme. *Don Carlo* – die Grand opéra des Verstummens

Verdis musikalisch umfangreichstes Unterfangen – keine andere seiner Opern liegt in einer solchen Fülle von erheblich unterschiedlichen Fassungen vor, der gesamte Entstehungsprozeß erstreckt sich über zwei Jahrzehnte – knüpft an seine früheren Versuche an, auf dem Boden der Pariser Oper Fuß zu fassen. Schon gegen Ende seiner sogenannten Galeerejahre waren *I lombardi alla prima crociata* für Paris zu *Jérusalem* (1847) umgeschrieben worden, ähnlich wie es später *Macbeth* erging, der, 1847 uraufgeführt, noch einmal, 1865, in Paris in veränderter Fassung herauskam. Den dezidiertesten Schritt in Richtung Grand opéra hatte allerdings 1855 *Les Vêpres Siciliennes* dargestellt, für die der Hauptlibrettist der französischen Oper der Zeit, Eugène Scribe, das Textbuch verfaßte. Auch mit dem 1867 in Paris uraufgeführten *Don Carlo* (in der französischen Originalfassung: *Don Carlos*) ging Verdi, drei Jahre nach dem Tod des von ihm durchaus respektierten Giacomo Meyerbeer, auf die Konventionen der Grand opéra ein, die sich seit Aubers *La Muette de Portici* und Rossinis *Guillaume Tell* als verbindlich durchgesetzt hatten. Das von Joseph Méry und Camille du Locle verfertigte Libretto, das der Oper sogar die Anerkennung Theodor W. Adornos einbrachte, folgt Schillers Vorlage in wesentlichen Zügen, verdichtet sie aber noch stringenter, als dies beim Drama schon der Fall war, im Hinblick auf die operngemäßen Aspekte. Luis Véron, der Entrepreneur der Pariser Oper, formulierte für die Grand opéra folgendes Programm: »Eine Oper in fünf Akten kann nur leben mit einer sehr dramatischen Handlung, die die großen Leidenschaften des menschlichen Herzens und mächtige historische Interessen ins Spiel bringt; diese dramatische Handlung muß jedoch mit den Augen verstanden werden können wie die Handlung eines Balletts; die Chöre müssen dabei eine leidenschaftliche Rolle spielen und sozusagen eine der interessanten Personen des Stückes sein. Jeder Akt muß Kontraste der Dekorationen, Kostüme und geschickt vorbereitete Situationen darbieten.« Hält man diesen Maßstab an Verdis Oper, so zeigen sich sogleich beträchtliche Übereinstimmungen.

Auffallend ist schon, welche Rolle die Chöre spielen, von den Holzfällern und Jägern des ersten Aktes über die Mönche und den Damenchor im zweiten Akt bis hin zum Autodafé in der Mitte der Oper, das die wohl deutlichste Annäherung an die französische Oper darstellt. Verdi hatte 1865 in einem Brief *Don Carlo* als »magnifico dramma« bezeichnet, dem aber »un po' di spettacolo« fehle. Der Chor fungiert allerdings niemals handlungsentscheidend, denn noch mehr als bei Meyerbeers *Le Prophète* oder *Les Huguenots* geht es im *Don Carlo* nicht um Massen-, sondern um psychologisch differenzierte Einzelschicksale. Die zahlreichen Chöre spiegeln die politische Relevanz des Geschehens, sie sind aber nicht selbst Träger des Geschehens. Das spektakuläre Ereignis einer Ketzer-Verbrennung bietet den effektvollen Hintergrund für den Konflikt zwischen

Carlos, seinem Vater und dem – wie es scheint – treulosen Freund Posa. Auch Posas Tod, vom Großinquisitor im Tausch gegen die geplante Liquidierung Carlos' durchgesetzt, wird am Ende des vierten Aktes mit einer knappen, wuchtigen Volksszene verknüpft. Schließlich brachte sogar der Schluß des fünften Aktes in der Pariser Uraufführungsfassung noch das Inquisitionspersonal als Chor auf die Bühne, wovon Verdi aber wieder abrückte und damit die Wirkung beträchtlich steigern konnte. Natürlich gehört auch das Ballett des dritten Aktes wie das spanische Lokalkolorit (Ebolis Schleierlied etwa) zu den Rahmenbedingungen, die ein Werk an der Pariser Oper erbringen mußte.

Verdi wäre allerdings nicht Verdi, wenn er sich fugenlos den Erwartungen der Pariser Bühne, den Konventionen der Tradition angepaßt hätte, und dies zumal bei einem historischen Stoff, dessen politische, antiklerikale Tendenz noch immer die Gemüter erregte, so daß in manchen Aufführungen die Inquisition ersetzt werden mußte. Vier Jahre nach der Uraufführung schrieb Verdi in einem Brief an seinen Freund Cesare De Sanctis: »Es ist eine lange Oper, das ist wahr. Aber sie muß so sein. Es handelt sich nicht darum, mit Stimmen zu prunken, noch Zeit zu lassen, die Beine einer Ballerina zu zeigen.« Verdi rechtfertigt hier den großen Zuschnitt des *Don Carlo* aus dessen innerer Notwendigkeit; eine äußerliche Begründung aus den Gepflogenheiten der Grand opéra reicht nicht aus. Der von nicht wenigen Kritikern der Uraufführung (unter ihnen auch Bizet) dem *Don Carlo* angelastete Vorwurf des Wagnerismus entbehrt insofern einer Grundlage, als Verdi erst zwei Jahre später Wagner genauer zu studieren begann. Allerdings verdanken sich einige Besonderheiten der Instrumentation und der Melodiebildung – ebenso wie der szenischen Effekte – im *Don Carlo* einer Wurzel, von der auch Wagner profitiert hatte: der von Verdi geschätzten, von Wagner nachträglich in Mißkredit gebrachten Grand opéra Meyerbeers. Besonders den *Robert le diable* respektierte Verdi als shakespearisierende Verbindung des Phantastischen mit dem Wahren, im *Prophète* faszinierte ihn vor allem die Verleugnung des falschen Propheten durch seine Mutter.

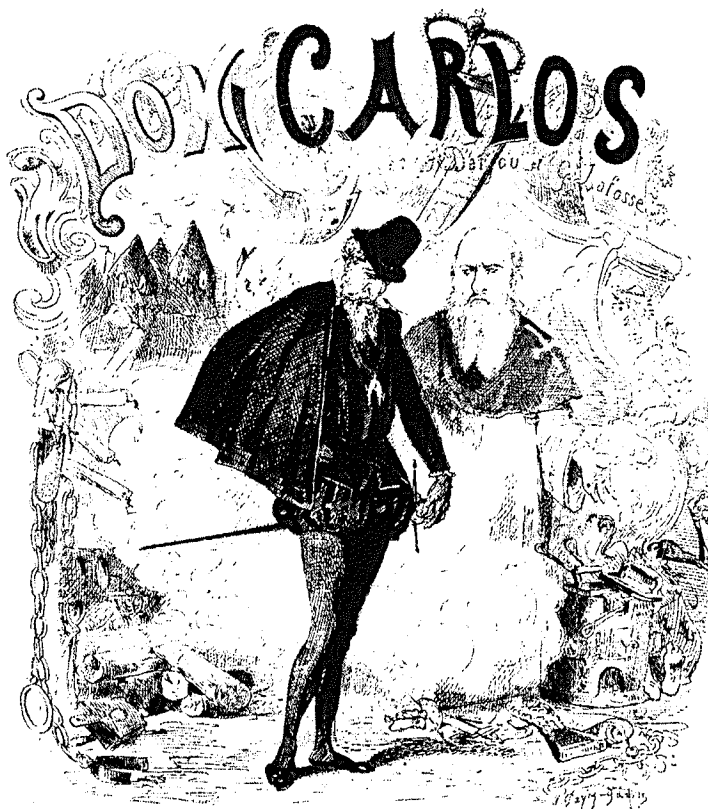
Man kann sogar sagen, daß Verdi mit seinem *Don Carlo* nicht zuletzt deshalb ein Meilenstein der Operngeschichte gelungen ist, weil hier das Modell der Grand opéra zwar aufgegriffen wird, zugleich aber eine entscheidende Neuinterpretation erfährt: Sie besteht im Widerruf des Stimmenprunks und in der politischen Orientierung des Mediums Oper, das mit aller Stringenz der Gefahr kulinarischer Instrumentalisierung entzogen wird. Geht es doch, so ließe sich weiter argumentieren, um nichts weniger als um die Unterdrückung der Stimme, und zwar der politischen Stimme der Freiheit ebenso wie der privaten Stimme der Liebe oder der Freundschaft.

*Don Carlo* versammelt nicht weniger als sechs tragende Rollen, wenn man einmal von Karl dem Fünften alias dem Mönch absieht: Carlos und Elisabeth, Philipp, Posa, Eboli und den Großinquisitor. Dieses im Vergleich zu den meisten Verdi-Opern außerordentlich reichhaltig inszenierte zwischen-

menschliche Drama vollzieht sich in einer Vielzahl direkter Begegnungen, in Duetten, Terzetten und Ensembles, die aber noch durch Chorszenen flankiert werden. Dabei waltet eine auffallende Reichhaltigkeit in der Repräsentation der verschiedenen Stände. Grelle Stimmungsumschwünge unterstreichen die Dramatik, wenn im ersten Akt das Liebesduett jäh durch das politische Kalkül abgebrochen wird. Der Auftritt des Mönchs, dessen Geheimnis sich erst am Ende klärt, oder Posas Tod auf offener Bühne bieten geradezu sichtbare, spektakuläre Oper. Diese in jeder Hinsicht vielstimmige Oper zeigt nicht nur in einer Folge von Handlungsabschnitten, sondern auch auf allen Ebenen der Oper – inhaltlich, musikalisch, strukturell – das Verstummen der menschlichen Stimme, die Unterdrückung der Menschlichkeit. Der Stimmenprunk bleibt keineswegs Selbstzweck, sondern wird interpretiert. *Don Carlo* wird zum Szenarium der gebremsten, der abgeschnittenen Stimme. Was für *Otello* gesagt wurde (Sigrid Wiesmann), nämlich daß es sich um eine große Oper nach dem Ende der Grand opéra im Sinne Meyerbeers handele, das gilt aus anderer Perspektive auch schon hier.

Die bald radikal gekürzte Exposition – die Not des geknechteten Volkes im Winter, das den Frieden ersehnt – zeigt das Ausmaß autoritärer Unterdrückung. Die Verbindung Elisabeths mit Spanien soll dem Elend Linderung verschaffen. Neben dieses Zeichen politischer Unterdrückung tritt im zweiten Akt die Reue, daß Kaiser Karl die Macht überschätzt hat, die er in der Askese des Klosters nun büßt. Den in den Stricken der Leidenschaft gefesselten Enkel mahnt er, ohne sich zu erkennen zu geben, zum Ausstieg aus der Welt: »Der Schmerz der Welt verfolgt uns bis ins Kloster; die Ängste des Herzens können sich allein im Himmel beruhigen«. Das Kloster gewinnt im Lauf der Handlung freilich nicht nur den Sinn unterdrückter Weltlichkeit, sondern am Ende auch den eines Asyls gegenüber der weltlichen Macht, doch ist es in jedem Fall der Ort, der die irdische Leidenschaft zum Erliegen bringt. Carlos und Elisabeth ist eine Liebesverständigung nur im kurzen ersten Akt möglich, wo sie einander im Wald von Fontainebleau erstmals begegnen; ihr Liebesduett wird aber sogleich durch den Kanonenschuß gesprengt, der die politische Verheiratung Elisabeths mit Philipp andeutet. Mit ersterbender Stimme haucht Elisabeth ihr Jawort zu dieser ihr widerstrebenden Verbindung: Angesichts des vom Krieg zwischen Frankreich und Spanien besonders mitgenommenen Volkes ist dies auch ein Akt des Mitleids, in dem sie ihre innere Stimme – die eben erst besungene Liebe zu Carlos – opfert. Die Liebenden begegnen sich dann nur noch unter dem Mantel der Verschwiegenheit oder Verlogenheit, beim verbotenen Wiedersehen im zweiten und beim letzten Abschied im fünften Akt: Die Stimme der Liebe kann sich am spanischen Hof keineswegs offen behaupten. Daher verlangt Elisabeth von Carlos, er müsse nun ihr Schweigen verstehen; für ihn jedoch ist es gerade ihre Stimme, die ihn an das verlorene Paradies erinnert.

Auch bei Eboli und dem König spielt sich ihr Verhältnis auf dem Niveau der Maskerade, der Intrige oder Verleumdung ab.



Das musikalisch so eindrückliche Schleierlied der Eboli ist Zeichen dieser Verkleidungen des erotischen Begehrens, wie sie auch ihre Liebe zu Carlos prägt. Dieses Schleierlied handelt von der unverschleiert sich artikulierenden Begehrlichkeit eines maurischen Königs: Gereizt wird diese aber gerade durch die verkleidete, sich entziehende Schönheit einer ihm unbekannt scheinenden Frau, so daß auch hier ein widersprüchliches Szenarium von Maskierung und Offenheit abläuft. Nur in der Verkleidung durch den Schleier, also durch Unterdrückung ihrer Individualität, kann die besungene Maurenkönigin – denn sie steckt hinter dem Schleier – noch die Liebe ihres Mannes reizen, der sein Begehren auf die Verschleierte richtet, indem er bekennt, seine Frau nicht mehr zu lieben. Im gesellschaftlichen Gefüge des Hofes ist Liebe nicht als Ausdruck der Unmittelbarkeit, sondern nur als taktisches Versteckspiel möglich. Die innere Stimme kann sich nicht direkt, sondern nur indirekt artikulieren.

Eine der wohl bedeutendsten Verstummens-Szenen hat Verdi mit dem ersten Auftritt des Königs verknüpft: Als dieser Elisabeth nach Carlos' Rückzug alleine vorfindet und den Verstoß gegen die Hofetikette moniert, übernimmt die – in der Oper stumme – Gräfin Aremberg die Verantwortung dafür, um ihre Königin zu schützen, die sich natürlich nicht allein mit Carlos hätte treffen dürfen. Wenn der König die Gräfin vom Hof verbannt, wird ihr damit gleichsam das Wort abgeschnitten, und die Stringenz der Oper könnte deutlicher nicht sein: Nicht Grä-

fin Aremberg selbst darf ihren Abschied musikalisch gestalten, sondern er wird in Stellvertretung von Elisabeth übernommen, die der Freundin ein Lebewohl mit auf den Weg gibt und sie zur Geheimhaltung verpflichtet. Daß die Gräfin zur stummen Rolle gemacht wurde, hat dabei auch seinen Grund in der für diese Oper kennzeichnenden Logik des Verstummens; überdies ist Elisabeths Abschied von der Gräfin eine der ergreifendsten Eingebungen der Partitur.

Daß aber die Unterdrückung der Stimme auch ein brutales politisches Profil hat, zeigt sich an einer Schlüsselszene wie der Begegnung Philipps mit Posa. Dessen mutige Anklage der vom König verordneten Friedhofsruhe führt zu einem dramatischen Orchesteraufschrei, der die Wut des Monarchen andeutet. Die markanten Pausen in dieser Szene – etwa wenn Posa den König mahnt, die Nachwelt solle von ihm nicht als einem zweiten Nero sprechen können – sind Einbrüche einer unerträglichen Wahrheit, die eigentlich nicht zu Wort kommen darf, aber auch Schneiden der Verständnislosigkeit, Abgründe einer Stimmlosigkeit, die sich eben zwischen Freiheit und Tyrannei nicht dauerhaft überbrücken lassen. Mit schonungsloser Deutlichkeit spricht Philipp die Drohung mit der Inquisition aus, mit der Todesstrafe des Verstummens, die dann im Autodafé des dritten Aktes die sogenannten Ketzer ereilt. In der Mitte der Oper wird die Stimme der kirchlich oder politisch Andersdenkenden bis in den Tod verfolgt, was als operninternen Ausgleich der Gerechtigkeit dann die tröstende Stimme von oben rechtfertigen mag, die über der Realität der Handlung ein überirdisches Prinzip andeutet, das wiederum mit dem – vokalen – Hauptmedium der Oper verknüpft wird. Diese Linien wird Verdi im *Requiem* weiter verfolgen.

Am Rand des Verstummens liegt dann aber auch der große Monolog Philipps, der seine eigene Liebe sozusagen begraben muß und musikalisch in seiner Verzweiflung eindrucksvoll vorgeführt wird. Philipps Schlaflosigkeit zeugt von der Unauslöschbarkeit einer fragenden Stimme, die ihm keine Ruhe läßt, aber auch keine Antwort findet. Soll diese Verstümmelung des Menschen durch die Unterdrückung der Stimme in der Oper sichtbar werden, so wird sie im Sujet des *Don Carlo* nicht noch einmal wie in Aubers *Stummer von Portici* als stumme Figur ins Zentrum gestellt: Die stumme Gräfin Aremberg wird vom Hof und aus der Oper verbannt. So wie in Ebolis Schleierlied (und dem darauf rekurrierenden Kleidertausch mit Elisabeth im dritten Akt) eine visuelle Unterdrückung der Individualität angelegt war, so könnte man angesichts des Großinquisitors von einer medialen Ablenkung sprechen, insofern seine unmenschliche Erstarrung nicht durch den Entzug der Stimme, aber durch den Ausfall eines anderen Sinnesorganes zum Ausdruck gebracht wird: Der blinde Greis ist blind für die Menschen, er verkörpert ein gnadenloses Prinzip des politischen Taktierens, das auch den König in seine Gewalt bringt. In einem gewaltigen Kampf der Bässe siegt schließlich die blinde Macht über den letzten Anflug einer Stimme der Menschlichkeit, wenn Philipp in Posa endlich den lange ersehnten Freund gefunden zu haben glaubt, den er nun als Ketzer der Inquisition ausliefern muß.

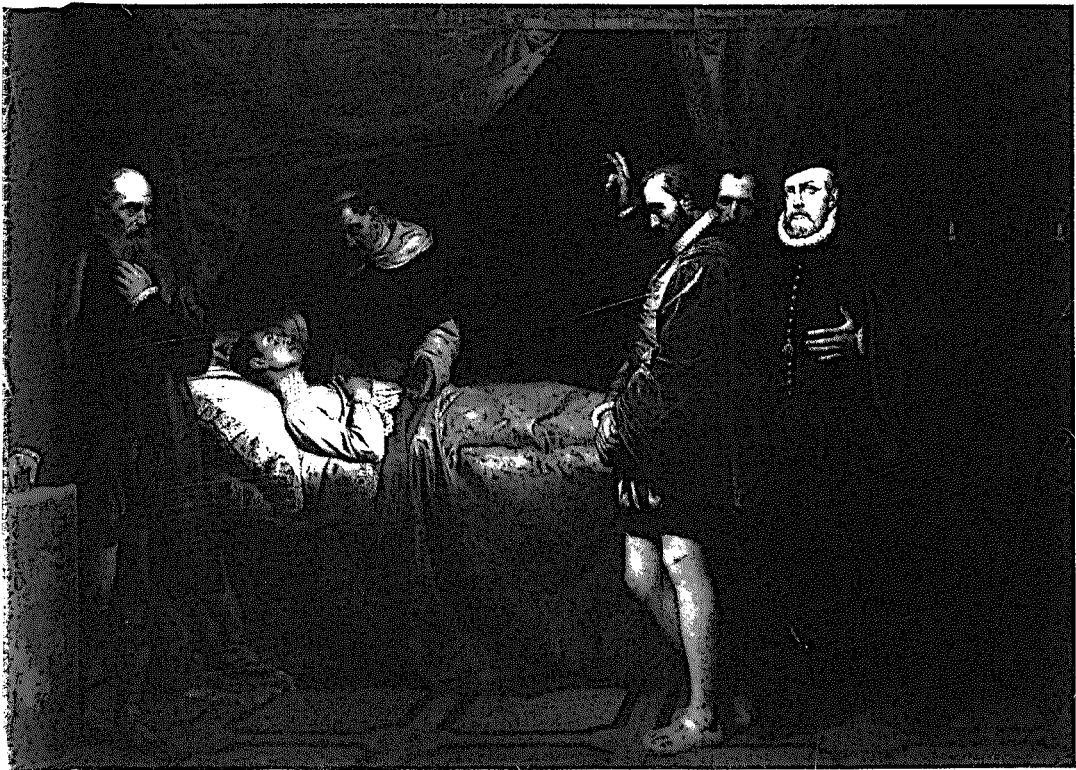
Eine ganz andere Seite, von der aus diese Oper als große Kunst des Verstummens gezeigt werden kann, liegt in den Momenten, in denen Wahrheit ausgesprochen wird: Überall, wo die innere Stimme sich verlauten läßt und die Konventionen der Etikette oder die politisch-kirchlichen Verbote übertritt, mündet dieses Bekennen der Wahrheit entweder in ein Verstummen (Ohnmacht) oder in einen Abbruch der Kommunikation, zumindest in den vier Akten, die nicht in Frankreich spielen. Als Carlos seinem Freund mitteilt, daß er Elisabeth liebt, bricht dieser in den Aufschrei des Entsetzens aus: »tua madre«. Ähnlich geht es in dem Stimmkampf zwischen Philipp und Posa im zweiten Akt, wenn sich mehrfach bedrohliche Pausen einschleichen. Was man oft als – inzwischen widerlegte – Anpassung an Wagnersche Dialogführung ausgelegt hat, läßt sich mittels der selbständigen Orchesterbehandlung auch als komponierte Verstimmung verstehen. Ebenso sind die Szenen zwischen Carlos und Eboli oder zwischen dem König und dem Großinquisitor nicht zur Wahrheit fähig, sondern drohen zu zerbrechen, sobald das Taktieren oder die Verstellung aufgegeben und ein wahres Wort riskiert wird. Nur im Monolog sind Momente der Wahrheit möglich, bei Philipp ebenso wie im Schlußakt bei Elisabeth, die ihre innere Stimme vor der Öffentlichkeit verbergen muß. Als Eboli, die Regisseurin der Intrigen, schließlich Elisabeth ihre Vergehen schildert und damit die Wahrheit aufdeckt, kann sie zwischen Kloster und Exil wählen, zwei Todesarten des Verstummens. Eine Rechtfertigung ihres Handelns darf Eboli nicht mehr vortragen, Elisabeth schneidet ihr das Wort ab, das Eboli für ihren wirkungsvollen Abgang dann nur mehr dem Medium der Oper verdankt, die an einer solchen Stelle ohne Arie nicht auskommt.

Adorno, eines naiven Enthusiasmus kaum verdächtig, hat in einer wichtigen Opernkritik aus Frankfurt vom Januar 1933 diese Arie als beispiellos, ja gar als Vorwegnahme der innersten Geheimnisse Gustav Mahlers interpretiert; ein Urteil, das bei Adorno besonders wiegt. Er sieht im Textbuch genügend Züge von Schiller bewahrt, »um die Dialektik der bürgerlichen Freiheit am Modell der Familie darzutun; genug vom Trauerspiel, um den historischen Souverän als Exponenten verfallender Naturmacht zu enthüllen«. Später stellt Adorno im Briefwechsel mit dem Komponisten Ernst Krenek eine Verbindung her zwischen dessen avantgardistischer Oper *Karl V.* und dem *Don Carlo* sowie Mussorgsky, denen es ausnahmsweise gelungen sei, »den historisch epischen Charakter der Oper als einer Versöhnung von Dasein durch Musik« durchzuhalten. Damit stellt Adorno, könnte man sagen, das Zeugnis einer Kunst des Widerstandes aus: Keineswegs vollzieht sie sich als naive Kontrastierung der guten Seite mit der bösen Macht, denn Verdi ist in der Einfühlung in Philipps Lage Schiller kongenial. *Don Carlo* überführt die Stimmenvielfalt konsequent ins Verstummen, in den Tod Posas, in die Klosterexistenz bei Carlos und Eboli, in eine innere Emigration bei Elisabeth und in die verstimmte Verbitterung beim König. Damit siegen die drei alten Bässe über die Jungen, das Leben kommt zum Erliegen. Kennzeichen des Lebens ist aber, einer aristotelischen Tradition zufolge, die Stimme. *Don Carlo* stellt die Stimme – phonozentrisch – in die Mitte, um sie zugleich zu widerrufen.

Daß Verdi hier entgegen den Erwartungen seine Grand opéra des Verstummens geschrieben hat, zeigt sich indessen keineswegs bloß auf inhaltlicher Ebene: Vor allem die stringente Verknüpfung der gesamten Oper durch wiederkehrende Motive folgt einer Logik der Unterdrückung. Dies gilt besonders für die beiden emphatischen Melodien, die einmal Carlos und Elisabeth, dann Carlos und Posa verbinden. Das Liebesmotiv schlägt einen großen Bogen vom ersten Akt, wo in Fontainebleau die Liebenden sich im Duett finden, bis zum Ende, wo das Liebesmotiv als traurige Reminiszenz das Scheitern ihrer Liebe signalisiert. Entsprechendes läßt sich auch für die Freundschaftsbeteuerung zwischen Carlos und Posa sagen. Ihr großes Duett beschließt die erste Szene des zweiten Aktes – »Wir werden gemeinsam leben und gemeinsam sterben« – in einem hochgesteigerten Pathos, das durch die Wiederholung des Motivs im Orchester noch einmal beglaubigt wird. Das Autodafé im zweiten Teil des dritten Aktes stellt die Freundschaft schmerzlich auf die Probe: Als Carlos vom König die Belehrung mit der flandrischen Mission fordert, zieht der Sohn im Eifer des Gefechts gegen seinen Vater und König den Degen; auf diesem Höhepunkt der Handlung greift Posa ein, aber nicht auf Seiten Carlos', sondern – zumindest dem Anschein nach – auf derjenigen der väterlichen Autorität. Er selbst nimmt Carlos den Degen ab und überreicht ihn dem König, wobei in einer entscheidenden Sequenz das Freundschaftsmotiv im Orchester auftaucht, als traurige Erinnerung an die offenbar zerbrochene Treue Posas. Bei Posas Tod stellt es sich erneut als Zeichen einer Verklärung und Versöhnung ein.

Es wäre nicht die bloße Beliebigkeit, wollte man mit einem Blick auf die nicht leicht durchschaubare Folge der verschiedenen Fassungen des Werkes bestätigen, daß es sich hier um eine Oper der unterdrückten Stimme handelt. Schon die für die Uraufführung vorgesehene erste Fassung konnte aus äußeren Rücksichten – die Abfahrt der Pariser Verkehrsmittel – nicht in voller Länge gespielt werden; es ist dabei vor allem der erste Akt gewesen, der in fast allen Versionen um die eine oder andere Nummer gekürzt, dann sogar ganz gestrichen wurde. Natürlich waltet in diesen Kürzungen nicht das Prinzip politischer, sondern letztlich theaterpraktischer Überlegungen, aber sie führen immerhin zu der bemerkenswerten Tatsache, daß mit der Reduktion oder gar dem Wegfall der Exposition viel von der verdeckten Handlung des Stückes ausfällt. Carlos und Elisabeth können nur in Fontainebleau ein wirkliches Liebesduett singen, das der Zuschauer entbehren muß, wenn er eine vieraktige Version zu sehen bekommt.

Nicht nur die mehr oder weniger maßvollen Kürzungen des Anfangs dieser Oper lassen sich auf die Beobachtung vom fortschreitenden Verstummen beziehen, auch der Schluß ist in unterschiedlichen Ansätzen darauf beziehbar. In der 1867 in Paris gespielten Fassung dauert der Schlußauftritt etwa dreimal so lang wie in den späteren Versionen; Verdi hatte ursprünglich sogar den Chor der Inquisition auftreten und einen Bannfluch auf Carlos singen lassen, in den auch der König und der Großinquisitor einstimmen. Das Stück endet



Antonio Gisbert Pérez: Die letzten Momente des Infanten Don Carlos, 1858

dann ganz verhalten, indem aus dem Kloster der Chor der Mönche seine Strophe vom Rückzug aus der Welt anstimmt. Ganz anders dagegen die gekürzte Fassung des Schlusses, die ab dem plötzlichen Auftreten Philipps nur etwa anderthalb Minuten dauert. Hier werden von den beiden handelnden Bässen kurz die Befehle an die (stumm bleibenden) Wachen ausgestoßen, auf die Carlos und Elisabeth mit Schrecken und Hilflosigkeit reagieren, bis dann durch den unvorhergesehenen Auftritt Karls des Fünften alle außer Fassung geraten, was auch das Libretto sehr schön vorführt: Indem Carlos durch den Inquisitionstod liquidiert und mundtot gemacht werden soll, verschlägt es allen Beteiligten am Ende die Sprache. Auf die schon zu Beginn des zweiten Aktes gesungene Strophe des Mönchs hin erkennt der blinde, aber hellhörige Großinquisitor in ihm die »Stimme Kaiser Karls«; für Philipp liegt das Entsetzen vor allem darin, daß er seinen wider Erwarten offenbar doch nicht gestorbenen Vater vor sich sieht, während Elisabeth mit dem Anruf »O ciel« (O Himmel) sich auf die höchste Instanz beruft, in deren Zeichen Carlos selbst – ihm bleibt bezeichnenderweise die Stimme gleichsam im Halse stecken, er kommentiert als einziger der Protagonisten den Auftritt des Mönchs nicht – zwar vor dem Tod gerettet wird, aber nur um den Preis eines Verstummens hinter den Mauern des Klosters. Die Stimme ist damit nicht nur das zentrale Medium dieser Oper, sondern in einer selbstreflexiven Geste wendet sich die Oper ihrer ureigenen Möglichkeit zu und unterstreicht ihre Bedeutung, indem sie nicht (nur) mit Stimmen prunkt, sondern auch hör- und sichtbar die Unterdrückung der Stimme vorführt.

## Jürgen Schläder. Der süße Lohn fürs Gottvertrauen. Zum Frauenbild in Verdis *Don Carlo*

Nirgends ist eine Opernfigur sich selbst näher, nirgends ist sie echter und individueller als in einer Arie. Die Soloszene garantiert die absolute Intimität der Reflexion. Die musikalische Form und die Themen porträtieren in unverstellter Eindringlichkeit den Charakter der Figur. Wahrhaftiger können musikalisch-dramatische Augenblicke nicht sein als in Arien.

Diese Exklusivität des dramatischen Porträts schenkte Verdi der weiblichen Hauptfigur seiner Oper *Don Carlo*, der jugendlich-schönen Königin Elisabeth, erst gegen Ende des Werkes, zu Beginn des fünften Aktes. Szene und Arie der Elisabeth, Szene und Abschiedsduett Elisabeth/Carlos und die Schlusszene mit dem Auftritt Philipps und des Großinquisitors sind musikalisch und dramatisch so eng verzahnt, daß sich die Szenen nicht vereinzeln lassen. Elisabeths Charakterporträt akzentuiert folglich nicht nur den Beginn dieser dramatischen Sequenz, sondern präfiguriert auch ihr Ende. Die Dramaturgie offenbart gerade im letzten Akt dieser Verdi-Oper eine überzeugende Plausibilität.

Freilich entbehrt Elisabeths Arie einiger traditioneller Merkmale einer prominenten Soloszene. Daß der erfahrene Bühnenpraktiker Verdi sich für dieses Solo nicht der gewohnten zweisätzigen Großform einer italienischen Arie aus Cantabile und Cabaletta bediente, mag nicht verwundern. Diese konventionelle Form der Szene hätte auch eines herkömmlichen dramatischen Einfalls bedurft, um die Handlung zu Ende zu bringen. Doch diese Konventionalität strebte Verdi im Finale des *Don Carlo* gerade nicht an. Vielmehr schwebte ihm der Eklat mit einem drastischen Theatercoup vor, eben der schier unerklärliche Eingriff des Irrationalen in den Gang der Geschichte und – wichtiger noch – in das Schicksal der Liebenden. Diesen unerwarteten Finaleffekt mußte er überzeugend vorbereiten, schon am Beginn des Aktes. Man dürfte eine individualisierte Form erwarten. Daß Verdi für die Arie der Elisabeth jedoch einen musikalischen Flickenteppich entwarf, eine Soloszene, die eher den Charakter einer Improvisation aufweist als die Merkmale eines sorgfältig durchgeformten Porträts, wirkt zumindest auf den ersten Blick überraschend.

Der Beginn des letzten Aktes knüpft an den Auftakt der Handlung in Spanien an: dieselbe Klosterszenerie wie zu Beginn des zweiten Akts, der Durchblick auf das Grabmal Karls V., nur diesmal nicht im Morgengrauen, sondern in mondheiler Nacht. Mit der Szenerie wird auch die einstige Stimmung wieder aufgerufen: die Bitte um Gottes Erbarmen für den Sünder im chorischen »Rex tremendae majestatis« und die Erkenntnis des unverbesserlichen menschlichen Herrschaftswahns im Gebet des Mönchs. Nun ist sie freilich verdichtet in der symphonischen Orchestersprache und bereichert um eine sehnsüchtige, bis zur Heftigkeit gesteigerte Streichermelodie, die die neue

Konfiguration symbolisiert: Elisabeth erscheint allein an diesem Ort der Einkehr und der Besinnung. Anders als zu Beginn des zweiten Akts, als sie in offizieller Funktion und mit erzwungener Staatsräson neben Philipp betete, ist sie nun ganz bei sich. Tief versunken in ihre Gedanken zieht sie die Bilanz ihres Lebens.

Text und Komposition vermitteln anschaulich die Gewalt herandrängender Erinnerungen, derer sich Elisabeth nicht zu erwehren vermag: Carlos und seine politische Sendung, an der sie als Frau keinen Teil mehr hat; der Liebesschwur von Fontainebleau, der freilich nur einen Augenblick währte; der Rausch der spanischen Gärten, in denen sie einem Trugbild des Glücks anhing; schließlich die einzige Sehnsucht, die ihr blieb: Frieden im Grab. Diese Bilder der Vergangenheit werden gerahmt von der flehentlichen Bitte um Fürsprache vor Gott. Erinnerung und Gottvertrauen sind die markantesten Charakterzüge dieser Figur und nicht kühles Abwägen der eigenen Möglichkeiten, keinerlei planende Perspektive und schon gar nicht ein handlungsförderndes Selbstbewußtsein. Stattdessen taumelnde Emotionen und die schrankenlose Hingabe an die Entscheidungen des Allmächtigen im Himmel.

Der scheinbar ungeordneten Folge von Gedankenbildern, denen Elisabeth in emphatischer Sprache ohne syntaktische Ordnung Ausdruck verleiht, entspricht die musikalische Form: eine Folge von sechs Teilen, deren erster im letzten wiederholt wird und deren Binnenabschnitte als musikalische Zitate der Vergangenheit fungieren (a – bcde – a). Elisabeths Bewußtsein, den Liebhaber Carlos an seine historische Aufgabe verloren zu haben (Teil b), verknüpft sich mit der Einleitungsmusik, mit der getragenen Bewegung des »Rex tremendae majestatis« und dem punktierten Rhythmus des Mönchsgesangs. Weltherrschaft, Pflicht und Ruhm sind am Grabe Kaiser Karls allgegenwärtig und bedeutsam, auch für Carlos. Der Liebesschwur von Fontainebleau (Teil c) drängt mit jenem Duett-Zitat aus dem ersten Akt heran, als Elisabeth das aufwallende, noch unbeschwerte Liebesglück erlebte. Das Trugbild des spanischen Glücks (Teil d) ruft die gefährdete Zweisamkeit des Duetts aus dem zweiten Akt wach, als der delirierende Carlos in seiner Jenseitssehnsucht das Paradies der Liebe entwarf. Und der Abschied vom irdischen Leben (Teil e) wird illustriert von jener heftig gesteigerten Streichermelodie, die schon im Orchester- vorspiel Elisabeths Auftritt begleitete.

Keines dieser Themen-Zitate rundet sich zu einer durchgeformten Klanggestalt, keiner dieser vier Abschnitte ist mit den anderen musikalisch sinnfällig verknüpft. Sie stehen beziehungslos nebeneinander, aufgerufen wie klingende Stichwörter einer planlosen, zufälligen Lebensschau. Von Arien-Komposition im traditionellen Sinn, gar von strukturierter Affektdarstellung kann nicht die Rede sein. Und doch charakterisiert gerade diese Klitterung scheinbar willkürlicher Gedanken und Gefühle die Figur der jungen Königin genauer als jede kunstvoll durchgestaltete musikalische Großform. Im abrupten Wechsel der fragmentarischen Klanggestalten spiegelt sich die emotionale

Zerrissenheit als beherrschender Charakterzug mit realistischer Drastik, heraufbeschworen durch beständiges Aufrufen und Wachhalten der Vergangenheit.

Dieser Taumel des Gefühls wird gebändigt und kanalisiert durch das unbedingte Gottvertrauen, das der irdischen Existenz der Königin noch Halt und Perspektive verleiht. Deshalb werden die Klangbilder der Erinnerung (Teile b bis e) gerahmt durch das inbrünstige Gebet (Teil a), das die pathetische Invokation des großen Kaisers umstandslos verknüpft mit der Delikatess- und süßen Intimität einer Himmelsvision. In diesem Augenblick ist Elisabeth ganz bei sich selbst. Nun verklärt sie ihre Tränen des Leids zur Opfergabe für den allmächtigen Vater im Himmel. Das zarte Klangbild der hellen Holzbläser und hohen Streicher, das Raffinement der melodischen Bewegung, die den harmonischen Zielton des aufwärtsschreitenden gebrochenen Dreiklangs mit zwei zauberhaften Sekundvorhalten umspielt und ausspart, und schließlich die ätherische Tonart Fis-Dur malen jene wunderbare Entrückung, die einem Engel schon auf Erden zuteil wird. Am Ende der Soloszene, in der Wiederholung des Gebets wird dieser Effekt in einer freien Kadenz ins schier Endlose gedehnt, nämlich als traditionelle musikalische Formel, die der expressiven Kantilene des Gebets eine zielgerichtete Bewegung und der gesamten Soloszene formale Geschlossenheit verleiht.

Gebet und seelischer Aufruhr, Gottvertrauen und Erinnerung an Unwiederbringliches sind in dieser Szene zum Ausgleich gebracht. Das Charakterbild der still und ergeben leidenden Dulderin verschwimmt ununterscheidbar mit dem aktuellen dramatischen Augenblick einer inbrünstigen Gebetsszene: die leidgeprüfte Königin als hingebungsvolle Fürbitterin. Daß der im religiösen Ritus beschworene mythische Kaiser Karl einem holden, unschuldigen Wesen wie Elisabeth zur Hilfe eilt, daß er ihr Gebet erhört und den geliebten Carlos entgegen aller rationalen Erwartung aus den Fängen der Inquisition errettet, offenbart sich in Verdis Oper als konsequente Dramaturgie der Szenenfolge. In dieser Theaterhandlung werden die Figuren und ihre Charaktere nicht verraten an ein herkömmliches Schicksal in einer vorgezeichneten Katastrophe. Elisabeths Gottvertrauen ergibt vielmehr Sinn.

Ihre engelgleiche Hingabe an die Güte und Allmacht des Himmels erfährt nämlich Bestätigung und Intensivierung im Wiedersehen mit dem Geliebten. Dem ratlos entmutigten Carlos weist Elisabeth im nachfolgenden Duett den Weg zum Heil, indem sie ihn zum göttergleichen Führer und Retter eines geknechteten Volkes glorifiziert. Der enthusiastische Hymnus formuliert aus Sicht der Königin die religiösen Aspekte einer notwendigen politischen Tat (»Va, di più non tardar! Va, sali il Calvario e salva un popolo che muor!« – Geh, verliere keine Zeit! Steig auf den Kalvarienberg und rette ein sterbendes Volk!) und vermittelt zugleich durch die sinnfällige Instrumentation mit Harfe und Solotrompete den Charakter einer himmlischen Sieges- und Erlösungsvision. Das Unwirkliche des Augenblicks ist der Duettmusik einkomponiert, aber es trium-

Ich sauge meine lebenslänglichen Tränenflüssigkeiten ab und überführe sie ins Nichts. Jeder, der mich leiden gesehen hat, hat sich geirrt. Es ging mir gar nicht so schlecht. Natürlich, ich hatte auch etwas davon. Ich war ja am Leben. Wirklich, insgesamt ist es mir immer gut gegangen und ich weiß, daß das Leben schön ist. Ich habe einen ausgeprägten Farbsinn und auch Musik hat mir oft gefallen. Schlimm waren nur die angehäuften Erinnerungen, die sich nie zersetzten und die ich Tag und Nacht allesamt aushalten mußte. Ein Waffenarsenal ungleichen Ausmaßes. Und die sich daraus ergebende Erkenntnis, die mir jeden Tag ein Stück mehr über den Kopf wuchs. Nachts wuchs sie auch noch in die entgegengesetzte Richtung, nämlich unter mich, und brach hinterrücks in mich ein.

aus: Anne Duden, *Das Judasschaf*



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

phiert über die Schrecken der Realität und vermag selbst romantische Träumer wie Carlos zu überzeugen.

Derlei Festigkeit im Glauben gebiert folgerichtig die Gewißheit um eine bessere Welt, in der die beiden Liebenden zu finden glauben, was ihnen im irdischen Dasein verwehrt ist: Glück und Frieden auf ewig. Der zärtlichen Intimität des musikalischen Ausdrucks, mit dem diese Glücksvision vom ewigen Leben das Abschiedsduett beschließt, eröffnet erst der überraschende Eingriff des mythischen Kaisers den notwendigen Raum für Entfaltung und Realisierung. Nicht die tödliche politische Wirklichkeit König Philipps und des Großinquisitors setzt der Opernhandlung das Ende, sondern der Zauber einer Jenseitsvorstellung als Symbol für eine bessere Welt. Gerade wegen dieser Zukunftsperspektive wurde Elisabeths Gebet durch den Himmel in Gestalt des Kaisers Karl erhört. Der Glaube versetzt eben Berge.

Der Vergleich mit Friedrich Schillers Schauspiel offenbart die Unterschiede der Figurenkonzeption und schärft den Blick für das metaphysische Profil der Operngestalt Elisabeth. Schillers Drama exponiert von Anbeginn zwei gegenläufige Intrigen, deren Interessenvertreter sich im Widerstreit der Kräfte zu fest umrissenen Figurengruppen formieren. Die Partei der Staatsräson und der tradierten hierarchischen Gesellschaftsordnung versammelt sich um König Philipp, seinen Feldherrn Alba und den Intriganten Domingo. Daß Philipp zugleich auch Opfer eines hausinternen Komplotts zwischen Alba und Domingo wird, charakterisiert treffend das staatliche System, das er verkörpert. Dagegen stehen die Ideale der individuellen Freiheit und Menschlichkeit, die von Carlos, dem Marquis von Posa und der Königin vertreten werden. Nicht in der programmatischen Formulierung von modernen politischen Maximen, denen mit rationalen Argumenten der Marquis von Posa Ausdruck verleiht, wohl aber in der gelebten Realisierung dieser Maximen avanciert Elisabeth zu Philipps Gegenspielerin.

Die Konfrontation zwischen den Ehepartnern, zwischen der tödlichen Kälte eines Staatsapparates und dem sensibel empfundenen Recht auf Freiheit und Humanität des Individuums, thematisierte Schiller in zwei auffällig pointierten Szenen: nach Elisabeths Zusammentreffen mit Carlos in der berühmten Gartenszene von Aranjuez (1. Akt, Szenen 3-6) und beim Verhör der Königin betreffs geheimer Dokumente in ihrer Schmuckschatulle (4. Akt, Szene 9). Beide Male formuliert Elisabeth die Positionen einer emanzipierten Frau, die Selbstbestimmung und Selbstachtung des Menschen über Staatsräson stellt und Tugendideale für wirksamer erachtet als strenge staatliche Aufsicht und Kontrolle. Nicht Posa und nicht Carlos stehen in Rededuellen mit dem König für die moralische Größe des Menschen ein, sondern Elisabeth.

Zugleich rückt Elisabeth ins pragmatische Zentrum der Gegenintrige. Sie spielt Carlos die Bittbriefe aus den Niederlanden in die Hände, sie fädelt die nötigen konspirativen Treffen mit Carlos ein, sie entfacht die Straßenrebellion gegen den König

Jede Kultur muß in ihrem eigenen wohlverstandenen Interesse Antwort auf die Fragen von Liebe, Nächstenliebe und Haß geben, denn ohne die Klärung dieser Zusammenhänge ist sie auch nicht imstande, ein begründetes Anschauungssystem dafür zu entwickeln, was für Relationen zwischen den verschiedenen Stufen und den verschiedenen Qualitäten von persönlichem und kollektivem Bewußtsein verbindlich sein sollen; sie muß sagen, was ich lieben und was ich nicht lieben soll, gegenüber welchen Dingen und Erscheinungen wie mich indifferent verhalten soll beziehungsweise was ich hassen darf und wen ich hassen muß, welche Wörter ich gebrauchen muß, welche ich gebrauchen darf und welche mir in welcher Situation verboten sind. Die Qualität der Antworten ist das Unterpfand für Lebensfähigkeit und Dauerhaftigkeit der Kultur.

Es gibt keine Einzelphänomene und keine einzelne Situation, zu der das kollektive Bewußtsein nicht eine eindeutige Ansicht hätte, wiewohl es keine Einzelperson gibt, die diese Ansichten in ihrer ganzen Relationbreite kennen und vertreten könnte. Ein jedes Mitglied einer *societas* ist Vertreter, Exekutor und zugleich Qualitätskontrolleur derselben kulturellen Deklarationen, jedoch nicht so, daß es alle drei Funktionen zugleich erfüllt, mal dies, mal das ist, vielmehr erfüllt es alle drei Funktionen zugleich. Wir kennen höchstens solche auserwählte Personen (Moses, Christus, Buddha, Mohammed), die Einsicht haben in gewisse zu wünschende Entwicklungstendenzen und diese in entsprechenden Aktionen durchaus wirksam vertreten, doch auch sie treten aus dem Rahmen der Relation der Gegenseitigkeit nicht heraus. Es gibt keine Aktion von ihnen, die nicht Reaktion wäre, und keine Reflexion, die nicht Selbstreflexion bliebe. In dieser Hinsicht sind die Kulturen unbeweglich.

aus: Péter Nádas, *Von der himmlischen und der irdischen Liebe*

und sie entwirft schließlich den letzten Fluchtplan des Infanten, der durch Philipps Eingreifen und die Machtfülle des Großinquisitors vereitelt werden soll. Folgerichtig stellte Schiller im Schlußbild die beiden Gegenspieler ostentativ einander gegenüber: die angesichts des Scheiterns ihrer politischen wie idealistischen Pläne in Ohnmacht gesunkene Königin und den als Opfer seines eigenen Systems nur scheinbar siegreichen Philipp. Eben in diesem Schlußbild gerinnt die Dramaturgie von Schillers Schauspiel zu einem unmittelbar sinnfälligen Tableau.

Im krassen Gegensatz zu Schillers Figurenkonzeption zielt Verdis Charakterisierung der Elisabeth gerade nicht auf rationale Selbstbestimmung, auf Handlungsfähigkeit und planvolle Aktionalität, sondern auf metaphysische Ideale und sentimentale Leidenschaft. Nicht sie, sondern Posa allein unternimmt Carlos' Rettung. Nicht sie, sondern die von allen Gewissensfurien geplagte Eboli arrangiert die Straßenrebellion. Nicht mit dem imponierenden Idealismus eines moralisch unbelasteten Individuums vermag sie Philipps Strenge und seiner inquisitorischen Anklage zu begegnen, sondern allein mit der sentimentalen Rührung eines dulddenden Opfers und dem nie versiegenden Gottvertrauen.

Bezeichnend für die charakterlichen Akzentverschiebungen der weiblichen Hauptfigur vom Schauspiel zur Oper sind jene beiden großen Rededuellen, in denen sich Elisabeth in Schillers Schauspiel zum idealistischen Gegenspieler des Königs profiliert. Beide Szenen sind in die Opernhandlung übernommen, jedoch in Verdis musikdramatischer Konzeption gänzlich anders akzentuiert. Szene und Quartett des vierten Aktes (das Gegenstück zu Schillers Schauspiel-Szene IV,9) stellt Elisabeths unkontrollierte Exaltation des Augenblicks in der Auseinandersetzung mit Philipp neben das überwältigend zarte Klangbild eines reinen, dulddenden Engels im abschließenden Ensemble – eben jene musikdramatischen Charaktere, die wenig später in der Arie des fünften Aktes ausführlich bestätigt werden.

Noch auffälliger, wenngleich mit großem dramaturgischen Geschick kaschiert, tritt dann die nämliche Konstellation der Charakterzüge in der Gartenszene des zweiten Aktes (entsprechend Schillers Schauspielszenen I,4–6) hervor. Das Duett spiegelt die unvereinbaren Liebeskonzepte des ungleichen Paares. Der Gegensatz aus formaler und harmonischer Offenheit der Tenorpartie und der auffälligen melodisch-formalen Geschlossenheit der Sopranpassagen symbolisiert jene emotionalen Differenzen, die sich nicht überbrücken, geschweige denn harmonisieren lassen. Der sich in Paroxysmen steigernde Carlos findet keine Kommunikation mehr zu der um Selbstbeherrschung ringenden Elisabeth. Das Cantabile des Duetts präzisiert die fortschreitende Zerrüttung menschlicher Beziehungen, die in der musikalischen Vereinzelnung der Dialogpartner ihren angemessenen Ausdruck findet. Carlos gesteht seine Liebe nicht der Frau seines Lebens, sondern einem gedanklichen Abbild (»Perduto ben, mio sol tesor« – Verlorenes Gut, mein einziger Schatz), und Elisabeth spricht nicht zu Carlos von ihren Gefühlen, sondern sie betet zu Gott (»Clemente Iddio,



Albrecht Dürer: Prätig gekleidete Frau aus Livorno, 1521 (Ausschnitt)

così bel cor acqueti il suo duol nell' oblio« – Gnädiger Gott, laß dieses edle Herz seinen Schmerz im Vergessen lindern). Zwar gab Verdi den beiden Duettpartnern in diesem ersten Krisenmoment noch identische Melodien, jedoch ohne Zwiangesang, nur in Solostrophen. Die musikdramatische Botschaft ist unverkennbar: Hier schon setzt die Entzweigung ein, die Carlos vom kurzen Augenblick einer visionär festgehaltenen Liebe in einen gesteigerten Solipsismus treibt und Elisabeth beständig in der gefährvollen Wirklichkeit des Augenblicks verharren läßt. Schon hier in diesem berückend zarten Cantabile nimmt Elisabeth wortwörtlich Abschied von Carlos (»O Carlo addio; su questa suol vivendo accanto a te mi credere nel ciel!« – O Carlos, lebe wohl, auf dieser Erde an deiner Seite zu leben, wäre für mich das Himmelreich gewesen). Der Liebesgeschichte, die mit stürmischer Emphase im Duett des ersten Akts einsetzte, droht die unausweichliche Katastrophe. Die Irrealität dieser Liebe spiegelt sich in jenem krassen Affektkonflikt, der in der folgenden Duett-Stretta brachiale musikalische Wirklichkeit wird, und in der pathetischen Reaktion der jungen Königin auf Carlos' überstürzte Flucht: Elisabeth fällt auf die Knie und dankt Gott für die Bewahrung vor moralischer Schuld. In dieser ritualisierten Geste und in der mit ihr verknüpften schlichten, wenngleich ergreifenden Kantilene als Danksagung an den Himmel verbirgt Elisabeth vorerst den Aufruhr ihrer Seele.

Die sentimentale Entäußerung folgt freilich auf dem Fuße. Der von Philipp entlassenen Gräfin Aremberg, der vermeintlich unachtsamen Gesellschafterin der Königin, gönnt Elisabeth einen Abschiedsgesang von bezwingender Melancholie. Eine stumme Figur, eben die Gräfin Aremberg, die noch das Eingeständnis ihrer gesellschaftlichen Verfehlung gegenüber König Philipp nur gestisch vollzieht, ohne ein einziges Wort, eine Figur, die zuvor nicht in Erscheinung trat und im weiteren Verlauf der Opernhandlung selbstverständlich keine Rolle mehr spielt, benutzt Elisabeth als personales Objekt, ihre Seelenpein über den soeben vollzogenen Abschied von Carlos mitzuteilen. An dieser stummen Figur wird Philipps inhumaner Despotismus ebenso vorgeführt wie Elisabeths zerbrechliche seelische Zartheit, die schon im Duett mit Carlos unmittelbar zuvor aufbrach.

Die erduldete Trennung vom Geliebten, die eine Gemeinsamkeit nur noch im Jenseits erlaubt, provoziert in Elisabeth jene tiefe Resignation am Leben, die sich in einer melodramatischen Geste Bahn bricht, eben in der Romanze an die Gräfin Aremberg. Der melancholische Duktus der Melodie charakterisiert die sentimentale Rührung der Königin. Die statische Strophenform, die keine musikalische Entwicklung zuläßt, kehrt die Fortdauer des resignativen Gefühls ostentativ hervor und vermittelt die Wiederkehr des immer Gleichen. Vollends die orchestralen Klangfarben mit Englisch Horn als Soloinstrument und weichen Holzbläsern sowie die für Verdis Musik typische Lamento-Floskel mit nachschlagender kleiner Sekunde aufwärts intensivieren die ätherische Stimmung und den zarten Schwebeklang im Gefühl der Einsamkeit und Trauer. Wo Schil-

lers Elisabeth in einer gegen Philipp kalt berechneten Aktion ihrer entlassenen Hofdame ein Denkmal der königlichen Gnade und ein Zeichen freier Menschlichkeit schenkt, vermag Verdi Elisabeth nur sentimental zu leiden und sich selbst zu bedauern. Wo nach dem Abschied von Carlos, am Ende des Duets im zweiten Akt, die rationale oder zumindest emotionale Bewältigung der Konflikte in Form einer gesteigerten Selbstreflexion, also in Form einer großen Arie am Platze wäre, zieht sich Verdi Elisabeth in ihre Rolle als duldender Engel zurück und verströmt sich in zielloser Melancholie.

Verdi genialer Kunstgriff, das erste Solo der Elisabeth nicht als traditionelle Arie zu bieten, sondern als scheinbar deplazierte Ansprache an eine Nebenfigur, offenbart mit einem Schlage den gesamten Charakter der Königin: ein leidender Engel, der sich widerstandslos unter Männerjoch beugt, nicht handelt, sondern duldet und in Selbstmitleid vergeht. Die Linie zur Rekapitulation des vergeudeten Lebens, zur sentimental Erinnerung an die Vergangenheit in der zweiten Soloszene, in der Arie zum Auftakt der dramatischen Katastrophe im fünften Akt, ist konsequent ausgezogen. Das Opfer begreift sich selber nur aus seinem erlebten Leiden und ersehnten Sterben, nicht aus einer eigenständig entwickelten Perspektive fürs künftige Leben.

Aus diesem Blickwinkel reiht sich Elisabeth in *Don Carlo* nahtlos ein in die Reihe melancholischer Frauenfiguren, an deren Beispiel Verdi die gesellschaftliche Rolle der Frau im 19. Jahrhundert umriß: für die Glorifizierung des Mannes ein objektiv sinnloses, im individuellen Bewußtsein jedoch verzehrend süßes Lebensopfer zu erbringen, dessen sentimentale Gewalt das beim Zuschauer provozierte rührende Mitleid untrüglich auslöst. Gilda in *Rigoletto*, Violetta Valéry in *La traviata*, Leonora im *Troubadour* und noch Aida sind die prominentesten Wesensverwandten der Königin Elisabeth. Diese formuliert im Zusammenhang mit der glühenden Siegesvision vom politischen Helden Carlos im letzten Duett unumwunden und entschieden präziser als ihre Bühnen-Vorgängerinnen die gesellschaftliche Bestimmung der Frauen: Ihre Tränen sind Zeichen der seelischen Spannung und der tiefen Seufzer, die liebende Frauen den Helden stets gewähren. Dieses Opfer lohnt ihnen der Himmel mit der Verklärung der Liebe in der besseren Welt des Jenseits. Pure Metaphysik als Sublimation erlittener Leiden.

Freilich instrumentalisierte Verdi die von ihm kreierte Elisabeth-Figur über die thematische Konstante seiner Bühnenerwerke hinaus in singulärer Weise für eine typisch romantische Geschichtsphilosophie. Während Schillers Ideendrama durch Posas Ermordung, die Überantwortung des Infanten Carlos an die Inquisition und die im doppelten Sinne des Wortes ohnmächtige Elisabeth in die unausweichliche menschliche Katastrophe treibt, formulierte Verdi im Finale seiner Oper eine glückliche, wenngleich metaphysisch verbräunte Lösung. Das Leiden der Königin sollte auch objektiv Sinn machen, nicht nur in ihrem subjektiven Selbstverständnis. Dafür bedurfte es der

irrationalen Wendung im Finale, in dem Kaiser Karl das Gebet der Königin erhört. Bestätigt wird durch diesen Theatercoup die Wirksamkeit des unbeirrbaren Gottvertrauens, für das Elisabeth als prominente Garantin einsteht. Gottvertrauen aber teilt sich um so plausibler mit, je heftiger es im Leiden und Dulden vertreten wird und je weniger sich das gläubige Opfer gegen seine eigenen Leiden auflehnt – eben die beherrschenden Charaktermerkmale dieser Opernfigur. An ihrem Geschick wird das sinnstiftende und tröstliche Walten des Allmächtigen exemplarisch dargestellt, mehr noch: Die metaphysische Verklärung der grausam hingerichteten Ketzer im Autodafé des dritten Aktes erfährt durch Elisabeths Geschick ihre wahre Bestätigung. Die mysteriöse Stimme vom Himmel, die im abscheulichen Verbrennungsritus den armen Seelen Vergebung und den Frieden vor Gottes Thron verkündet, findet in der dramatischen Figur der Elisabeth ihre Entsprechung. Was sich im Drama an einer prominenten Figur als wahr erweist, kann als anonyme Prophezeiung nicht falsch sein – eine für heutige Rationalisten kaum akzeptable Sinngebung des kollektiven Opfertods, der freilich für die Geschichtsphilosophie Italiens im 19. Jahrhundert selbstverständlich war.

Jorge de Montemayor

### Sang des Siren

Fröhliche Erinnerungen,  
laßt mich los!  
Gönnt mir Ruh, ihr quält mich bloß!

Kamt ihr, meinen Schmerz zu heilen?  
Frohe Tage, frohe Nächte,  
dran sich schwer das Leben rächte,  
gibt's nicht mehr mit mir zu teilen;  
denn in Einsamkeit zu weilen  
ist mein Los:  
Gönnt mir Ruh, ihr quält mich bloß!

Schartig Tal und grüne Weide,  
wo sich einst mir Tröstung bot,  
denkt, was nachmals mir gedroht;  
laßt mich hier mit meinem Leide,  
wenn ich vor des Schicksals Neide  
mich erbos':  
Gönnt mir Ruh, ihr quält mich bloß!

Liebe im verratenen Herzen  
ist mir wertlos längst erschienen;

Zeit und Zufall mußten dienen,  
ihre Spuren auszumerzen:  
was erscheint ihr alten Schmerzen  
nun so groß?  
Gönnt mir Ruh, ihr quält mich bloß!

Meine Lämmer, meine Herde,  
die ich sorglos durfte weiden,  
alle Freuden, alle Leiden  
ruhen längst im Staub der Erde,  
und mir legt des Leids Beschwerde  
hoffnungslos  
nie das Glück mehr in den Schoß!

Kamt ihr, härter mich zu quälen,  
wißt, daß sich die Schmerzen lösten;  
kamt ihr, heitrer mich zu trösten,  
wird der Grund zur Tröstung fehlen;  
kamt ihr, mich mit meinen Fehlen  
mitleidlos  
zu erschlagen, schlaget los!

## Jens Malte Fischer. Gespräche über abwesende Dritte. Zu zwei zentralen Szenen in Verdis *Don Carlo*

Am Ende des zweiten Bildes des zweiten Aktes von Verdis *Don Carlo* hat gerade jene Strafaktion des Königs Philipp gegen die Gräfin von Aremburg stattgefunden, die als Hofdame der Königin diese alleine gelassen und damit Carlos Gelegenheit gegeben hatte, seine einstige Verlobte und jetzige Stiefmutter Elisabeth unbeaufsichtigt zu sprechen. Elisabeth hatte versucht, die vom Hof verbannte Vertraute zu trösten (sie weiß, daß diese Bestrafung vor allem sie selbst treffen soll), und war abgegangen, auch die Hofgesellschaft war ihr gefolgt. Rodrigo, der Marquis von Posa, ist ebenfalls im Begriff, sich zu entfernen, da ruft ihn Philipp mit einem herrischen »Bleibt!« zurück. Dem darf sich niemand entziehen, aber Verdi (mit Verdi sind im folgenden auch immer seine französischen Librettisten Méry und du Locle gemeint, die aus Schillers dramatischem Gedicht ein außerordentlich differenziertes Opernlibretto geschaffen haben, als italienischer Bearbeiter auch Antonio Ghislanzoni) macht mit einer wichtigen Regiebemerkung klar, daß sich Posa von den anderen Höflingen durch ein bemerkenswertes Selbstbewußtsein unterscheidet, das im folgenden Gespräch die Grenze der Kühnheit streifen, ja auch übertreten wird. Es heißt da nämlich: »Posa beugt ein Knie zur Erde. Dann nähert er sich dem König und bedeckt das Haupt ohne jede Verlegenheit.«

Ein Untertan des Königs würde es normalerweise nicht wagen, in Gegenwart desselben seine Kopfbedeckung aufzusetzen, sondern müßte barhäuptig verweilen. Posa macht seinerseits deutlich, wahrscheinlich ohne es bewußt provozieren zu wollen, daß er sich als in gewissem Sinne ebenbürtige Person ansieht. Und nun beginnt eine der beiden zentralen Zweierunterredungen dieser Oper. Es gibt noch weitere, alle sind sie dramaturgisch und natürlich musikalisch wichtig; aber diese und die spätere zwischen Philipp und dem Großinquisitor sind ohne Zweifel die entscheidenden Begegnungen. Diese beiden Zweipersonenszenen (sie gehen über den Begriff des Duets weit hinaus, sind, vom dramatischen Impetus Schillers beflügelt, bedeutende und gewichtige Konfrontationen von Personen, Prinzipien und Positionen) sind wesentlich davon bestimmt, daß sie Gespräche, Auseinandersetzungen darstellen, in denen ein abwesendes Drittes, ein abwesender Dritter (oder auch mehrere davon), entscheidende Rollen spielen. Das heißt, sie werden vor allem von Personen bestimmt, die nicht auf der Bühne, sondern nur im Bewußtsein der Anwesenden vorhanden sind.

Philipp verhandelt mit Posa zunächst scheinbar Vordergründiges und Harmloses. Warum hat Posa, den der König als treuen Gefolgsmann schätzt, sich bisher nicht, wie alle anderen, eine Gunst erbeten? Mit seiner Antwort demonstriert Posa sofort, welchen Geistes er ist. Alles Folgende erklärt sich nur daraus,



Abraham Ortelius: Karte von Flandern,  
16. Jahrhundert

daß Philipp in diesem Moment klar wird: In Posa hat er einen äußerst unabhängigen, stolzen und unbestechlichen Menschen vor sich, den er mit einer Aufgabe betrauen kann, die niemand sonst am Hofe übernehmen könnte, nämlich mit der Beaufsichtigung seiner Frau und seines Sohnes, denen er tief mißtraut, und zwar mit allen Vollmachten, die dazu nötig sind. Philipp führt das Gespräch mit Posa, indem er an diese beiden abwesenden Personen denkt, was seinem Gesprächspartner lange verborgen bleibt. Was der Marquis als echtes Interesse an seiner Person mißversteht, ist zunächst nichts anderes als eine taktische Meisterleistung des zunächst nichts anerkennenden und einsamen Escorialbewohners. Daß sich in Philipp nach und nach Sympathie und Bewunderung für Posa entwickeln, geschieht gewissermaßen gegen dessen Willen. Um Posas Eignung für die ihm zgedachte Aufgabe zu erkennen, genügt Philipp seine Antwort, daß ein Gunstbeweis nicht nötig sei: das Gesetz, dem König wie Untertan zu gehorchen haben, sei Schutz genug.

Verdi hat die verblüffte Reaktion des Königs sinnfällig gestaltet. A cappella antwortet dieser wie stockend, von Pausen unterbrochen: »Mir gefällt der stolze Geist... Die Kühnheit verzeihe ich...« (und nun kommt die Fortsetzung, die den zunächst klaren Sinn einschränkt) »nicht immer«. Dies geht an psychologischem Raffinement über Schiller hinaus; dort sagt Philipp nur anerkennend »Stolz will ich den Spanier«. In der Pause, die auf dieses »nicht immer« folgt, fällt die Entscheidung im Innern Philipps, Posa für seinen Plan heranzuziehen. Es ist gewissermaßen die Pause, in der sich zumindest das Schicksal von Car-

los und Posa, und damit des letzteren Tod, ankündigt. Doch Philipp ist ein Meister der Gesprächstaktik. Zunächst läßt er sich nichts anmerken und spinnt die höfische Argumentation mit der Frage weiter, warum Posa den militärischen Dienst quittiert habe. Noch einmal fragt er, ob er nichts für ihn tun könne. Zum zweiten Mal versetzt Posa den König in Verblüffung. Nicht für sich bittet er, aber für andere. Für andere? Das kann der König kaum verstehen; offensichtlich erbitten alle Bittsteller immer etwas für sich, nie für andere.

Mit dem Allegro-Teil beginnt der zweite Abschnitt der Szene und damit die beredte, musikalisch furiose Schilderung Posas, wie er die Situation in Flandern vorgefunden habe, die von Unterdrückung und Willkür bis zum Mord an der Bevölkerung gekennzeichnet sei. Die Bewohner Flanderns also sind zunächst die abwesenden Opfer, für die sich der Marquis einsetzt. »Per altri« bittend, also altruistisch verhält sich Posa, während der finstere Realpolitiker, der die Abgründe der menschlichen Natur besser kennt als der junge Idealist, darauf beharrt, daß die Unterdrückung notwendig sei, um das orientierungslose Volk vor falschen Wegen zu bewahren. Der Friede, den Philipp dadurch erreicht sieht, kann Posa aber nur als den Frieden ansehen, der über den Gräbern eines Friedhofs liegt, und er steigert seine Kühnheit, indem er Philipp ein historisches Vorbild vor Augen hält: »er war ein Nero!« Das aber solle man später nicht von dem König sagen, und er wolle auch nicht hören, daß man ihn »verfluche!« (selbst als Prophezeiung ist das eine ziemliche Zumutung).

Schon Schiller hatte hier kühn Anachronismen gegeneinandergehetzt: Der spanische König vertritt den Geist der Gegenreformation. Was aber der Marquis verkündet, ist der Geist der Aufklärung, der sich schon dem Idealismus nähert. Das späte 18. Jahrhundert wird so, abseits jeder historischen Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, mit dem 16. Jahrhundert konfrontiert, und Posa ist gewissermaßen der Anwalt späterer Geschlechter, dem eine Art Zeitreise ermöglicht hat, bereits Rousseau, Kant und Schiller gelesen zu haben. Der Wirkung der Szene tut diese Freiheit des Autors keinen Abbruch, im Gegenteil. Es ist wohl nicht zu kühn spekuliert, daß eine solche Frechheit gegenüber dem König jedem anderen zum Verhängnis geworden wäre. Philipp aber ist einerseits tief beeindruckt von dem Mut des relativ jungen Mannes (wenn er auch nicht mehr so jung ist wie sein Sohn), andererseits jedoch und vor allem braucht er ihn noch für etwas Wichtigeres.

Zunächst aber führt Verdi den zweiten Abwesenden ein nach dem flandrischen Volk – diesmal eine Person und zugleich eine Institution. Von diesem Gespräch, so der König, werde nichts nach außen dringen, aber dennoch müsse Posa sich vor einem hüten: vor dem Großinquisitor – eine Warnung, die auf unheimlichen Pianissimo-Akkorden der Bläser und Streicher und mit der vorgeschriebenen düsteren Stimmfärbung des Sängers eine große Wirkung entfaltet. Es ist die Instrumentalfarbe, die auch die spätere Szene Philipp-Großinquisitor kennzeichnen wird. Posa ist sich dieser Gefahr offensichtlich nicht

bewußt, denn völlig verduzt fragt er: »Wie? Sire!« Philipp aber, ohne ihn weiter aufzuklären, dringt nun zum Kern der Unterhaltung vor, nachdem er sich darüber im klaren glaubt, wen er vor sich hat. Es scheint ein wenig paradox: Posa ist angetreten, um dem König ein positiveres Bild von den Menschen zu vermitteln. Damit scheitert er. Der König läßt sich in seinem finsternen Pessimismus nicht irritieren, ist aber immerhin doch eingenommen für einen einzigen Menschen, eben für Posa.

Bisher hatten eine anonyme Masse und eine schwer faßbare Institution, verkörpert in ihrem Leiter, die Rolle der Abwesenden gespielt, die dieses Gespräch bestimmten. Nun treten zwei Menschen aus dem engsten Umkreis der Sprechenden hinzu: Carlos und Elisabeth, Sohn und Frau für den einen, Freund und Königin für den anderen. In einer für Posa völlig unvermuteten, ja schockierenden plötzlichen Offenheit enthüllt ihm Philipp seine schlimmsten Befürchtungen: daß ihn Frau und Sohn hintergehen, ehebrecherisch betrügen. Die bei Posa ausbrechende Freude darüber, daß ihm der König so unvermutet sein Herz geöffnet hat, ist nur deshalb so groß, weil er nicht versteht, daß er nur Teil eines viel größeren Spieles ist, welches er nicht überblickt. In seinem Jubelüberschwang überhört Posa den gleichzeitig singenden »Freund«, der davon spricht, daß dieser Tag hoffentlich ihm, Philipp, den Frieden wiederbringe, nicht Flandern oder dem Hofe oder seiner Familie, sondern nur ihm.

Man wird sagen können, daß Posas Schicksal in dieser Szene besiegelt wird. Seine Existenz, aber auch die des mächtigeren Königs, so hat sich gezeigt, hängt von jenen Kräften und Personen ab, die nicht anwesend sind. Zwei bedeutende Männer, ein Weltherrscher und ein selbstbewußter Idealist mit aufklärerischem Impetus, sind nicht Herren der Situation und nicht frei in ihrem Handlungsspielraum. Der König sieht sich Freiheits- und Unabhängigkeitsbestrebungen gegenüber, die kaum noch mit Gewalt zu bändigen sind; er muß seinen aktuell engsten Vertrauten vor der Inquisition warnen, über die er keine Macht hat; er ist nicht Herr im eigenen Haus, weil er über die Liebe zwischen seiner Frau und seinem Sohn keine Gewalt hat. Posa hingegen wird ein Opfer der Inquisition werden, die er unterschätzt, und er wird nicht in der Lage sein, die verfahrenere Situation seines engsten Freundes zu klären. Unter dem Gewicht der abwesenden Kräfte verkümmert das zarte Pflänzchen der Vertrautheit und Freundschaft zwischen Philipp und Posa bereits im Ansatz.

Eine völlig andere Situation zeigt das erste Bild des vierten Aktes. Philipp hat den Großinquisitor zu sich rufen lassen, besser gesagt: zu sich gebeten. Nach Philipps großer Arie, die den Akt eröffnet, wird der Großinquisitor, ein blinder Greis von neunzig Jahren, gestützt auf zwei Dominikanermönche, hereingeführt. Diese Szene hat Geschichte gemacht und gehört bis heute zu den eindrucklichsten Konfrontationen auf der Opernbühne. Wie bereits bei Schiller wird hier sinnfällig, wie ein Monarch, der sich bisher gottgleich gebärdet hatte, zu Kreuze kriechen muß vor einer Macht, die noch totalitärer ist als er



selbst und vor allem besser informiert. Philipp weiß nämlich immer noch nicht, wie es zwischen Elisabeth und Carlos genau steht. Die Inquisition aber besitzt offensichtlich exakteste Informationen über die Beziehung zwischen dem König und Posa, und was Philipp zuvor Posa versichert hat, daß alles zwischen ihnen beiden sicher verborgen bleibe, erweist sich als Chimäre (bei Schiller ist Posa bereits vor dieser Szene ermordet worden; die Oper verlegt dieses Ereignis in das nächste Bild – der lebende Posa hat für die Szene eine gravierende Bedeutung).

Verdi hatte zuvor nur einmal eine Szene für zwei tiefe Bässe geschrieben (von den Stimmfächern her gesprochen haben wir hier einen Basso cantante, Philipp, und einen Basso profondo vor uns), und zwar in *Luisa Miller*, in der Szene zwischen Wurm und Walter. Aber diese hier übertrifft den Vorläufer bei weitem. Es ist eine in der Operngeschichte ganz ungewöhnliche Kombi-

nation, vergleichbar eigentlich nur der Begegnung zwischen Alberich und Hagen in Wagners *Götterdämmerung*. Uns interessiert hier jedoch nicht die so ungewöhnliche und atemver Schlagende musikalische Charakterisierung der Szene (gegenüber der die zuvor analysierte in dieser Hinsicht fast konventionell anmutet), sondern wiederum die Staffelung der Personen auf der Bühne vor dem Hintergrund der abwesenden Personen und Mächte, die jetzt noch erheblich vielschichtiger ist als zuvor.

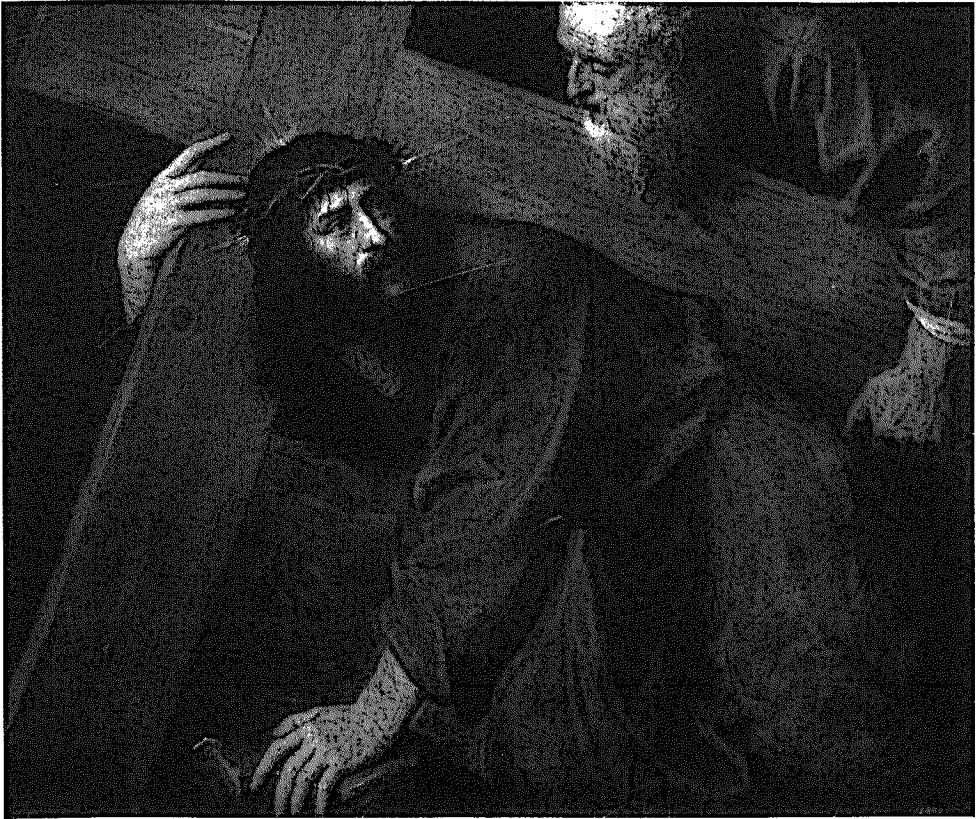
Zunächst geht es um Carlos, der sich am Ende des dritten Akts gegen den Vater mit gezücktem Schwert aufgelehnt hatte und von Posa entworfen worden war. Philipp sieht für den gefangengesetzten Sohn nur zwei Möglichkeiten, eine Flucht aus dem Gefängnis, das heißt die Möglichkeit zu einer solchen, die Carlos zu eröffnen wäre, oder den Tod. Auf die Frage, ob die Kirche den Tod des Sohnes dem Vater verzeihen würde und ob das Opfer des Sohnes für den Staat nicht zu hoch sei, verweist der Großinquisitor auf Gott, der seinen Sohn für die Menschen geopfert habe. Auf diese Weise schiebt sich sozusagen das Kreuz wie ein Schatten über die Szene. Gottvater und Gottes Sohn sind die abwesenden »Personen«, vor denen sich der König zu ducken hat. Die Taktik des machtbewußten Kirchenmannes schlägt an: Der skeptische König unterwirft sich der extremen Argumentation mit einem ermatteten »Es ist gut.« Nun aber kehrt der Großinquisitor den Spieß um. Dramaturgisch in exakter Parallele zu der Szene zwischen Philipp und Posa bringt er sein Anliegen vor. Hatte Posa diese Gelegenheit benutzt, um für Flandern zu bitten, so geht es dem Kirchenmann um anderes, nämlich um den Kopf des ebenfalls abwesenden Posa. Dieser erscheint ihm eine viel größere Bedrohung für den inneren Frieden zwischen Staat und Kirche zu sein als Carlos, dessen Schicksal ihm völlig gleichgültig ist. Wiederum eröffnet er die Perspektive in eine zweite Ebene hinein. So wie Philipp und Carlos eben als Gott und Sohn Gottes perspektiviert wurden, so nun Posa als Teufel, Verführer und Dämon (»il demon tentator« heißt es im italienischen Text), der den König in Versuchung führt. Dieser Teufel muß ausgeliefert werden, muß von den befugten Teufelsaustreibern, eben der Inquisition, exorziert werden. Dazu bedarf es aber (leider, aus kirchlicher Perspektive) der Zustimmung des Königs. Dieser will sie nicht geben, und hier ist bemerkbar, daß ihm Posa doch stärker ans Herz gewachsen ist, als seine zunächst taktische Hinwendung zu ihm hatte vermuten lassen.

Der Großinquisitor aktiviert daraufhin seine schärfste Waffe: die Drohung, den König selbst vor das Tribunal der Inquisition zu ziehen. Aber auch dadurch läßt sich Philipp noch nicht einschüchtern: »Zu lange erleide ich deine grausame Rede« herrscht er ihn an – im französischen Original steht sogar »ton orgueil criminel« – deinen verbrecherischen Hochmut/Stolz, was mindestens so kühn ist wie die offene Sprache, die Posa gegen den König geführt hatte. Nun folgt eine Antwort des Priesters, die den Opernbesucher völlig ratlos machen muß. »Warum also den Schatten Samuels beschwören«, donnert er Philipp entgegen. Verdi hat diesen Satz von Schiller übernom-

men (»warum rufen Sie den Schatten Samuels herauf« heißt es dort). Da Schillers Text sehr viel mehr als der notwendigerweise stark verkürzende und auch vereinfachende Operntext von biblischen und christologischen Anspielungen durchwebt ist, bleibt dieser Satz in der Oper ohne hermeneutische Bemühung kaum verständlich.

Es geht um nichts anderes als um die Verlängerung der Perspektive auf Abwesende – gewissermaßen über das Neue Testament hinaus auf das Alte Testament. Eben noch hatten Gottvater und Gott-Sohn die Folie abgegeben für die Auseinandersetzung der beiden Menschen auf der Bühne, jetzt treten Samuel, Saul, David und Jonathan hinzu. Der Großinquisitor spielt hier auf das erste Buch Samuel an, in dem vom Propheten Samuel Saul zum König der Israeliten bestimmt wird, der mit seinem Sohn Jonathan erfolgreich gegen die Philister und Amaliter kämpft. Der wichtigste Gefolgsmann des Saul aber ist David, den mit Jonathan eine tiefe Freundschaft verbindet. David ist Saul überlegen, beliebter beim Volk, erfolgreicher in den Schlachten und wird von Saul deshalb mit Eifersucht und Haß verfolgt. Saul stiftet sogar Jonathan an, David zu töten, aber die Freundschaft ist stärker als dieser Befehl. Es ist ganz deutlich: Mit dem Schatten Samuels meint der Großinquisitor diese alttestamentarische Konstellation: Er beziehungsweise die Kirche ist Samuel, Philipp ist Saul, Carlos ist Jonathan und Posa ist David. Und er kann auch voraussetzen, daß der gute Katholik Philipp den Ausgang der Geschichte kennt: Saul und Jonathan fallen, ehe die Einigung Israels gegen die Philister gelingt. David besiegt die Erben Sauls und wird erfolgreicher König Israels. Diese mehr als deutliche Warnung mit den Waffen der Bibel erzielt die erwünschte Wirkung: Der nun endgültig zermürbte König bricht seinen heroischen Widerstand gegen die Zumutungen der Kirche ab. Er kann nur noch gebrochen um Frieden bitten und darum, daß der Großinquisitor vergißt, was verhandelt wurde. Dessen Antwort ist ziemlich eindeutig: »Vielleicht«, was heißt: natürlich nicht. Der Verzweiflungsschrei des Königs mit seiner absteigenden Tonfolge besiegelt seinen moralischen und machtpolitischen Zusammenbruch: »Warum muß sich immer der Thron dem Altar beugen!«

In noch viel konsequenterer und gleichzeitig komplizierterer Weise als bei unserem ersten Beispiel haben abwesende Mächte diese Szene bestimmt. Im Vordergrund standen die beiden mächtigsten Männer Spaniens: Vertreter von Kirche und Staat. Ihr persönliches Verhältnis spielte keine Rolle, wurde auch kaum deutlich. Um Abwesende ging es, die ihre Schlagschatten über die Szene legten. Auf einer ersten Ebene um Carlos und Posa. Der Kampf um diese beiden Menschen wurde jedoch von seiten der Kirche mit in der Tat kriminellen Mitteln geführt, mit dem geradezu erpresserischen Hinweis auf die alttestamentarischen Gestalten von Saul, Jonathan und David, in denen sich zu spiegeln der König gezwungen wurde, und mit einem noch stärkeren und nicht zu überbietenden Argument: mit der Perspektivierung auf Gott und dessen Sohn. Philipp mag ein Zyniker und Menschenverächter sein, aber er



Titian: Christus auf dem Weg zum  
Kalvarienberg, 1560. Altarbild aus  
dem privaten Gebetsraum Philipps II.  
im Escorial

ist ein gläubiger Katholik. Die Wucht der ganzen Szene beruht nicht zuletzt auf ihrer Öffnung mit Blick auf zwei übereinander-gestaffelte Bühnen, eine weltliche im Vordergrund und eine biblisch-himmlische im Hintergrund. Die Abwesenden sind es, unter deren Schatten die Anwesenden zu geradezu kleinen Akteuren im Vordergrund werden. Wie bei Ibsen besitzen die Gespenster der Abwesenden die entscheidende Macht über den Dialog der Anwesenden. Einen solch kunstvollen Aufbau einer Szene hat Verdi selbst in seinem Spätwerk nicht mehr überboten.

---

# Schiller

---



J. F. Weckherlin: Friedrich Schiller, um 1780

»Don Carlos« ist ein Jugendwerk Schillers, und doch schätzt man dies Stück als ein Werk ersten Ranges. [...]

Die historischen Stoffe üben das Talent in ganz anderer Weise als die frei erfundenen, und doch bedarf es noch mehr Phantasie, um in einer Tragödie die Geschichte darzustellen, als nach Belieben die Situationen und die Personen zu erfinden. Verändert man die Tatsachen, wenn man sie auf die Bühne bringt, wesentlich, so ruft man immer einen unangenehmen Eindruck hervor. Man erwartet Wahrheit und ist peinlich überrascht, wenn der Autor irgendeine Erdichtung an deren Stelle setzt. Dessenungeachtet aber muß die Geschichte künstlerisch geordnet werden, wenn sie auf der Bühne wirken soll, und man muß in der Tragödie zugleich das Wahre schildern und es poetisch machen. Wenn die dramatische Kunst das weite Feld der Erfindung durchläuft, so bieten sich Schwierigkeiten anderer Art dar. Man sollte zwar meinen, daß die Kunst hier mehr Freiheit habe, aber nichts ist seltener als die genügende Charakterisierung von unbekanntenen Personen, damit diese ebensoviel Haltung und Festigkeit gewinnen wie schon bekannte Namen. [...] Die historischen Stoffe scheinen dem Dichter mehr Zwang aufzuerlegen, wenn er aber den Stützpunkt, den gewisse Beschränkungen bieten, den Weg, den dieselben vorzeichnen, und den Schwung, den sie gestatten, beachtet, so sind gerade diese Beschränkungen dem Talent günstig. Die wahre Poesie läßt die Wahrheit hervortreten wie die Sonne die Farben und gibt den Ereignissen, die sie schildert, den Glanz zurück, den das Dunkel der Zeit ihnen geraubt hatte.

In Deutschland gibt man den historischen Tragödien den Vorzug, wenn die Kunst sich in ihnen als »Prophet der Vergangenheit« offenbart. Der Autor, der ein solches Werk schreiben will, muß sich ganz und gar in das Zeitalter und die Sitten der Personen zurückversetzen, die er schildert, und mit Recht würde man einen Anachronismus in den Gefühlen und den Gedanken schärfer tadeln als einen Anachronismus in den Daten.

Gemäß diesen Prinzipien haben einige Personen gegen Schiller den Tadel ausgesprochen, daß er den Charakter des Marquis Posa erfunden habe, einen edlen Spanier, der ein Anhänger der Freiheit und Duldsamkeit und leidenschaftlich für alle die neuen Ideen begeistert ist, die damals in Europa zu gären begannen. Ich glaube, man kann Schiller den Vorwurf machen, daß er seine eigenen Ansichten dem Marquis Posa in den Mund gelegt hat, aber nicht, daß er, wie man behauptet hat, ihm den Geist des achtzehnten Jahrhunderts verliehen habe. Der Marquis Posa, wie ihn Schiller gezeichnet hat, ist ein deutscher Enthusiast, und dieser Charakter ist unserm Zeitalter so fremd, daß man ebensogut glauben kann, er gehöre dem sechzehnten Jahrhundert an wie der Jetztzeit. Ein größerer Irrtum liegt vielleicht in der Voraussetzung, daß Philipp II. einen solchen Menschen lange anhören könnte und daß er ihm sogar einen Augenblick sein Vertrauen geschenkt habe. Mit Recht sagt Posa von Philipp II.: »Ich mühte mich vergeblich, sein Gemüt zu erschüttern – in diesem starren Boden konnten die Blüten meines Geistes nicht gedeihen.« – Aber Philipp II. hat



Santiago Arcos Megalde: Philipp II. empfängt eine Gesandtschaft aus den Niederlanden im Escorial, 1879

sich nie mit einem Jüngling wie dem Marquis von Posa unterhalten. Der bejahrte Sohn Karls V. sah in der Jugend und dem Enthusiasmus nur das Unrecht der Natur und das Verbrechen der Reformation. Hätte er sich je einem hochherzigen Wesen anvertraut, so würde er seinen Charakter verleugnet und die Verzeihung der Jahrhunderte verdient haben ...

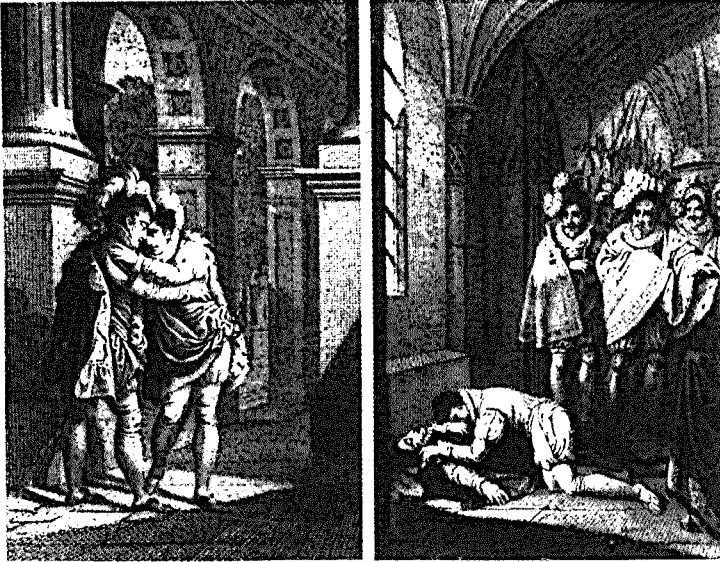
Die Gestalt des Marquis Posa kann zweifelsohne als die Schöpfung eines jungen Dichters betrachtet werden, der das Bedürfnis empfindet, seiner Lieblingsfigur seinen eigenen Geist einzuhauchen, aber dieser reine, schwärmerische Charakter inmitten eines Hofes, an dem die Stille und der Schrecken nur durch das leise Geräusch der Intrige unterbrochen werden, ist auch schon an sich eine schöne Erscheinung. Don Carlos kann kein großer Mann sein, sein Vater muß ihn von Kindheit an geknechtet haben – der Marquis von Posa ist daher ein Bindeglied, das unerlässlich scheint zwischen Philipp und seinem Sohn. Don Carlos besitzt den ganzen Enthusiasmus der Herzensneigungen, Posa die Begeisterung für die Staatstugenden: der eine müßte König sein und der andere der Freund, und sogar diese Verrückung in den Charakteren ist eine geistreiche Idee, denn wie sollte der Sohn eines finstern und grausamen Despoten ein bürgerlicher Heros werden können? Wo sollte er gelernt haben, die Menschen zu achten? Etwa bei seinem Vater, der sie verachtet, oder bei den Höflingen seines Vaters, die diese Verachtung verdienen? Don Carlos muß schwach sein, um gut sein zu können, und die Stelle, welche die Liebe in seinem Leben einnimmt, schließt alle politischen Gedanken aus seinem Geist aus. Ich wiederhole daher: die Erfindung der Figur des Marquis Posa scheint mir in dem Stück notwendig zur Darstellung der großen Interessen der Völker und jener ritterlichen Kraft, die sich durch die Aufklärung jener Zeit plötzlich in Freiheitsliebe verwandelte. Auf welche Weise man diese Gesinnung auch abgewandelt hätte, für den Königssohn würde sie nie passend erschienen sein: sie würde bei ihm den Charakter der Großmut angenommen haben, die Freiheit aber darf nie als ein freiwilliges Geschenk der Macht dargestellt werden...

## Karl Pörnbacher. »Ein Sujet, das mir sehr fruchtbar scheint«. Zur Entstehung von Schillers Drama *Don Carlos*

Der Reichsfreiherr Wolfgang Heribert von Dalberg, von 1780 bis 1803 Intendant des Mannheimer Nationaltheaters, vermeinte genau zu wissen, mit welchen Stücken er sein Haus füllen konnte. Liebeskummer, Hochzeiten und Ehebruch an Königshöfen sind nicht nur heute begehrte Themen der Regenbogenpresse, sie interessierten auch in früheren Jahrhunderten. Auf eine solche Geschichte machte Dalberg im Sommer 1782 den noch nicht 23 Jahre alten Regimentsmedikus Friedrich Schiller aufmerksam. Da gab es den Vater, einen finsternen, unsympathischen Tyrannen, der die dem Sohn versprochene und von diesem geliebte Frau heiratet. Der Sohn rebelliert und wird der Inquisition überliefert. Und all dies ereignete sich in allerhöchsten Adelskreisen, wenn auch vor langer Zeit und am fernen spanischen Hof König Philipps II. Es mußte so dargestellt werden, daß es zu Herzen ging, und genau dies traute Dalberg Schiller zu, der am 13. Januar 1782 mit seinem Trauerspiel *Die Räuber* in Mannheim einen überwältigenden Erfolg erlebt hatte, der ihn von einer Karriere als erfolgreicher Bühnenautor träumen ließ. Dalberg erwartete deshalb weitere zugkräftige Stücke von ihm und schlug ihm vor, das Schicksal des Don Carlos zu bearbeiten.

Schiller freute sich über das Interesse Dalbergs, antwortete am 15. Juli 1782 aber zunächst eher zurückhaltend, weil er über das Leben des Don Carlos und die Ereignisse am Hof Philipps II. in Spanien nicht allzu viel wußte: »Die Geschichte des Spaniers Dom Carlos verdient allerdings den Pinsel eines Dramatikers, und ist vielleicht eines von den nächsten Sujets, das ich bearbeiten werde.« Damals plante er noch, in Stuttgart zu bleiben und die Ausbildung zum Arzt abzuschließen. Als Herzog Karl Eugen von Württemberg ihm jedoch jede schriftstellerische Tätigkeit verbot (»Ich sage, bei Strafe der Kassation schreibt er keine Komödien mehr!«), änderte sich Schillers Einstellung, und am 22. September 1782 floh er mit seinem Freund, dem Musiker Johann Andreas Streicher, nach Bauerbach bei Mannheim.

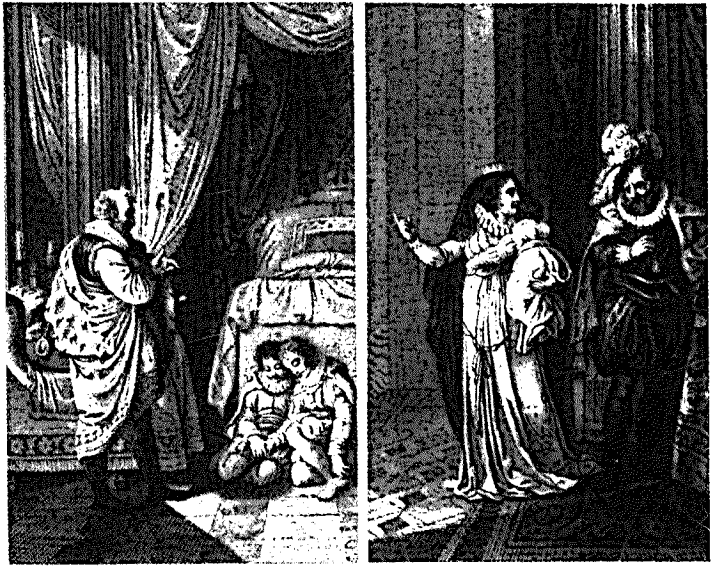
Ab dem Frühjahr 1783 beschäftigte er sich hier mit dem Schicksal des spanischen Prinzen Don Carlos. Als erste Information diente ihm die 1672 erschienene romanhafte, historisch jedoch völlig unzutreffende Darstellung *Histoire de Dom Carlos, fils de Philippe II* des Abbé de Saint Réal. König Philipp wird hier, entgegen der historischen Wirklichkeit, als unmenschlicher, blutrünstiger Tyrann gezeichnet, der ein verdammenswertes, despotisches Staatssystem regiert. Im Mittelpunkt steht die ebenfalls unhistorische Liebesromanze zwischen Elisabeth und dem Prinzen. Der geistesranke, schwächliche Prinz, der seinem Vater nach dem Leben trachtete, ist hier eine idealisierte Heldengestalt, die für Freiheit und Gerechtigkeit kämpft.



Schon bei den ersten Überlegungen Schillers zu *Don Carlos* wird sein genialer dramatischer Zugriff spürbar. Er ist von dem Stoff begeistert, doch sieht er, daß ihm für die Ausarbeitung noch das entsprechende Detailwissen um den historischen Hintergrund fehlt. Deshalb bittet er den Meininger Bibliothekar Wilhelm Friedrich Hermann Reinhard, ihm einschlägige Literatur zukommen zu lassen, denn, so schreibt er: »Bälde, als ich mit Spaniens Sitten und Regierung bekannt bin, kann ich meinen Plan nicht vollenden und noch viel weniger eine Ausführung auf Geratewohl wagen.«

Mit Sicherheit erhielt er aus der Meininger Bibliothek Pierre de Bourdeilles Seigneur de Brantômes Buch *Vies des hommes illustres et grands capitaines français et étrangers*. Brantômes Darstellung vom Ende des 17. Jahrhunderts hatte auch Abbé de Saint Réal für seine Arbeit benützt. Außerdem kannte Schiller die *Historia de España* des Juan de Ferreras, die 1700-1727 in Madrid und 1754-1772 in deutscher Übersetzung in Halle veröffentlicht worden war. Als 1785 in Amsterdam von Louis Sébastien Mercier ein *Portrait de Philippe II. roi d'Espagne* erschien, würde Schiller den Text umgehend für das zweite Heft seiner Zeitschrift *Thalia* übersetzen und dazu eine Vorbemerkung schreiben. Jedenfalls teilte er Dalberg bereits am 3. April 1783 mit: »Gegenwärtig arbeite ich an einem ›Dom Carlos‹. Ein Sujet, das mir sehr fruchtbar scheint und das ich E.[uer] E.[xzellenz ] zu verdanken habe.«

Aufschlußreich ist, wie sehr sich Schiller damals bereits mit der Person des Carlos identifizierte. »Ich muß Ihnen gestehen«, schrieb er Reinwald am 14. April 1783, »daß ich ihn gewissermaßen statt meines Mädchens habe. Ich trage ihn auf meinem Busen – ich schwärme mit ihm durch die Gegend um – um Bauerbach herum. [...] Carlos hat, wenn ich mich des Maßes



bedienen darf, von Shakespeares Hamlet die Seele – Blut und Nerven von Leisewitz Julius. Und den *Puls* von mir.« Im April oder Anfang Mai entstand dann der sogenannte Bauerbacher Plan, der vermutlich kein Arbeitskonzept war, sondern bloß ein denkbarer Dramen-Entwurf in Anlehnung an die Darstellung des Abbé de Saint Réal. Nach der gängigen Dramaturgie gliederte Schiller den Stoff in fünf »Schritte«, die sich mit fünf Aufzügen gleichsetzen ließen.

Aber zunächst nahm ihn die Ausarbeitung des *Fiesco* und der *Luise Millerin* so in Anspruch, daß er die Beschäftigung mit *Don Carlos* zurückstellen mußte. Erst im Juni befaßte er sich wieder mit ihm und war davon überzeugt, daß dieses Drama besser werden würde als alle seine bisherigen Stücke. Schiller lebte seit Ende Juli 1783 wieder in Mannheim, wo sich zunächst alles gut zu entwickeln schien. Dalberg schloß mit ihm am 1. September einen Vertrag, nach dem dieser im Laufe des kommenden Jahres *Fiesco*, *Luise Millerin* und ein drittes Drama abzuliefern hatte. Im September erkrankte er an Malaria, die bis Januar immer wieder aufflackerte, so daß er kaum arbeiten konnte. Die Uraufführung des *Fiesco* am 11. Januar 1784 hatte nur geringen Erfolg; das Stück wurde nach drei Vorstellungen abgesetzt. Eine großartige Wirkung erzielte hingegen am 15. April *Kabale und Liebe*.

Am 9. Mai 1784 lernte der Dichter in Mannheim die um zwei Jahre jüngere Charlotte Sophia Juliana von Kalb kennen. 1783 hatte sie gegen ihren Willen den Offizier Heinrich von Kalb heiraten müssen, der in französischen Diensten stand und in Landau stationiert war, während sie in Mannheim lebte. Aus Schillers anfangs eher schöngestem Interesse an ihr wurde bald eine heftige Leidenschaft. Charlotte suchte Schillers Arbeiten zu fördern. Der Freund Andreas Streicher berichtet, wie Schiller ihr zum ersten Mal im breiten Schwäbisch und zugleich mit

feierlich erhobener Stimme aus dem ersten Aufzug des *Carlos* vorlas: »Lauschend heftete die Zuhörerin ihre Blicke auf den mit Pathos und Begeisterung deklamierenden Verfasser, ohne durch das leiseste Zeichen ihre Empfindung erraten zu lassen. Als dieser geendigt hatte, fragte er mit der unbefangenen, freundlichsten Miene: »Nun, gnädige Frau! wie gefällt es Ihnen?« Diese suchte auf die schonendste Art einer bestimmten Antwort auszuweichen. Als aber wiederholt um die aufrichtige Meinung über den Wert dieser Arbeit gebeten wurde, brach Frau von K.[alb] in lautes Lachen aus und sagte: »Lieber Schiller! das ist das Allerschlechteste, was Sie noch gemacht haben.« – »Nein! das ist zu arg!« erwiderte dieser, warf seine Schrift voll Ärger auf den Tisch, nahm Hut und Stock und entfernte sich augenblicklich. Kaum war er aus der Tür, als Frau von K.[alb] nach dem Papiere griff und zu lesen anfang. Sie hatte die erste Seite noch nicht geendigt, als sie sogleich dem Bedienten schellte. »Geschwind, geschwind lauf' Er zu Herrn Schiller: ich lasse ihn um Verzeihung bitten, ich hätte mich geirrt, es sei das Allerschönste, was er noch geschrieben habe, er solle doch ja sogleich wieder zu mir kommen.« Der Auftrag wurde ebenso schnell als genau ausgerichtet. Allein Schiller gab der Bitte kein Gehör, sondern kam erst den folgenden Tag zu der feinsinnigen Frau, die zwar ihr erstes Urteil sehr willig zurücknahm, ihm aber auch erklärte, daß seine Dichtung durch die heftige, stürmische Art, mit welcher er sie vorlese, unausbleiblich verlieren müßten.«

Schiller wollte Dalberg für sein neues Drama interessieren. Am 7. Juni 1784 versicherte er ihm, daß es sich bei *Carlos* nicht um ein womöglich politisch verfängliches Stück handle, sondern um das gewünschte »Familiengemälde in einem fürstlichen Hause und die schreckliche Situation eines Vaters, der mit seinem eigenen Sohn so unglücklich eifert, die schrecklichere Situation eines Sohns, der bei allen Ansprüchen auf das größte Königreich der Welt ohne Hoffnung liebt und endlich aufgeopfert wird«. Ein Inhalt also, der jeden Zuschauer ansprechen mußte. Am 24. Juni betonte er nochmals, daß *Carlos* ein besonders brauchbarer Stoff sei, mit vier etwa gleich wichtigen Charakteren: »*Karlos, Philipp, die Königin und Alba*«. Posa zählte er zu diesem Zeitpunkt noch nicht dazu. Außerdem wolle er um der besseren Wirkung willen den Text in Jamben schreiben: »Froh bin ich, daß ich nunmehr so ziemlich Meister über die Jamben bin; es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem *Carlos* sehr viel Würde und Glanz geben wird.«

Trotzdem verlängerte Dalberg Schillers Vertrag als Theaterdichter nicht, sondern riet ihm, sich als Arzt weiterzubilden. Schiller reagierte diplomatisch, bedankte sich für die »großmütige« Anteilnahme an seinem Schicksal und stimmte dem Intendanten beinahe zu. Er hoffte, allerdings vergeblich, daß ihm Dalberg für die kommende Zeit einen Zuschuß geben würde, damit er seine Ausbildung zum Arzt weiterführen konnte.

Charlotte von Kalb vermittelte ihm Ende des Jahres die Möglichkeit, am Hof in Darmstadt aus dem *Carlos* vorzulesen. Her-

zog Karl August von Weimar war dort gerade zu Gast und verlieh dem Dichter am 27. Dezember den Titel eines Weimari-schen Rates. Als Schiller im März den ersten Aufzug in der *Rheinischen Thalia* veröffentlichte, widmete er diesen unter dem Datum vom 14. März 1785 dem Herzog Karl August.

Den ihm verliehenen Titel schätzte er durchaus, doch dieser brachte ihm keinen materiellen Gewinn, und zunehmend bedrängten ihn finanzielle Schwierigkeiten. Die schwere Fieber-erkrankung hatte eine lange ärztliche Behandlung nötig gemacht und alle Ersparnisse aufgebraucht. Überdies drückten ihn auch noch Schulden aus seiner Stuttgarter Zeit. Kaum weniger belastete ihn allmählich auch das Verhältnis zu Char-lotte von Kalb, einer üppig schönen und geistig vielseitig inter-essierten Frau, die ihm zahlreiche Anregungen zukommen ließ und an die er wohl auch bei der Gestalt der Königin Elisabeth dachte. Der intime Umgang gab ihm jedoch zunehmend das Gefühl von Unfreiheit.

In dieser Situation erinnerte er sich an einen Brief, den ihm unbekannte Verehrer aus Leipzig im Juni 1784 geschrieben, den er aber nicht beantwortet hatte. Absender waren der Ober-konsistorialrat Christian Gottfried Körner und der mit ihm befreundete Schriftsteller Ludwig Ferdinand Huber sowie die Töchter des Leipziger Kupferstechers Johann Michael Stock: Anna Maria Jakobina, genannt Minna, die 1785 Körner heira-tete, und Johanna Dorothea, genannt Dora, die bei Körners lebte und gut zeichnete und musizierte. Körner und Huber luden Schiller nach Leipzig ein und boten ihm an, für seinen Lebensunterhalt aufzukommen, so daß er ohne größere Bela-stung arbeiten könne.

Erst am 22. Februar 1785 schrieb der Dichter nach Leipzig: »Ich kann nicht mehr in Mannheim bleiben. [...] Ich habe keine Seele hier, keine einzige, die die Leere meines Herzens füllte, keine Freundin, keinen Freund; und was mir vielleicht noch teuer sein könnte, davon scheiden mich Konvenienz und Situa-tion. – Mit dem Theater hab ich meinen Kontrakt aufgehoben, also die ökonomische Rücksicht meines hiesigen Aufenthalts bindet mich nicht mehr.«

Es kam ihm darauf an, seine Situation möglichst drastisch und ausweglos darzustellen. Zugleich betonte er die Bedeutung sei-ner Arbeit an *Don Carlos*. Sein Brief hatte die erhoffte Wirkung: Die Leipziger Freunde wiederholten ihre Einladung, und am 9. April 1785 verließ Schiller Mannheim und blieb bis Juli 1787 Gast Körners, zunächst in Leipzig, dann in Gohlis bei Leipzig und später in Dresden und in Körners Weinberghäuschen in Loschwitz.

Christian Gottfried Körner, drei Jahre älter als Schiller und selbst überaus gebildet, war dem Dichter zeitlebens in enger Freundschaft verbunden, welche Schiller als großes Geschenk empfand. Am 7. Mai 1785 schrieb er Körner: »Kalte Philosophie muß die Gesetzgeberin unsrer Freundschaft sein, aber ein war-mes Herz und ein warmes Blut muß sie *formen*. [...] So viel ist

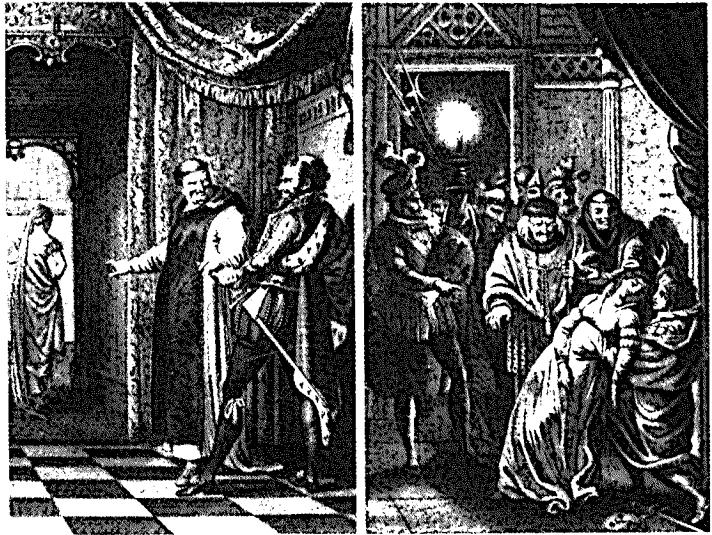


gewiß, daß ich von euch aufgefordert sein möchte, den Riß zu dem schönen stolzen Gebäude einer Freundschaft zu machen, die vielleicht ohne Beispiel ist.«

Solche begeisterten Worte über die Freundschaft paßten genau zu Carlos, und dieses neue Gefühl bestimmte die weitere Arbeit an dem Drama. Im Juni 1784 hatte Schiller an Dalberg noch von einem »Familiengemälde in einem fürstlichen Hause« geschrieben. Jetzt gewann die Handlung vor allem durch die Gestalt des Posa erheblich an Tiefe und führte weit über den privaten Bereich hinaus. Posa ist nicht nur Führer des flandrischen Freiheitskampfes, sondern vertritt ein Menschenbild, das jenseits augenblicklicher politischer Interessen auf Humanität und der Freiheit des Denkens gründet. Posa gewann im Zuge der Ausarbeitung immer mehr an Gewicht und wurde zur dominierenden Figur, welche die Fäden zu ziehen und Carlos so zu führen versteht, daß dieser sich über seine persönlichen Interessen hinweg für die Idee der Humanität einsetzt.

Anregungen für die Gestaltung der Figur Posas boten das Freundschaftserlebnis mit Körner und dessen Charakterzüge. Denkbar ist, daß Schiller bei der Gestalt des Posa auch an den französischen General und Staatsmann Marquis de Lafayette dachte, der 1776 als Freiwilliger für die Unabhängigkeit Nordamerikas gekämpft und sich dafür eingesetzt hatte, daß Frankreich Nordamerika mit Geld und Truppen unterstützte. 1784 machte er eine Reise durch Nordamerika, die einem Triumphzug glich und auch in Europa großen Eindruck hinterließ.

Vermutlich beeinflusste die Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten im Jahre 1776 ebenfalls Schillers Arbeit am *Carlos*, zumal mit der Feststellung, »daß alle Menschen gleich geschaffen und von ihrem Schöpfer mit gewissen unveräußerlichen Rechten ausgestattet sind, daß dazu Leben, Freiheit und das Streben nach Glück gehören«.



Entscheidend war für die überzeugende Gestaltung des Dramas vor allem die Tatsache, daß Schiller immer klarer spürte, welches Gewicht der Gestalt König Philipps zukam. In der Vorrede zum Abdruck des ersten Aktes in der *Thalia* präziserte er seine Überlegungen zum Inhalt des *Carlos*: »Wenn dieses Trauerspiel schmelzen [rühren] soll, so muß es – wie mich deucht – durch die Situation und den Charakter König Philipps geschehen. Auf der Wendung, die man diesem gibt, ruht vielleicht das ganze Gewicht der Tragödie.«

Schiller hatte erkannt, daß er König Philipp nicht in Anlehnung an die französischen Quellen als Ungeheuer darstellen durfte. Beeinflußt wurde seine veränderte Sicht unter anderem von Robert Watsons *Geschichte der Regierung Philipps des Zweiten*. Vermutlich spielte auch die Erinnerung an Herzog Karl Eugen bei Schillers Darstellung des Königs mit. Der Herzog war Tyrann und fortschrittlicher Herrscher zugleich. Schiller sah in ihm neben dem Despoten auch den wohlmeinenden Förderer – trotz der mißlichen Erfahrung von 1782.

Die Intrige der Prinzessin von Eboli ging wohl von der sogenannten Halsbandaffäre aus, die 1785 ganz Europa erregte: Kardinal Louis René Edouard Prinz von Rohan-Guéméné, seit 1771 Fürstbischof von Straßburg, 1772 Gesandter in Wien, 1778 Kardinal, wurde wegen Klatschgeschichten von Wien abberufen und suchte nun wieder die Gunst des französischen Königspaares. Als Marie Antoinette ein Diamanthalband für 1.600.000 Livres als zu teuer zurückwies, redete die Gräfin Jeanne de Lamothe-Valois dem Kardinal ein, er könne die Königin für sich gewinnen, wenn er ihr den Kauf der Halskette ermögliche. Durch ein Billett mit der gefälschten Unterschrift Marie Antoinettes erreichte sie, daß sich der Kardinal für die Bezahlung der Summe verbürgte, welche die Königin angeblich von ihren Ersparnissen zu bezahlen versprach. Am 1. Februar 1785 übergab der Kardinal der Gräfin das Halsband. Diese

brach die Diamanten aus und ließ sie durch ihren Mann in England verkaufen. Der Kardinal beklagte sich, daß ihn die Königin weiterhin kühl behandle und das Halsband nie trage. Daraufhin erhielt er von der Gräfin gefälschte zärtliche Briefe mit der Zusicherung eines Stelldicheins im Park von Versailles. Eine Dirne, Marie Leguay d'Olivia, die eine ähnliche Figur hatte wie die Königin, gewährte dem Kardinal ein nächtliches Rendezvous. Als sich die Juweliere wegen des Ausbleibens der Zahlungen an die Königin wandten, flog der Betrug auf. Der Kardinal wurde am 15. August 1785 verhaftet, vom Parlament aber am 31. Mai 1786 freigesprochen, die Gräfin zur Brandmarkung und zu lebenslänglichem Gefängnis verurteilt. Sie konnte zu ihrem Mann nach England fliehen. Marie Antoinette, die von der Sache nichts gewußt hatte, wurde vom Volk verdächtigt, sie habe sich durch eine Liebschaft mit Rohan das Halsband verschaffen wollen.

Selbst im Kreis der Freunde konnte Schiller nicht ohne Schwierigkeiten an dem Drama arbeiten; vor allem litt er an den engen Wohnverhältnissen in Loschwitz. Immerhin konnte er Ende November 1785 den zweiten Aufzug abschließen, im folgenden Jahr die restlichen drei, und im Frühjahr 1787 erschien bei Göschen in Leipzig die Buchausgabe mit dem Titel *Dom Karlos Infant von Spanien*. Sie umfaßte 6282 Verse, über das Doppelte dessen, was für eine Aufführung möglich war. Eine weitere Ausgabe im Jahre 1801, bei der das portugiesische »Dom« zum spanischen »Don« geändert wurde, kürzte der Dichter auf 5448 Verse, eine Überarbeitung 1805 ergab sogar 5370 Verse.

Für die Uraufführung am 29. August 1787 in Hamburg unter Friedrich Ludwig Schröder stellte Schiller eine um rund 2000 Verse verminderte Bühnenfassung her. Zusätzlich schrieb er Prosafassungen, in denen er den Text so stark kürzte, daß seiner Meinung nach nur noch die Grundlinien erhalten blieben. Außerdem strich er alle politischen oder konfessionellen Äußerungen, die eventuell Anstoß erregen und einer Aufführung im Wege stehen konnten.

Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich  
Damon, den Dolch im Gewande;  
Ihn schlugen die Häscher in Bande.  
»Was wolltest du mit dem Dolche, sprich!«  
Entgegnet ihm finster der Wüterich.  
»Die Stadt vom Tyrannen befreien!«  
»Das sollst du am Kreuze bereuen.«

»Ich bin«, spricht jener, »zu sterben bereit  
Und bitte nicht um mein Leben,  
Doch willst du Gnade mir geben,  
Ich flehe dich um drei Tage Zeit,  
Bis ich die Schwester dem Gatten gefreit,  
Ich lasse den Freund dir als Bürgen,  
Ihn magst du, entrinn ich, erwürgen.«

Da lächelt der König mit arger List  
Und spricht nach kurzem Bedenken:  
»Drei Tage will ich dir schenken.  
Doch wisse! Wenn sie verstrichen, die Frist,  
Eh du zurück mir gegeben bist,  
So muß er statt deiner erblassen,  
Doch dir ist die Strafe erlassen.«

Und er kommt zum Freunde: »Der König gebeut,  
Daß ich am Kreuz mit dem Leben  
Bezahle das frevelnde Streben,  
Doch will er mir gönnen drei Tage Zeit,  
Bis ich die Schwester dem Gatten gefreit,  
So bleib du dem König zum Pfande,  
Bis ich komme, zu lösen die Bande.«

Und schweigend umarmt ihn der treue Freund  
Und liefert sich aus dem Tyrannen,  
Der andere ziehet von dannen.  
Und ehe das dritte Morgenrot scheint,  
Hat er schnell mit dem Gatten die Schwester vereint,  
Eilt heim mit sorgender Seele,  
Damit er die Frist nicht verfehle.

[...]

Und die Sonne blickt durch der Zweige Grün  
Und malt auf den glänzenden Matten  
Der Bäume gigantische Schatten;  
Und zwei Wanderer sieht er die Straße ziehn,  
Will eilenden Laufes vorüberfliehn,  
Da hört er die Worte sie sagen:  
»Jetzt wird er ans Kreuz geschlagen.«

Und die Angst beflügelt den eilenden Fuß,  
Ihn jagen der Sorge Qualen,  
Da schimmern in Abendrots Strahlen  
Von ferne die Zinnen von Syrakus,  
Und entgegen kommt ihm Philostratus,  
Des Hauses redlicher Hüter,  
Der erkennt entsetzt den Gebieter:

»Zurück! du rettest den Freund nicht mehr,  
So rette das eigene Leben!  
Den Tod erleidet er eben.  
Von Stunde zu Stunde gewarter' er  
Mit hoffender Seele der Wiederkehr,  
Ihm konnte den mutigen Glauben  
Der Hohn des Tyrannen nicht rauben.«

»Und ist es zu spät, und kann ich ihm nicht  
Ein Retter willkommen erscheinen,  
So soll mich der Tod ihm vereinen.  
Des rühme der blutge Tyrann sich nicht,  
Daß der Freund dem Freunde gebrochen die Pflicht,  
Er schlachte der Opfer zweie  
Und glaube an Liebe und Treue.«

Und die Sonne geht unter, da steht er am Tor  
Und sieht das Kreuz schon erhöht,  
Das die Menge gaffend umstehet,  
An dem Seile schon zieht man den Freund empor,  
Da zertrennt er gewaltig den dichten Chor:  
»Mich, Henker!« ruft er, »erwürgt!  
Da bin ich, für den er gebürtet!«

Und Erstaunen ergreift das Volk umher,  
In den Armen liegen sich beide  
Und weinen für Schmerzen und Freude.  
Da sieht man kein Auge tränenleer,  
Und zum Könige bringt man die Wundermär,  
Der fühlt ein menschliches Rühren,  
Läßt schnell vor den Thron sie führen.

Und blicket sie lange verwundert an.  
Drauf spricht er: »Es ist euch gelungen,  
Ihr habt das Herz mir bezwungen,  
Und die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn,  
So nehmet auch mich zum Genossen an,  
Ich sei, gewährt mir die Bitte,  
In eurem Bunde der Dritte.«

»Ich habe jetzt etwas Wundervolles gelesen, etwas Prachtvolles ...«, sagte er [Tonio]. Sie gingen und aßen gemeinsam aus einer Tüte Fruchtbonbons, die sie beim Krämer Iwersen in der Mühlenstraße für zehn Pfennige erstanden hatten. »Du mußt es lesen, Hans, es ist nämlich ›Don Carlos‹ von Schiller... Ich leihe es dir, wenn du willst...«

»Ach nein«, sagte Hans Hansen, »das laß nur, Tonio, das paßt nicht für mich. Ich bleibe bei meinen Pferdebüchern, weißt du. Famosse Abbildungen sind darin, sage ich dir. Wenn du mal bei mir bist, zeige ich sie dir. Es sind Augenblicksphotographien, und man sieht die Gäule im Trab und im Galopp und im Sprunge, in allen Stellungen, die man in Wirklichkeit gar nicht zu sehen bekommt, weil es zu schnell geht...«

»In allen Stellungen?« fragte Tonio höflich. »Ja, das ist fein. Was aber ›Don Carlos‹ betrifft, so geht das über alle Begriffe. Es sind Stellen darin, du sollst sehen, die so schön sind, daß es einem einen Ruck gibt, daß es gleichsam knallt...«

»Knallt es?« fragte Hans Hansen... »Wieso?«

»Da ist zum Beispiel die Stelle, wo der König geweint hat, weil er von dem Marquis betrogen ist... aber der Marquis hat ihn nur dem Prinzen zuliebe betrogen, verstehst du, für den er sich opfert. Und nun kommt aus dem Kabinett in das Vorzimmer die Nachricht, daß der König geweint hat. ›Geweint?‹ ›Der König geweint?‹ Alle Hofmänner sind fürchterlich betreten, und es geht einem durch und durch, denn es ist ein schrecklich starrer und strenger König. Aber man begreift es so gut, daß er geweint hat, und mir tut er eigentlich mehr leid als der Prinz und der Marquis zusammengenommen. Er ist immer so ganz allein und ohne Liebe, und nun glaubt er einen Menschen gefunden zu haben, und der verrät ihn...«

Hans Hansen sah von der Seite in Tonios Gesicht, und irgend etwas in diesem Gesicht mußte ihm wohl dem Gegenstande gewinnen, denn er schob plötzlich wieder seinen Arm unter den Tonios und fragte:

»Auf welche Weise verrät er ihn denn, Tonio?«

Tonio geriet in Bewegung.

»Ja, die Sache ist«, fing er an, »daß alle Briefe nach Brabant und Flandern...«

»Da kommt Erwin Jimmerthal«, sagte Hans.

Tonio verstummte. Möchte ihn doch, dachte er, die Erde verschlingen, diesen Jimmerthal! Warum muß er kommen und uns stören! Wenn er nur nicht mit uns geht und den ganzen Weg von der Reitstunde spricht... Denn Erwin Jimmerthal hatte ebenfalls Reitstunde. Er war der Sohn des Bankdirektors und wohnte hier draußen vorm Tore. Mit seinen krummen Beinen und Schlitzaugen kam er ihnen, schon ohne Schulmappe, durch die Allee entgegen.

»Tag, Jimmerthal«, sagte Hans. »Ich gehe ein bißchen mit Kröger...«

»Ich muß zur Stadt«, sagte Jimmerthal, »und etwas besorgen. Aber ich gehe noch ein Stück mit euch... Das sind wohl Fruchtbonbons, die ihr da habt? Ja, danke, ein paar esse ich. Morgen haben wir wieder Stunde, Hans« – Es war die Reitstunde gemeint.

»Famos!« sagte Hans. »Ich bekomme jetzt die ledernen Gamaschen, du, weil ich neulich die Eins im Exerzitium hatte...«

aus: Thomas Mann, *Tonio Kröger*

Gebärdenstudien für die Rolle des Posa. Beilage zu: *Neue Deutsche Dramaturgie*, Altona 1998





»Du hast wohl keine Reitstunde, Kröger?« fragte Jimmerthal, und seine Augen waren nur ein Paar blanker Ritzen...

»Nein«, antwortete Tonio mit ganz ungewisser Betonung.

»Du solltest«, bemerkte Hans Hansen, »deinen Vater bitten, daß du auch Stunde bekommst, Kröger.«

»Ja...«, sagte Tonio zugleich hastig und gleichgültig. Einen Augenblick schnürte sich ihm die Kehle zusammen, weil Hans ihn mit Nachnamen angeredet hatte; und Hans schien dies zu fühlen, denn er sagte erläuternd:

»Ich nenne dich Kröger, weil dein Vorname so verrückt ist, du, entschuldige, aber ich mag ihn nicht leiden, Tonio... Das ist doch überhaupt kein Name. Übrigens kannst du ja nichts dafür, bewahre!«

»Nein, du heißt wohl hauptsächlich so, weil es so ausländisch klingt und etwas Besonderes ist...«, sagte Jimmerthal und tat, als ob er zum Guten reden wollte.

Tonios Mund zuckte. Er nahm sich zusammen und sagte:

»Ja, es ist ein alberner Name, ich möchte, weiß Gott, lieber Heinrich oder Wilhelm heißen, das könnt ihr mir glauben. Aber es kommt daher, daß ein Bruder meiner Mutter, nach dem ich getauft worden bin, Antonio heißt; denn meine Mutter ist doch von drüben...«

Dann schwieg er und ließ die beiden von Pferden und Lederzeug sprechen. Hans hatte Jimmerthal untergefaßt und redete mit einer geläufigen Teilnahme, die für ›Don Carlos‹ niemals in ihm zu erwecken gewesen wäre... Von Zeit zu Zeit fühlte Tonio, wie der Drang zu weinen ihm prickelnd in die Nase stieg; auch hatte er Mühe, sein Kinn in der Gewalt zu behalten, das beständig ins Zittern geriet...

Hans mochte seinen Namen nicht leiden, – was war dabei zu tun? Er selbst hieß Hans, und Jimmerthal hieß Erwin, gut, das waren allgemein anerkannte Namen, die niemand befremdeten. Aber ›Tonio‹ war etwas Ausländisches und Besonderes. Ja, es war in allen Stücken etwas Besonderes mit ihm, ob er wollte oder nicht, und er war allein und ausgeschlossen von den Ordentlichen und Gewöhnlichen, obgleich er doch kein Zigeuner im grünen Wagen war, sondern ein Sohn Konsul Krögers, aus der Familie der Kröger... Aber warum nannte Hans ihn Tonio, solange sie allein waren, wenn er, kam ein dritter hinzu, anfang, sich seiner zu schämen? Zuweilen war er ihm nahe und gewonnen, ja. Auf welche Weise verrät er ihn denn, Tonio? hatte er gefragt und ihn untergefaßt. Aber als dann Jimmerthal gekommen war, hatte er dennoch erleichtert aufgeatmet, hatte ihn verlassen und ihm ohne Not seinen fremden Rufnamen vorgeworfen. Wie weh es tat, dies alles durchschauen zu müssen!... Hans Hansen hatte ihn im Grunde ein wenig gern, wenn sie unter sich waren, er wußte es. Aber kam ein dritter, so schämte er sich dessen und opferte ihn auf. Und er war wieder allein. Er dachte an König Philipp. Der König hat geweint...



## Walter Hinderer. Von der Geburt einer »heiteren menschlichen Philosophie« aus dem Geiste der Freundschaft: Friedrich Schillers *Don Carlos*

Wie seine maßgebliche Quelle, die *Histoire de Dom Carlos, fils de Philippe II* des Abbé de Saint-Réal aus dem Jahre 1673, mischte der deutsche Shakespeare, wie man den berühmten Verfasser der *Räuber* nicht selten nannte, Historisches mit Fikтивem. Der Gegenstand hat es allerdings weder Friedrich Schiller noch Giuseppe Verdi leicht gemacht. Erstreckte sich die Arbeit des bis dahin relativ flink produzierenden Dichters über gut vier Jahre, so benötigte der Komponist viel länger und brachte es auf sieben Fassungen seiner Oper, um das »dramatische Gedicht« seines deutschen Lieblingsautors den jeweiligen Erfordernissen entsprechend zu nutzen, so daß man bis heute über keine Fassung letzter Hand verfügt.

Schiller veränderte immer wieder die Charaktere und die Optik seines Dramas. In einem Brief an seinen späteren Schwager Reinwald beschreibt er am 14. 4. 1783 die Hauptfigur noch folgendermaßen: »Carlos hat, wenn ich mich des Maßes bedienen darf, von Shakespeares Hamlet die Seele – Blut und Nerven von Leisewitz Julius. Und den *Puls* von mir.« Neben Carlos hatten es ihm vor allem König Philipp, die Königin – Elisabeth von Valois – und Herzog von Alba angetan. Sie eröffneten ihm, wie er dem Intendanten Freiherr von Dalberg schmackhaft zu machen versuchte (28. 8. 1784), »ein unendliches Feld«. Aber gerade dieses »unendliche Feld« mit den vielen konkurrierenden Themen sollte ihm zu schaffen machen. Wie ließen sich der tiefstehende Konflikt zwischen Vater und Sohn, die unglückliche Liebesgeschichte zwischen Stiefmutter und deren ehemaligem Verlobten, der schwärmerische Freundschaftsbund zwischen Carlos und Posa und die damit verbundenen Freiheitsideen, die Rettung der Niederlande und der über dem ganzen Geschehen thronende Moloch Inquisition zu einer spannenden dramatischen Handlung verbinden? Kein Wunder, daß Schillers frühe Überlegungen schon einige der Widersprüche enthalten, die in das Stück eingegangen sind. Auf der einen Seite spricht er von einem »Familiengemälde in einem fürstlichen Hause«, auf der anderen will er »in der Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit« rächen »und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger« stellen.

In der Tat gehört der Auftritt des Großinquisitors gegen Ende des Stücks zu den eindrucksvollsten Szenen sowohl von Schillers Drama als auch von Verdis Oper. Der Kardinal wirft in dieser Szene Philipp vor, daß er mit dem gefährlichen Weltverbesserer und Ketzer Posa paktiert und diesen der Rache der Inquisition entzogen habe. Als der König seine Handlungsweise mit dem ebenso rührenden wie lakonischen Satz zu rechtfertigen versucht: »Mich lüstete nach einem Menschen«, erstickt der Greis diese Regung mit der brutalen despotischen Devise: »Wozu Menschen? Menschen sind für Sie nur Zahlen, weiter nichts.« Diese radikale Replik steht in direktem Gegensatz zum



positiven Konzept der Freiheit und der Menschheitsidee, die Marquis Posa in der zentralen Begegnung mit König Philipp entwickelt (III, 10). Er will nicht nur »Bürgerglück« mit »Fürstengröße« versöhnen, sondern denunziert auch jede Art von Despotismus als »unnatürliche Vergötterung« und fordert »Gedankenfreiheit«.

Schon in der *Verschwörung des Fiesco zu Genua* (IV, 14) hatte Schiller die Fürsten als »mißratene Projekte der wollenden und nicht könnenden Natur« abgewertet und ihnen vorgeworfen, daß sie sich einen göttlichen Rang anmaßen, mit dem sie sich gegen die Intention der Schöpfung versündigen. Herrschaft und Menschenliebe schließen sich in Schillers politischem Programm gegenseitig aus. Fiescos Leonore bringt den Sachverhalt auf diesen pointierten Nenner: »Liebe hat Tränen und kann Tränen verstehen; Herrschaft hat eherne Augen, worin ewig nie die Empfindung perlt ... Herrschaft zertrümmert die Welt in ein rasselndes Kettenhaus, Liebe träumt sich in jede Wüste

Elysium.« Nicht von ungefähr gehören auch in *Don Carlos* Liebe und Freundschaft neben der neuen Philosophie vom Menschen, die als ein Prinzip Hoffnung der repressiven Welt totalitärer Herrschaft von Staat und Kirche gegenübergestellt wird, zu den zentralen Themen.

Obwohl Carlos nach wie vor seine ehemalige Verlobte liebt, die sein Vater geheiratet hat, will er sich – nicht zuletzt, um die Niederlande vor den militärischen Aktionen Herzog Albas, des brutalen Feldherrn seines Vaters, zu retten – mit dem König versöhnen. Wie die meisten von Schillers Jugendhelden demonstriert Carlos bei diesem Versuch einen emotionalen Überschwang, der den autoritären Vater abstößt. Als dieser gar Tränen bei seinem Sohn wahrnimmt, kann er sich nur angewidert abwenden. Sind Tränen für Carlos »die ewige Beglaubigung der Menschheit« (II, 2), so sind sie für den König Zeichen von Schwäche, ja von Krankheit. Ohne Liebe ist für den Sohn jeder Herrscher »einsam und allein«, was sich später als Philipps Achillesferse erweisen wird. Von diesem Gedanken, den Carlos in seiner Replik ausmalt, ist der König sichtlich »ergriffen«, wie die Regieanweisung veranschaulicht, und Philipp »steht nachdenklich und in sich gekehrt«. Bei diesem Gespräch vollzieht sich außerdem eine Veränderung in dem mißtrauischen Philipp, was man allerdings erst später erfährt. Er erklärt zwar dem überraschten Herzog von Alba, daß in Zukunft der Sohn seinem »Throne näher« stünde, läßt es aber Carlos gegenüber bei dem kühlen und abweisenden Verhalten bewenden, was den Sohn zu der bemerkenswert weitsichtigen Prophezeiung veranlaßt: »O, zwingen Sie die nie benetzten Augen, / Noch zeitig Tränen einzulernen, sonst – / Sonst möchten Sie's in einer harten Stunde / Noch nachzuholen haben.«

Die »harte Stunde« kommt, als der König Marquis Posa kennenlernt und in ihm einen Menschen gefunden zu haben glaubt, dem er vertrauen kann und dessen revolutionäre Ideen ihm imponieren, so wenig er sie teilt. Ausgerechnet dieser Mensch, der ihm existentiell am nächsten zu stehen scheint, verrät ihn, wie der König den Sachverhalt deutet, und opfert sich für den schwachen Sohn, den Philipp im Grunde verachtet. Die Enttäuschung über Posas Verhalten verursacht in dem vermeintlich gefühlskalten Herrscher einen Schmerz, der nun ihm Tränen entlockt, die Signale menschlicher Empfindungen, die sein Sohn an ihm vermißt hatte. Nicht von ungefähr bezieht sich Thomas Manns Tonio Kröger bei seinem Lieblingsstück gerade auf diese Stelle und schildert seinem Freund Hans Hansen, wie es einem »durch und durch« gehe, wenn dieser »schrecklich starre und strenge König« eine solche tiefe menschliche Regung zeigt. Keine Frage, daß bei Schiller und Verdi Philipp zum Dreh- und Angelpunkt der Handlung wird. In der Person des Königs laufen die Fäden vom Liebes-, Familien- und Staatsdrama zusammen, wenn es sich auch am Ende herausstellt, daß er wie die anderen Personen bloß eine Figur auf dem Schachbrett der Inquisition ist.

Bereits die erste Szene des Dramas enthüllt die Vorgänge eines politischen Machtkampfes. Man erfährt von Intrigen, Verleum-

dungen und geheimen Überwachungen. Der Beichtvater des Königs, Domingo, und Herzog Alba wollen die Neuerer Carlos und Elisabeth unschädlich machen. Sie nähren außerdem die nicht gerade überzeugend motivierte Leidenschaft des Königs zu Prinzessin Eboli, in der Hoffnung, mit dieser »Bundesverwandtin« (II, 10) die politisch verdächtige Königin aus dem Feld zu schlagen. Für die militanten Konservativen »entbrennt« Carlos' »Kopf [...] von einer seltsamen Chimäre – er verehrt den Menschen«. Domingo überschätzt allerdings den Tatenrang des Königssohns, wenn er befürchtet, daß der »kühne Riesegeist« ihrer »Staatskunst Linien durchreißen« wird. Der »kühne Riesegeist« im Stück ist nämlich nicht Carlos, sondern Marquis Posa, der immer mehr zum Regisseur der politischen Handlung und zum gefährlichsten politischen Gegenspieler von Alba und Domingo wird. Eine Zeitlang gelingt es ihm sogar, dank seiner Favoritenrolle beim König, die Vertreter der menschenverachtenden politischen Ideologie in den Hintergrund zu drängen. Wird der König im ersten Akt (I, 6) noch als ein ebenso loyaler wie rücksichtsloser Parteigänger der Kirche, ein entschiedener Gegner der Ketzerei und der Rebellion in den Niederlanden geschildert, der sogar zur Abschreckung ein »Blutgericht [...] ohne Beispiel« in Aussicht stellt, so rückt ihn Posas Einfluß von der radikalen auf eine mittlere Position, die ihm dann die heftige Kritik der Institution Kirche eintragen wird. Geschichte ist in diesem Stück nicht mehr bloß ein politisch-dramatisches Mittel, sondern sie wird gewissermaßen auf dem Rücken der Handlung zum Prüfstein menschlicher Werte.

In der Freundschaft drängt sich, wie Schiller in seinen *Briefen über Don Carlos* näher begründet, eine »alles umfassende Philanthropie in einem einzigen Feuerstrahl« zusammen. Im Drama veranschaulicht bereits das erste Zusammentreffen von Carlos und Posa die Geschichte einer engen Beziehung, die Verdi im Duett der beiden Freunde mitreißend gestaltet hat. In pathetischer Steigerung läßt Schiller am Ende des ersten Aktes seinen Carlos die politische Wirkung des Freundschaftsbunds beschreiben: »Ich fürchte nichts mehr – Arm in Arm mit dir, / so fordr' ich mein Jahrhundert in die Schranken.« Die Ideen Liebe und Freundschaft werden in diesem dramatischen Gedicht höheren Werten unterstellt. Aus ihnen geht außerdem die neue politische Lehre hervor, die »heitre menschliche Philosophie«, in der der Autor zu Recht die Einheit seines Dramas gesehen hat. Eine Zeitlang freilich sieht es so aus, als könne Posa sein politisches Ziel schneller über König Philipp als über seinen Freund Carlos erreichen, den überdies mehr seine Leidenschaft zu seiner Stiefmutter als das politische Schicksal der Niederlande zu beschäftigen scheint.

Aber Liebe und Freundschaft stehen bei Schiller, wie der Brief an Reinwald vom 14. 4. 1783 belegt, nicht nur in einem politischen, sondern vor allem auch in einem ästhetischen Zusammenhang. »Jede Dichtung«, so erklärt er hier, »ist nichts anderes, als eine enthusiastische Freundschaft oder platonische Liebe zu einem Geschöpf unsers Kopfes«. Für Schiller sind diese Grundwerte die Bedingungen der Möglichkeit von schöp-

ferischer Einbildungs- und Vorstellungskraft und ein »allmächtiger Magnet in der Geisterwelt«, der die »ganze Schöpfung« in einer Persönlichkeit zusammenfaßt. Liebe und Freundschaft werden als die positiven Kräfte des Menschen bestimmt. Sie führen zur Icherweiterung und zur Annäherung an die Totalitätsidee, so wie deren Gegenteil, Egoismus und Haß, zur Ichverkleinerung und zur Einsamkeit zwingt.

An diesem Punkt zeigt sich, wie die binären Empfindungen von Liebe und Haß, Altruismus und Egoismus sich auch politisch auswirken. Die Definition Schillers, mit der er seine Gedanken zusammenfaßt, trifft in Einzelheiten auch auf sein Drama *Don Carlos* zu: »Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit. Liebe ist die mitherrschende Bürgerin eines blühenden Freistaats, Egoismus ein Despot in einer verwüsteten Schöpfung.« Nicht von ungefähr sind für Carlos und Posa Liebe und Freundschaft auch die Garanten menschenfreundlicher Herrschaft.

Carlos trifft einen wunden Punkt in Philipps Existenz, wenn er ihm in einer Replik nicht ohne Vorwurf gegenüberhält (II, 2): »Mir graut / vor dem Gedanken, einsam und allein, / auf einem *Thron* allein zu sein.« In dieser Szene sucht er die Liebe des Vaters. Mit anderen Worten: er fordert ihn zur Icherweiterung auf. Der König reagiert darauf negativ. Nichtsdestoweniger glaubt er später in Posa das andere Ich gefunden zu haben, das ihm der Sohn nicht bieten konnte. Als der Marquis seinerseits die Sympathie spürt, die ihm der König entgegenbringt, wird er in seinen Ausführungen immer kühner. Zunächst belehrt er ihn kritisch (III, 10), dann bezeichnet er sein politisches Werk als »eng und arm«. Obwohl Philipp betont, sich dem »fremden Maßstab« der neuen Lehre nicht unterwerfen zu wollen, zeigt sich bei ihm eine Veränderung der Einstellung, denn er versichert Posa (III, 10), er wolle kein Nero sein. Er verspricht zwar keineswegs, Flandern die Freiheit zu geben, aber er möchte auf alle Fälle den Menschen ständig in seiner unmittelbaren Nähe haben, der ihm mit dieser unverstellten Offenheit die revolutionären und seinen Staat gefährdenden Ideen verkündete.

Nicht Carlos also ist es, der, wie die Gegenpartei fürchtet, als kühner Riesegeist der »Staatskunst Linien« zu durchreißen droht, sondern sein zielbewußter Freund Marquis Posa. Als die Königin Carlos ermahnt, seine Liebe für den höheren politischen Zweck zu opfern, hält dieser an diesem Punkt der Handlung noch an seinem Liebesegoismus fest (I, 5). Erst über das Selbstopfer Posas findet bei ihm eine Läuterung statt. Er ist nun bereit zur politischen Handlung, allerdings, wie sich zeigt, zu spät. Die politische Idee, die Schiller in *Don Carlos* inszeniert, läßt sich als ein Produkt von Liebe und Freundschaft interpretieren, aber es kann keine Frage sein, daß die totalitäre alte Herrschaft am Ende jeden Hoffnungsschimmer auf eine Veränderung auslöscht. Ja, man könnte fragen, ob die Opfer von Liebe und Freundschaft nicht vergeblich gewesen sind. Verdis Librettisten lassen deshalb Carlos nicht untergehen, sondern von dem imaginierten Kaiser Karl V., seinem Großvater, ins Kloster retten; eine Lösung, gegen die Schiller bestimmt protestiert hätte. Für ihn bedeutete gerade die tragi-



August Wilhelm Iffland als Philipp,  
Berlin 1810

sche Konstellation, in der er ebenso Liebe und Freundschaft wie die neue Idee einer »Menschenrepublik« verstrickt, zugleich eine Herausforderung und einen positiven Appell an den Leser und den Zuschauer.

Mit Marquis Posa hat Schiller einen eindrucksvollen Repräsentanten der Freiheitsidee gestaltet, der außer seinen Idealen auch Menschenkenntnis und andere Voraussetzungen zu besitzen scheint, die zum Grundbestand des traditionellen homo politicus gehören. Interessant an diesem Charakter ist außerdem, daß Schiller an ihm bereits die Exzesse des Idealisten kritisch ausstellt. Selbst die Königin, die ihm besonders gewogen ist, hält Posa bei ihrem letzten Gespräch (IV, 21), in dem er sie von der Notwendigkeit seines Selbstopfers zu überzeugen versucht, einen übertriebenen Durst nach Erhabenheit und Größe vor.

Aber nicht nur in der »großen Übereilung« besteht die problematische Handlungsweise Posas, sondern vor allem darin, daß er eine »despotische Willkür über seinen Freund« ausübte. In seinen *Briefen über Don Carlos* (vor allem im 11. Brief) geht Schiller diesen Defiziten Posas nach und diagnostiziert: »Wahre Größe des Gemüts führt oft nicht weniger zu Verletzungen fremder Freiheit als der Egoismus und die Herrschsucht, weil sie um der Handlung, nicht um des einzelnen Subjekts willen handelt«. Mit anderen Worten: der Idealist Posa macht sich in seiner Handlungsweise gerade jener Übergriffe schuldig, die er den Despoten und menschenverachtenden Realisten der Macht anlastet und die zur »*Gewalttätigkeit* gegen fremde Freiheit«, zum »Geiste der *Heimlichkeit* und der *Herrschsucht*« führen. Deswegen fordert Schiller im vierten Brief *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* vom Staatskünstler, daß er »nicht bloß subjektiv, und für einen täuschenden Effekt in den Sinnen, sondern objektiv und für das innre Wesen« der »Eigenthümlichkeit und Persönlichkeit« seines Gegenstands Sorge tragen soll. Dieser Ansicht Schillers liegt zweifelsohne eine hohe idealistische Auffassung vom Menschen zugrunde. Für seine Dramen hat er, wie Thomas Mann in seinem *Versuch über Schiller* gerühmt hat, »ein persönliches Theater-Idiom erfunden [...] – das glänzendste, rhetorisch packendste, das im Deutschen und vielleicht in der Welt je erfunden worden, eine Mischung von Reflexion und Affekt, des dramatischen Geists so voll; daß es schwer ist seither, von der Bühne zu reden, ohne zu »schillerisieren.«

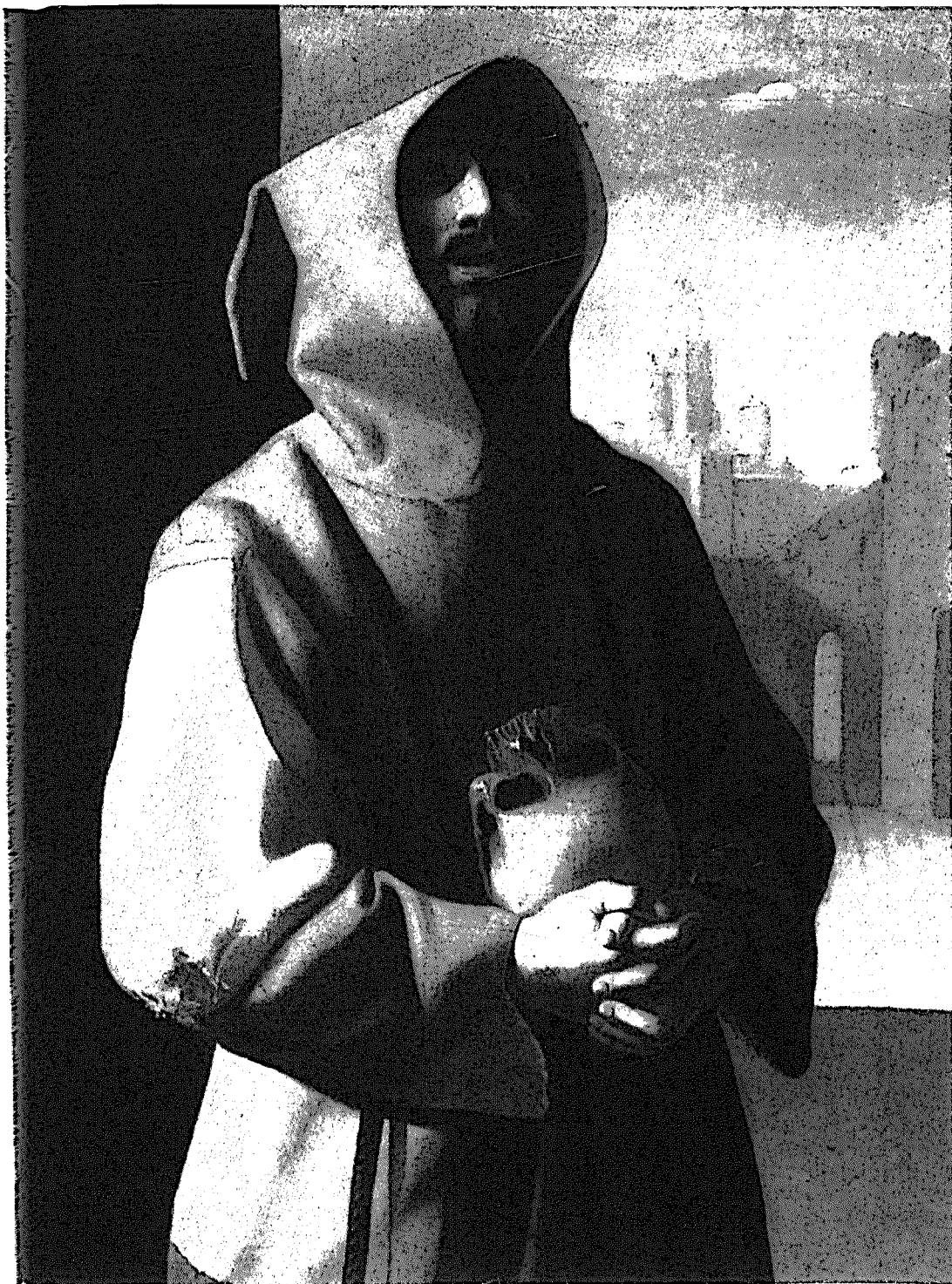
In unseren Mythenvorstellungen geht es um zwei Gärten. Teils um ein erstes Paradies, das Gottes Garten auf der Erde ist, wo die ersten Menschen glücklich waren, weil sie nicht wußten, daß sie lebten, und teils um ein zweites Paradies, einen Himmelsgarten der Menschheit, wo wir einmal glücklich sein werden, weil wir nicht wissen, daß wir tot sind. Dieses erste Paradies, wo das Sein des Menschen in das der Natur einging, und dieses letzte Paradies, wo der Mensch in eben jenes himmlische Licht eingehen wird, das das erste schuf, verhalten sich zueinander wie der Garten zum Antigarten, wie die Oase zur Wüste, letzten Endes wie das Leben zum Tode.

[...]

Zweifellos sind unsere Paradiesvorstellungen ein Ausdruck dafür, daß wir als Menschen nicht nur imstande sind, uns einen Zustand anhaltenden Mangels vorzustellen, sondern auch imstande, an diesem Mangelzustand festzuhalten und ihn obendrein Leben zu nennen, wie z.B. in der Literatur, wo wir ihm uns ständig nähern, um ihn zu überwinden, aber jedesmal mit einem größeren Mangel zurückgelassen werden, mit jedem Versuch heimatloser und vertriebener.

Man könnte auf den Gedanken kommen, daß wir das Paradies geradezu erfunden haben, um heimatlos zu werden – und um heimatlos zu bleiben, da ein Paradies nach dem Tode anscheinend nicht viel zu bieten hat. Da wollen wir lieber ein Paradies suchen, um es immer wieder verlieren zu können, damit unser Gespräch über das Verlorene, über den unbedingten Mangel ständig weitergeführt werden kann.

Was dieses Gespräch angeht, so könnten wir vielleicht versuchen, die Bedingungen für dasjenige, was wir Paradies nennen, zu ändern. Wenn das Paradies nicht nur verloren ist, sondern auch in einem absoluten Sinne fehlt, weil nun einmal nicht wir es sind, die ins Paradies kommen, sondern der Staub, zu dem wir alle ohne Ausnahme eines Tages werden, dann könnten wir vielleicht, allein dadurch, daß wir anders denken, das Paradies dazu bringen, seine Anschrift zu ändern.



Francisco de Zubarán: Der heilige Franziskus in Verzückung, 1639/40

## Die Autoren dieses Programmbuches

*Udo Bermbach, geboren 1938 in Berlin. Studium der Germanistik, Geschichte, Politischen Wissenschaft und des Völkerrechts an den Universitäten Marburg und Heidelberg. 1966 Promotion zum Dr. phil. in Politischer Wissenschaft an der Universität Heidelberg. Seit 1971 Professor für Politische Wissenschaft an der Universität Hamburg mit dem Schwerpunkt Politische Theorie und Ideengeschichte. 1999/2000 Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Veröffentlichungen zur Geschichte des modernen Parlamentarismus, zum politischen Denken und zur politischen Theorie seit dem 16. Jahrhundert, zum Verhältnis von Gesellschaft/Politik und Oper sowie u. a. zu Richard Wagner.*

*Norbert Christen, geboren 1944 in Hohenstein bei Eckernförde. Studium an der Staatlichen Musikakademie Detmold, Abschluß mit dem Examen des Diplomtonmeisters. Anschließend Studium der Musikwissenschaft in München und Berlin. Promotion zum Dr. phil. mit einer Dissertation über Stilfragen bei Giacomo Puccini. Von 1976 bis 1980 Redakteur für Sinfonik beim Süddeutschen Rundfunk Stuttgart, 1981 Redakteur in der Musikabteilung des Bayerischen Rundfunks, seit 1993 Abteilungsleiter Ernste Musik.*

*Jens Malte Fischer, geboren 1943 in Salzburg. Studium der Germanistik, Geschichte und Musikwissenschaft in München und Saarbrücken. 1982 bis 1988 Professor für Neuere deutsche, vergleichende und allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Siegen, seit 1988 Professor für Theaterwissenschaft an der Universität München. 1997/98 Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Buchveröffentlichungen über Karl Kraus, *Fin de siècle*, Filmwissenschaft-Filmgeschichte sowie Oper – das mögliche Kunstwerk, Salzburg 1991; Große Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman, Stuttgart 1993; Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit, 1998. Herausgeber von Phantastik in Literatur und Kunst, Psychoanalytische Literaturinterpretation, Oper und Operntext, Erkundungen – Beiträge zu einem erweiterten Literaturbegriff. Aufsätze u. a. zu Gustav Mahler, Richard Wagner, Rudolf Borchardt, Franz Schreker, zum Antisemitismus und zum Selbstverständnis des deutschen Judentums.*

*Michaela Fridrich-Thum, geboren 1968 in Prag. Studium der Theaterwissenschaft, Musikpädagogik und Slavistik sowie privates Gesangstudium in München. 1994 Magisterexamen mit einer Arbeit über Zdeněk Fibichs Melodrama-Trilogie. Seit 1996 Lehraufträge an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 1998 freie musikjournalistische Tätigkeit.*

*Peter Heilker, geboren 1972 in Mülheim/Ruhr. Studium der Theaterwissenschaft, der Neueren deutschen Literatur und Sprechwissenschaft in München. Dramaturgieassistent der Münchener Biennale für Neues Musiktheater 1994. 1997 Magisterexamen über das Opernschaffen von Alfredo Catalani. 1997/98 Musikdramaturg am Stadttheater St. Gallen/Schweiz. Seit 1998 Dramaturg an der Bayerischen Staatsoper München. Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und Theater in München (Studiengang Regie).*

*Walter Hinderer, geboren 1934 in Ulm. Studium der Germanistik, Philosophie, Anglistik und Geschichte in Tübingen und München. Professor für Neuere deutsche Literatur an der Princeton University, USA. Trus-*

tee der Kurt Weill Foundation for Music, New York. Veröffentlichungen zur deutschen Prosa, Lyrik und zum Drama des 18., 19. und 20. Jahrhunderts, zu Rhetorik, Mentalitätsgeschichte, Literaturkritik und Literaturtheorie. In den neunziger Jahren erschienen Interpretationen zu Goethes (1992), Schillers (1992), Brechts (1995) und Kleists (1997) Dramen; außerdem Zur deutschen Literatur nach 1945 (1994) und Von der Idee des Menschen. Über Friedrich Schiller (1998).

*Mathias Mayer, geboren 1958 in Freiburg/Br. Studium der Germanistik, Philosophie und Anglistik in Freiburg und Wien. 1987 Promotion über Goethes Wilhelm Meister. Seit 1995 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Regensburg. Veröffentlichungen u. a. zu Goethe, Mörike, Nietzsche, Hofmannsthal, zum Mythos, zum Kunstmärchen und zum Musiktheater.*

*Karl Pörnbacher, geboren 1934 in Schongau. Promotion zum Dr. phil. über den Barockprediger Jeremias Drexel 1963. Herausgeber zahlreicher Klassiker (u. a. Grillparzer, Hebbel, Stifter, Storm). Arbeiten zur bayerischen Geschichte und Literatur. Mitarbeiter von Rundfunk und Fernsehen.*

*Herbert Rosendorfer, geboren 1934 in Bozen. Jurist und Schriftsteller. War zuletzt Richter am Oberlandesgericht in Naumburg/Sachsen-Anhalt. Schreibt Romane, Erzählungen, Theaterstücke, Fernsehspiele, Hörspiele. Beschäftigt sich mit Musik und schreibt darüber. Honorarprofessor an der Münchner Universität (Institut für Bayerische Literatur). Lebt bei Bozen.*

*Jürgen Schläder, geboren 1948 in Hagen. Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. 1978 Promotion in Musikwissenschaft mit der Dissertation Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper. 1986 Habilitation mit einer Arbeit über das Opernduett. Von 1978 bis 1987 wissenschaftlicher Assistent an der Ruhr-Universität Bochum. Seit 1987 Professor für Theaterwissenschaft, Schwerpunkt Musiktheater, an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Buchveröffentlichungen über die Bayerische Staatsoper, das Prinzregententheater und Giacomo Meyerbeer. Zahlreiche Einzelstudien zur Geschichte und Ästhetik des musikalischen Theaters von 1600 bis zur Gegenwart.*

*Uwe Schweikert, geboren 1941 in Stuttgart. Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Geschichte in Göttingen und München. 1969 Promotion über Jean Pauls Roman Der Komet. Lektor in einem Stuttgarter Verlag. Neben Editionen (Rahel Varnhagen, Ludwig Tieck, Hans Henny Jahnn) Aufsätze, Funksendungen und Kritiken zu Literatur und Musik (darunter zahlreiche Essays zur italienischen Oper des 19. Jahrhunderts).*

*Ingrid Zellner, geboren 1962 in Dachau. Studium der Theaterwissenschaft, der Neueren deutschen Literatur und der Geschichte in München. 1988 Magisterexamen. 1990 bis 1994 Dramaturgin am Stadttheater Hildesheim. Freie Mitarbeit als Musikredakteurin und Lektorin bei Zeitschriften und Verlagen. Veröffentlichung von Booklet-Texten für CD-Kollektionen und von Theaterstücken. Seit 1996 Dramaturgin an der Bayerischen Staatsoper München.*

# The Story

## Act One

The Spanish Crown Prince, Don Carlos, has taken refuge in the monastery of San Juste in an effort to forget his misery at losing the woman he loves, Elisabeth of Valois, the daughter of Henry II of France. The two were betrothed and then fell in love with each other when they first met in Fontainebleau. But Don Carlos' father, King Philip II of Spain, decided to marry Elisabeth himself, for reasons of state. With this marriage, the war between France and Spain could be brought to an end, and Elisabeth acquiesced.

## Act Two

Carlos awakes from his nightmare near the tomb of his grandfather, Emperor Charles V, in San Juste. He confides, in his despair, in his friend Rodrigo, the Marquis of Posa. Rodrigo comforts him and begs him to devote himself to the cause of the oppressed people of Flanders, which is under Spanish rule. Philip and Elisabeth come to pay their respects at the emperor's tomb and the sight of Elisabeth is too much for Carlos, he is quite overcome and agrees to Rodrigo's proposals. Both swear that they will fight together for the cause of liberty.

Outside the monastery, Princess Eboli and the Queen's entourage are whiling away the time; Eboli has started singing a frivolous song which is interrupted by the arrival of the Queen. Rodrigo slips the Queen a message from Carlos requesting a private audience, which she grants. Carlos begs her to use her influence in persuading the King to send him to Flanders. He quickly loses his self-control, however, and reproaches her bitterly for seemingly having forgotten their love for each other. The Queen forces herself to remain calm. Carlos rushes from her presence.

When Philip finds the Queen unattended, which is strictly against the court protocol, he bans the lady-in-waiting responsible, Countess Aremberg, from the court. The King dismisses the Queen and her entourage but bids Rodrigo remain behind as he wants to talk to him. Rodrigo avails himself of this unexpected opportunity to describe to the King the suffering of the people of Flanders and pleads with the monarch to give them their freedom. Philip is impressed by his openness and now confides in him that he suspects that Elisabeth and his son are having an affair. Posa is to observe them.

## Act Three

At midnight Carlos sees the veiled figure of Eboli, who is in love with Carlos, in the Queen's garden. Believing the figure to be that of Elisabeth, Carlos pours out his love for her. Eboli, disappointed at his dismay on realizing his mistake, accuses him of loving the Queen and threatens to expose their secret. Posa appears on the scene and tries to threaten her into silence. Upon this Eboli reveals that Rodrigo is in the King's confidence and swears to be revenged on him for humiliating her. When they are alone, Posa succeeds in persuading Carlos to give him any incriminating papers he may have about the unrest in Flanders.

The people of Valladolid are waiting impatiently for the beginning of the auto-da-fé, which is to take place in the presence of the King and the clergy. As the sign is given for the heretics to be burned Carlos, attended by six deputies from Flanders, interrupts the proceedings and begs his father for help for his suffering Flemish subjects. When the King refuses his request, Carlos draws his sword. With great presence of mind, Posa takes the sword off him. The ceremony continues and the fires are lit.

#### Act Four

Philip, acutely miserable, admits to himself that he has not been able to win Elisabeth's love. In spite of his power he is growing increasingly suspicious of all around him. He tries to discuss Carlos' grievous offence with the Grand Inquisitor and hopes for some advice as to how to deal with his son, who has been taken prisoner and should perhaps now be sentenced to death. The Grand Inquisitor reminds him of his duty as a monarch by the grace of God: if God was not afraid to give His only son that the world might be saved, then a king might surely also do so. For his part, the Grand Inquisitor denounces Posa as a free-thinker and demands his life. Philip resigns himself to handing over his new confidant to the will of the Church.

Elisabeth comes in bewailing the theft of her jewel casket, which she finds in the King's room. Philip has discovered a portrait of Carlos in it and now accuses the Queen of adultery. The Queen faints and Rodrigo and Eboli rush to her aid. Eboli confesses to the Queen that it was she who stole the casket and that she has been the King's mistress. Elisabeth bans the princess from the court. Eboli pours forth her grief and misery at what she has done – all that remains for her before she leaves the court is to do everything in her power to save Carlos.

Rodrigo visits Carlos in prison. By taking the incriminating letters into his own possession he has drawn suspicion onto himself and is now awaiting the reaction of the Inquisition. He is shot in the back by henchmen of the Inquisition. Dying, he urges Carlos to continue to fight for the liberty of the Flemish. When Philip comes to fetch his son from prison, Carlos rejects him and accuses him of murder. In the face of Carlos' overwhelming sorrow at the death of his friend, Philip also comes to realize that he has lost the only man he could trust. The mob, urged on by Eboli, gains entrance to the prison and tries to force the King to release Don Carlos. The Grand Inquisitor appears, brings the revolt to an end with the sheer force of his personality and rescues the King from the anger of the mob.

#### Act Five

Elisabeth is waiting at the tomb of Emperor Charles V to pass on to Carlos Posa's last request. Don Carlos decides to flee secretly to Flanders, where he hopes to realize Rodrigo's vision of a life in liberty. Philip surprises the two of them as they are taking leave of each other and now hands his son over to the Inquisition. Before Carlos can be seized by the guards of the Grand Inquisitor, the Emperor himself appears as a vision and takes his grandson into the safety of the cloister.

Translation: Susan Bollinger

# Résumé

## Acte 1

Don Carlos, prince héritier d'Espagne, s'est réfugié dans le cloître de Saint-Just. Il est poursuivi par le souvenir de son amour perdu pour Élisabeth de Valois, fille d'Henri II de France. Tous deux s'étaient promis l'un à l'autre après être tombés amoureux dès leur première rencontre dans la forêt de Fontainebleau. Le roi Philippe II d'Espagne, père de Carlos, a épousé Élisabeth pour raison d'État. Grâce à cette union, la guerre entre la France et l'Espagne a pu prendre fin. Élisabeth s'inclina devant le sort.

## Acte 2

À Saint-Just, devant le tombeau de son grand-père l'empereur Charles Quint, Carlos se réveille de son cauchemar. Désespéré, il confie sa peine à son ami Rodrigo, marquis de Posa. Ce dernier l'apaise et l'incite à intervenir pour libérer les Flandres de la domination espagnole. La venue de Philippe et d'Élisabeth sur la tombe de l'empereur le bouleverse au point qu'il accepte la proposition de Rodrigo. Tous deux jurent de lutter pour la liberté.

Devant le cloître, la princesse Éboli et les dames de la cour s'occupent à passer le temps. La chanson légère entonnée par Éboli est interrompue par l'arrivée de la reine. Rodrigo formule le souhait de Carlos qui est de s'entretenir en privé avec la reine, qui accepte. Carlos la prie de bien vouloir intercéder auprès du roi pour l'envoyer en délégation dans les Flandres. Il s'égaré rapidement dans son propos et harcèle Élisabeth au nom de leur ancien amour. La reine s'astreint à se contenir. Désespéré, Carlos s'enfuit.

Philippe découvre la reine sans chaperon, ce qui est contraire au protocole, et chasse de la cour la comtesse d'Aremberg qu'il tient pour responsable. Le roi renvoie sa suite mais retient Rodrigo pour un entretien. Rodrigo profite de cette occasion inespérée pour expliquer au roi la souffrance du peuple flamand et implore le monarque d'accorder la liberté à son peuple. Par sa sincérité, Rodrigo a impressionné Philippe qui se confie maintenant à lui: il suppose qu'Élisabeth éprouve des sentiments coupables pour Carlos. Rodrigo devra les surveiller.

## Acte 3

À minuit, dans les jardins de la reine, Carlos rencontre Éboli voilée qui s'est éprise de lui. Croyant avoir Élisabeth en face de lui, Carlos lui assure qu'il l'aime toujours. Alors qu'il reconnaît son erreur, Éboli, déçue, devine les sentiments que Carlos éprouve pour la reine et menace de dévoiler le secret. Rodrigo intervient et veut intimider Éboli. Puis Éboli déclare à Carlos que Rodrigo est le confident du roi et veut se venger de cette humiliation. Resté seul avec Carlos, Rodrigo arrive à le persuader malgré tout de lui remettre les documents compromettants qu'il détient concernant les troubles flamands.

Impatient, le peuple à Valladolid attend le début de l'autodafé qui doit avoir lieu en présence du roi et de l'autorité religieuse. Carlos interrompt la

cérémonie au moment où le signal de l'embrasement des hérétiques est donné. Avec les délégués flamands, Carlos prie le roi d'aider le peuple des Pays-Bas dans ses souffrances. Alors que Philippe rejette leur requête, Carlos critique publiquement son père. Avec à-propos, Rodrigo le désarme. La cérémonie reprend et le feu est mis au bûcher.

#### Acte 4

Philippe se tourmente et se rend compte qu'il ne pourra jamais gagner l'amour d'Élisabeth. Malgré son pouvoir, une méfiance envers tous les hommes grandit en lui. Au cours d'un entretien avec le Grand Inquisiteur, il espère trouver conseil sur le comportement à adopter envers Carlos qui a été mis en prison et qui devra être mis à l'écart. Le Grand Inquisiteur lui rappelle son devoir en tant que souverain dicté par Dieu: si Dieu n'a pas craint de sacrifier son Fils pour sauver le monde, alors il est permis au roi d'en faire autant. En contrepartie, le Grand Inquisiteur réclame la vie du libre penseur Rodrigo. Résigné, Philippe doit abandonner son nouveau confident aux vœux de l'Église.

Élisabeth déplore le vol de son coffret à bijoux qu'elle retrouve chez le roi. Ce dernier y découvre un portrait de Carlos et accuse la reine d'adultère. Rodrigo et Éboli arrivent au secours de la reine qui vient de s'évanouir. Éboli avoue à la reine lui avoir volé le coffret à bijoux afin d'être introduite auprès du roi. Élisabeth chasse la princesse de la cour. Éboli maudit cet acte. Maintenant, c'est elle qui veut sauver Carlos.

Rodrigo rend visite à Carlos en prison. Détenant des lettres accablantes, il a réussi à détourner l'attention sur lui et attend maintenant la réaction de l'Inquisition. Il est tué d'un coup de feu par un sbire dans un quer-apens. Mourant, il conjure Carlos de continuer à œuvrer pour la liberté des Flandres. Au moment où Philippe vient chercher Carlos en prison, ce dernier le repousse et l'accuse d'assassinat. Voyant Carlos bouleversé de chagrins, le roi réalise à présent la perte de son seul confident. Soulevé par Éboli, le peuple assaille la prison et veut obtenir du roi la libération de l'infant. Mais le Grand Inquisiteur met fin à la révolte par son arrivée inattendue et sauve le roi de la colère de la foule.

#### Acte 5

À Saint-Just, devant le tombeau de l'empereur Charles Quint, Élisabeth attend Carlos pour lui remettre la dernière mission de Rodrigo. L'infant décide de s'enfuir en secret en Flandres où il pourra réaliser les rêves de Rodrigo. Au moment de se séparer, ils sont surpris par Philippe qui abandonne son fils à l'Inquisition. Mais avant que le Grand Inquisiteur puisse mettre la main sur Carlos, l'apparition de Charles Quint l'entraîne vers lui.

Traduction: Étienne Gillig

# Bilderverzeichnis

	Seite
Jürgen Rose: Bühnenkonzept zu <i>Don Carlo</i>	5–13
Giuseppe Verdi, Foto von Nadar	14
Toni Suter: [ohne Titel]	16
Joel-Peter Witkin: Der Kuß	19
Pierre-Denis Martin: Schloß Fontainebleau	20
Die Pariser Opéra	22
Aus dem handschriftlichen Libretto von Camille du Locle	23
Plakat zur Uraufführung von <i>Don Carlos</i>	25
Bericht über die Generalprobe vom 24. Februar 1867	26
Titelseite der Originalpartitur	29
Szenenbild aus der <i>Don Carlos</i> -Uraufführung an der Pariser Opéra	31
El Greco: Anbetung des Namens Jesu	33
Szenenfoto aus der Münchner Erstaufführung 1937	35
Pompeo Leoni: Skulpturengruppe von Philipp II. und seiner Familie für das Kenotaph im Escorial	37
Ingrid Zellner: Genealogie der spanischen Habsburger	38
Kaiser Karl V.	40
Christiaan Sgrooten: Weltkarte, nördliche Hemisphäre	41
Die vier Ehefrauen Philipps II.	42
Alonso Sánchez Coello: Philipp II. in schwarz	43
Ansicht des königlichen Klosters von San Lorenzo de El Escorial	45
Alonso Sánchez Coello: Der Infant Don Carlos	46
»Sic transit gloria mundi«	51
Juan Pantoja de la Cruz: Philipp II.	52
Pantheon der Könige im Escorial	53
Francisco de Zurbarán: Agnus Dei	54
Max Ernst: Der König spielt mit der Königin	59
Prunkumhang aus dem Escorial	62
Wolfgang Bier: Figur auf Wagen	67
Satirisches Gemälde aus dem 16. Jahrhundert: Philipp II. auf einer Kuh	68
Francisco de Goya: Inquisitionsszene	71
Benvenuto Cellini: Der gekreuzigte Christus	73
Francisco de Goya: Prozession der Büsser	74/75
Banner der spanischen Inquisition	76
Autodafé (Akt des Glaubens) auf der Plaza Major in Madrid, 1680	78/79
Ketzer-Hinrichtungen in Spanien	81
Domingo Valdivieso y Henarejos: Philipp II. wohnt einem Autodafé bei	82
Bücherverbrennung 1933 dem Berliner Opernplatz	84
Cristina García Rodero: aus <i>España oculta</i>	87, 88
Francisco de Zurbarán: San Francisco	90
El Greco: Bildnis eines Kardinals	93
Francisco de Goya: Mönchspredigt	95
Verbrennung häretischer Schriften während eines Autodafés	99
Foltermethoden der spanischen Inquisition	100, 101
Francis Bacon: Studie nach dem Porträt Papst Innozenz' X	102
Cristina García Rodero: Die Bruderschaft des Heiligen Kreuzes	105
Francisco de Zurbarán: San Bruno	108

Cristina García Rodero: aus <i>España oculta</i>	111, 115
Jürgen Rose: Kostümfigurinen zur Inszenierung von <i>Don Carlo</i>	116, 159
Jürgen Rose: Skizzen zur Inszenierung von <i>Don Carlo</i>	119–154
Louis Gallait: Die Abdankung Karls V.	163
Anne Mendoza de la Cerda, Prinzessin von Eboli	165
Francisco de Goya: Die Pilgerfahrt von San Isidro	169
Verdi als leidender Philipp in <i>Don Carlos</i> . Französische Karikatur	173
Antonio Gisbert Pérez: Die letzten Momente des Infanten Don Carlos	177
Juan Pantoja de la Cruz: Elisabeth von Valois	181
Albrecht Dürer: Prächtig gekleidete Frau aus Livorno	184
Abraham Ortelius: Karte von Flandern	189
Francis Bacon: Kopf VI	192
Tizian: Christus auf dem Weg zum Kalvarienberg	195
J. F. Weckherlin: Friedrich Schiller	196
Santiago Arcos Megalde: Philipp II. empfängt eine Gesandtschaft aus den Niederlanden im Escorial	198
Franz Catel: Kupferstiche zu Schillers <i>Don Carlos</i>	200/201
J. H. Ramberg: Kupferstiche zu Schillers <i>Don Carlos</i>	204/205
Gebärdenstudien für die Rolle des Posa	208/209
Johann Philipp Klingmann, Schillers erster Carlos-Darsteller	211
August Wilhelm Iffland als Philipp	214
Francisco de Zurbarán: Der heilige Franziskus in Verzückung	217

## Inhalt

	Seite
<b>Die Handlung</b>	4
Peter Heilker: Notizen zu Jürgen Roses Münchner Neuinszenierung von Verdis <i>Don Carlo</i>	17
<b>Von Carlos zu Carlo</b>	20
Norbert Christen: <i>Don Carlo</i> – ein work in progress? Anmerkungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte	21
<i>Don Carlos</i> in München	34
<b>Familienbande</b>	36
Marie Luise Kaschnitz: [...] von zwei Männern wurde erzählt... aus: Wohin denn ich	36
Ingrid Zellner: Wenn der Onkel mit der Nichte... Die Heiratspolitik der Habsburger und ihre Folgen für die spanische Linie	39
Cees Nooteboom: <i>Philipp II., »unser« König...</i> aus: Könige und Zwerge	52
<b>Politik und Freiheit</b>	54
Franz Fühmann: Aber kein Kerker...	55
Udo Bermbach: »Alles beugt sich und schweigt, wenn der Glaube spricht«. Überlegungen zu Politik und Freiheit in Verdis <i>Don Carlo</i>	56
Denis Diderot: <i>Autorität, Gewalt, Macht, Herrschaft...</i> aus: Enzyklopädie über Ökonomie und Politik	68
Paul Valéry: <i>Es gibt die Freiheit schlechthin...</i> aus: Die Freiheit des Geistes	70
	225

<b>Zwischen Himmel und Hölle</b>	72
E. M. Cioran: <i>Die Religion ist nur ein Lächeln...</i> aus: Von Tränen und von Heiligen	72
Michaela Fridrich-Thum: Terror und Blutdurst im Namen des Herrn. Zum Bild der katholischen Kirche in Giuseppe Verdis <i>Don Carlo</i>	74
Autodafé in Berlin	84
José Ortega y Gasset: <i>Will man für Spanien...</i> aus: Gesellschaftliche Macht	86
Cees Nooteboom: <i>Was wären denn die falschen Gründe...</i> aus: Ein Raunen von Gold und Braun und Bleigrau	91
Jorge Luis Borges: Der Inquisitor	92
Fjodor Dostojewski: <i>Das Volk weint und küßt die Erde...</i> aus: Die Brüder Karamasow	94
Franz Kafka: <i>Wir wurden aus dem Paradies vertrieben...</i> aus: Die acht Oktavhefte	100
Jean Améry: <i>Im Bunker hing von der Gewölbedecke...</i> aus: Jenseits von Schuld und Sühne	101
Franz Kafka: Der Geier	103
Herbert Rosendorfer: Zwischen Himmel und Hölle. Die katholische Kirche, Luthers Reformation und was sich danach begab	104
<b>Das Libretto</b>	117
<b>Don Carlo-Betrachtungen</b>	160
Alfred Einstein: <i>Es ist bezeichnend, daß das Werk an der Opéra...</i> aus: Die Romantik in der Musik	160
Uwe Schweikert: »La pace dell' avel«. Die Einheit von Rettung und Vernichtung in Verdis <i>Don Carlo</i>	161
Charles Baudelaire: Spleen	168
Mathias Mayer: Die Unterdrückung der Stimme. <i>Don Carlo</i> – die Grand opéra des Verstummens	170
Jürgen Schläder: Der süße Lohn fürs Gottvertrauen. Zum Frauenbild in Verdis <i>Don Carlo</i>	178
Jorge de Montemayor: Sang des Siren	187
Jens Malte Fischer: Gespräche über abwesende Dritte. Zu zwei zentralen Szenen in Verdis <i>Don Carlo</i>	188
<b>Schiller</b>	196
Germaine de Staël: » <i>Don Carlos</i> « ist ein Jugendwerk Schillers... aus: Über Deutschland	197
Karl Pörnbacher: »Ein Sujet, das mir sehr fruchtbar scheint«. Zur Entstehung von Schillers Drama <i>Don Carlos</i>	199
Friedrich Schiller: <i>Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich...</i> aus: Die Bürgerschaft	207
Thomas Mann: <i>Ich habe jetzt etwas Wundervolles gelesen...</i> aus: Tonio Kröger	209
Walter Hinderer: Von der Geburt einer »heiteren menschlichen Philosophie« aus dem Geiste der Freundschaft: Friedrich Schillers <i>Don Carlos</i>	210
Inger Christensen: <i>In unseren Mythenvorstellungen...</i> aus: Der Geheimniszustand	216
Die Autoren dieses Programmbuches	218
The Story in English	220
Résumé en français	222
Bilderverzeichnis	224
Nachweise	227

Bayerische Staatsoper, Staatsintendant Sir Peter Jonas  
Spielzeit 1999/2000  
Programmbook zur Neuinszenierung DON CARLO von Giuseppe Verdi  
Premiere am 1. Juli 2000 im Nationaltheater München  
Verantwortlich: Hanspeter Krellmann  
Zusammenstellung, Redaktion und Gestaltung: Ingrid Zellner, Peter Heilker, Hanspeter Krellmann  
Mitarbeit: Rainer Karlitschek  
Druck und Herstellung: J. Gotteswinter GmbH, München

#### Nachweise:

Originalbeiträge: Peter Heilker: Notizen zu Jürgen Roses Münchner Neuinszenierung von Verdis *Don Carlo* (S. 17). Norbert Christen: *Don Carlo* – ein work in progress? Anmerkungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte (S. 21). Ingrid Zellner: Wenn der Onkel mit der Nichte... Die Heiratspolitik der Habsburger und ihre Folgen für die spanische Linie (S. 39). Udo Bermbach: »Alles beugt sich und schweigt, wenn der Glaube spricht«. Überlegungen zu Politik und Freiheit in Verdis *Don Carlo* (S. 56). Michaela Fridrich-Thum: Terror und Blutdurst im Namen des Herrn. Zum Bild der katholischen Kirche in Giuseppe Verdis *Don Carlo* (S. 74). Herbert Rosendorfer: Zwischen Himmel und Hölle. Die katholische Kirche, Luthers Reformation und was sich danach begab (S. 104). Uwe Schweikert: »La pace dell' avel«. Die Einheit von Rettung und Vernichtung in Verdis *Don Carlo* (S. 161). Mathias Mayer: Die Unterdrückung der Stimme. *Don Carlo* – die Grand opéra des Verstummens (S. 170). Jürgen Schläder: Der süße Lohn fürs Gottvertrauen. Zum Frauenbild in Verdis *Don Carlo* (S. 178). Jens Malte Fischer: Gespräche über abwesende Dritte. Zu zwei zentralen Szenen in Verdis *Don Carlo* (S. 188). Karl Pörnbacher: »Ein Sujet, das mir sehr fruchtbar scheint«. Zur Entstehung von Schillers Drama *Don Carlos* (S. 199). Walter Hinderer: Von der Geburt einer »heiteren menschlichen Philosophie« aus dem Geiste der Freundschaft: Friedrich Schillers *Don Carlos* (S. 210).  
Libretto: Wörtliche deutsche Übersetzung von Franziska Severin (S. 117).  
Giuseppe Verdi: Don Carlos. Klavierauszug, hg. von Ursula Günther, G. Ricordi & C. Editori, Mailand 1974 (S. 28, 30). Marie Luise Kaschnitz: Wohin denn ich. Aufzeichnungen. Claassen Verlag Hamburg, jetzt München 1963 (S. 36). Cees Nooteboom: Der Umweg nach Santiago, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1992 (S. 52, 91). Franz Fühmann: Werkausgabe, Bd. 2. Hinstorff Verlag, Rostock 1993 (S. 55). Denis Diderot: Philosophische Schriften, hg. und aus dem Französischen von Theodor Lücke, Aufbau-Verlag, Berlin 1961 (S. 68). Paul Valéry: Zur Zeitgeschichte und Politik, hg. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1995 (S. 70). E. M. Cioran: Von Tränen und von Heiligen. Aus dem Französischen von Verena von der Heyden-Rynsch, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988 (S. 72). Die Bücherverbrennung. Zum 10. Mai 1933. Hg. Gerhard Sauder, Carl Hanser Verlag, München 1983 (S. 84). Heinrich Heine: Sämtliche Schriften, Band 1, hg. Klaus Briegleb, Carl Hanser Verlag, München Wien 1976 (S. 85). José Ortega y Gasset: Gesammelte Werke, Bd. 2. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1978 (S. 86). W. Somerset Maugham: Don Fernando oder Eine Reise in die spanische Kulturgeschichte. Aus dem Englischen von Matthias Fienbork, Diogenes Verlag, Zürich 1987 (S. 90). Jorge Luis Borges: Rose und Münze. Gedichte 1973 bis 1977. Aus dem Spanischen von Gisbert Haefs, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1994 (S. 92). Fjodor Dostojewski: Die Brüder Karamasow. Roman. Aus dem Russischen von Karl Nötzel. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1986 (S. 94). Franz Kafka: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. Hg. von Max Brod, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1983 (S. 100). Jean Améry: Jenseits von Schuld und Sühne. Klett-Cotta, München 1966 (S. 101). Franz Kafka: Beschreibungen eines Kampfes. Novellen. Skizzen. Aphorismen. Aus dem Nachlaß, hg. von Max Brod, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1980 (S. 103). Alfred Einstein: Die Romantik in der Musik. Berglandverlag, Wien 1950 (S. 160). Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen. Aus dem Französischen von Monika Fahrenbach-Wachendorff, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1998 (S. 168). Anne Duden: Das Judasschaf. Rotbuch-Verlag, Hamburg 1997 (S. 180). Péter Nádas: Von der himmlischen und der irdischen Liebe. Rowohlt Verlag, Berlin 1994 (S. 182). Spanische Gedichte aus acht Jahrhunderten, hg. Rudolf Grossmann, Carl Schünemann Verlag, Bremen 1960 (S. 187). Germaine de Staël: Über Deutschland. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1962 (S. 197). Friedrich Schiller: Gedichte, 1788 bis 1805. Carl Hanser Verlag, München 1958 (S. 207). Thomas Mann: Tonio Kröger. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1990 (S. 208). Inger Christensen: Der Geheimzustand und das »Gedicht vom Tod«. Essays. Aus dem Dänischen von Hanns Grössel, Carl Hanser Verlag, München 1999 (S. 216).

*Bildnachweise:*

Jürgen Rose: Bühnenkonzept zu *Don Carlo*, Bauprobenfotos von Christine Woidich (S. 5-13); Kostümfiguren und Skizzen zu *Don Carlo* (S.116–159).

Originalbild: Ingrid Zellner: Genealogie der spanischen Habsburger; grafische Gestaltung: Barbara Ziemann-Lutz (S. 38).

Giampiero Tintori: Giuseppe Verdi. Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1966 (S. 14). Toni Suter, Zürich (S. 16). Germano Celant: Joel-Peter Witkin. Verlag Scalo, Zürich 1995 (S. 19). Bernard Champigneulle: Versailles und Fontainebleau. Prestel-Verlag, München 1971 (S. 20). The New Grove Dictionary of Opera, hg. Stanley Sadie, Bd. 3, Macmillan Press Ltd, 1994 (S. 22). Giuseppe Verdi: Don Carlos. Klavierauszug, hg. von Ursula Günther, G. Ricordi & C. Editori, Mailand 1974 (S. 23, 26). Hans Kühner: Giuseppe Verdi mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1961 (S. 25). L'Avant-Scène Opéra: Don Carlos, Paris 1988 (S. 29, 173). Jacques Bourgeois: Giuseppe Verdi. Hoffmann und Campe, Hamburg 1980 (S. 31). Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento. Ausstellungskatalog, Museo Nacional del Prado, 1988 (S. 33, 41, 42, 43, 73, 93, 195). Archiv der Bayerischen Staatsoper (S. 35, 200, 201, 204, 205, 208, 209, 211, 214). Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica. Ausstellungskatalog, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1998 (S. 37, 45, 62, 181, 189). Carolus. Charles Quint 1500–1558, hg. Hugo Soly, Johan van de Vile, Ausstellungskatalog, Sint-Pietersabdij, Gent 1999 (S. 40, 184). Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey. Ausstellungskatalog, Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena, Valladolid 1998 (S. 46). Memento Mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ausstellungskatalog, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1984 (S. 51). Cees Nooteboom: Der Umweg nach Santiago, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1992 (S. 52). Archiv Jürgen Rose (S. 53, 76, 81, 100, 101, 165). Zurbarán. Ausstellungskatalog, Museo Nacional del Prado, Madrid 1988 (S. 54, 90). VG Bild-Kunst, Bonn (S. 59, 102, 192). Gabi Welters, mit freundlicher Genehmigung; Foto: Gísela Scheiterlein (S. 67). Bryce Walker: Die Armada. Time-Life Books, 1982 (S. 68). Francisco Bethencourt: História das Inquições. Portugal, Espanha e Itália. Temas e Debates, 1996 (S. 71, 99). Goya, Éditions Adam Biro, Paris 1988 (S. 74/75, 169). Die spanische Welt. Geschichte. Kultur. Gesellschaft, hg. John H. Elliott, Verlag Herder, Freiburg i. Br. 1991 (S. 78/79). La Época de Carlos V. y Felipe II. en la Pintura de Historia del Siglo XIX, Ausstellungskatalog, Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena, Valladolid 1999 (S. 82, 163, 177, 198). Michael Stürmer: Das Jahrhundert der Deutschen, C. Bertelsmann Verlag, München 1999 (S. 84). Cristina García Roderó/Agence VU (S. 87, 88, 105, 111, 115). José Gudiol: Francisco José de Goya y Lucientes. DuMont Buchverlag, Köln 1977 (S. 95). Zurbarán IV Centenario, hg. Enrique Valdivieso, Ausstellungskatalog, Museo de Bellas Artes, Sevilla 1998 (S. 108, 217). Goethe. Sein Leben in Bildern und Texten, hg. Christoph Michel, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1982 (S. 196).

Für die Originalbeiträge und das Originalbild alle Rechte vorbehalten.

Titelbild und Umschlag: Pierre Mendell Design

*Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.*

