

1801 VER
03821

Hamburgische
Staatsoper



Giuseppe Verdi

Don Carlos

1867

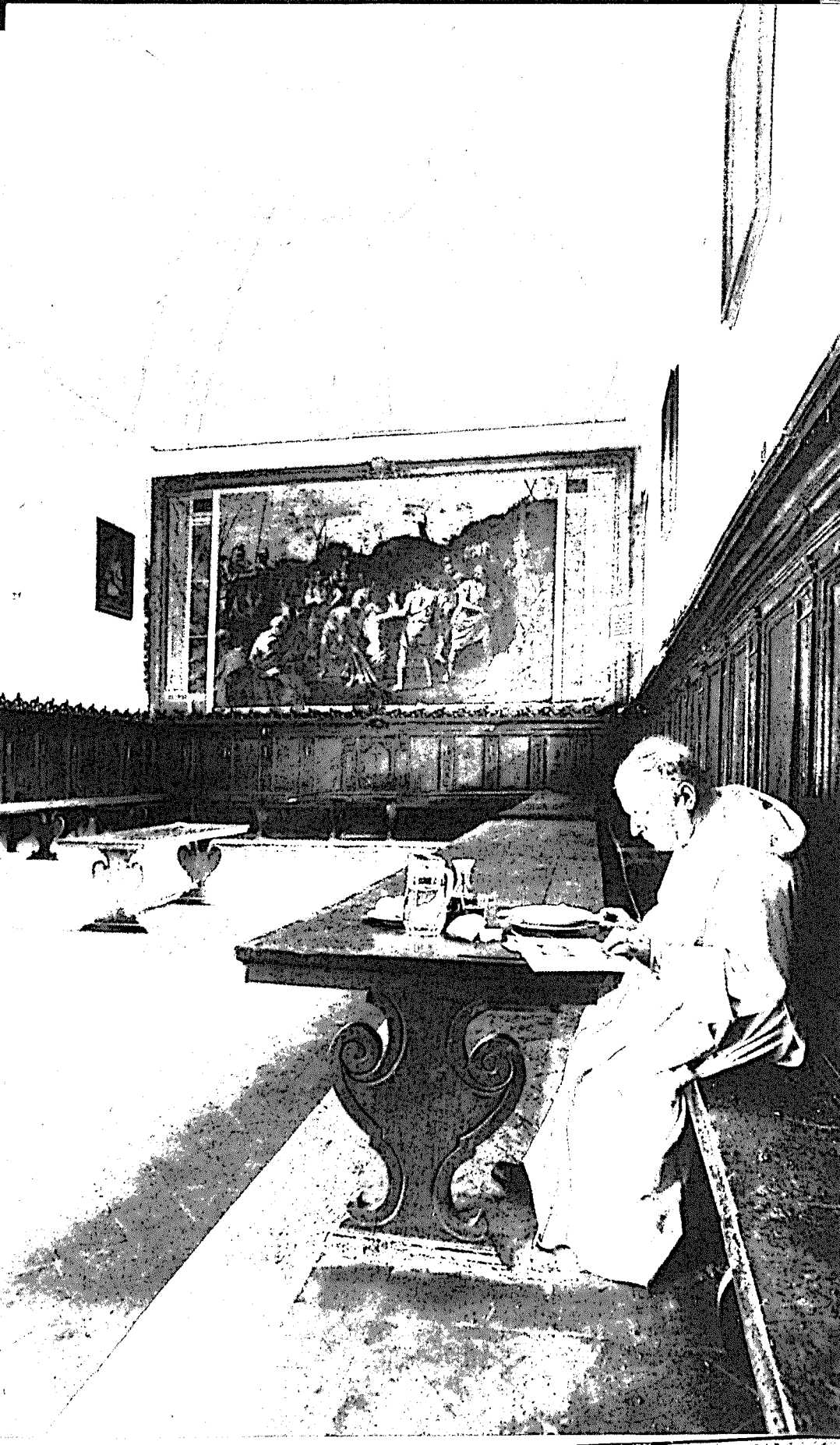
DON CARLOS

Oper in fünf Akten

Libretto von Joseph Méry und Camille Du Locle

Musik von Giuseppe Verdi

Vollständige Fassung in französischer Sprache



Ein Zimmermann namens Shi wanderte nach Qi. Auf dem Weg sah er einen Baum, der maß wohl hundert Fuß im Umfang und war so hoch wie ein Berg. Erst in einer Höhe von zehn Klaftern verzweigte er sich in Äste, deren jeder so groß war, dass man ein Boot daraus hätte machen können. Die Leute der Gegend kamen in Scharen herbei, um den Baum zu bewundern. Aber der Zimmermann wanderte weiter, ohne sich umzusehen.

Einer seiner Gesellen sprach zu ihm: »Solange ich dir mit Axt und Säge folge, habe ich nicht so ein Holz gesehen! Warum hast du den Baum nicht eines Blickes gewürdigt und bist vorbeigegangen, ohne anzuhalten?«

Shi sprach: »Er ist unnütz. Ein Boot aus seinem Holz würde untergehen; ein Sarg würde bald verfaulen; Geräte würden zerbrechen; Türen würden schwitzen und sich verziehen; Pfeiler würden wurmstichig werden. Das Holz kann zu nichts verwendet werden. Darum erreichte dieser Baum ein so hohes Alter.«

Shi kehrte ein. In der Nacht erschien ihm der Baum im Traum und sprach: »Mit welchen anderen Bäumen willst du mich denn vergleichen? Etwas mit euren Kulturbäumen, als da sind: Weißdorn, Birn-, Apfel-, Orangen-, Pampelmusen- und andere Obstbäume? Wenn ihre Früchte reif sind, reißt man sie ab und wirft sie in den Schmutz. Die großen Äste werden gebrochen, die kleinen beschnitten. Man sieht, dass sich diese Bäume durch ihre Vorzüge das Leben verbittern. Sie erreichen nicht die volle Zeit ihres Lebens und enden auf der Hälfte ihres Weges. Und sie selbst ziehen sich diese Misshandlungen zu. Ich habe mich lange bemüht, ganz nutzlos zu werden. Fast hätte es mich das Leben gekostet. Nun habe ich es erreicht, und es ist mir von größtem Nutzen. Nimm einmal an, ich wäre nicht so völlig unbrauchbar: wäre ich je so groß geworden, wie ich bin?«

AUS DEM BUCH ZHUANGZI

Eine Zeitlang hats ausgesehn, als ob die Welt bewohnbar werden könnt, ein Aufatmen ist durch die Menschheit gegangen. Das Leben ist leichter geworden. Der Webstuhl, die Dampfmaschine, das Auto, das Flugzeug, die Chirurgie, die Elektrizität, das Radio, das Pyramidon kam, und der Mensch konnte fauler; feiger; wehleidiger, genussüchtiger, kurz glücklicher sein. Die ganze Maschinerie diente dazu, dass jeder alles tun können sollte. Man rechnete mit ganz gewöhnlichen Leuten in Mittelgröße. Was ist aus dieser hoffnungsvollen Entwicklung geworden? Die Welt ist schon wieder voll von den wahnwitzigsten Forderungen und Zumutungen. Wir brauchen eine Welt, in der man mit einem Minimum an Intelligenz, Mut, Vaterlandsliebe, Ehrgefühl, Gerechtigkeitsinn usw. auskommt, und was haben wir? Ich sage Ihnen, ich habe es satt, tugendhaft zu sein, weil nichts klappt, entsagungsvoll, weil ein unnötiger Mangel herrscht, fleißig wie die Biene, weil es an Organisation fehlt, tapfer, weil mein Regime mich in Kriege verwickelt. Kalle, Mensch, Freund, ich habe alle Tugenden satt und weigere mich, ein Held zu werden.

BERTOLT BRECHT: FLÜCHTLINGSGESPRÄCHE

DIE HANDLUNG

Erster Akt

Im Wald von Fontainebleau beklagen Holzfäller die Not, in die sie der jahrelange Krieg zwischen Spanien und Frankreich gestürzt hat. Elisabeth, die Tochter des französischen Königs, versucht, die Not der Armen zu lindern. Dabei berichtet sie, dass die Friedensverhandlungen vor dem Abschluss stehen. Alle wissen, dass der Frieden durch ihre Heirat mit dem spanischen Thronfolger Don Carlos besiegelt werden soll.

Carlos ist heimlich nach Frankreich gereist und hat Elisabeth hier kennen und lieben gelernt. Die beiden treffen sich im abendlichen Wald und durchleben im Voraus das Glück ihres künftigen gemeinsamen Lebens.

Da kommt die Nachricht, dass Elisabeth nicht mit Don Carlos sondern mit dessen Vater, Philipp II., verheiratet werden soll. Angesichts des leidenden Volkes begreift Elisabeth ihre Verantwortung und willigt in die Heirat ein, die ihr Glück zerstört.

Zweiter Akt – Erstes Bild

Im spanischen Kloster San Yuste, in dem angeblich der abgedankte Kaiser Karl V. begraben ist, sucht Carlos Frieden, aber er kann Elisabeth nicht vergessen. Ein geheimnisvoller Mönch scheint ihm Trost zuzusprechen. Carlos meint, den totgeglaubten Kaiser in ihm zu erkennen.

Der Marquis von Posa versucht Carlos für seine große Idee zu gewinnen: die Befreiung Flanderns von der spanischen Unterdrückung. Doch Carlos ist nicht ansprechbar. Er gesteht Posa seine hoffnungslose Liebe zu Elisabeth.

Zweiter Akt – Zweites Bild

Vor dem Kloster erwarten die Hofdamen die Königin.

Posa überbringt Elisabeth ein Schreiben ihrer Mutter aus Paris und steckt ihr bei dieser Gelegenheit einen Brief von Carlos zu. Darin wird Posa als vollkommen vertrauenswürdig empfohlen.

Posa berichtet Elisabeth von der rätselhaften Traurigkeit, in der Carlos lebt, und bittet sie, ihrem Stiefsohn eine Audienz zu gewähren. In Eboli keimt die Hoffnung, Carlos' Unruhe sei darauf zurückzuführen, dass er sie, ebenso wie sie ihn, heimlich liebt, und dass er nun Elisabeth von dieser Liebe erzählen will.

Carlos bittet Elisabeth, sich bei seinem Vater für ihn zu verwenden, damit er nach Flandern gehen kann. Beide versuchen, sich zu beherrschen, werden aber bald von ihren Gefühlen überwältigt. Nur mit äußerster Kraft gelingt es Elisabeth schließlich, sich aus Carlos' Armen zu reißen und die Begegnung zu beenden.

Der König findet die Königin ohne Begleitung, was dem Reglement des Hofes widerspricht. Er verbannt die zuständige Dame aus Spanien.

Die Zeugen des Vorfalls ziehen sich zurück, nur Posa wird von Philipp aufgehalten. Es verwirrt ihn, dass dieser Mann noch nie um ein persönliches Gespräch gebeten hat. Er bietet ihm an, ihm eine besondere Gunst zu erweisen. Posa nutzt die Gelegenheit, dem König die Schrecken der spanischen Herrschaft in Flandern zu beschreiben. Philipp ist vom Mut des Mannes beeindruckt. Er vertraut ihm an, dass er Elisabeth im Verdacht hat, ihn mit Carlos zu betrügen, und bittet Posa, die beiden zu überwachen. Posa ist über diesen Vertrauensbeweis außer sich vor Freude und sieht die Erfüllung seines politischen Traums in greifbare Nähe gerückt. Philipp warnt ihn vor der Inquisition.

Dritter Akt – Erstes Bild

In den Gärten der Königin feiert man einen großen Maskenball. Elisabeth tauscht ihre Maske mit Eboli, um sich unbemerkt zurückziehen zu können. Eboli, Königin für eine Nacht, schickt Carlos eine Einladung zu einem mitternächtlichen Stelldichein.

Dritter Akt – Zweites Bild

Intermezzo (Ballett); Ebolis Traum.

Dritter Akt – Drittes Bild

Carlos glaubt, dass Elisabeth ihm geschrieben hat. Zu spät erkennt er den verhängnisvollen Irrtum. Eboli begreift, dass Carlos die Frau seines Vaters liebt und wieder geliebt wird. Posa will die Prinzessin töten, um sie zu hindern, das Geheimnis zu verraten. Doch dann kommt ihm ein rettender Gedanke, und er verzichtet auf den sinnlosen Mord. Eboli stürzt wütend davon, und Posa bittet Carlos, ihm alle wichtigen Papiere auszuhändigen, die ihn kompromittieren könnten.

Dritter Akt – Viertes Bild

Auf einem Platz in Madrid findet ein großes Fest statt: eine öffentliche Ketzerverbrennung. Die festliche Stimmung wird empfindlich gedämpft, als Carlos mit einer Gruppe flandrischer Deputierter hervortritt, die den König um Frieden für ihre Heimat anflehen.

Als Philipp diese Zumutung starrsinnig zurückweist, bittet ihn Carlos, als Statthalter von Brabant und Flandern eingesetzt zu werden. Philipp verweigert das und reizt seinen Sohn damit so, dass dieser die Waffe gegen den König richtet. Niemand wagt, den vor Wut Rasenden zu entwaffnen, bis Posa eingreift.

Der König ernennt den Marquis zum Herzog, Carlos wird verhaftet.

Vierter Akt – Erstes Bild

Der Gedanke an Elisabeths mögliche Untreue und das Gefühl seiner hoffnungslosen Einsamkeit rauben dem König den Schlaf.

Er hat den Großinquisitor zu sich rufen lassen, weil er im Konflikt mit Carlos seinen Rat braucht. Der Großinquisitor verspricht ihm die Absolution im Falle, dass Philipp seinen Sohn hinrichten lässt. Doch er kam eigentlich aus einem für ihn weitaus schwerer wiegenden Grund zu Philipp. Er verlangt die Auslieferung Posas an die Inquisition. Als Philipp sich weigert, seinen einzigen Freund zu verraten, macht ihm der Großinquisitor klar, wer die Macht im Staate hat.

Elisabeth beklagt sich über den Diebstahl einer Schatulle, in der sie ihre persönlichsten Dinge aufbewahrt. Philipp öffnet das Kästchen, das man ihm gebracht hat. Er fragt sie, was es mit dem Porträt des Infanten auf sich habe, das zwischen ihren Schmuckstücken liegt. Ihre Verteidigung versetzt ihn in so blinde Wut, dass er die vermeintliche Ehebrecherin zu Boden schlägt.

Eboli bemüht sich um die Zusammengebrochene, und Posa macht dem König Vorhaltungen, der seinen ungerechtfertigten Argwohn bedauert.

Eboli bleibt mit Elisabeth allein und gesteht ihr, dass sie die Schatulle aus Eifersucht gestohlen hat. Da sie aus enttäuschter Liebe gehandelt hat, verzichtet ihr Elisabeth. Als Eboli aber bekennt, ein Verhältnis mit dem König zu haben, verlässt Elisabeth schweigend den Raum. Eboli wird vor die Wahl zwischen Kloster und Verbannung

gestellt. Sie bricht verzweifelt zusammen, doch der Gedanke an Carlos gibt ihr neue Kraft: Sie wird sein Leben retten.

Vierter Akt – Zweites Bild

Posa besucht Carlos im Gefängnis und verspricht ihm die baldige Freiheit. Er hat es so eingerichtet, dass man Carlos' belastende Papiere bei ihm gefunden hat, so dass der König nun ihn, Posa, für den Aufrührer hält. Ein Schuss fällt, und Posa ist tödlich getroffen.

Mit letzter Kraft mahnt er Carlos daran, ihre gemeinsame Vision von einem freien Flandern in die Tat umzusetzen.

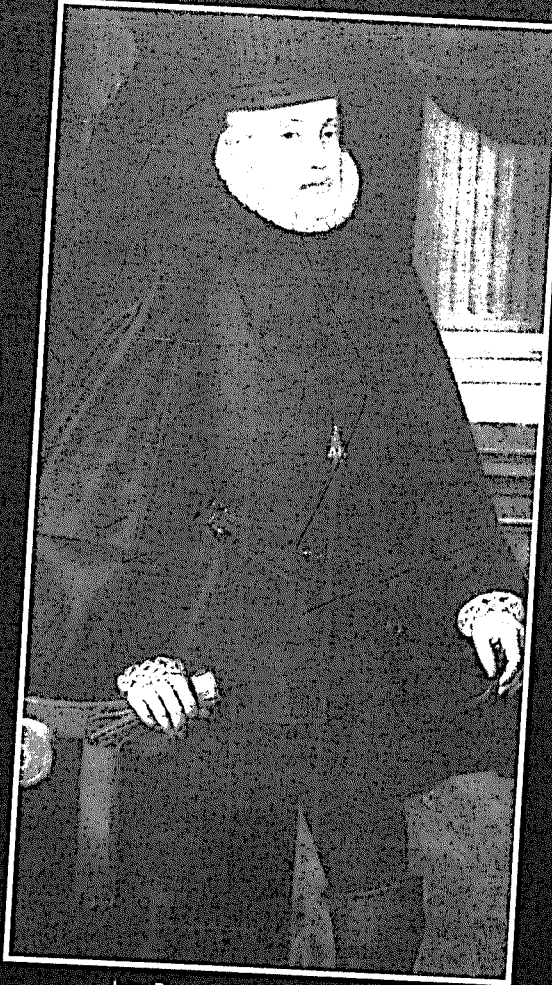
Philipp will seinen Sohn aus der Haft entlassen, muss von diesem aber die wahren Zusammenhänge erfahren. Vater und Sohn beklagen gemeinsam den Tod ihres einzigen Freundes.

Eine Sturmglocke ertönt. Eboli hat das Volk zum Aufstand angestiftet, um Carlos aus dem Gefängnis zu befreien. Die Flucht gelingt in letzter Minute, bevor das Erscheinen des Großinquisitors den Aufruhr der verängstigten Menge abrupt beendet.

Fünfter Akt

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

Philipp übergibt seinen Sohn der Inquisition. Da greift der geheimnisvolle Mönch in das Geschehen ein und entzieht Carlos und Elisabeth der irdischen Gerichtsbarkeit. Alle erkennen in ihm den totgeglaubten Kaiser.



Juan Pantoja de la Cruz, Philipp II.

PHILIPP II. (1527-1598)

Philipp wurde in seinen ersten Lebensjahren von seiner Mutter, Isabella von Portugal, und danach von Priestern und Gelehrten erzogen, die ihm früh spanische »Herrschartugenden« wie Selbstbeherrschung, Disziplin, Strenge und vor allem unerschütterliche Treue zum katholischen Glauben vermittelten. Mit sechzehn Jahren heiratete Philipp seine erste Frau, Maria Manuela von Portugal, die ihm zwei Jahre später den Infanten Don Carlos gebar, jedoch bei der Geburt starb. 1554 wurde Philipp mit der englischen Königin Mary Tudor verheiratet, doch die Ehe blieb kinderlos, was die Pläne für eine dauerhafte spanisch-englische Allianz und eine Rekatholisierung Englands nach der Reformation durch Heinrich VIII. durchkreuzte. Nach Marys Tod warb Philipp um die Hand der englischen Königin Elisabeth I., doch als er von ihr abgewiesen wurde, nahm er 1559 Elisabeth von Valois zur Frau, um den gerade mit Frankreich geschlossenen Frieden zu besiegeln. Nach Elisabeths Tod im Kindbett 1568 heiratete Philipp 1570 seine vierte und letzte Frau, seine Nichte Anna von Österreich. Anna gebar Philipp schließlich den zukünftigen Thronfolger, nachdem Don Carlos wegen offener Geisteskrankheit von der Thronfolge ausgeschlossen worden und 1568 gestorben war.

Die Regierungszeit Philipps II. war von politischen Misserfolgen geprägt. Der Aufstand in den Niederlanden, der 1568 begann, die ständigen Auseinandersetzungen mit England, die zur Niederlage der »Unbesiegbaren Armada« 1588 und zu großen militärischen und wirtschaftlichen Verlusten für Spanien führten, sowie blutige Aufstände in Andalusien und Aragon bezeichneten das Ende des »Goldenen Zeitalters« in Spanien.

Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht –
Du hast mir viel gegeben. Schenke mir
Jetzt einen Menschen... Du – du bist allein,
Denn deine Augen prüfen das Verborgne,
Ich bitte dich um einen Freund, denn ich
Bin nicht wie du allwissend. Die Gehülften,
Die du mir zugeordnet hast, was sie
Mir sind, weißt du. Was sie verdienen, haben
Sie mir gegolten. Ihre zahmen Laster,
Beherrscht vom Zaume, ziehen meinen Wagen,
Wie deine Wetter fronen der Natur.
Ich brauche Wahrheit – Ihre stille Quelle
Im dunkeln Schutt des Irrtums aufzugraben,
Ist nicht das Los der Könige. Gib mir
Den seltnen Mann mit reinem, offnem Herzen,
Mit hellem Geist und unbefangnen Augen,
Der mir sie finden helfen kann – ich schütte
Die Lose auf; lass unter Tausenden,
Die um der Hoheit Sonnenscheibe flattern,
Den einzigen mich finden.

Friedrich Schiller: Don Karlos; Dritter Akt



Francisco de Zurbarán, Apotheose des hl. Thomas von Aquin (Ausschnitt, Abdankung Karl V.)

VERDIS »DON CARLOS« – EINE FRANZÖSISCHE GRAND OPÉRA

UWE SCHWEIKERT

Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts – wie Walter Benjamin sie bezeichnete –, übte auch auf Musiker eine magische Anziehungskraft aus. An der Pariser Opéra zu reüssieren, galt seit den 1770er Jahren – den Tagen des Parteienstreits zwischen dem Deutschen Gluck und dem Italiener Piccinni – als das Wunschziel jedes ausländischen Opernkomponisten. In der langen Reihe, die von Cherubini über Spontini, Weber, Rossini, Meyerbeer bis zu Donizetti und Richard Wagner reicht, machte auch Verdi keine Ausnahme. Zwar blieb Verdi – der zwischen 1847 und 1867 insgesamt fast sieben Jahre seines Lebens in Paris – in großer Distanz zu den künstlerischen Zumutungen des französischen Opernbetriebs mit seiner Vorliebe für effektvolle szenische Darstellungen, die mehr das Auge als das Ohr kitzelten, gleichwohl übte aber die »Grande Boutique«, wie er die Opéra sarkastisch nannte, eine nicht nachlassende Faszination auf ihn aus. Dreimal hat er sich der Komposition einer französischen Oper unterzogen – 1847 mit »Jérusalem«, der Überarbeitung von »I Lombardi alla prima crociata,

1855 mit »Les Vêpres Siciliennes«, schließlich 1867 mit »Don Carlos«. Jedes Mal war ihm der volle künstlerische Erfolg versagt. Besonders schmerzlich muss ihn dies beim »Don Carlos« getroffen haben. Mit keiner seiner vorausgegangenen Opern hatte er künstlerisch höher gezielt, mit keiner eine musikdramatisch vergleichbar anspruchsvolle und innovative Partitur geschaffen. Und dennoch ließ sich nach Jahresfrist nicht bestreiten, dass »Don Carlos« mit 43 Aufführungen lediglich einen Achtungserfolg erzielt hatte. Meyerbeers 1865 posthum uraufgeführte »L'Africaine« hatte es im selben Zeitraum auf 100 Vorstellungen gebracht.

Wie stets schonungslos, auch gegen sich selbst, zog Verdi am 8. Dezember 1869 in einem Brief an seinen französischen Librettisten Camille Du Locle Bilanz und gab zugleich Einblick in seine ästhetischen Vorstellungen, die er von nun an kompromisslos verfolgen sollte: »In Euren Musiktheatern (das sei ohne den geringsten Spott gesagt) gibt es zu gelehrte Leute! Jeder will nach den Normen des eigenen Wissens urteilen, nach

seinem Geschmack und, was schlimmer ist, nach einem System, ohne dem Charakter und der Individualität des Autors Rechnung zu tragen. Jeder will seine Meinung sagen, will einen Zweifel äußern, und der Autor, der lange Zeit in dieser Atmosphäre des Zweifels lebt, kann nicht anders, wenigstens auf lange Sicht, als in seinen Überzeugungen ein wenig erschüttert zu sein und schließlich zu korrigieren, auszubessern und, besser gesagt, seine Arbeit zu verderben. Auf diese Weise hat man am Ende kein Werk aus einem Guss in der Hand, sondern ein Mosaik, und sei es so schön, wie man wolle, aber immer nur ein Mosaik. Man wird mir entgegenhalten, dass es an der Opéra eine Reihe von Meisterwerken gegeben habe, die auf diese Weise entstanden seien. Seien es auch Meisterwerke, wenn Sie wollen, aber es sei mir erlaubt zu sagen, dass sie sehr viel perfekter wären, wenn man dort nicht auf Schritt und Tritt das Stückwerk und die Verbesserungen fühlen würde ... Wenn ich zum Beispiel im Foyer eines italienischen Theaters auftrete, wagt niemand eine Meinung, ein Urteil zu äußern, bevor er gut verstanden hat, und niemand wagt jemals unangebrachte Fragen. Man respektiert das Werk und den Autor, und man lässt das Publikum entscheiden. Im Foyer der Opéra dagegen flüstert man nach vier Akkorden überall oh, ce n'est pas bon ... c'est commun ... ce n'est pas de bon goût ... ca n'ira pas à Paris ... Was bedeuten denn diese armseligen Worte wie commun ... wie bon goût ... wie Paris, ... wenn man vor einem Kunstwerk steht, das universal sein muss!

Angesichts dieses ernüchternden Fazits wird man sich fragen, warum Verdi sich überhaupt auf das erneute Wagnis eines Kompositionsauftrags für die Opéra einließ, nachdem er schon 1863 bei der Neueinstudierung der »Vêpres« schlechte Erfahrungen mit dieser »Bruchbude« (Brief vom 10. Dezember 1866 an Opprandino Arrivabene) machen musste und 1865 die Neubearbeitung des »Macbeth« am Théâtre Lyrique gnadenlos durchfiel. Nach dem Tod Meyerbeers (2. Mai 1864), dessen Werke noch immer den Spielplan der Opéra beherrschten, durfte er sich allerdings berechnete Hoffnungen machen, mit einem neuen Stück für das Théâtre Impérial de Musique seine Pariser Stellung zu festigen. Bei der strategischen Weitsicht, mit der der geschäftstüchtige italienische Maestro seine Karriere plante, dürfte eine solche Vermutung nicht abwegig sein. Der entscheidende Antrieb war aber dennoch gewiss

künstlerischer Natur. Seit seinem ersten Parisaufenthalt Ende der 1840er-Jahre lässt sich in Verdis musikdramatischem Schaffen die Tendenz verfolgen, die überkommene Dramaturgie des italienischen Melodramma mit den spektakulären szenischen wie musikalischen Neuerungen der Grand Opéra Meyerbeerscher Prägung zu verbinden. »Simon Boccanegra« (1857), »Un ballo in maschera« (1859) und »La forza del destino« (1862) stellen unterschiedliche, auch unterschiedlich gelungene Schritte der Annäherung auf diesem Weg eines neuen Musiktheaters dar.

Unter den vorgeschlagenen Stoffen – u. a. Shakespeares »King Lear« und eine »Cléopâtre« – entschied Verdi sich schnell für »Don Carlos«. Schiller gehörte neben Shakespeare und Victor Hugo zu den von ihm am meisten bewunderten Dramatikern. Nach drei misslungenen Anläufen von im besten Falle kantigen Dramenverschnitten – »Giovanna d'Arco« (»Die Jungfrau von Orleans«) 1845, »I masnadieri« (»Die Räuber«) 1847 und »Luisa Miller« (»Kabale und Liebe«) 1849 – schien sich hier die Gelegenheit zu bieten, Schiller auf der Opernbühne mit einem Werk »aus einem Guss« endlich auch dramatisch Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ohne die Vorlage lediglich zu plündern oder ihr gar politisch die Zähne zu ziehen. Wie üblich schaltete sich Verdi von Anfang an in die Ausarbeitung des Librettos ein. Seinen ersten Eindruck von der Lektüre des Szenariums hat sein französischer Verleger Léon Escudier am 17. Juli 1865 brieflich Emile Perrin, dem Direktor der Opéra, übermittelt: »Großartiges Drama. Zu wenig Inszenierungseffekte. Man muss ein oder zwei große Szenen finden, die einen unvorhersehbaren und grandiosen Eindruck in Bezug auf das Schauspiel bieten, jedoch mit dem Drama verkettet sind. Man muss ein Duett zwischen Posa und Philipp hinzufügen, wie es bei Schiller vorhanden ist. Dem Inquisitor jenen Charakter verleihen, den ihm Schiller gibt. Verdi möchte ihn blind und begleitet von zwei Mönchen; der Szene Schillers folgen ... Es gibt dort ein Zwiesgespräch, eine kurze Szene, aber mächtig und von großer Tragweite. Sehr gut ist die Erscheinung Karls V. und der erste Akt.«

Schon diese ersten Vorschläge Verdis, die alle Eingang in das Libretto fanden, halten drei wesentliche dramaturgische Besonderheiten des geplanten Werkes fest. Es sollte sich um eine Grand Opéra handeln, die im Prinzip Schiller verpflichtet bleibt, dessen Bearbeitung des Stoffs wo

nötig aber aus anderen Quellen ergänzt und anreichert. Die Verbindung des Schillerschen Familiendramas mit spektakulären, aufwändigen Massenszenen, wie Verdi sie an Meyerbeers »Les Huguenots« und »Le Prophète« bewunderte, führte zu den gewaltigen Dimensionen eines Fünfkakters und diese wiederum waren es, die letzten Endes das von Verdi intendierte Werk »aus einem Guss« mit den Imponderabilien und Zwängen des Theateralltags in Kollision brachten.

Bereits im Verlauf der langwierigen und zahlreichen Proben wurden Teile der ursprünglichen Partitur ausgeschieden. Rücksichten auf die Rivalität der beiden Primadonnen und die Zensur, die Andeutungen auf den angeblichen Fehltritt der Königin sowie auf das ehebrecherische Verhältnis Philipps zu Eboli untersagte, führten zu zusätzlichen Strichen. Nach den beiden Generalproben am 24. Februar bzw. 9. März 1867 wurden in aller Eile weitere Teile des immer noch zu langen Werks – so fast die gesamte Introduction des 1. Aktes – geopfert. In Paris war – wie der Korrespondent der »Gazzetta Musicale di Milano« berichtete – die Dauer der Opern streng geregelt und hatte sich nach der Abfahrtszeit der letzten Vorortszüge zu richten. Schließlich fiel seit der zweiten Aufführung am Ende des 4. Akts der Vorhang nach dem Tod Rodrigos – angeblich auf Verlangen Jean-Baptiste Faures, der es mit seiner Würde als Solist unvereinbar fand, mehrere Minuten bewegungslos auf der Bühne zu liegen.

Doch mit diesen Verstümmelungen war der Leidensweg von »Don Carlos«, des Schmerzenskinds unter Verdis Werken, keineswegs beendet. Obwohl Verdi in seinem Vertrag mit Ricordi festgelegt hatte, dass die Oper genau so aufgeführt werden müsse wie bei ihrer Pariser Premiere – eine Klausel, die ihm allerdings selbst die Hände band, die dort ihm aufgenötigten Striche wieder aufzumachen –, war schnell der Willkür Tür und Tor geöffnet. Bald hatte man sich daran gewöhnt, das Werk ohne den ersten Akt und ohne das Ballett zu spielen – eine Praxis, der Verdi zunächst entschieden widersprach, um sie dann schließlich selbst zu sanktionieren. Für die Einstudierung in Neapel am 2. Dezember 1872 nahm er erstmals kleinere Änderungen an der Partitur vor – bezeichnenderweise im Duett Philipp/Rodrigo, dessen Vertonung ihn schon 1866 »Blut und Wasser schwitzen« ließ (Brief vom 20. Mai 1866 an Léon Escudier).

Um allen weiteren fremden Eingriffen vorzubeugen, entschloss Verdi sich 1882/83 zu einer

grundlegenden Überarbeitung, die zugleich eine radikale Kürzung bedeutete. »Ich arbeite«, schrieb er seinem Freund Giuseppe Piroli am 1. Dezember 1882 mit ironischem Unterton, »aber ich arbeite an einer fast unnützen Sache. Für Wien reduziere ich den D. Carlos auf vier Akte. In dieser Stadt schließen die Hausmeister, wie ich weiß, um zehn Uhr abends die Haupttüren der Häuser, und um diese Zeit essen und trinken alle Bier und Kuchen. Infolgedessen muss das Theater oder die Aufführung dann beendet sein. Die zu langen Opern werden grausam amputiert, wie in einem beliebigen Theater in Italien. Vom Augenblick an, wo man mir die Beine abschneiden müsste, habe ich es vorgezogen, selbst das Messer zu schärfen und zu benutzen.«

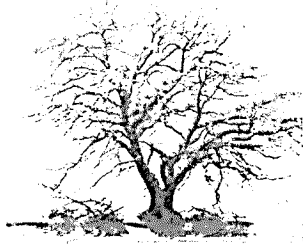
Fast die Hälfte der ursprünglichen Partitur fiel dem Rotstift zum Opfer; der verbleibende Rest wurde nicht anders als Jahre zuvor »Macbeth« und »Simon Boccanegra« einer radikalen Überarbeitung unterzogen, in deren Verlauf fast ein Drittel der Musik neu komponiert wurde. Aber auch dies war noch nicht Verdis letztes Wort; für die Aufführung in Modena am 29. Dezember 1886 akzeptierte der mit den Vorbereitungen zur Uraufführung des »Otello« Beschäftigte die Ergänzung der vieraktigen Neufassung durch den kompletten Fontainebleau-Akt. Ricordi legte diese von Julian Budden als »Kraut- und Rüben-Mischung« bezeichnete »Terza edizione« auch im Druck vor.

Welchen Weg die Partitur auf diesem zwanzigjährigen währenden Transformationsprozess genommen hat, lässt sich dem 1980 von Ursula Günther und Luciano Petazzoni herausgegebenen Klavierauszug aller Fassungen entnehmen. Zweifellos brachte die dramaturgische Neufassung und musikalische Überarbeitung – wie stets bei Verdi – zugleich eine musikalische Bereicherung, vor allem in instrumentatorischer und harmonischer Hinsicht. Wie im Falle der neuen Passagen des 1880/81 überarbeiteten »Simon Boccanegra« kündigt sich auch hier der expressive Spätstil des »Otello« an, mit dessen Vertonung Verdi unmittelbar nach der Mailänder Premiere des »Don Carlo« im März 1884 begann. Mit der Neufassung des vieraktigen »Don Carlo« ist die Pariser Fassung von 1867 aber keineswegs erledigt. Es handelt sich vielmehr um zwei vollkommen eigenständige musikdramatische Realisationen desselben Stoffes, die gegeneinander auszuspielen unsinnig wäre.

Der Hamburger Aufführung liegt jene Version des Werkes zugrunde, die am 11. März 1867 bei der Uraufführung an der Pariser Opéra erklang. Sie enthält selbstverständlich auch das komplette »Ballet de la reine« »La Pérégrina« sowie die vorausgehende Chorszene zu Beginn des dritten Aktes. Gerade sie ist für das Verständnis der Handlung unverzichtbar. Elisabeth ist des Festes überdrüssig und bittet Eboli, mit ihr Mantel und Maske zu tauschen. Erst dieser Kleidertausch ermöglicht das anschließende Stelldichein, bei dem Carlos die maskierte Eboli zunächst für die Königin hält.

Entgegen der weit verbreiteten Meinung hat Verdi sich niemals grundsätzlich von der Ballettmusik verabschiedet. Er hat zwar für die vieraktige Version auf die Chor- und Ballettszene verzichtet und an deren Stelle ein kurzes neues Orchestervorspiel platziert, den Bühnen aber ausdrücklich freigestellt, die ja ursprünglich in die Handlung integrierten Tänze wieder einzufügen. Dass Verdi die Tanzmusik nicht als eine Konzession an die Usancen der Pariser Opéra betrachtete, zeigt seine harsche Reaktion gegenüber seinem neapolitanischen Freund Cesare De Sanctis, nachdem man am Teatro San Carlo das Werk ohne das Ballett gegeben hatte: »Wenn Sie sagen: »Das Ballett ist ohne Interesse«, antworte ich: »führen Sie es auf, bevor Sie urteilen.««

Die Hamburger Aufführung beschränkt sich aber nicht auf die Wiederherstellung der Pariser Originalversion des »Don Carlos«. Sie öffnet vielmehr darüber hinaus auch sechs jener acht Striche, die Verdi während des Probenverlaufs teils freiwillig, teils unter Zwang vorgenommen hat – und dies nicht nur, weil es sich dabei ausnahmslos um großartige Musik handelt, sondern weil gerade diese Passagen für das Verständnis des Werks in all seiner Komplexität unerlässlich sind und insbesondere den politischen



HERMANN HESSE GESTUTZTE EICHE

**Wie haben sie dich, Baum,
verschnitten,
Wie stehst du fremd
und sonderbar!
Wie hast du hundertmal
gelitten,
Bis nichts in dir als Trotz
und Wille war!
Ich bin wie du, mit dem
verschnittenen,
Gequälten Leben brach
ich nicht
Und tauche täglich aus
durchlittenen
Roheiten neu die Stirn
ins Licht.
Was in mir weich und zart
gewesen,
Hat mir die Welt zu Tod
gehöhnt,
Doch unzerstörbar ist mein
Wesen,
Ich bin zufrieden, bin
versöhnt,
Geduldig neue Blätter
treib ich
Aus Ästen hundertmal
zerspellt,
Und allem Weh zu Trotz
bleib ich
Verliebt in die verrückte Welt.**

Hintergrund des Dramas von Anfang an deutlich hervortreten lassen. So konfrontiert die ursprüngliche Introdution des 1. Aktes Elisabeth mit den hungernen Holzfällern. Die hier sichtbar werdende Not des Volkes, das unter den Folgen des Krieges leidet, macht erst verständlich, warum die Prinzessin sich so schnell in die erzwungene Heirat fügt, die dem Land den Frieden verspricht.

Die wuchtigen Es-Moll-Orchesterschläge mit dem kurzen Vorschlag von unten, mit denen die Oper beginnen sollte, chiffrieren nicht nur die Erstarrung des Lebens in der winterlichen Kälte, sondern zugleich jene Todesverfallenheit, der die Handelnden in diesem Stück erliegen. Verdi wird nicht müde, die klagende Gebärde dieser schmerzvollen Vorhaltfigur in alle nur erdenklichen Situationen einzuflechten – am eindrucksvollsten im Vorspiel zu Philipps Scène et Cantabile »Elle ne m'aime pas«, am schaurigsten, weil mit dem kläglich verzerrten Freundschaftsmotiv verbunden, in der musikalischen Inszenierung von Rodrigos Tod. Aber noch zwei weitere Erinnerungsmotive – die weitausgespinnene Liebesmelodie von Elisabeth und Carlos sowie die für Verdis musikalische Semiotik so wichtigen anapästischen Todesrhythmen – werden in diesem später zur Gänze gestrichenen ersten Akt exponiert. In

seinem Finale zwingt Verdi die Freude des Volkes und die Verzweiflung des allein zurückbleibenden Carlos in einen Marsch zusammen, der hörbar macht, wie das Glücksverlangen des Einzelnen am Machtkartell des Staates zerbricht. Schon hier zeigt sich als Grundmotiv der Handlung jene antike Einheit von Rettung und Vernichtung, die – so Peter Szondi – »ein Grundzug alles Tragischen ist.«

Die Wiederherstellung des ersten Aktes ist schon darum unerlässlich, weil ohne die



Alonso Sánchez Coello, Don Carlos

DON CARLOS (1545-1568)

Carlos war das einzige Kind aus der Ehe zwischen Philipp II. und Maria Manuela von Portugal. Seine Mutter starb bei seiner Geburt, und der Infant wurde von Ammen erzogen. Seinen Vater bekam Carlos selten zu Gesicht, da Philipp sich häufig auf Reisen befand. Der Infant war körperlich missgebildet und zeigte schon in jungen Jahren Verhaltensauffälligkeiten wie ständige Stimmungswechsel, übertriebenes Misstrauen gegen seine gesamte Umgebung und einen Hang zur Grausamkeit. Nachdem Philipp II. 1559 aus den Niederlanden nach Spanien heimgekehrt war, wurde Don Carlos zum Studium an die Universität von Alcalá de Henares geschickt, verbrachte seine Zeit dort jedoch eher damit, verkleidet nachts auf der Straße Mädchen aufzulauern und sie zu belästigen. Bei einer solchen Unternehmung fiel er eines Nachts eine Treppe hinunter und zog sich eine Schädelfraktur zu. Die Verletzung scheint Carlos' Geisteszustand weiter verschlechtert zu haben; nach seiner Rückkehr nach Madrid zeichnete sich ab, dass er als zukünftiger König untragbar sein würde, und Philipp entschloss sich, obwohl er keinen anderen männlichen Erben hatte, zum Wohle Spaniens seinen Sohn von der Thronfolge auszuschließen. Carlos beantwortete diese Zurücksetzung mit der Planung eines Aufstandes in den Niederlanden, doch die Geheimhaltung des Vorhabens misslang, da der Infant sich Don Juan de Austria anvertraute, Philipps Halbbruder, der dem König alles meldete. Daraufhin ließ Philipp Don Carlos gefangensetzen. Der Infant starb in der Haft an einer Lungenentzündung.

Nein! Ach nein!

Ich hasse meinen Vater nicht – doch Schauer
Und Missetäters Bangigkeit ergreifen
Bei den zwei fürchterlichen Silben mich.
Kann ich dafür, wenn eine knechtische
Erziehung schon in meinem jungen Herzen
Der Liebe zarten Keim zertrat? Sechs Jahre
Hatt ich gelebt, als mir zum erstenmal
Der Fürchterliche, der, wie sie mir sagten,
Mein Vater war, vor Augen kam. Es war
An einem Morgen, wo er stehenden Fußes
Vier Bluturteile unterschrieb. Nach diesem
Sah ich ihn nur, wenn mir für ein Vergehn
Bestrafung angekündigt ward – O Gott!
Hier fühl ich, dass ich bitter werde – Weg –
Weg, von dieser Stelle.

Der Sohn liebt seine Mutter. Weltgebräuche,
Die Ordnung der Natur und Roms Gesetze
Verdammen diese Leidenschaft. Mein Anspruch
Stößt fürchterlich Auf meines Vaters Rechte.
Ich fühl's und dennoch lieb ich. Dieser Weg
Führt nur zum Wahnsinn oder Blutgerüste.
Ich liebe ohne Hoffnung – lasterhaft –
Mit Todesangst und mit Gefahr des Lebens –
Das seh ich ja, und dennoch lieb ich.

Auch mir hat einst von einem Karl geträumt,
Dem's feurig durch die Wangen lief, wenn man
Von Freiheit sprach – doch der ist lang' begraben.
Den du hier siehst, das ist der Karl nicht mehr,
Der in Alkala von dir Abschied nahm,
Der Karl nicht mehr, der sich beherzt getraute,
Das Paradies dem Schöpfer abzusehn,
Und dermaleins als unumschränkter Fürst
In Spanien zu pflanzen – O der Einfall
War kindisch, aber göttlich schön. Vorbei
Sind diese Träume.

Friedrich Schiller: Don Karlos, Erster Akt

Exposition ihres von der Politik zerstörten Liebestraums das weitere Verhalten von Elisabeth und Carlos nur schwer verständlich bleibt. Von ähnlich weitreichender Bedeutung für den politischen Hintergrund der Handlung wie für die musikalische Überwölbung der dramatischen Verwicklungen ist der Auftritt Philipps nach dem Tod Rodrigos mit dem anschließenden Volksaufstand. Verdi, dem diese Szene stets am Herzen lag – in Hamburg erklingt sie ungekürzt –, hat sie, in allerdings sehr geraffter Form, in die vieraktige Fassung wieder integriert.

Unklar bleibt hier nicht nur, dass Eboli den Aufstand angezettelt hat, um Carlos' Leben zu retten und, was sie im letzten Teil ihrer Arie eigentlich meint; auch ihre letzte Begegnung mit Elisabeth entfällt. Gestrichen ließ er aber auch die



erschütternde Klage Philipps am Leichnam Rodrigos zu den unmittelbar aus Schiller gezogenen Worten »Qui me rendra ce mort?«. Sie zeigt den einsamen König ein letztes Mal in seiner ganzen menschlichen Verzweiflung am Rande des Todes, ehe ihn der Großinquisitor zum Schulterschluss von Kirche und Staat nötigt. Verdi hat die schwermütige Musik Jahre später zur Grundlage des »Lacrymosa«, des abschließenden Satzes der Sequenz, in seiner »Messa da Requiem« genommen. Heute möchte man im musikalischen Gefüge des »Don Carlos« so wenig darauf verzichten wie im dramatischen Gefüge der Handlung auf das kurze Duett Elisabeth/Eboli, das in der Probenfassung der Arie der Eboli »O don fatal et détesté« vorausging.

In der Version der Uraufführung verstößt Elisabeth Eboli allein wegen des an ihr begangenen Verrats. Ebolis weitergehendes Bekenntnis, die Mätresse des Königs zu sein – »Une séduction – le roi«, wie sie andeutet –, war der Zensur zum Opfer gefallen. Im Einklang mit Schiller ist es Lerma – und nicht die Königin selbst, wie in der Fassung von 1884 –, der das Kreuz zurückfordert und Eboli vor die Wahl von Kloster oder Verbannung stellt. Der dumpfe, unterdrückt-erregte

Tonfall, in dem Verdi das kurze Duett vertont, fügt der musikalischen Charakteristik der »Comedie« eine weitere Facette hinzu: »Was die Idee betrifft, 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 nicht anderes, kann nichts anderes sein als eine Comedienne! Und wenn man sie ausdrücklich so darstellen fällt sie noch interessanter aus, wenn sie die

Königin ihre Verbrechen enthüllt.« (Verdi an Charles Nittner, 1. 12. 1882)

Die Hamburger Aufführung kehrt also so weit als möglich zu den ursprünglichen Intentionen Verdi zurück. Gleichzeitig verschließt sie sich nicht der Einsicht, dass vier der 1884 nachkomponierten Teile nicht nur musikalisch ausdrucksvoll

ler, sondern auch dramaturgisch stimmiger sind als die entsprechenden Passagen der Pariser Originalfassung. Dies gilt nicht nur für das Duett Philipp/Rodrigo im 2. Akt – das er in Form eines dramatischen Dialogs vollständig neu vertont hat, bei dem die geschlossene Periodik weitgehend aufgehoben erscheint –, sondern auch für das aus dem alten Text neukomponierte Quartett im 4. Akt, für die Arie der Eboli »O don fatal et détesté« und nicht zuletzt für das Duett Elisabeth/Carlos im Schlussakt. Gerade an diesen letzten der insgesamt drei Duette des unglücklichen Liebespaares ließe sich zeigen, wie Verdi die Musik und damit auch dem Drama durch einen neuen instrumentatorischen Feinschliff und eine reichere Harmonik eine vertiefende Dimension hinzugewinnt. Die Metaphysik des Abschieds, die er seit jeher auf eine gleichermaßen sinnlich erregende wie schmerzvoll bedrückende Weise in seinen Opern zu imaginieren wusste, wird hier bis zum Stillstand der Handlung, bis zur Entgrenzung von Raum und Zeit getrieben. Elisabeth und Carlos sind schon der Welt entrückt, noch ehe das Verhängnis sie ereilt.

Der dramatische und musikalische Reichtum der Partitur scheint bei der Pariser Uraufführung

am 11. März 1867 Publikum wie Kritik überfordert, ja irritiert zu haben. Man konnte oder wollte Verdi auf dem Weg nicht folgen, den er mit diesem Werk eingeschlagen hatte. Allenthalben warf man ihm vor, seine italienische Herkunft über Bord geworfen zu haben und Wagner zu folgen. Symptomatisch hierfür ist eine briefliche Äußerung Georges Bizets: »Verdi ist nicht mehr Italiener; er möchte schreiben wie Wagner. Das hat weder Hand noch Fuß. Er hat seine Fehler ausgemerzt, aber seine Vorzüge sind mit ihnen verschwunden. Er zielt auf Stil und erreicht nur Anmaßung.«

Der Vergleich mit Wagner empörte Verdi. Man müsste sich nicht länger mit ihm aufhalten, begegnete er einem nicht auch noch heute. Zum Zeitpunkt der Komposition des »Don Carlos« – und noch während der Arbeit an der 1871 uraufgeführten »Aida« – kannte Verdi von Wagner nachweislich nur die Ouvertüre und die Venusbergmusik aus dem »Tannhäuser«, die er im Dezember 1865 in einem Pariser Konzert gehört hatte und deren Eindruck er mit »matto«, »verrückt«, beschrieb. Um die auffälligen Neuerungen in Verdis Stil zu erklären, bedarf es nicht der Konstruktion einer Abhängigkeit von Wagner. Die Gemeinsamkeiten erklären sich vielmehr aus der beiderseitigen Abhängigkeit von Giacomo Meyerbeer. Verdi und Wagner standen beide in der musikdramatischen Schuld Meyerbeers, des wohl folgenreichsten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts, dessen Name und Werk heute aus der lebendigen musikalischen Überlieferung nahezu verschwunden sind. Die harmonischen und instrumentatorischen Neuerungen, die in der Partitur



**BERTOLT BRECHT
DER BRENNENDE BAUM**

**Durch des Abends dunstig
roten Nebel
Sahen wir die roten, steilen
Flammen
Schwelend schlagen in den
schwarzen Himmel.
In den Feldern dort in
schwüler Stille
Prasselnd
Brannte ein Baum.**

**Hochauf reckten sich die
schreckerstarrten Äste
Schwarz, von rotem
Funkenregen
Wild und wirr umtanzt.
Durch den Nebel brandete
die Feuerflut.
Schaurig tanzten wirre, dorre
Blätter
Aufjauchzend, frei, um zu
verkohlen
Höhnend um den alten
Stamm.**

**Doch still und groß
hinleuchtend in die Nacht
So wie ein alter Recke, müd,
todmüd
Doch königlich in seiner Not
Stand der brennende Baum.**

**Und plötzlich reckte er auf
die schwarzen, starren Äste
Hoch schießt die Purpurlohe
an ihm auf**

**Hoch steht er in dem
schwarzen Himmel eine
Weile**

**Dann kracht der Stamm, von
Funken rot umtanzt,
Zusammen.**

des »Don Carlos« unüberhörbar sind – so die gesteigerte Verwendung der Chromatik, die weitausschwingende Melodik, die subtile Koloristik des Holz- und Blechbläsesatzes –, reflektieren den universalen, europäisch-kosmopolitischen Stil Meyerbeers, dem Verdi erklärtermaßen nahezu fern wollte.

»Don Carlos« ist eine fünfkaktige französische Grand Opéra – und dies zu einem Zeitpunkt, als die Form bereits ausgedient hatte. Verdi ahmt nirgends nach. Aber er nimmt die Herausforderung an, die größeren Dimensionen der Grand Opéra mit den bescheideneren Ausmaßen des italienischen Melodramma, die gesellschaftlichen Konflikte der einen mit den individuellen Leidenschaften der anderen Form zu versöhnen – kurz gesagt: »spectacle« und »drame« miteinander zu verbinden. Dies gilt selbst für die beiden Massenszenen am Ende des dritten bzw. vierten Aktes, die nirgendwo in hohlem Pomp erstarren. Das große Autodafé ist so lebendig und vielfältig in seinen musikdramaturgischen Mitteln abgestuft, dass man Verdis Überzeugung versteht, es sei »ohne Zweifel das beste Stück in der Oper« (Brief vom Oktober 1869 an Ricordi). Die Anregung dazu kam von der Krönungsszene im 4. Akt von Meyerbeers »Le Prophète«, in der der selbsternannte Prophet Jan van Leyden seine Mutter Fidès verleugnet – ein dramatischer Augenblick, der Verdi die Tränen in die Augen treten ließ!

Anders als Meyerbeer vertonte Verdi keinen geschichtsphilosophischen Ideendiskurs. In seiner Umformung der historischen Oper vollzieht sich vielmehr eine Gewichtsverlagerung des Politischen auf das Private. In »Don

Carlos« – so Sieghart Döhring – »agieren alle Personen im Bezugsrahmen der Politik, aber aus privaten Motiven.« Durch den Kunstgriff der Personalisierung und Emotionalisierung gelingt es Verdi, hinter den Figuren die gesellschaftlichen Konflikte aufscheinen zu lassen. Das ist auch der Grund für die überbordende Fülle an Duetten in dieser Oper: Es ist der Zweck von Verdis spezifischer Duett-Dramaturgie, gerade im Persönlichen das Politische zu dechiffrieren. Das gilt sowohl für das Duett zwischen Philipp und Rodrigo wie zwischen Philipp und dem Großinquisitor. (Musikalisch ist überdies auffällig, wie sehr sich der Tonfall der Rhetorik Rodrigos und des Großinquisitors ähnelt, wenn sie Philipp die Konsequenzen seines Handelns auszumalen suchen.) Dass das Private das eigentlich Politische ist, zeigt Verdi auch in der Massenszene des Autodafés, in der er das finstere Ritual der Ketzerverbrennung und die imperiale Machtentfaltung der Kirche mit der Konfrontation Philipps mit seinem Sohn Carlos verknüpft. Ursache der scheinbar politischen Usurpation des Thronfolgers ist, dass der Mensch Philipp seinen Sohn verleugnet. Er selbst treibt diesen auf der Suche

nach einem Übertäter in der Tribunalszene des letzten Aktes schließlich dem namenlosen Mönch in die Arme, der aus dem Grabmal des verstorbenen Karl V. tritt.

Die Figur des Kaisers, von dem offen bleibt, ob er Phantasmagorie oder Wirklichkeit ist, war der andere »punto nero«, die andere Verwirrung im ursprünglichen Libretto, auf die Verdi noch während der Überarbeitung 1882/83 zweifelnd zurückkam. Schließlich schloss er sich den Argumenten Du Locles an, der gerade diesen coup de théâtre mit großer Eloquenz verteidigte und der Meinung war, dass »die Fiktion über Karl V. wahrer als die Wahrheit« sei. »Karl V.« – so Verdis resignatives Fazit in einem Brief an Giulio Ricordi vom 19. Februar 1883 – »erscheint als

BERTOLT BRECHT VOM SPRENGEN DES GARTENS

**O Sprengen des Gartens, das
Grün zu ermutigen!
Wässern der durstigen
Bäume! Gib mehr als genug.
Und
Vergiss nicht das
Strauchwerk, auch
Das beerenlose nicht, das
ermattete
Geizige! Und übersieh mir
nicht
Zwischen den Blumen das
Unkraut, das auch
Durst hat. Noch gieße nur
Den frischen Rasen oder den
versengten nur:
Auch den nackten Boden
erfrische du.**



die gesamte Handlung, der historisch Wirklichkeit widerspricht, aber eine eindrucksvolle Verkörperung des Vanitas-Gedankens darstellt, der im Zentrum von Verdis »Theater des Todes« (Anselm Gerhard) steht.

»Don Carlos« ist – nicht zuletzt – eine französische Oper. Dass Verdi die Musik auf ein französischsprachiges Textbuch geschrieben hat, ist keine bloße Äußerlichkeit. Noch die nachkomponierten Szenen der vieraktigen Fassung entstanden auf französische Verse, die dann für die Mailänder Aufführung ins Italienische übersetzt wurden. Ein dramaturgisch stimmiges Szenarium und gut komponierbare Verse bedeuteten für Verdi bereits die halbe Oper. Die metrische Struktur des Librettos von Joseph Méry

Kaiser gekleidet! Das ist wahrscheinlich. Der Kaiser war bereits seit mehreren Jahren tot, aber in diesem Drama [Schiller] erst glänzend durch seine Form und großzügigen Gedanken, ist alles falsch. D. Carlos war ein Dummkopf, ungestüm und unsympathisch. Elisabeth hat niemals mit Carlos kokettiert. Posa ist eine Phantasiegestalt, die niemals unter der Regierung Philipps hätte existieren können ... Philipp war nicht so zart. Schließlich gibt es in diesem Drama nichts Historisches, noch die Shakespearesche Wahrheit und Tiefe der Charaktere ...

Anders als Meyerbeer beginnt die Verdi Geschichte und mit ihr das Schicksal der in sie eingebundenen Individuen nicht als vorwärtsweisenden, wenn auch blinden Prozess, sondern als ein gleichsam prästabiliertes tragisches System, als die ewige Wiederkehr des Immergleichen, die den ehernen Gang der Geschichte bestimmt. (In den stockenden Pausen der Musik holt dieses Bewusstsein der Handelnden ein.) Wohl nicht zuletzt aus diesem Grund war es mit der Gleichsetzung des namenlosen Mönches mit Kaiser Karl V. und damit auch dessen Mythisierung einverstanden – eine Deutung, die zwar,

Camille Du Locle weicht nicht nur von der Versstruktur italienischer Libretti, sondern auch von der französischen Praxis des 19. Jahrhunderts in bezeichnender Weise ab. Zu diesem Zeitpunkt

wurde der Standardvers der französischen Literatur, der zwölf-silbige Alexandriner, fast nur noch in den Rezitativen verwendet, während in den geschlossenen musikalischen Nummern kürzere, variable Metren vorherrschten. Nur ausnahmsweise und in besonders herausgehobenen Situationen – wie im Schwur und im anschließenden Finale des 2. Aktes von Meyerbeers »Les Huguenots« – griff man zum »grand vers« Corneilles, Racines und Lullys.

Im Libretto von »Don Carlos« kommt der Alexandriner – was schon den Zeitgenossen auffiel – dagegen geballt zum Einsatz: in den beiden Versen der »Voix d'en haut«, der Stimme aus der Höhe am Ende des 3. Aktes, im Monolog Philipps »Elle ne m'aime pas! non! son coeur



Arbeitszimmer von Philipp II. im Escorial

n'est fermé« sowie im Gespräch Philipp/Großinquisitor, schließlich im Monolog Elisabeths und beim endgültigen Abschied der beiden Liebenden im fünften Akt. Allemal handelt es sich um Situationen, die die hohe Stillage erfordern. Die musikalischen Möglichkeiten dieses langen Versmaßes hat Verdi als Chance begriffen, »über die kurzen, meist in zweitäktigen Phrasen proportionierten melodischen Ideen hinauszugelangen, die in der italienischen Oper angesichts der üblichen kurzen Verse unumgänglich gewesen waren« (Anselm Gerhard). Das hat zur Auflockerung der starren Periodik, zu mehr Flexibilität in der melodischen Phrasenbildung und damit zur Herausbildung eines epischen Stils geführt, der Wagners Ideal einer »musikalischen Prosa« eigenständig zur Seite tritt.

Die idiomatische Genauigkeit der französischen Wortvertonung, die sich in der Partitur von »Don Carlos« allenthalben beobachten lässt, ist ein zwingendes Argument für die Aufführung in

der Originalsprache. »Elle ne m'aime pas« (»Sie liebt mich nicht«) und, eine Zeile später als Steigerung, »Elle ne m'a jamais aimé«, (»Sie hat mich nie geliebt«) ist psychologisch erheblich stimmiger als wenn der König von vornherein »Ella giammai m'amo« (»Sie hat mich nie geliebt«) sagt. Wenn Eboli in ihrer Arie »O don fatal et détesté, / Présent du ciel en sa colère« singt, so fallen verbale und melodische Emphase auf dem Wort »colère« (»Zorn«) zusammen, während die italienische Übersetzung den Akzent völlig sinn- und musikwidrig auf das Wort »cielo« (»Himmel«) legt.

Das Neuartige der musikalischen Deklamation, das den Hörer von Verdis »Don Carlos« erwartet, hat unter allen Kritikern der

Pariser Uraufführung nur der Schriftsteller Théophile Gautier erfasst, als er auf »das völlige Fehlen des Rezitativs« hinwies, das durch »deklamierende Melodiefolgen« ersetzt sei, »die von einer ausgearbeiteten Begleitung gestützt werden, die die Konzeption des Dichters vervollständigt. Die Arien im eigentlichen Sinn sind mit unmerklichen Übergängen mit diesen Melodiefolgen verschweißt, die Oper bildet sich als ein einziges Gewebe und fordert eine anhaltende Aufmerksamkeit von Seiten des Zuhörers, der in dieser unermesslichen Partitur weder Rezitative zur Erholung seines Ohrs findet noch vorbereitende Ritornelle, die ihn auf den Moment aufmerksam machen, an dem man genauer hinhören muss.«



Juan Pantoja de la Cruz, Elisabeth von Valois

ELISABETH VON VALOIS (1545-1568)

Als Tochter König Heinrichs II. von Frankreich und seiner Frau Katharina de Medici war Elisabeth praktisch prädestiniert dazu, als politisches Pfand nach dem Friedensschluss mit Spanien dorthin verheiratet zu werden. Eine Heirat mit Don Carlos wurde ins Auge gefasst, eine Verlobung ist aber (auch wegen des bedenklichen Geisteszustandes des Infanten) nie zustande gekommen. Mit 14 Jahren wurde Elisabeth 1559 in Paris mit Philipp II. verheiratet, dessen Stelle während der Trauungszeremonie sein Gesandter, der Herzog von Alba, einnahm. Ihren Mann sah die Prinzessin im folgenden Jahr zum ersten Mal, als sie nach Spanien reiste. Den zeitgenössischen Dokumenten zufolge fühlte sich Elisabeth am spanischen Hof durchaus nicht unwohl; im Gegenteil spricht aus ihren Briefen an ihre Mutter eine glückliche Ehefrau, die trotz ihres jungen Alters die Verantwortung als Königin sehr ernst nahm. Das spanische Volk liebte Elisabeth und nannte sie wegen ihrer Rolle im spanisch-französischen Frieden »Isabel de la Paz« (»Elisabeth des Friedens«). Auch Philipp scheint seine Ehefrau mehr als nur geschätzt zu haben; nach ihrem Tod im Jahre 1568 zog er sich für Wochen vom Hofleben und von den Regierungsgeschäften zurück und dachte sogar an eine Abdankung. Was die Beziehungen zwischen Elisabeth und Don Carlos betrifft, fühlte sich die junge Frau für den gleichaltrigen, wegen seiner geistigen und körperlichen Schwächen oft missachteten Infanten offenbar verantwortlich und kümmerte sich viel um ihn, was eine große Anhänglichkeit auf Carlos' Seite zur Folge hatte. Ein Liebesverhältnis zwischen den beiden wird jedoch heute von den Historikern einstimmig ausgeschlossen.

Wie groß wird unsre Tugend,
Wenn unser Herz bei ihrer Übung bricht!
Hoch stellte Sie die Vorsicht – höher, Prinz,
Als Millionen Ihrer andern Brüder.
Parteilich gab sie ihrem Liebling, was
Sie andern nahm, und Millionen fragen:
Verdiente der im Mutterleibe schon
Mehr als wir andern Sterblichen zu gelten?
Auf! Retten Sie des Himmels Billigkeit!
Verdienen Sie, der Welt voran zu gehen,
Und opfern Sie, was keiner opferte.

Gestehen Sie es, Karlos – Trotz ist es
Und Bitterkeit und Stolz, was Ihre Wünsche
So wütend nach der Mutter zieht. Die Liebe,
Das Herz, das Sie verschwenderisch mir opfern,
Gehört den Welten an, die Sie dereinst
Regieren sollen. Sehen Sie, Sie prassen
Von Ihres Mündels anvertrautem Gut.
Die Liebe ist Ihr großes Amt. Bis jetzt
Verirrte sie zur Mutter. – Bringen Sie,
O bringen Sie sie Ihren künft'gen Reichen
Und fühlen
Die, statt Dolchen des Gewissens,
Die Wollust, Gott zu sein. Elisabeth
War Ihre erste Liebe. Ihre zwote
Sei Spanien. Wie gerne, guter Karl,
Will ich der besseren Geliebten weichen!

Friedrich Schiller: Don Karlos, Erster Akt



DIE OHNMACHT DER MÄCHTIGEN UND DIE MACHT DER OHNMÄCHTIGEN

Ein Gespräch über Verdis »Don Carlos«

Verdis Schmerzenskind

Werner Hintze: Welcher »Don Carlos« wird in Hamburg gespielt? Es gibt ja mindestens drei ziemlich verschiedene Fassungen.

Ingo Metzmacher: Wenn man es genau nehmen wollte, könnte man sogar auf sieben Fassungen kommen. Aber im Wesentlichen sind es drei: Die Fassung der Uraufführung in fünf Akten, die auf einen Text in französischer Sprache komponiert wurde, eine Fassung in vier Akten, für die der Text ins Italienische übertragen wurde, und eine letzte Fassung in italienischer Sprache, die wiederum fünf Akte hat. Wir spielen das Stück in französischer Sprache, und zwar über weite Strecken so, wie Verdi es für die Uraufführung komponiert hat. Das bedeutet, dass wir einige Passagen bringen, die schon vor der Uraufführung gestrichen worden sind.

Peter Konwitschny: Zunächst einmal wurde uns ziemlich rasch klar, dass wir eine Fassung in fünf Akten spielen müssen. In der vieraktigen Fassung fehlt der ganze ursprüngliche erste Akt, der die Begegnung von Carlos und Elisabeth in Frankreich zeigt, wie sich ihre Liebe entwickelt, und wie sie auf ein glückliches Leben miteinander hoffen. Elisabeth, die Tochter des Königs von Frankreich, soll doch, so ist es zunächst beschlossen, Carlos, den Sohn des spanischen Königs, heiraten, und diese Ehe soll den verheerenden Krieg zwischen Spanien und Frankreich beenden. Das Wunderbare ist, dass die beiden jungen Leute, die aus politischen Gründen verheiratet werden sollen, sich auch noch wirklich lieben, so dass das Glück perfekt zu sein scheint, bis die Nachricht kommt, dass Elisabeth nicht mit Carlos, sondern mit seinem Vater verheiratet werden soll. Für das Verständnis des Stücks ist es ganz wichtig, dass man gesehen hat, wie Carlos und Elisabeth von einer gemeinsamen glücklichen Zukunft träumen und wie dieser Traum brutal zerstört wird.

Hintze: Dieser erste Akt wurde freilich schon vor der Uraufführung stark beschnitten.

Metzmacher: In der Tat. Es hatte sich in den Proben für die Uraufführung herausgestellt, dass das Stück so lang ist, dass das Publikum der Pariser Oper den letzten Zug der Vorortbahn nicht mehr erreichen könnte. Darum forderte die Direktion Verdi auf, das Stück um 15 Minuten zu kürzen. Man stellte ihm natürlich ganz großzügig frei, welche Passagen er entfernen wolle, aber die Zeit musste eingespart werden. Diesen Kürzungen fiel unter anderem das erste Drittel des ersten Aktes zum Opfer, eine Chöreinführung und ein erster Auftritt der Elisabeth. Wir werden diese Szene bringen, nicht nur, weil der Einleitungschor musikalisch zu den eindrucksvollsten Chören Verdis gehört, sondern vor allem, weil die Szene für den politischen Hintergrund des ganzen Geschehens entscheidend wichtig ist.

Konwitschny: Durch den Einleitungschor werden wir direkt mit schlimmer Realität konfrontiert, die für alle Vorgänge im Stück das Fundament ist: der Krieg. Wir sehen die Waldarbeiter, die kaum noch wissen, wie sie weiter existieren sollen, mit ihren Frauen und Kindern. Und wir sehen Elisabeth in der Begegnung mit ihnen. Das ist das Entscheidende: Sie sieht mit eigenen Augen, was von ihrer

Entscheidung abhängt. Und wenn dann die Frage gestellt wird, ob sie der Heirat mit Philipp zustimmt, bittet das Volk sie, ihre Zustimmung zu geben, um den unsäglichsten Leiden ein Ende zu machen. Und wir sehen nun, dass Elisabeth sehr genau weiß, was sie tut: Sie zerstört ihr eigenes Lebensglück, um ein Glück für viele zu ermöglichen.

Hintze: Ist das Stück nicht auch rein musikalisch unvollständig, wenn der Fontainebleau-Akt fehlt?

Metzmacher: In gewisser Weise schon. Zumindest hängt ein wichtiges Erinnerungsmotiv, das mit der Begegnung von Carlos und Elisabeth in Frankreich zusammen-





Pantheon im Escorial

hängt und im Verlauf der Oper immer wieder auftaucht, quasi in der Luft. Das ist ein sehr interessanter Punkt: Dieser ganze erste Akt kommt bei Schiller nicht vor. Dort wird die Vorgeschichte nur erzählt. Das ist im Sprechtheater unproblematisch, aber in der Oper, zumindest in Verdis Oper, muss auf der Bühne sichtbar und unmittelbar sinnlich erlebbar vorgeführt werden, was geschieht, sonst ist es einfach nicht vorhanden. Anders gesagt: Wenn man die Entstehung dieses besagten Motivs nicht wirklich miterlebt, wird es nie die erwünschte emotionale Wirkung entfalten können, ohne die dem Stück aber etwas ganz Wesentliches fehlt.

Konwitschny: Am wichtigsten war mir dabei, die ursprüngliche politische Brisanz des Stücks wieder herzustellen. Im Prozess der Bearbeitung sind nämlich interessanterweise gerade solche Passagen gestrichen worden, die den politischen Hintergrund der Handlung betreffen. Das zeigt sich an der Streichung der schon erwähnten Choreinleitung, aber auch in der berühmten Szene zwischen Carlos und Posa im zweiten Akt. In der ersten Version erzählt Posa ziemlich ausführlich von Flandern und dem, was dort

geschieht. Das ist in der späteren Fassung, die heute allgemein bekannt ist, auf einen kurzen Satz zusammengestrichen. Und daraus entsteht dann das beliebte Missverständnis, als sei das Verhältnis zwischen Carlos und Posa die ideale Freundschaft. Sicherlich ist da auch Freundschaft im Spiel, aber in erster Linie ist es so, dass Posa den Sohn des Königs braucht, um seinen Plan zur Rettung Flanderns durchzusetzen. Carlos aber braucht einen Freund, dem er sich in seiner Not anvertrauen kann. Das Verhältnis zwischen den beiden ist also durchaus »windschief«, was sich u. a. an einem musikalischen Detail sehr deutlich zeigt: Das Rezitativ vor dem berühmten Abschluss des Duetts, in dem beide sich Treue schwören, endet in der ersten Fassung mit einem E-Dur-Akkord, woraufhin das C-Dur der Schlusspassage ziemlich unvermittelt eintritt. Man merkt, das stimmt etwas nicht. In der späteren Version hat Verdi diesen Übergang geglättet und an die Stelle dieses E-Dur-Akkords einen Dominantseptakkord gesetzt, der direkt zum C-Dur hinführt. Das ist zwar ein Gewinn an musikalischer Logik, aber ein Verlust an dramaturgischer und politischer Präzision. Denn dieses »windschiefe«

Verhältnis zwischen den beiden sagt ja etwas aus über die politischen Verhältnisse, unter denen sie leben müssen. Und die Veränderungen sind sicherlich auch Anpassungen des Werks an die Bedürfnisse dieses asozialen Opernbetriebs, in dem man schöne Töne hören will, aber nicht politische Botschaften.

Hintze: Entspricht diese Version in allen Punkten dem, was Verdi für die Uraufführung komponiert hat?

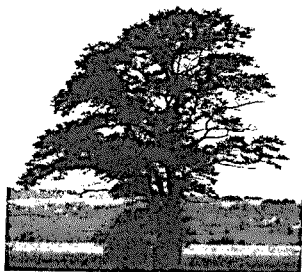
Metzmacher: Nicht in allen Punkten. Philologische Genauigkeit schien uns weniger wichtig als lebendiges Theater. Wir haben bei jeder Passage, für die es verschiedene Fassungen gibt, eine Entscheidung für eine der Versionen treffen müssen. Wir haben uns also nicht verpflichtet gefühlt, konsequent die erste Fassung zu verwenden, wenn wir der Meinung waren, dass die spätere Komposition der entsprechenden Passage stärker ist. Es ist also eine Version entstanden, die die verschiedenen Fassungen mischt, aber auf eine Weise, mit der Verdi möglicherweise sehr einverstanden gewesen wäre.

Große Oper

Hintze: Ist »Don Carlos« eine französische oder eine italienische Oper?

Metzmacher: Das Stück wurde auf einen französischen Text und für Frankreich komponiert. Das hat mit Sicherheit Auswirkungen auf den Stil. Es finden sich nicht nur die dramaturgischen Elemente der Großen Oper, sondern auch musikalisch finden sich Passagen, die offensichtlich stilistisch von der französischen Musik der Zeit beeinflusst sind. Trotzdem bleibt das Stück natürlich unverwechselbar Verdi.

Hintze: Der Italiener Verdi komponiert eine Oper, die in Spanien spielt, auf einen französischen Text, der seinerseits auf ein Drama eines deutschen



BERTOLT BRECHT MORGENLICHE REDE AN DEN BAUM GRIEHN

1

**Griehn, ich muss Sie um
Entschuldigung bitten.**

**Ich konnte heute nacht nicht
einschlafen, weil der Sturm so
laut war.**

**Als ich hinaus sah, bemerkte
ich, dass Sie schwankten
Wie ein besoffener Affe.
Ich äußerte das.**

2

**Heute glänzt die gelbe Sonne
in Ihren nackten Ästen.**

**Sie schütteln immer noch
einige Zähne ab, Griehn.**

**Aber Sie wissen jetzt,
was Sie wert sind.**

**Sie haben den bittersten
Kampf Ihres Lebens
gekämpft.**

**Es interessierten sich Geier
für Sie.**

**Und ich weiß jetzt: einzig
durch Ihre unerbittliche
Nachgiebigkeit stehen Sie
heute morgen noch gerade.**

3

**Angesichts Ihres Erfolgs
meine ich heute:**

**Es war wohl keine Kleinigkeit,
so hoch heraufzukommen
Zwischen den Mietskasernen,
so hoch herauf, Griehn, dass
Der Sturm so zu Ihnen kann
wie heute nacht.**

klassischen Dichters zurückgeht. Die Musik zeigt französische Einflüsse, ahmt gelegentlich spanische Musik mit ihrem Gitarrenklang nach und ist doch ganz italienisch ... Der Vorwurf liegt nahe, dass bei dieser Konstellation etwas Heterogenes herausgekommen ist.

Metzmacher: Der Vorwurf wird tatsächlich gelegentlich erhoben, und vermutlich hat das Gefühl, dass das Werk nicht wirklich einheitlich ist, bei den vielen Veränderungen eine Rolle gespielt. Sicherlich kann man sagen, dass das Stück in gewisser Weise heterogen ist. Aber nur dann, wenn man dem Begriff den negativen Beigeschmack nimmt. »Don Carlos« war mir immer die liebste von allen Verdi-Opern, weil das Stück so extrem ist. Hier geht es fast in jeder Szene um Leben und Tod. Und Verdi komponiert diese Extreme aufs Äußerste zugespitzt aus. Darum gibt es hier auch kaum noch herkömmlich geformte Arien, statt dessen ist das Stück voller Ensemblesätze, vor allem Duette. Wenn man so ein Stück mit den Maßstäben einer klassizistischen Ästhetik beurteilt, der es in erster Linie auf Ausgewogenheit ankommt, muss es uneinheitlich und unbefriedigend wirken. Aber ich denke, das ist gerade seine große Stärke.

Konwitschny: Das Stück ist für mich wie eine Summe der Bestrebungen Verdis. Er war zu dieser Zeit im Zenit seiner Schaffenskraft und konnte alles, was er wollte. So lang das Stück auch ist, hier ist keine Note zu viel. Man mag das Stück heterogen nennen, ich würde eher von

einem überbordenden Reichtum sprechen. Ein sozusagen ungebändigter Reichtum, da wird nichts geglättet, alles ist immer existenziell. Sicher kann man das auch von anderen Verdi-Opern sagen, aber mir scheint, dass sich das in keinem

Werk so ausgeprägt zeigt wie hier: Nehmen wir nur das Duett Carlos-Elisabeth im zweiten Akt. Diese sonderbaren Rückungen, diese irisierenden Instrumentationseffekte. Das ist nicht einfach ein schönes Liebesduett. Verdi erlaubt uns nicht, uns für einige Zeit in schönen Klängen zu baden. Die Musik zeigt uns, wie die Beziehung der beiden von der politischen Situation, in der sie leben müssen, gezeichnet ist, dass Carlos ein verstörter Mensch ist, der damit nicht umgehen kann und seinen Platz im Leben nicht wieder findet. Das Stück ist voll von solchen außergewöhnlichen Passagen. Und vermutlich hat man Verdi dann empfohlen, diese Sachen zu glätten, das Stück sozusagen zu »zähmen«. Und Verdi hat sich mehr oder weniger freiwillig darauf eingelassen.

Hintze: »Don Carlos« hält sich in seiner Dramaturgie anscheinend an die Konventionen der französischen Großen Oper, wie sie für Paris verbindlich waren ...

Konwitschny: Die Art und Weise, wie Verdi die Konventionen der Großen Oper einhält und gleichzeitig überschreitet, ist ein guter Beleg für die Meisterschaft, die er erreicht hatte. Man kann sagen, dass es sich hier um eine Aufhebung der Tradition im Hegel'schen Sinne handelt. Das Stück enthält alle Elemente, die die Große Oper ausmachen, die Haupt- und Staatsaktion, die großen Chortableaus, das große Chorfinale in der Mitte, das Ballett usw., aber es füllt die Konvention mit eigenen Inhalten. Wenn von »Don Carlos« oder auch von »Aida« die Rede ist, hört man oft, die Stücke seien uneinheitlich und problematisch, weil sie in ein äußerst feinfühlig gestaltetes psychologisches Kammerspiel auf der einen Seite und hohlen Bombast konventionell-repräsentativer Szenen auf der anderen Seite zerfielen, und Verdi sei nur in den intimen Szenen wirklich bei sich, in den übrigen Passagen sei er als Komponist deutlich weniger inspiriert. Das trifft auch bei »Aida« nicht wirklich zu, aber für »Don Carlos« ist das vollkommen falsch. Die großen Tableaus sind keineswegs nur Szenen, die der Opernkonvention geschuldet sind, die man auch weglassen könnte, ohne dass dem Stück Wesentliches fehlen würde. Die politischen Verläufe der Handlung, die in diesen Tableaus kulminieren, haben unmittelbare Auswirkungen auf das Schicksal der Figuren, und die Figuren sind nicht nur einfache Teile dieser Tableaus, sondern sind konsequent durch das Stück geführt, so dass diese großen Tableaus ihren Sinn keineswegs nur in ihrem repräsentativen

Effekt haben, sondern in dem, was sie für die Geschichte der jeweiligen Figur bedeuten. Verdi erfüllt also die Konvention, deutet sie aber doch in seinem Sinne um.

Die Tränen des Königs

Hintze: Nachdem wir den König beim großen Autodafé im vollen Glanz seiner Macht gesehen haben, führt uns der Anfang des vierten Akts in seine Privaträume, und wir erleben die Trauer des einsamen Menschen, der sich eingestehen muss, dass seine Frau ihn nicht liebt. Das ist eine berühmte, nichtsdestoweniger merkwürdige Szene. Geht es uns wirklich etwas an, ob der König einsam ist und weint?

Metzmacher: Verdi scheint das zumindest so gesehen zu haben. Immerhin hat er für diese Szene eine der schönsten, interessantesten und ergreifendsten Arien komponiert, die es in der Opernliteratur gibt. Die Musik dieser Arie ist jedenfalls ungeheuerlich. Man hört, dass Philipp eine ganz zerrissene Person ist. Für diese Not, in der der Mann ist, findet Verdi den angemessensten musikalischen Ausdruck. Für ihn ist die Sache offensichtlich nicht damit abgetan festzustellen, ob der König sei eben der König; ihn interessiert auch der Mensch, der die Krone trägt, und ihn interessiert die Not, die dieser Mensch leidet. Diese Einsamkeit des Mächtigen, von der keiner etwas weiß, die aber doch Einsamkeit ist.

Konwitschny: Die Situation ist freilich etwas sonderbar. Allem Anschein nach hat Philipp Elisabeth geheiratet, weil er sich ein liebevolles Zusammenleben mit ihr erhofft hat. Eine merkwürdige Idee. Zunächst war die Heirat des Thronfolger beider Länder verabredet, und im letzten Moment legt der Vater fest, dass er selbst heiraten wird. Wie kann er denn annehmen, dass diese Frau, die hier wie eine Sache verschoben wird, ihn lieben könnte? Das zeigt doch deutlich, in welcher Not dieser Mensch ist. Er ist vollkommen allein und sucht überall nach Liebe, nach echter menschlicher Nähe. Und da hat er eben die irre Hoffnung, die Heirat mit Elisabeth, von der er weiß, dass sie eine schöne Frau mit einem guten Herzen ist, könnte ihm ein Glück bringen, das ihm eigentlich unzugänglich ist. Und dann muss er sich irgendwann eingestehen, dass sich seine Hoffnung auf Glück nicht erfüllen wird. Natürlich fragt man sich, was uns das eigentlich angeht. Die Tränen des Königs sind für uns natürlich eigentlich ohne jede Bedeutung. Aber sie deut-

Musical score for Verdi's *L'Inferno*, Act II, Scene 1. The score shows the vocal line for the King (Re) and the instrumental accompaniment for strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses). The King's lyrics are: "Ah! si la royauté — nous donnait le pouvoir de li — veau fond des cœurs! — Et le ne m'ai-me". The score includes dynamic markings such as "largo", "silenzio", and "ppp".

ten auf etwas Wesentliches hin, und das gehört zum Kern des Stücks. Der König als oberster Machthaber steht an der Spitze des politischen Systems, aber er beherrscht es nicht. Er selbst ist ein Opfer der Verhältnisse, die ihm die Macht gegeben haben, die er nun aber auch stabilisieren muss. Die Trauer des Königs zeigt uns, welchen Preis ein Mensch für die Macht zahlen muss. Er ist nämlich gezwungen, sein Menschliches hinzugeben. Er wird mächtig sein, aber nicht glücklich. Und darin zeigt sich, dass Verhältnisse, die auf Macht gegründet sind, unmenschlich sind, dass sie Menschen zerstören, in ihrem Innersten und Eigentlichsten verwunden.

Metzmacher: Und gleich danach kommt die Szene mit dem Großinquisitor. Auch so etwas ganz Ungewöhnliches. Ein Duett für zwei Bässe, das gibt es ja kaum noch einmal in der Musikgeschichte. Und diese düstere, lastende Atmosphäre. Und der Großinquisitor macht dem König unmissverständlich klar, dass er als Mensch keine Chance hat. Nachdem Philipp sich eingestehen musste, dass seine Hoffnung auf die Liebe einer Frau vergeblich war, nimmt ihm nun der Inquisitor auch noch den Freund, auf den er Vertrauen gesetzt hatte. Und mehr noch: Der Großinquisitor sagt ihm ganz direkt, dass er als König das Bedürfnis nach Liebe und menschlicher Wärme nicht verspüren darf.

Konwitschny: Man sieht, was es auch den Großinquisitor gekostet hat, auf diesen Stand-

punkt zu kommen. Auch er ist schließlich ein Mensch. Und auch er muss das Bedürfnis nach menschlicher Wärme gekannt haben. Aber er hat sich das abgeschnitten und nur seiner Idee gelebt. Laut Regieanweisung ist er neunzig Jahre alt und blind. Diese Finsternis, in der er lebt, hört man auch aus seiner Musik. Die in ihrer Düsternis etwas Unerbittliches hat. Aber der Mann ist eben nicht nur gegen andere unerbittlich, sondern natürlich auch gegen sich selbst. Von Philipp unterscheidet ihn, dass in ihm die Hoffnung auf Glück schon lange gestorben ist, die Philipp immer noch den Schlaf raubt. Aber es ist ein entsetzliches Leben, das er führt; ich möchte nicht an seiner Stelle sein. Auch er ist in gewisser Weise ein Opfer der Verhältnisse ...

»Langes Schweigen«

Metzmacher: Im Zusammenhang mit der Arie des Königs möchte ich noch auf einen Punkt zu sprechen kommen, der mir sehr wichtig scheint. Und zwar auf die langen Pausen, die Verdi vorschreibt. In der Philipp-Arie steht eine der längsten kurz vor Schluss, nach dem letzten Verzweiflungsausbruch, bevor der Gedanke wieder aufgenommen wird, mit dem die Arie beginnt: »Sie liebt mich nicht«. An dieser Stelle wird in den gängigen Interpretationen meiner Ansicht nach viel zu kurz gewartet. Hier muss die Musik vollständig abbrechen, es muss eine wirklich tiefe, erschreckende Stille eintreten. Verdi schreibt hier

zwei lange Pausen mit Fermaten vor, Und zusätzlich schreibt er »Langes Schweigen« über diese Fermaten. Das ist etwas Außergewöhnliches, scheint mir. Als ich mein allererstes »Carlos«-Dirigat vorbereitete, traf ich in Berlin öfter mit Luigi Nono zusammen. Und der sprach immer wieder einerseits von den extremen dynamischen Bezeichnungen bei Verdi und andererseits von diesen langen Pausen. Nono hat diese Pausen in seinem Spätwerk ja quasi bis zum Exzess weiter entwickelt. Und er sah sich in diesem Punkt (und nicht nur in diesem) ganz in der Tradition Verdis. Neulich empfahl mir ein wohlmeinender Kollege, ich müsse unbedingt darauf achten, in diesem Stück den »organischen Fluss« der Musik zu wahren. Ich meine, das Besondere am späten Verdi ist gerade, dass er den organischen Fluss aufgibt, dass da riesige Abgründe in seiner Musik klaffen, schier endlose Pausen. Auch das gehört zu dem, was wir vorhin über die Extreme bei Verdi gesagt haben. Man wird dem Komponisten nicht gerecht, wenn man das glättet und über solche Pausen zu schnell hinweggeht.

Konwitschny: Verdi komponiert eben nicht einfach so drauflos. Er komponiert, weil er eine Botschaft, und das ist bei ihm immer auch eine politische, vermitteln will. Und wenn diese Botschaft es erfordert, unterbricht er den musikalischen Fluss, oder anders gesagt: Die Unterbrechung des Flusses macht dann die Musik aus.

Weltflucht als Ausweg?

Hintze: Es scheint im Stück nur eine Figur zu geben, die diesen Verstrickungen entkommt. Das ist allerdings eine sehr seltsame Gestalt ...

Konwitschny: Ja. Das ist Karl V., der auf eine schwer fassbare Art durch das Stück geistert. Wir erfahren gleich am Anfang des Zweiten Aktes, dass der Kaiser gestorben sei, aber der Mönch, der da singt und der die beiden Liebenden am Ende dem Arm der irdischen Gerechtigkeit entzieht, scheint eben dieser totgeglaubte Karl V. zu sein. Im Stück wird die Identität dieses Mönchs nicht ganz geklärt, seine Existenz bleibt ungewiss. Und vermutlich ist eben das der Ausdruck für die Situation dieses Mannes: Es handelt sich um Karl V., den Vater Philipps II., der seiner Macht entsagt und sich in ein Kloster zurückgezogen hat. Hier lebt er nun inkognito und im Einklang mit sich und Gott oder der Natur, oder wie immer man das nennen will, jedenfalls fern vom Lärm der Welt und ihren politischen Nöten. Er ist also in gewis-

ser Weise für die Welt gestorben. Damit stellt er eine Alternative in dem düsteren Geschehen dar. Da ist einer, der sich dieser Not einfach entzieht. Das ist also immerhin möglich.

Hintze: Sollte das aber wirklich die einzige Möglichkeit, der einzige Ausweg aus der Misere sein?

Metzmacher: Elisabeth stellt wohl eine andere Möglichkeit dar. Ihr gelingt es, in dieser Welt trotz allem, was sich dem entgegenstellt, ihre menschliche Integrität zu wahren und sich treu zu bleiben. Verdi umgibt diese Gestalt darum mit einer Musik von nahezu überirdischer Schönheit. Elisabeth geht fast wie eine Heilige durch das Stück. Wobei die Schönheit dieser Musik wohl gerade darauf erwächst, dass man in jedem Augenblick hört, welche Schmerzen es bereitet, auf diese Weise eine Heilige sein zu müssen. Aber trotz allem: Elisabeth stellt in ihrem Dasein eine Alternative zu den schlimmen Verhältnissen dar; sie zeigt, dass es möglich ist, unter unmenschlichen Bedingungen Mensch zu bleiben.

Konwitschny: Aber sie geht daran zugrunde. Der Preis für die Bewahrung ihrer Integrität ist ihr Glück. Sie opfert sich für das Glück anderer und gibt sich selbst auf. Das ist tatsächlich der äußerste Gegensatz zur Haltung des Mönchs, der Karl V. war, den die Welt einfach nicht mehr interessiert, weil ihr sowieso nicht zu helfen ist. Elisabeth tut, was sie tun kann, um die Welt bewohnbarer zu machen, und es kostet sie alles, was sie geben kann. Es liegt auf der Hand, dass beide Möglichkeiten nicht die wirkliche Lösung des Problems darstellen können. Und es liegt auf der Hand, und Verdi zeigt das ganz präzise, dass die Alternativen nur so lange so bestehen, wie die Verhältnisse nicht grundlegend verändert werden. Es bleibt vollkommen offen, wie diese Veränderung erreicht werden kann, aber am Anfang der Oper scheint für einen Moment auf, wie diese Welt beschaffen sein könnte: In der Liebe von Elisabeth und Carlos, die auch aus politischen Kalkül zunächst zur Ehe bestimmt sind, liegt die Chance einer Übereinstimmung von Politischem und Persönlichem, die Chance, das gesellschaftlich Erforderliche und das menschlich Wünschenswerte in Einklang zu bringen. Die Hoffnung wird zerstört, in dieser Welt kann sie sich nicht erfüllen. Die neue, die zu schaffende Welt, die, von der Verdi träumt, und von der wir mit Verdi gemeinsam träumen, wäre eine, in der diese Hoffnung sich erfüllt.



**HERMANN HESSE
TAGEBUCHBLATT**

Am Abhang hinterm Hause hab ich heute
Durch Wurzelwerk und Steinicht eine Grube
Gehauen und gegraben, tief genug,
Und jeden Stein aus ihr entfernt und auch
Die spröde, dünne Erde weggetragen.
Dann kniet ich eine Stunde da und dort
Im alten Wald und sammelte mit Kelle
Und Händen aus vermoderten
Kastanienstrünken jene schwarze, mulmige
Walderde mit dem warmen Pilzgeruch,
Zwei schwere Kübel voll, trug sie hinüber
Und pflanzte in die Grube einen Baum,
Umgab ihn freundlich mit der torfigen Erde,
Goss sonngewärmtes Wasser langsam zu
Und schwemmte, schlämmte sanft die Wurzel ein.

Da steht er, klein und jung, und wird da stehen,
Wenn wir verschollen sind und unserer Tage
Lärmige Größe und unendliche Not
Vergessen ist und ihre irre Angst.
Föhn wird ihn beugen. Regenwind ihn zausen,
Sonne ihm lachen, nasser Schnee ihn drücken,
Zeisig und Kleiber werden ihn bewohnen,
An seinem Fuß der stille Igel wühlen.
Und was er je erlebt, geschmeckt, erlitten,
Der Jahre Lauf, wechselnde Tiergeschlechter,
Bedrückung, Heilung, Wind- und
Sonnenfreundschaft,
Wird täglich aus ihm strömen im Gesang
Des rauschenden Laubes, in der freundlichen
Gebärde seines sanften Wipfelwiegens,
Im zarten süßen Duft des harzigen Saftes,
Der seine schlafverklebten Knospen feuchtet,
Im ewigen Spiel der Lichter und der Schatten,
Das er zufrieden mit sich selber spielt.

(1939)



Alonso Sánchez Coello, Prinzessin von Eboli

ANA DE MENDOZA Y DE LA CERDA, PRINZESSIN VON EBOLI (1540-1592)

Ana de Mendoza stammte aus einer der einflussreichsten und vermögendsten Adelsfamilien Spaniens. Im Alter von 14 Jahren verlor sie in einem Duell mit einem Pagen ihres Vaters ein Auge, weshalb das einzige Bild, das wir von ihr besitzen, sie mit einer Augenklappe zeigt. Durch Philipps II. Vermittlung kam 1561 ihre Heirat mit Philipps Freund und Minister Ruy Gomez de Silva und dessen Ernennung zum Fürsten von Eboli (in Süditalien) zustande. Sie gebar ihrem Ehemann bis zu dessen Tod 1573 zehn Kinder, von denen das erste offenbar dem König so ähnlich sah, dass Gerüchte über eine Affäre zwischen Philipp und Ana de Mendoza aufkamen.

Nach dem Tod ihres Mannes zog die Fürstin sich zunächst in ein Kloster zurück, verließ dieses jedoch nach einem halben Jahr und lebte wieder am Königshof. Als sich Ende der 1570er Jahre ein Griff Spaniens nach dem portugiesischen Thron abzeichnete, versuchte die Fürstin Eboli mit Hilfe von Philipps Staatssekretär Antonio Pérez (auch hier wurde eine Affäre vermutet, aber nie bestätigt), eine ihrer Töchter mit dem portugiesischen Infanten zu verheiraten, was faktisch ihre Regentschaft in Portugal bedeutet hätte. Da aber Philipp II. selbst seine Thronansprüche angemeldet hatte und die Pläne der Eboli als Hochverrat ansah, verurteilte er die Fürstin 1578 zunächst zu zwei Jahren Festungshaft und danach zu Hausarrest in ihrem Palast im kastilischen Pastrana, wo sie 1592 starb.

Auch ich
Bin noch nicht ganz verlassen... Ein Geliebter
Bleibt mir auch immer noch gewiss, und welcher?
O wahrlich, ich bin undankbar. Was gäbe
Die reichste Bettlerin darum, von meiner
Verdammnis einen Schimmer aufzuhaschen?
Was mangelte mir denn? — Er kann nicht lieben.
Und weiter nichts? — Ist's denn so wahr, dass Liebe,
Nur Liebe glücklich machen kann? Wenn Neid,
Wenn Schmeichelei einstimmig mir's beteuern,
Werd ich's zuletzt nicht glauben, wirklich sein?
Und ist es denn jetzt Liebe, was ich brauche?
Wenn meine Ehre blutet — Liebe? Ruft
Nicht lauter jetzt, nicht schrecklicher mein Stolz
Als meines Herzens stille Wünsche? Was
Ein Mann mir nahm, kann nur ein König mir
Ersetzen. Diese Schlangen kann allein
Der Große Taumeltrank betäuben.

Tugend?
Er will sie nicht, dem ich sie aufbehalten,
Dem sie allein geblüht — er will sie nicht.
Sie macht ihn ja nicht glücklich — — Oder frommt sie
Dem Himmel nur? und nicht auch mir? und nicht
Dem Manne, dem ich mich geschenkt? Spart sie
Für jene Welt der Unschuld schöne Blume?
Wenn für die Liebe sie nicht sammelt, wem,
Wem sammelt denn die Tugend? Ist sie mehr
Als hoher Wucher mit der Liebe Freuden?
Ich werde nicht mehr lieben. Ihres Amtes
Entbind ich sie auf immerdar. Sie fliehe
Der Hoffnung zu. Ich werde nicht mehr lieben.

Friedrich Schiller: Don Karlos, Zweiter Akt

FRIEDRICH SCHILLER
BRIEFE ÜBER DON KARLOS

(Bruchstücke)

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

Mit offenen Sinnen, mit allen Kräften der Jugend, allem Drange des Genies, aller Wärme des Herzens in das weite Universum geworfen, sieht er den Menschen im Großen wie im Kleinen handeln; er findet Gelegenheit, sein mitgebrachtes Ideal an den wirkenden Kräften der ganzen Gattung zu prüfen. Alles, was er hört, was er sieht, wird mit lebendigem Enthusiasmus von ihm verschlungen, alles in Beziehung auf jenes Ideal empfunden, gedacht und verarbeitet. Der Mensch zeigt sich ihm in mehreren Varietäten; in mehreren Himmelstrichen, Verfassungen, Graden der Bildung und Stufen des Glückes lernt er ihn kennen. So erzeugt sich in ihm allmählich eine zusammen-



gesetzte und erhabene Vorstellung des Menschen im Großen und Ganzen, gegen welche jede einengende kleinere Verhältnis verschwindet. [...]

An die Stelle eines Individuum tritt bei ihm das ganze Geschlecht ein vorübergehender jugendliche Affekt erweitert sich in eine allumfassende unendliche Philanthropie Aus einem müßigen Enthusiaster ist ein tätiger handelnder Mensch geworden. [...]

Bereichert mit tausend neuen fruchtbaren Begriffen, voll streben der Kräfte schöpferischer Triebe kühner und weit umfassende Entwürfe, mit geschäftigem Kopf glühendem Herzen, von den großen begeisternden Ideen aller meiner menschlicher Kraft und menschlichen Adels durchdrungen, und feuriger für die Glückseligkeit diese großen Ganzen entzündet, das ihm in so vielen Individuen vergegenwärtigt ward, so kommt er jetzt von der großen Ernte zurück, brennend von Sehnsucht, einen Schauplatz zu finden, auf welchem er diese Ideale realisieren, diese gesammelten Schätze in Anwendung bringen könnte Flanderns Zustand bietet sich ihm an. Alles findet er hier zu einer Revolution zubereitet. Mit dem Geiste, den Kräften und Hilfsquellen dieses Volkes bekannt, die er gegen die Macht seines Unterdrückers berechnet, sieht er das große Unternehmen schon als geendigt an. Sein Ideal republikanischer Freiheit kann kein günstigeres Moment und keinen empfänglicheren Boden finden. [...]

Je elender er dieses Volk findet, desto näher drängt sich dieses Verlangen an sein Herz, desto mehr eilt er, es in Erfüllung zu bringen. Hier, und hier erst, erinnert er sich lebhaft des Freundes den er mit glühenden Gefühlen für Menschen glück in Alkala verließ. Ihn denkt er sich jetzt als Retter der unterdrückten Nation, als das Werkzeug seiner hohen Entwürfe. Voll unaussprech-

cher Liebe, weil er ihn mit der Lieblingsangelegenheit seines Herzens zusammendenkt, eilt er nach Madrid in seine Arme, jene Samenkörner von Humanität und heroischer Tugend, die er einst in seine Seele gestreut, jetzt in vollen Saaten zu finden, und in ihm den Befreier der Niederlande, den künftigen Schöpfer seines geträumten Staats zu umarmen. [...]

Der Empfang ist der feurigste: aber wie beantwortet ihn Posa? Er, der seinen Freund in voller Blüte der Jugend verließ und ihn jetzt einer wandelnden Leiche gleich wiederfindet, verweilt er bei dieser traurigen Veränderung? Forscht er lange und ängstlich nach ihren Quellen? Steigt er zu den kleinern Angelegenheiten seines Freundes hinunter? Bestürzt und ernsthaft erwidert er diesen unwillkommenen Empfang. [...]

Er rechnete auf jenen Vorrat von erhabener Menschenliebe, auf das Gelübde, das er ihm in jenen schwärmerischen Tagen auf die entzweibrochene Hostie getan, und findet Leidenschaft für die Gemahlin seines Vaters – [...] eine hoffnungslose Leidenschaft, die alle seine Kräfte verzehrt, die sein Leben selbst in Gefahr setzt. Wie würde ein sorgsamer Freund des Prinzen, der aber ganz nur Freund allein und mehr nicht gewesen wäre, in dieser Lage gehandelt haben? und wie hat Posa, der Weltbürger, gehandelt? Posa, des Prinzen Freund und Vertrauter, hätte viel zu sehr für die Sicherheit seines Karlos gezittert, als dass er es hätte wagen sollen, zu einer gefährlichen Zusammenkunft mit seiner Königin die Hand zu bieten. Des Freundes Pflicht war es gewesen, auf Erstickung dieser Leidenschaft und keineswegs auf ihre Befriedigung zu denken. Posa, der Sachwalter Flanderns, handelt ganz anders. Ihm ist nichts wichtiger, als diesen hoffnungslosen Zustand, in welchem die tätigen Kräfte seines Freundes versinken, auf das schnellste zu endigen, sollte es auch ein kleines Wagestück kosten. Solang sein Freund in unbefriedigten Wünschen verschmachtet, kann er fremdes Leiden nicht fühlen; solang seine Kräfte von Schwermut niedergedrückt sind, kann er sich zu keinem heroischen Entschlusse erheben. Von dem unglücklichen Karlos hat Flandern nichts zu hoffen, aber vielleicht von dem glücklichen. [...]

Aber Posa, dem die Befreiung eines unterdrückten Volks eine weit dringendere Aufforderung war als die kleinen Angelegenheiten eines Freundes, Posa, der Weltbürger, musste gerade so und nicht anders handeln. Alle Schritte, die im

Verlauf des Stücks von ihm unternommen werden, verraten eine wagende Kühnheit, die ein heroischer Zweck allein einzuflößen im Stand ist; Freundschaft ist oft verzagt, und immer besorglich. Wo ist bis jetzt im Charakter des Marquis auch nur eine Spur dieser ängstlichen Pflege eines isolierten Geschöpfes, dieser alles ausschließenden, alles für einen Gegenstand hingebenden, alles in einem Gegenstande genießenden Neigung, worin doch allein der eigentümliche Charakter der leidenschaftlichen Freundschaft besteht? Wo ist bei ihm das Interesse für den Prinzen nicht dem höhern Interesse für die Menschheit untergeordnet? Fest und beharrlich geht der Marquis seinen großen kosmopolitischen Gang, und alles, was um ihn herum vorgeht, wird ihm nur durch die Verbindung wichtig, in der es mit diesem höhern Gegenstande steht. [...]

Unstreitig! Der Charakter des Marquis von Posa hätte an Schönheit und Reinigkeit gewonnen, wenn er durchaus gerader gehandelt hätte und über die unedeln Hilfsmittel der Intrigue immer erhaben geblieben wäre. Auch gestehe ich, dieser Charakter ging mir nahe, aber, was ich für Wahrheit hielt, ging mir näher. Ich halte für Wahrheit, »dass Liebe zu einem wirklichen Gegenstande und Liebe zum Schönhandeln sich in ihren Wirkungen ebenso ungleich sein müssen, als sie in ihrem Wesen von einander verschieden sind – dass der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch aus enthusiastischer Anhänglichkeit an seine Vorstellung von Tugend und hervorzubringendem Glück sehr oft ausgesetzt ist, ebenso willkürlich mit den Individuen zu schalten, als nur immer der selbstsüchtigste Despot, weil der Gegenstand von beider Bestrebungen in ihnen, nicht außer ihnen wohnt, und weil jener, der seine Handlungen nach einem innern Geistesbilde modelt, mit der Freiheit anderer beinahe ebenso im Streit liegt als dieser, dessen letztes Ziel sein eigenes Ich ist.« Eben weil jener die Handlung in steter Hinsicht auf ein unendliches Ganzes tut, verschwindet nur allzu leicht das kleinere Interesse des Individuums in diesem weiten Prospekt. Große Menschen handeln schön, um der moralischen Schönheit willen; gute Menschen handeln schön, um des Gegenstandes willen. Aus jenen wollen wir uns Gesetzgeber; Richter, Könige wählen – aber nur aus diesen unsern Freund. Karlos hat Ursache gefunden, es zu bereuen, dass er diesen Unterschied außer Acht ließ, und einen großen Mann zu seinem Busenfreund machte.



El Greco, Der Kardinal

DER GROSSINQUISITOR

Zu der Zeit, in der Schillers und Verdis »Don Carlos« spielt, im Jahre 1568, war nominell Fernando de Valdés (1483-1568), der Erzbischof von Sevilla, Großinquisitor von Spanien. Valdés galt wegen seines vorbildlichen, streng asketischen Lebenswandels und seiner Redegewandtheit als einer der wichtigsten spanischen Theologen. Nach seiner Ernennung zum Großinquisitor 1547 organisierte er zunächst die Inquisition neu und verhalf ihr damit zu größerer Schlagkraft. In den Jahren 1551, 1554 und 1559 erließ er außerdem die ersten Verzeichnisse der durch die Inquisition für Spanien verbotenen Bücher. Wegen seiner Gegnerschaft zu Papst Pius IV. wurde er 1566 von seinen Aufgaben entbunden, behielt aber den Titel des Großinquisitors. Das Amt übte an seiner Stelle der Bischof von Sigüenza aus,

Kardinal Diego Espinosa, der es bis zu seinem Tod im Jahre 1572 innehatte.

Die Inquisition wurde in Spanien 1478 auf Wunsch des Königspaares Ferdinand und Isabella eingeführt. Sie unterschied sich grundlegend von der päpstlichen/römischen Inquisition, da sie direkt dem spanischen König unterstand, der auch die Inquisitoren einsetzte. Nur der Großinquisitor musste vom Papst ernannt werden. Über die Inquisition und ihre Vorgehensweise kursieren bis heute

Unwahrheiten, die im Lauf der Jahrhunderte immer wieder aufgegriffen wurden. So endete z. B. nur ein geringer Teil der Inquisitionsprozesse mit Verbrennungen oder anderen Todesstrafen. Auch die Anwendung der Folter bei Inquisitionsverhören war nicht so häufig wie in der weltlichen

Gerichtbarkeit der Zeit. Je länger die Inquisition bestand, desto mehr wurde sie von einer Behörde zur Verfolgung von Ketzerei zu einem allgemeinen Sittentribunal, das auch gegen ungehorsame Ehefrauen, Zigeuner und Homosexuelle vorging.

Was sollte Ihnen dieser Mensch? Was konnte
Er Neues Ihnen vorzuzeigen haben,
Worauf Sie nicht bereitet waren? Kennen
Sie Schwärmersinn und Neuerung so wenig?
Der Weltverbesserer prahlerische Sprache
Klang Ihrem Ohr so ungewohnt? Wenn das
Gebäude Ihrer Überzeugung schon
Von Worten fällt — mit welcher Stirne, muss
Ich fragen, schrieben Sie das Bluturteil
Der hunderttausend schwachen Seelen, die
Den Holzstoß für nichts Schlimmeres bestiegen?

Wozu Menschen? Menschen sind
Für Sie nur Zahlen, weiter nichts. Muss ich
Die Elemente der Monarchenkunst
Mit meinem grauen Schüler überhören?
Der Erde Gott verlerne zu bedürfen,
Was ihm verweigert werden kann — Wenn Sie
Um Mitgeföhle wimmern, haben Sie
Der Welt nicht Ihresgleichen zugestanden?
Und welche Rechte, möcht ich wissen, haben
Sie aufzuweisen über Ihresgleichen ?

Friedrich Schiller: Don Karlos, Fünfter Akt

DIE SPANISCHE INQUISITION

LION FEUCHTWANGER

Im Jahre 1478 hatten die katholischen Herrscher Ferdinand und Isabella ein Sondertribunal eingesetzt zur Verfolgung aller Verbrechen gegen die Religion. Das war geschehen nach der Niederkämpfung der Araber; als es galt, die mühsam hergestellte Einheit des Reiches durch die Einheit des Glaubens zu wahren. »Eine Herde, ein Hirt, ein Glaube, ein König, ein Schwert«, hatte damals der Dichter Hernando Acuña gesungen.

Dieses geistliche Gericht, die Inquisition, das Heilige Offizium, hatte seine Pflicht getan. Ausgespät, ausgetrieben, ausgetilgt waren die Araber und Juden, desgleichen alle jene, die ihre subversive Gesinnung hinter der Maske des katholischen Glaubens zu verbergen gesucht hatten: die heimlichen Mauren und Juden, die Moriscos, die Judaisantes, die Marranen.

Aber als die Inquisition diese ihre Aufgabe erfüllt hatte, war sie zu einer selbstständigen Macht innerhalb des Staates geworden. Zwar beschränkte sich dem Namen nach ihre Tätigkeit auf die Ausfindung und Bestrafung der Ketzerei. Aber was alles war nicht Ketzerei? Ketzerei war zunächst jede Ansicht, die gegen ein Dogma der katholischen Kirche verstieß, und somit fiel der Inquisition die Aufgabe zu, alles Geschriebene, Gedruckte, Gesprochene, Gesungene und Getanzte zu zensieren. Ketzerei war weiterhin jede für die Allgemeinheit wichtige Tätigkeit, wenn sie von dem Abkömmling eines Ketzers ausgeübt wurde. Somit hatte das Heilige Offizium die Pflicht, die Reinblütigkeit aller derer nachzuprüfen, die um ein Amt nachsuchten. Jeglicher Anwärter musste seine »limpieza« erweisen, seine Abstammung von altchristlichen Eltern und Ureltern; es durfte unter seinen Ahnen kein Maure oder Jude gewesen sein. Solche Gutachten ausstellen konnte nur die Inquisition. Sie konnte die Untersuchung nach Belieben hinausziehen, sie konnte dafür beliebig hohe Gebühren berechnen, die letzte Entscheidung, ob ein Spanier im Staatsdienst beschäftigt werden konnte, war in ihre Hand gegeben. Ketzerei war aber auch Fluchen, die Darstellung des Nackten, Bigamie, unnatürliche Unzucht. Ketzerei war Wucher, da er in der Bibel verboten war. Sogar der Pferdehandel mit Nichtspaniern war Ketzerei, weil solcher Handel den Ungläubigen jenseits der Pyrenäen Vorteile bringen konnte.

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

Alljährlich schrieb das Heilige Offizium einen Feiertag aus, um an ihm das so genannte Glaubensedikkt zu verkünden. In diesem Erlass wurden diejenigen, die sich ketzerischer Neigungen schuldig fühlten, ermahnt, sich selber innerhalb einer Gnadenfrist von dreißig Tagen bei dem Heiligen Tribunal zu bezichtigen. Weiterhin wurden alle Gläubigen aufgefordert, jegliche Ketzerei anzuzeigen, von der sie erfahren hätten. Es wurde eine lange Liste verdächtiger Handlungen aufgezählt. Auf heimliche Ketzerei wiesen hin alle jüdischen Bräuche, das Anzünden von Kerzen am Freitagabend, das Wechseln der Wäsche zum Sabbat, das Nichtessen von Schweinefleisch, das Händewaschen vor jeder Mahlzeit. Auf ketzerische Neigungen hin wies die Lektüre fremdsprachlicher Bücher wie überhaupt häufiges Lesen profaner Werke. Kinder hatten ihre Eltern, Ehemann oder Ehefrau den Partner anzuzeigen, sowie sie Verdächtiges bemerkten, sonst verfielen sie der Exkommunikation.

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

Leugnete der Inkrimierte oder beharrte er in seinem Irrtum, so wurde die Folter angewandt. Um die Bezahlung der Folterknechte zu sparen, forderte die Inquisition manchmal hohe Zivilbeamte auf, die gottgefällige Tätigkeit umsonst auszuüben. Wie alle Phasen der Prozedur vollzog sich die Folterung nach peinlich genauen Vorschriften, in Anwesenheit eines Arztes und eines Sekretärs, der jede Einzelheit protokollierte. Mit Nachdruck, durch die Jahrhunderte hindurch, betonten die geistlichen Richter, dass sie das widerwärtige Mittel der Folter aus Barmherzigkeit

anwendeten, um nämlich den Verstockten von seiner Ketzerei zu befreien und ihn auf den Weg der wahren Erkenntnis zu führen. Gestand und bereute der Beschuldigte, so wurde er dadurch »mit der Kirche ausgesöhnt«. Die Aussöhnung war verknüpft mit einer Buße; es wurde etwa der Auszusöhnende gegeißelt oder in öffentlicher Prozession im Schandkleid durch die Stadt geführt, oder er wurde den weltlichen Behörden überstellt zur Abbüßung einer drei- bis achtjährigen, manchmal auch lebenslänglichen Galeerenstrafe. Das Vermögen des Büßenden wurde konfisziert, zuweilen auch sein Haus zerstört; er und seine Nachfahren bis ins fünfte Geschlecht blieben unfähig, ein Amt zu bekleiden oder einen angesehenen Beruf auszuüben.

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

So geheim das Verfahren der Inquisition war, mit so pomphafter Öffentlichkeit wurden ihre Urteile verkündigt und vollzogen. Verkündung und Vollziehung des Urteils wurde »Glaubensakt« genannt, »Glaubenskundgebung, Glaubensmanifest, Auto de fe«. Daran teilzunehmen galt als gottgefällige Handlung. Prächtige Prozessionen zogen auf, feierlich wurde die Standarte der Inquisition enthüllt, auf riesigen Tribünen saßen die zivilen und die geistlichen Würdenträger. Jeder einzelne Verbrecher wurde aufgerufen und vorgeführt, angetan mit dem Schandhemd und dem hohen, spitzen Ketzerhut, sein Urteil wurde ihm

mit schallender Stimme verkündet. Zum Quemadero, zum Verbrennungsplatz, wurden die Verurteilten mit großem Aufgebot von Militär geführt. Der Verbrennung der Ketzer schaute die Menge mit einer Gier zu, welche die Entzückungen des Stierkampfes übertraf, und wenn zu viele Sünder nach der Verurteilung bereit hatten, so dass sie mit der Erdrosselung davorkamen und nicht brennen mussten, dann murrten die Zuschauer.

Häufig wurden solche »Glaubensakte« gehalten zur Feier freudiger Ereignisse, der Thronbesteigung oder Hochzeit eines Königs oder der Geburt eines Thronfolgers; dann wurde der Scheiterhaufen von einem Mitglied der königlichen Familie angezündet.

Über jedes Autodafé wurden Berichte veröffentlicht, die von kundigen geistlichen Schriftstellern verfasst waren. Diese Berichte waren sehr beliebt. Da erzählt etwa der Padre Garau von einem Autodafé auf der Insel Mallorca. Wie da drei verstockte Sünder den FeuerTod fanden und wie sie, als die Flammen sie erreichten, verzweifelt vom Pfahl los wollten. Der Ketzer Benito Terongi riss sich wirklich los, doch nur um in die Flammen zu seiner Linken zu fallen. Seine Schwester Catalina, die sich vorher gerühmt hatte, sie werde sich selber in die Flammen stürzen, schrie und winselte, man solle sie losbinden. Der Ketzer Rafael Valla stand zuerst bewegungslos wie eine Statue im Rauch, aber als die Flammen ihn berührten, wand und krümmte er sich. Er war fett und rosig wie ein zullendes Ferkel, und als man außen an seinem Körper keine Flammen mehr sah, brannte er innen weiter; sein Leib brach auf, seine Eingeweide fielen heraus wie die des Judas. Das Büchlein des Padre Garau »La Fe Triumfante«, »Der triumphierende Glaube«, hatte besondern Erfolg, es erreichte vierzehn Auflagen, eine letzte in den Zeiten Francisco Goyas.

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

Aus: »Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis«



Tizian, Karl V.

KARL V. (1500-1558)

Karl V., in Gent geboren, wurde 1516 als Karl (Carlos) I. spanischer König und 1519 deutscher Kaiser. Er regierte ein gewaltiges Reich, das u. a. Spanien, dessen Besitzungen in Amerika, die Niederlande und das Heilige Römische Reich Deutscher Nation umfasste und in dem, wie ein bekanntes Sprichwort sagte, »die Sonne nicht unterging«. Dieser immensen Aufgabe versuchte er durch ständige Reisen gerecht zu werden, die ihn in fast alle Reichsteile führten, aber auch bewirkten, dass die Regierungsgeschäfte in Spanien häufig von Regenten wahrgenommen werden mussten, eine Aufgabe, die Karl 1543 zum ersten Mal seinem sechzehnjährigen Sohn Philipp übertrug. Er empfand den Kampf gegen die Ausbreitung der lutherischen »Irrlehren« stets als seine wichtigste Aufgabe, doch nach harten Auseinandersetzungen mit den deutschen Fürsten musste er 1555 den Augsburger Religionsfrieden akzeptieren, der den Fürsten das Recht gewährte, ihre Religion selbst zu wählen und diese auch ihren Untertanen aufzuzwingen (Grundsatz: Cuius regio, eius religio). Aufgrund der aus diesem Misserfolg resultierenden Schwächung seiner Machtposition und wohl auch aus Frustration dankte Karl V. 1556 ab, ein in der damaligen Zeit schockierender Vorgang; die Kaiserkrone übergab er an seinen Bruder Ferdinand, die spanische Krone und die Herrschaft in den Niederlanden an Philipp. Der Kaiser verbrachte seine letzten Jahre im Kloster San Yuste in der spanischen Region Extremadura, wo er mit den Mönchen lebte und betete und daneben seiner Sammelleidenschaft (Bücher, Waffen, Uhren) frönte.

Friedrich Rückert
Ich bin der Welt abhanden gekommen

Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält,
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,
Und ruh' in einem stillen Gebiet!
Ich leb' allein in meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied!

FRIEDRICH SCHILLER
DIE IDEALE

So willst du treulos von mir scheiden
Mit deinen holden Phantasien,
Mit deinen Schmerzen, deinen Freuden,
Mit allen unerbittlich fliehn?
Kann nichts dich, Fliehende! verweilen,
Oh! meines Lebens goldne Zeit?
Vergebens, deine Wellen eilen
Hinab ins Meer der Ewigkeit.

Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt,
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunkne Herz geschwellt,
Er ist dahin, der süße Glaube
An Wesen, die mein Traum gebar,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.

Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloss,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoss,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu atmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust.

Und, teilend meine Flammentriebe,
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuss der Liebe,
Und meines Herzens Klang verstand;
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Widerhall.

Es dehnte mit allmächt'gem Streben
Die enge Brust ein kreisend All,
Herauszutreten in das Leben,
In Tat und Wort, in Bild und Schall.
Wie groß war diese Welt gestaltet,
Solang die Knospe sie noch barg,
Wie wenig, ach! hat sich entfaltet,
Dies wenige, wie klein und karg.

Wie sprang, von kühnem Mut beflügelt,
Beglückt in seines Traumes Wahn,
Von keiner Sorge noch gezügelt,
Der Jüngling in des Lebens Bahn.
Bis an des Äthers bleichste Sterne
Erhob ihn der Entwürfe Flug,
Nichts war so hoch, und nichts so ferne,
Wohin ihr Flügel ihn nicht trug.

Wie leicht ward er dahingetragen,
Was war dem Glücklichen zu schwer!
Wie tanzte vor des Lebens Wagen
Die luftige Begleitung her!
Die Liebe mit dem süßen Lohne,
Das Glück mit seinem goldnen Kranz,
Der Ruhm mit seiner Sternenkrone,
Die Wahrheit in der Sonne Glanz!

Doch ach! schon auf des Weges Mitte
Verloren die Begleiter sich,
Sie wandten treulos ihre Schritte,
Und einer nach dem andern wich.
Leichtfüßig war das Glück entflohen,
Des Wissens Durst blieb ungestillt,
Des Zweifels finstre Wetter zogen
Sich um der Wahrheit Sonnenbild.

Ich sah des Ruhmes heil'ge Kränze
Auf der gemeinen Stirn entweiht,
Ach! allzuschnell nach kurzem Lenze
Entfloh die schöne Liebeszeit.
Und immer stiller ward's und immer
Verlassner auf dem rauhen Steg,
Kaum warf noch einen bleichen Schimmer
Die Hoffnung auf den finstern Weg.

Von all dem rauschenden Geleite,
Wer harrte liebend bei mir aus?
Wer steht mir tröstend noch zur Seite,
Und folgt mir bis zum finstern Haus?
Du, die du alle Wunden heilest,
Der Freundschaft leise zarte Hand,
Des Lebens Bürden liebend teilest,
Du, die ich frühe sucht' und fand.

Und du, die gern sich mit ihr gattet,
Wie sie der Seele Sturm beschwört,
Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.



BISTRO-RESTAURANT

CASSE-CROÛTE

Büschstraße 2 • 20354 Hamburg • 040/34 33 73

Kulinarische Kompositionen à la carte.

**Erleben Sie neben einer außergewöhnlichen Vorstellung
ein kulinarisches Geschmacks-Vergnügen im Casse-Croûte.**

**Lassen Sie sich von uns verwöhnen mit einem exklusiven
Überraschungs-Menue für 45,- DM, oder genießen Sie
etwas Traumhaftes à la carte.**

**Sie finden uns nur 3 Geh-Minuten von der Oper entfernt in
der Büschstraße 2 – Verlängerung Gr. Theaterstraße –
zwischen UFA-Kino & Gänsemarkt-Passage.**

Wir freuen uns auf Ihren Besuch!

**Telefonische Reservierung:
040/34 33 73**

**Unsere Öffnungszeiten:
Mo. – Sa. von 12 bis 24 h
So. von 17 bis 24 h**

Bistro • Restaurant • Weinhandel • Partyservice • Kochkurse

Don Carlos

Inszenierungen in Hamburg

Datum	16. April 1926	31. Mai 1930	28. September 1933
Vorstellungen	3	1	11
Sprache	deutsch	deutsch	deutsch
Musikalische Leitung	Werner Wolff	Werner Wolff	Carl Gotthard
Inszenierung	Walter Eschner	Leopold Sachse	Rudolf Zindler
Ausstattung	Theaterwerkstätten	Theaterwerkstätten	Gerd Richter
Philipp II.	Hermann Marowski	Hermann Marowski	Hermann Marowski
Elisabeth von Valois	Emmy Land	Emmy Land	Hertha Faust
Don Carlos	Carl Günther	Ludwig Suthaus	Carl Günther
Prinzessin Eboli	Sabine Kalter	Sabine Kalter	Sabine Kalter
Gräfin von Aremberg	Emmy Woriska	Lilly Küster	-
Marquis von Posa	Joseph Degler	Hans Reinmar	Matthieu Ahlersmeyer
Graf von Lerma	Ferdinand Christophory	Ferdinand Christophory	Peter Markwort
Tebaldo	Sophie Bock	Sophie Bock	Ingeborg Burmester
Großinquisitor	Julius Gutmann	Julius Gutmann	Julius Gutmann
Ein Mönch	Julius vom Scheidt	Walter Pryba	Josef Groenen
Stimme von oben	-	-	Lisa Jungkind

Datum	3. Januar 1943	23. Februar 1952	23. Oktober 1955
Vorstellungen	7	15	163
Sprache	deutsch	deutsch	deutsch bis 1971/italienisch
Musikalische Leitung	Eugen Jochum	Leopold Ludwig	Albert Bittner
Inszenierung	Alfred Noller	Günther Rennert	Günther Rennert
Ausstattung	Caspar Neher	Alfred Siercke	Alfred Siercke
Philipp II.	Ferdinand Frantz	Gottlob Frick	Arnold van Mill
Don Carlos	Joop de Vries	Rudolf Schock	Rudolf Schock
Marquis von Posa	Josef Olah	Josef Metternich	Josef Metternich
Großinquisitor	Robert Hager	Theo Herrmann	James Pease
Ein Mönch	Jean Pfendt	Jean Pfendt	Jean Pfendt
Elisabeth von Valois	Annelies Kupper	Elfriede Wasserthal	Anne Bollinger
Prinzessin Eboli	Gusta Hammer	Martha Mödl	Helga Pilarczyk
Tebaldo	Käthi Möller	Ilse Wallenstein	Oda Balsborg
Gräfin von Aremberg	Selma Kuhn	Charlotte Lienow	Isabella Vernici
Graf von Lerma	Fritz Göllnitz	Kurt Marschner	Kurt Marschner
Stimme von oben	Martina Wulf	Käthe Maas	Eva-Maria Kupczyk

Datum	12. März 1978	4. November 2001	
Vorstellungen	78	-	Die Hamburger Erstaufführung des Hamburger Stadttheaters fand 1926 im Haus am Millerntor statt. 1955 erfolgte die Neueinstudierung im Rahmen der Festwoche zur Einweihung des neuen Hauses. Bis zum 22. 1. 1979 wurde in 11 Aufführungen erstmals die 5-aktige Fassung und ab dem 25. 1. 1979 in 67 Aufführungen wieder die 4-aktige Fassung gespielt. Zuletzt wurde »Don Carlos« am 9. Dezember 1992 aufgeführt.
Sprache	italienisch	französisch	
Musikalische Leitung	Rafael Kubelik	Ingo Metzmacher	
Inszenierung	Jean-Pierre Ponnelle	Peter Konwitschny	
Ausstattung	Pet Halmen (Kost.)	Johannes Leiacker	
Philipp II.	Simon Estes	Robert Hale	
Don Carlos	Vasile Moldoveanu	Gabriel Sadé	
Marquis von Posa	Bernd Weikl	Jean-Luc Chaignaud	
Großinquisitor	Kurt Moll	Simon Yang	
Ein Mönch	Carl Schultz	Marcel Rosca	
Elisabeth von Valois	Sylvia Sass	Danielle Halbwachs	
Prinzessin Eboli	Grace-M. Bumbry	Jeanne Piland	
Tebaldo	Olive Fredricks	Antigone Papoulikas	
Gräfin von Aremberg	Barbara Spolert	Corinna Meyer-Esche	
Graf von Lerma	Frieder Stricker	Michael Smallwood	
Stimme von oben	Gabriele Fuchs	Inga Kalna	

VERONA®

80. Opern-Festspiele Arena di Verona 21. Juni bis 1. September 2002

Lufthansa Hamburg-München-Verona
 Hotel Erster Klasse Colomba d'Oro an der Arena (180 m)
 Parkettplätze in Reihen 1 und 10

19 Reisen, das gesamte Festspielprogramm			
Nº1	21-23 Juni	Fr - So	Aida, Carmen
Nº2	28-30 Juni	Fr - So	Carmen, Aida
Nº3	5-8 Juli	Fr - Mo	Carmen, Il Trovatore, Aida
Nº4	10-12 Juli	Mi - Fri	Aida
Nº5	12-15 Juli	Fr - Mo	Carmen, Il Trovatore, Aida
Nº6	17-19 Juli	Mi - Fr	Carmen
Nº7	19-22 Juli	Fr - Mo	Il Trovatore, Nabucco, Aida
Nº8	23-26 Juli	Di - Fr	Aida, Il Trovatore, Nabucco
Nº9	26-29 Juli	Fr - Mo	Carmen, Il Trovatore, Nabucco
Nº10	31 Juli-2 Aug	Mi - Fr	Nabucco, Aida
Nº11	2-5 August	Fr - Mo	Carmen, Il Trovatore, Nabucco
Nº12	7-9 August	Mi - Fr	Carmen
Nº13	9-12 August	Fr - Mo	Nabucco, Tosca, Aida
Nº14	13-16 August	Di - Fr	Nabucco, Carmen, Aida
Nº15	16-19 August	Fr - Mo	Nabucco, Tosca, Carmen
Nº16	20-23 August	Di - Fr	Nabucco, Tosca, Aida
Nº17	23-26 August	Fr - Mo	Carmen, Tosca, Nabucco
Nº18	27-30 August	Di - Fr	Carmen, Tosca, Aida
Nº19	30 Aug-2 Sep	Fr - Mo	Nabucco, Tosca, Aida

Paketpreis € 2000

inklusive Linienflug Hamburg-Verona, 3 Opern, 3 Nächte, Frühstück, Champagner in den Pausen, Abholung am Flughafen, Rücktrittsversicherung. € 1700 Bahn 1. Klasse, € 1600 PKW-Anreise. Reduzierte Preise bei Terminen mit weniger als 3 Opern. Zu diesem Programm gehören 28 nummerierte Dauerplätze in der 1. Reihe Parkett, 6 in Reihe 10 hinter dem 1. Quergang, alle mit freier, naher Bühnensicht, Beinfreiheit, Arm- und Rückenlehnen, gepolstert. Näheres, Arena-Sitzplan, Luftbild Arena mit Hotel: Robert Schweitzer, Vertrags-Agentur Arena di Verona, Nieder-Ramstädter Straße 44, 64368 Ober-Ramstadt

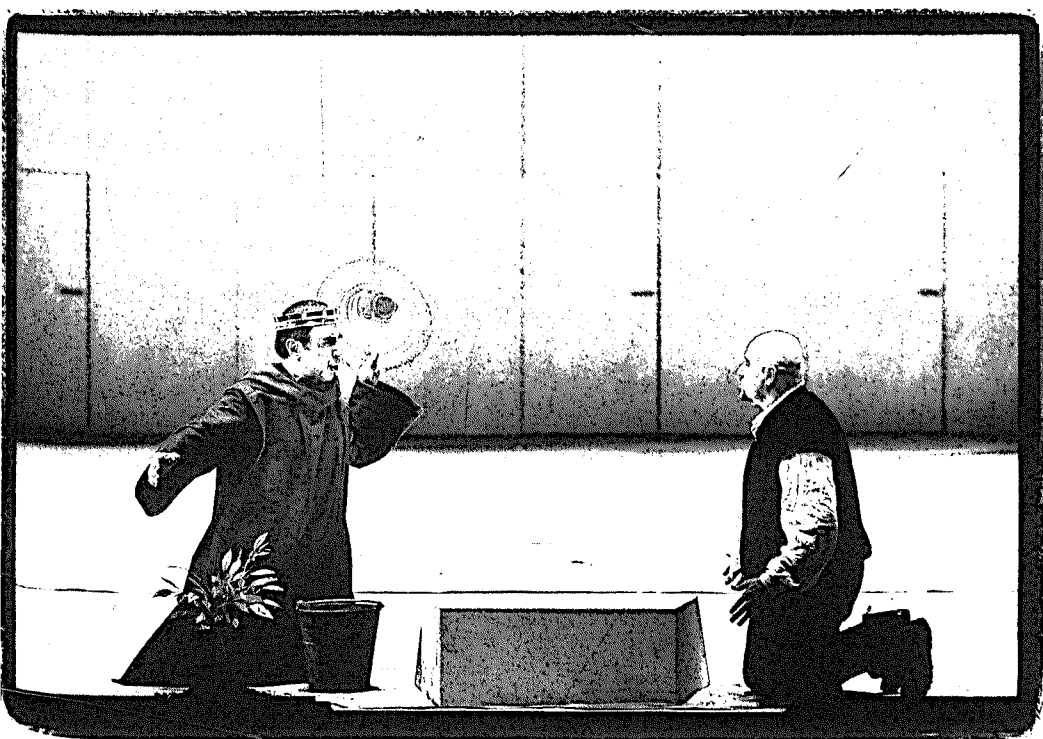
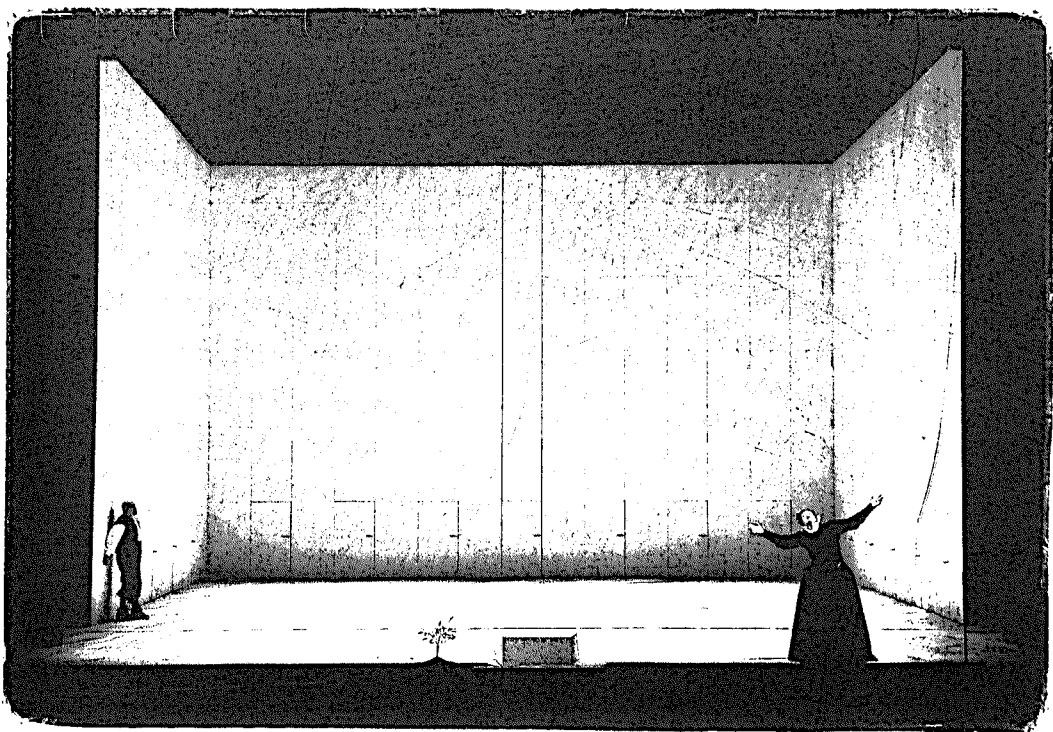
Telefon 06154 3021 Fax 06154 52600

Anrufe werden persönlich entgegengenommen, auch außerhalb der Bürostunden.

Büro Schweitzer seit 1971 – www.Robert-Schweitzer.com

Diese Anzeige erscheint gleichzeitig in den Abendprogrammen folgender Opernhäuser:
 Royal Opera House London, English National Opera London, Edinburgh International Festival, Metropolitan Opera New York,
 Hamburgische Staatsoper, Deutsche Staatsoper Unter den Linden Berlin, Deutsche Oper Berlin, Staatstheater Hannover,
 Bremer Theater, Opéra National de Paris Bastille & Palais Garnier.













Don Carlos

Programmheft zur

Premiere am 4. November 2001

Impressum

Herausgeber
Hamburgische Staatsoper GmbH
Große Theaterstraße 31
20354 Hamburg
Theaterleitung:
Louwrens Langevoort,
Opernintendant
Ingo Metzmacher,
Künstlerischer Leiter
Detlef Meierjohann,
Staatsoperndirektor

Redaktion und Gestaltung
Werner Hintze
(verantwortlich)
Annedore Cordes

Titel
Foto von Arno Declair

Probenfotos von Hermann und
Clärchen Baus (Hauptprobe 24.
Oktober 2001)

Druck
Christians Druckerei Hamburg
Anzeigenverwaltung
Christians Druckerei und Verlag
Antje Sievert
Kleine Theaterstraße 9-10
20354 Hamburg
Telefon 040/356006-25
Fax 040/356006-26

Texte

The Texts of Taoism. Translated
by James Legge. New York,
Dover Publications o. J. (eigene
Übersetzung)

Bertolt Brecht: Prosa, Band 3.
Berlin und Weimar, Aufbau-
Verlag 1973.
Der Aufsatz »Verdis »Don
Carlos« – eine französische
Grand Opéra« von Uwe
Schweikert ist ein Originalbei-
trag für dieses Programmheft.

Das Gespräch »Die Ohnmacht
der Mächtigen und die Macht
der Ohnmächtigen« führte
Werner Hintze mit Ingo Metz-
macher und Peter Konwitschny
anlässlich dieser Neuinszenie-
rung.
Die Texte auf den Seiten 6, 12,
18, 28, 32 und 36 verfasste Siri
Kohl für dieses Programmheft.
Bertolt Brecht: Gedichte in zehn
Bänden. Berlin und Weimar,
Aufbau-Verlag 1978.
Hermann Hesse: Bäume.
Betrachtungen und Gedichte mit
Fotografien von Imme Techentin.
Frankfurt/M., Insel Verlag 1984.
Lion Feuchtwanger: Goya oder
Der arge Weg der Erkenntnis.
Roman. Frankfurt/M., Fischer
Taschenbuch Verlag 1986.

Friedrich Schiller: Sämtliche
Werke in zehn Bänden. Berliner
Ausgabe. Berlin, Aufbau-Verlag
1980.

Die Daten der Hamburger
Inszenierungen »Don Carlos«
stellte Barbara Neumann zusam-
men.

Bilder

Pepi Merisio, Italo A. Chiusano:
giardini del silenzio. Neapel 1988
– Bradley Smith: Spanien Ge-
schichte und Kunst. München/
Zürich 1968 – Bernecker/
Collado Seidel/Hoser: Die spani-
schen Könige, München 1997 –
Hermann Hesse: Bäume. Frank-
furt a. M. 1884 – Dr. Wolfram
Buff: Bäume im Bild. Stuttgart
1986 – Isolde Ohlbaum: Denn
alle Lust will Ewigkeit. München
2000 – Franz Kurowski: Spanien.
Berg am See 1991 –
Programmheft der Bayerischen
Staatsoper »Don Carlo«
1999/2000 – William Weaver:
Verdi. London o. J. – Felipe II. Un
monarca y su época. La monar-
quia hispánica. Real Monasterio
de San Lorenzo de El Escorial

1998 – Felipe II. Un monarca y
su época. Madrid 1988 – Juan
de Contreras y Lopez de Ayala
Marqués de Lozoya: Escorial,
Das Königliche Schloss zu La
Granja de San Ildefonso.
München 1965

