

DON CARLO

Oper von Giuseppe Verdi



DON CARLO

Oper von Giuseppe Verdi

Fünfkaktige italienische Fassung von 1886

Libretto von Joseph Méry und Camille du Locle

Italienisch von Achille De Lauzières und Angelo Zanardini

Mit deutschen Übertiteln

Filippo II. Jongmin Lim

Elisabetta Emily Newton

Don Carlo Kwonsoo Jeon

Eboli Ezgi Kutlu

Rodrigo Christoph Plessers

Der Großinquisitor Nico Wouterse

Tebaldo Haruna Yamazaki

Lerma Ingyu Hwang

Ein Mönch Thomas Jesatko

Eine Stimme von oben Hannah Beutler

Sechs flandrische Deputierte Seongjae Choe, Michael Kieslich,

Yuhui Liang, Ljubomir Milanovic,

Stijn Ritzen, Maximilian Schmitt

Opernchor

Extrachor

Staatsorchester Rheinische Philharmonie

Musikalische Leitung Marcus Merkel

Inszenierung Markus Dietze

Raum- und Filmkonzept Markus Dietze, Christian Binz, Georg Lendorff

Kostüme Christian Binz

Video Georg Lendorff

Choreinstudierung Lorenz Höb

Dramaturgie Andreas Wahlberg

Licht Julia Kaindl

Musikalische Einstudierung Karsten Huschke,
Michelle Papenfuss, Sejoon Park

Regieassistenz und Abendspielleitung Leon Kohlstadt

Kamp choreografie Eduard Burza

Inspizienz Sandra Folz

Soufflage Laura Bos

Regie- und Dramaturgiehospitant Nina Gibler

Technischer Direktor Johannes Kessler • Produktions- und Werkstattleiter Sebastian Auer
Leiter des Bühnenbetriebs Thomas Kurz • Ausstattungsassistentin Teresa Müller
Bühneninspektor Thomas Wagner • Bühnenmeister:in Markus Bollinger, Andrea Leib
Leitung der Requisite Meike Wilkens • Leiter der Tontechnik Arne von Schilling • Leiter
des Malsaals Bastian Helbach • Leiterin der Kostümabteilung Carolin Quirnbach
Kostümassistentin Antje Schnier • Gewandmeister Damen Maik Stüven • Gewand-
meisterin Herren Anke Bumiller • Chefmaskenbildnerin Manuela Adebahr • Maske
Elisabeth Rabe, Tanja Sussman, Kristin Zeller-Kühne • Ankleiderinnen Oxana Blau,
Simone Busch, Sara Cobanoğlu, Soraya Sidi Adda • Übertitelinspizienz Benny Huschke,
Stefanie Metz • Praktikantin der Produktion Sofii Tereshchenko

Premiere 1. Dezember 2024, Rhein-Mosel-Halle

Erste Pause ca. 19:25 Uhr

Zweite Pause ca. 20:15 Uhr

Ende der Vorstellung ca. 21:45 Uhr

Deutsche Übertitel nach einer Übersetzung von Henning Mehnert

Giuseppe Verdi: Don Carlo · Don Carlos

Philipp Reclam jun. Stuttgart 2005

Für die großzügige Unterstützung der Dreharbeiten bedanken wir uns bei:

Freundeskreis Theater Koblenz e.V.

Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz

Schloss Burg Namedy

Heide Prinzessin von Hohenzollern

Schleppjagdverein Rheinlandmeute e.V.

Naturresort Hotel Tannenhof

Wir bedanken uns beim Eigenbetrieb Rhein-Mosel-Halle
für die kollegiale Zusammenarbeit und das Entgegenkommen.

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen
durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach
dem Urheberrechtsgesetz strafbar. Bitte stellen Sie Ihr Mobiltelefon vollständig aus.

SYNOPSIS

ERSTER AKT

Zwischen Frankreich und Spanien herrscht Krieg. Nur durch die Heirat des spanischen Thronfolgers Don Carlo mit der französischen Prinzessin Elisabetta scheint ein Friedensvertrag besiegelt werden zu können. Carlo ist inkognito nach Fontainebleau gereist, wo er sich während einer Jagd der Prinzessin und ihrem Pagen Tebaldo als spanischer Edelmann vorstellt. Elisabetta, in die er sich auf den ersten Blick verliebt hat, erwidert ihm diese Liebe, als sie anhand eines Porträts erkennt, wer vor ihr steht. Das Liebesglück wird durch die Bekanntgabe des Grafen von Lerma unterbrochen: Nur durch eine Ehe zwischen Elisabetta und Carlos Vater, König Filippo II., kann der Frieden gesichert und die Notlage des französischen Volkes beendet werden. Aus Mitleid mit ihren hungernden Landsleuten stimmt sie dem Bund zu und wird als Königin Spaniens begrüßt. Für sie und Carlo bricht jedoch eine Welt zusammen.

ZWEITER AKT

Umgeben von Mönchsgesang bittet Carlo vor dem Grab seines Vorfahren Kaiser Karl V. vergebens um Frieden und Vergessen. Dort erscheint Rodrigo, Marquis von Posa, um seinen verzweifelten Freund zu trösten. Carlo gesteht ihm seine Liebe zu Elisabetta, die nun seine Stiefmutter ist. Rodrigo erzählt seinerseits vom Kampf des flandrischen Volkes gegen die Unterdrückung durch den spanischen König und bittet Carlo, sich für die Freiheit Flanderns einzusetzen. Die beiden schwören sich ewige Treue.

Vor den Klostertoren singen Prinzessin Eboli und Tebaldo mit den Hofdamen der Königin ein sarazenisches Lied. Als Elisabetta dazustößt, überreicht Rodrigo ihr einen Brief aus ihrer Heimat und ersucht für Carlo eine Privataudienz bei ihr. Dieser bittet sie unter vier Augen, seinen Vater umzustimmen, sodass er Carlo den Einsatz in Flandern gewährt. Als zwischen ihnen die Liebe erneut erwacht, weist Elisabetta auf ihre Pflicht als Königsgemahlin hin, woraufhin Carlo sich entfernt. Wütend darüber, die Königin allein anzutreffen, verbannt Filippo die für Elisabettas Sicherheit zuständige Gräfin von Aremborg zurück nach Frankreich. Der König hält Rodrigo zurück, der die Situation nutzt, um sich für Flandern auszusprechen. Obwohl Filippo seinen Forderungen nach Freiheit nicht nachgeben will, macht er Rodrigo zu seinem Vertrauten und bittet ihn, Elisabettas und Carlos Machenschaften zu bewachen.

– PAUSE –

DRITTER AKT

Um Mitternacht ist Carlo zu einem Treffen verabredet. Doch die Absenderin der Einladung ist nicht, wie er glaubt, Elisabetta, sondern Eboli. Bevor sie sich gegenseitig erkennen, gesteht sie ihre Liebe zu Carlo und er die seinige zur Königin. Wütend und verletzt darüber fordert Eboli Rache. Rodrigo erscheint und überzeugt Carlo, ihm alle kompromittierenden Dokumente zu Flandern zu überlassen.

Am Platz vor der Kathedrale hat sich das Volk versammelt, um einem Auto-dafé beizuwohnen, bei dem Ketzer und politische Gegner verbrannt werden sollen. Sechs flandrische Deputierte bitten um Mitleid und Frieden für ihr Land. Carlo verlautbart ihnen seine Unterstützung und erhebt gegen seinen Vater das Schwert. Als Filippo befiehlt, Carlo zu entwapfen, tritt Rodrigo vor und nimmt seinem Freund die Waffe ab. Als Dank dafür ernennt der König Rodrigo zum Herzog, während Carlo ins Gefängnis gebracht wird.

– PAUSE –

VIERTER AKT

Elisabetta habe ihn nie geliebt, beklagt der König in seiner Einsamkeit, als ein Besuch des Großinquisitors angekündigt wird. Dieser gibt ihm den Segen, seinem eigenen Sohn den Prozess zu machen, fordert aber außerdem das Leben des politisch gefährlicheren Rodrigo. Währenddessen sind aus Elisabettas Besitz wertvolle Gegenstände verschwunden, die Eboli dem König zugespielt hat. Unter diesen findet Filippo ein Porträt seines Sohnes und beschuldigt seine Gemahlin der Untreue. Eboli gesteht der Königin daraufhin nicht nur den Diebstahl, sondern auch ihre eigene Affäre mit dem König und ihre Liebe zu Carlo. Bevor sie als Strafe für ihren Verrat den Hof verlassen muss, will sie den Infanten retten.

Im Gefängnis teilt Rodrigo seinem Freund mit, dass er durch die Übernahme der Flandern-Dokumente den Argwohn Philippos auf sich gelenkt und Carlo so gerettet hat. Außerdem hat er ein Wiedersehen mit Elisabetta organisiert. Im Laufe dieses Gesprächs wird er jedoch durch einen Schuss aus dem Hinterhalt tödlich verletzt. Filippo tritt hinzu und will seinem Sohn dessen Waffe zurückgeben. Während ein von Eboli mobilisierter Volksaufstand durch das Erscheinen des Großinquisitors niedergeschlagen wird, gelingt es Carlo zu fliehen.

FÜNFTER AKT

Vor dem Grab Karls V. sagen sich Elisabetta und Carlo vor seiner Abreise nach Flandern ein letztes Lebewohl. Dort werden sie von Filippo und dem Großinquisitor überrascht. Als man den Infanten verhaften will, ertönt die Stimme eines Mönches, in dem alle Kaiser Karl V. zu erkennen glauben.



„DON CARLO“ UND DIE ÄSTHETIK DES WIDERSPRUCHS

Für viele von uns kann die Menschheit in zwei Kategorien unterteilt werden: Diejenigen, die „Don Carlo“ für „the Greatest Thing That Ever Happened To Art“ halten – und alle anderen. So leitet der US-amerikanische Autor William Berger sein Kapitel über Giuseppe Verdis längste Oper ein. Mit dieser zugespitzten Formulierung trifft er den springenden Punkt: Über „Don Carlo“ scheiden sich die Geister. Viele sehen darin ein unausgeglichenes Stück mit vielen Ecken und Kanten, ein Werk von einer jedes Publikum, Sängeresemble und Bühnenbild überfordernden Monumentalität. Auch der Komponist war mit der dramatischen Gesamtwirkung der Oper unzufrieden: „Im ‚Don Carlo‘ gibt es wohl hier eine Stelle, dort ein Stückchen, das wertvoller ist als alles in ‚Aida‘; aber ‚Aida‘ hat mehr Biss und [...] mehr Theatralik.“ Die mangelnde stilistische Einheit fasste er abwertend in einem Wort zusammen: Mosaik.

Nach damaligem Geschmack mag das stimmen. Doch Verdi ist künstlerisch der Moderne zuzuordnen. So meinte es jedenfalls der schwedische Lyriker Erik Lindegren (1910–1968), nachdem er sich mit der Rückverlegung von „Un ballo in maschera“ (1859) an dessen ursprünglichen, von der Zensur abgelehnten Handlungsort am schwedischen Königshof intensiv beschäftigt hatte. Er las in Verdis Opern den Keim seines eigenen avantgardistischen Credos hinein: „Ein disharmonischer Inhalt fordert auch eine disharmonische Form“. Was Verdi aus seiner Sicht zu einem modernen Künstler macht, sind die stilistische Vielfalt und das Kontrastreichtum innerhalb seiner Werke. Seine Musik funktioniert laut Lindegren wie eine Musterkarte verschiedener Stile, ein Prinzip, das Lindegren in Bezug auf seine eigene Lyrik gerne durch Theateranalogien erläuterte: Durch die Gesamtheit aller Kontraste und Dissonanzen, aller scharfen Übergänge und koexistierenden Gegensätze funktioniert das moderne Kunstwerk – so wie auch das Bewusstsein – wie ein Drama, in dem unterschiedliche Stimmen, Figuren oder Weltanschauungen konferieren, interagieren und sich widersprechen. Dieses Drama ist nicht nur in der auf der Bühne dargestellten Handlung von „Don Carlo“ zu erkennen, sondern ebenfalls in Verdis Musik durch diese stilistische Musterkarte. Wie das klingen mag? Wer beispielsweise Verdis breit angelegte Ouvertüre zu „La forza del destino“ (1862/69) im Ohr hat, kann sich vorstellen, wie der Komponist die Musterkarte zu Gehör bringt: ungeschmeidige Übergänge, Motive und Themen, die plötzlich auftauchen, Formteile, die sich assoziativ aber überraschend ablösen. Kurz gesagt: Das Gefühl, dass die Musik ihren Gedanken nicht zu Ende denken darf, sondern einem anderen, wichtigeren Prinzip folgt. Es ist jedem Verdi-Dirigat überlassen, ob diese Ecken und Kanten auszugleichen, anzunehmen oder sogar zu verschärfen sind.

EIN SPANISCHES FAMILIENGEMÄLDE

Nach „Ballo“ und „Forza“ sollte ein Auftragswerk für die Pariser Oper nach Friedrich Schillers „Don Karlos, Infant von Spanien“ folgen. Die Stoffwahl bedeutete einerseits eine Fortsetzung von Verdis Auseinandersetzung mit Schillers Werken (nach „Die Jungfrau von Orleans“, „Die Räuber“, und „Kabale und Liebe“). Ebenso bot ihm dieses Sujet vortreffliche Gelegenheiten, ein vorgestelltes Spanien um 1560 in all seiner klanglichen Vielfalt zu malen. Dort gehören exotisierende „arabische“ Anklänge genauso zum Lokalkolorit wie Bolero-Rhythmen, und die örtliche und musikalische Spannweite reicht von düsterem Mönchsgesang über höfische Galanterie bis hin zu wuchtigen Massenszenen mit großem Chor, ohne auf intime nachdenkliche Momente und kraftvolle Gefühlsausbrüche klassischer italienischer Opernart zu verzichten. Die wohl wichtigste Anregung durch Schillers „Familiengemälde in einem fürstlichen Hauße“ ist aber eine dramaturgische, denn hier kommt alles zu allem: Hier sind Privates und Öffentliches, unerwiderte Liebe und Weltpolitik, Selbstaufopferung und religiöse oder politische Opfer miteinander unauflöslich verwoben. Folgerichtig löst sich Verdi in diesem Werk mehr als zuvor von der traditionellen italienischen, auf abgerundeten Arien basierenden Opernstruktur los, um dafür die Duette und Ensembles in den Mittelpunkt zu stellen. Kern des Dramas sind hier die Begegnungen und Gespräche, wo die unterschiedlichen Motive und Sorgen, Weltauffassungen und Begierden der sechs Hauptpartien kollidieren. Es ist wohl kein Zufall, dass die bekannteste Melodie der Oper aus einem Duett stammt, nämlich aus dem Freundschaftsschwur zwischen Carlo und Rodrigo.

ZWISCHEN IDEAL UND PRAXIS

Verdi war ein Mann des Theaters und blieb Zeit seines Lebens ein Praktiker und Pragmatiker, der seine Werke für die jeweilige Aufführungssituation anzupassen wusste – und es in der Regel auch musste. Ein Auftragswerk für die Opéra de Paris zu schreiben, hieß ein Libretto nicht nur in französischer Sprache, sondern auch nach französischem Geschmack zu vertonen (d.h. eine groß angelegte, spektakuläre, fünftaktige grand opéra mit einem Ballett im 3. Akt). Obwohl Verdi nach der Neukomposition („Jérusalem“, „Les Vêpres siciliennes“) und Überarbeitung („Macbeth“, „Le Trouvère“) mehrerer Opern mit den Pariser Arbeitsvorgängen schon vertraut war, empörte ihn dennoch der dortige Überfluss an Besserwissern, die ihren Meinungen immer wieder Luft machen wollten. Ein solch ständiges Korrigieren und Anpassen, so Verdi, habe ihn „in seiner Überzeugung erschüttert“ und begonnen, sein „Werk zu verderben“. Dies war mit seinem idealen Kompositionsprozess unvereinbar: „Um gut zu schreiben, muss man schnell schreiben können, sozusagen in einem Atemzug. [...] Tut man das nicht, läuft man Gefahr, ein Werk über

lange Zeiträume zu schaffen, dessen Musik wie ein Mosaik ist, dem Stil und Charakter fehlt.“ Der Komponist, der in nur sieben Wochen seine „Traviata“ (mit gelähmtem rechtem Arm) komponiert hatte, musste mitansehen, wie Pariser Verhältnisse seine bevorzugte Arbeitsweise der ununterbrochenen inspirierten Niederschrift unmöglich machten.

Weitere theaterpraktische Umstände sollten ihm bis zur Uraufführung die Arbeit schwermachen. So zum Beispiel die zu erwartende Rivalität zwischen Bässen und Sopranistinnen: Wegen des größeren Umfangs von Filippos Partie stieg der vorgesehene Großinquisitor unter dramatischen Umständen aus der Produktion aus, während gleichzeitig die Mezzo-Rolle der Eboli mit einer Sopranistin umbesetzt wurde. Daraufhin musste Verdi durch zusätzliche Musik die Rolle der Elisabetta auf stimmliche Parität bringen mit derjenigen der Eboli, deren für die neue Sängerin hinzukomponierte hohe Lagen bis heute für ihre Mezzo-Interpretinnen große Herausforderungen darstellen. Hinzu kamen erzwungene Abänderungen aufgrund der kaiserlichen Zensur unter Napoleon III., durch einen in Russland festsitzenden Choreografen und durch die Unzufriedenheit mit der teilnahmslosen Schauspielerei der Elisabetta. Zudem mussten für den Titeldarsteller eine Vielzahl von Zusatzproben organisiert werden, da er seiner Musik angeblich weder stimmlich noch intellektuell (!) gewachsen war.

GEFÄHRLICHE LÄNGEN

Das allergrößte Problem war jedoch, dass Verdis Inspiration allzu stark gewirkt hatte: Die unvorstellbar lange Dauer von 3 Stunden und 47 Minuten Musik (exklusive Pausen) gefährdete den rechtzeitigen Aufbruch des Publikums zum letzten Zug in die Pariser Vorstädte um 00:35 Uhr. Sowohl vor als auch nach der Premiere musste Verdi den Rotstift über die Partitur fliegen lassen und etwa eine Viertelstunde Musik herausstreichen. Dabei waren die Striche nicht ausschließlich dramaturgisch begründet. Beispielsweise wurde das Finale des 4. Aktes deswegen gekürzt, weil der nicht untitelt Darsteller des Rodrigo nach seinen anstrengenden Arien und dem Tod seiner Figur ungern eine längere Zeit bewegungslos auf der Bühne liegen wollte. Im März 1867 sollte schließlich nicht nur „Don Carlos“ das Licht der Welt erblicken. Geboren wurde auch der standhafte Mythos um das unbändige Großwerk, das in den darauffolgenden zwei Jahrzehnten von Verdi (und von ungefragten Dirigenten) mehrmals revidiert werden sollte, um vokalen, dramatischen, geschmacklichen, bühnentechnischen und fahrplanmäßigen Anforderungen entgegenzukommen. Die meistgespielten Fassungen sind heute die in italienischer Sprache, die Verdi für Mailand (1884) und Modena (1886) konzipierte. Bei Aufführungen gibt die Schreibweise des titelgebenden Rollennamens an, ob es sich um eine Version auf Französisch („Don Carlos“) oder eine der beiden Versionen auf Italienisch („Don Carlo“)





handelt, wobei die letzteren in der Tat auf Grundlage französischer Zusatztexte erarbeitet und erst nachträglich ins Italienische übertragen wurden. Die Mailänder Fassung hat wegen ihrer bloß vier Akte vor allem den Vorteil der kürzeren Spieldauer, während die Modena-Version (in fünf Akten ohne Ballett) ein kompletteres Bild des Dramas und seiner Figuren bietet. In diesen Versionen hat Verdi einen ansehnlichen Anteil der Fassung von 1867 überarbeitet: Fast die Hälfte der ursprünglichen Partitur soll er verworfen haben – dafür hat er aber ein Drittel der Musik neu komponiert. Deswegen zeigen beide Versionen eine Diskrepanz zwischen der in der Partitur noch beibehaltenen Musik der Urfassung und dem gereifteren Stil des immerhin um 20 Jahre gealterten Komponisten auf. Dies wird von vielen als gravierender ästhetischer Mangel an den zwei italienischen Fassungen angesehen.

GEGENSÄTZE IM EINKLANG

In Verdis Ringen mit den Trivialitäten des Theateralltags und seiner Frustration, seinem Grundsatz der schnellen Niederschrift in der „fatalen Atmosphäre in der Pariser Großen Oper“ nicht nachleben zu können, birgt sich mit Sicherheit ein verzweifelter Versuch zur Wahrung der künstlerischen Integrität. Erst im Jahre der Modena-Fassung sollte das Urheberrecht, wie wir es heute kennen, mit der Berner Übereinkunft langsam beginnen, Gestalt anzunehmen. Aber noch mehr reflektiert diese Haltung eine romantische Vorstellung des inspirierten Künstlers, dessen Schöpfungen auf eine höchstmögliche organische Einheit und Autonomie abzielen und deren künstlerischer Wert nach diesem Maßstab beurteilt werden soll. Erhaltene Skizzen sowie Verdis Korrespondenz und offensichtliche Anpassungsfähigkeit gegenüber der Praxis des Theaters verraten aber, dass sein Arbeitsprozess auch von Pragmatismus und Zusammenarbeit stark geprägt war. Dass „Don Carlo“ als Repertoirestück ein Spätzünder war (ganz zu schweigen von „Don Carlos“), liegt nicht allein an seiner Dauer und seinen großen szenischen und vokalen Ansprüchen, sondern auch an den als Mängeln empfundenen Diskrepanzen: Viele, wie auch der Komponist selbst, sahen in dieser Oper lange „statt eines Werkes in einem Guss ein Mosaik, und das bleibt Mosaik, wäre es noch so schön“. Heute sieht man die Sache anders, und es gibt wohl keine andere Oper im Verdi-Kanon, die dem Aufstieg dieses Werks in den letzten Jahrzehnten gleichkommen kann. In der stilistischen Brüchigkeit liegt sein musikalischer Reichtum, im brüskten Wechsel sein dramatischer Nerv. Seine Musik, in der durch kontrastierende Stile und aufeinanderprallende Motive eine Art wortloser Dialog entsteht, deren assoziativer Gedankengang gelegentlich unterbrochen und in andere Richtungen gelenkt wird, ist die kongeniale Illustration einer Welt, in der alles kollidiert, in der alles zerfällt, und vielleicht nicht mal das eigene Bewusstsein standhält. Dieser disharmonische Inhalt fordert eine disharmonische Form.

Andreas Wahlberg



DER KÖNIGLICHE HOF ALS BÜHNE

Allein im Vereinigten Königreich zog es am 2. Juni 1953 27 Millionen Menschen vor den Fernsehbildschirm, um der Krönung von Queen Elisabeth II. beizuwohnen – ein Spektakel in Schwarz-Weiß und eine Premiere für den englischen Königshof. Auch ihr Begräbnis im Jahr 2022 wurde von mehreren Milliarden Menschen weltweit am Fernseher verfolgt. Das königliche Leben mit Prunk und Prestige zieht auch in der heutigen Zeit die Aufmerksamkeit der Massen auf sich. Es kommt nicht von ungefähr, dass Lady Diana lange Zeit als meistfotografierte Frau der Welt galt und dass die royalen Märchenhochzeiten als Publikumsmagnet wirken, der die Menschen auf die Straßen vor den Kathedralen und vor die Bildschirme lockt. Der Anblick der grüßenden Königsfamilie auf dem Balkon des Palastes – insbesondere das ikonische Winken der verstorbenen Queen – hinab zur Zuschauermenge ist uns ein vertrauter Anblick.

Mitunter lassen sich die Dynamiken der Theaterbühne gut auf den königlichen Hof übertragen. Nicht umsonst stammt das Wort „Theater“ vom griechischen *théatron* (θέατρον) – „der Ort, wo man hinschaut“: Die Monarch:innen, Prinzen und Prinzessinnen ihrer Zeit stehen genauso unter Beobachtung des Hofes und der Öffentlichkeit wie die Darstellenden auf der Bühne. Anstelle eines Kostüms legen die Herrschenden für ihre öffentliche Performance Krone und Königsmantel an. Sie setzen ähnlich den Schauspielenden symbolisch eine Maske auf und schlüpfen in die Rolle, die ihnen auferlegt wurde. Krone wie Kostüm verhüllen den Menschen, der hinter ihnen steckt. Sie schaffen Diplomatie und Distanz zu der eigenen, ganz privaten Perspektive.

DER ALLTAG ALS BÜHNENMOMENT

Auch jenseits von Hof und Politik nehmen Menschen in ihrem Alltag unterschiedliche Rollen ein: ob Angestellte:r, Elternteil, Freund:in... Die Prioritäten und Maßstäbe verschieben sich mit dem gesellschaftlichen Umfeld, in das wir uns begeben. So verstecken wir Teile unseres Wesens, die nicht erkannt werden sollen. Wiederum andere Teile unserer Selbst heben wir hervor, weil sie uns günstig erscheinen. Dieser gar nicht wenig komplexe Mechanismus hilft uns dabei, uns durch verschiedene Situationen des Alltags zu manövrieren und sozialen Anforderungen gerecht zu werden – und das, ohne dass dies direkt einer Abkehr von unserem wahren Kern bedeuten muss. Mithilfe dieser Art alltäglicher Performance lässt sich der Konflikt zwischen privaten Absichten und öffentlichem Image überspielen bzw. ausbalancieren. Wenn jedoch einmal alles zu viel wird und man sich für einen kurzen Moment vergisst, kann das unangenehm werden und – insbesondere in Herrschaftspositionen, in denen die Stabilität des Reiches von der Selbstdarstellung abhängt – zu Konsequenzen mit gravierender Tragweite führen.

Historisch gesehen – und mit einem beispielhaften, flüchtigen Seitenblick zu mancher Ehefrau der Tudor-Dynastie – konnte das schon einmal den Verlust des eigenen Lebens bedeuten. Oder – bei fehlenden Nachfolgern oder solchen, die sich nicht zu betragen wussten – auch den Verlust des Familienanspruches auf die Krone. Heutzutage sind es vor allem folgeträchtige Skandale und der damit verbundene, meist unerwünschte Medienrummel, mit denen Royals wie Politiker:innen zu kämpfen haben. Doch auch eine Distanzierung von den royalen Kreisen mitsamt Verlust der Titel und Annehmlichkeiten sind Vorkommnisse jüngster Zeit. Die ehemalige japanische Prinzessin Mako, die entgegen dem kaiserlichen Protokoll den bürgerlichen Kei Komuro geheiratet hat, hatte daraufhin zum Beispiel aus der japanischen Kaiserfamilie auszutreten. Die Wahrung eines perfekten Familienimages in der politischen Öffentlichkeit ist daher nach wie vor relevant und vielleicht haben gerade deshalb Relikte aus weitaus dynastischeren Zeiten wie das höfische Protokoll noch heute eine Bedeutung.

HISTORISCHE PR-STUNTS UND BLEIBENDE BEINAMEN

Die Wahrnehmung des Hofes als Bühne ist dabei durchaus historisch veranlagt. „Die ganze Welt ist eine Bühne und alle Männer und Frauen sind bloße Spieler“, heißt es schon in Shakespeares „Wie es euch gefällt“. Mit dieser Aussage dürfte er nicht nur Schauspielenden, sondern auch der damaligen Herrscherin Elisabeth I. (1533–1603) aus der Seele gesprochen haben. Auch die Monarchin, unter der England eine kulturelle Blütezeit erlebte, wusste sich selbst in Szene zu setzen. Als Königin, die nie geheiratet hat, trug sie den Beinamen „*virgin queen*“. Eine Absurdität für eine Monarchin, die sich um ihren Herrschaftsanspruch bedroht sah, aber eine wirkungsvolle PR-Aktion, mit der sie in die Geschichte eingegangen ist.

Doch nicht nur Königinnen und Könige standen im kritischen Blick des Hofes. Auch in den eigenen Ränken und unter dem Radar der Öffentlichkeit fand eine strategische Selbstdarstellung statt. Seit jeher hatten sich vor allem Frauen in Adelskreisen und königlichen Familien einer Rolle zu fügen. Das Dasein einer weiblichen, souveränen Regentin war eine Ausnahme, dennoch lässt sich der politische Wert der Frauen nicht leugnen: Ihre Hauptaufgaben beschränkten sich dabei nicht unbedingt nur auf die Produktion eines Kronprinzen. Wenn auch die Krone meist dem Mann zufiel, wurde vor allem mit den Töchtern der hohen Häuser Einfluss auf das politische Geschehen ausgeübt und damit Imperien geschaffen – eine Beobachtung, der die Literaturwissenschaftlerin Leah Redmond Chang mit ihrem Fokus auf die Geschichte der Frauen in ihrem Buch „*Junge Königinnen*“ auf den Grund geht. Sie legt den Blick dabei insbesondere auch auf Katharina von Medici (1519–1589), die in jungen Jahren mit dem Prinzen Heinrich II. (1519–1559) verheiratet

wurde, der später überraschend die Krone Frankreichs erhalten sollte. Bereits im Umgang mit ihrer ältesten Tochter Elisabeth von Valois (1545–1568) zeigte sie ein durchdringendes Verständnis für die politische Relevanz der Prinzessinnen: Mit strategischen Patenschaften und der Verheiratung Elisabeths mit dem spanischen König Philipp II. nahm Katharina von Medici regen Anteil an den Friedensverhandlungen zwischen den Reichen. Dabei sollte die französische Prinzessin zunächst die Frau des spanischen Infanten Don Carlos werden. Doch nachdem die bereits erwähnte Elisabeth I. – die „virgin queen“ – die Avancen Philipps II. abgewiesen hatte, beanspruchte der König Elisabeth von Valois kurzerhand für sich selbst und besiegelte damit den Frieden.

IM BLICK DER HÖFISCHEN MEUTE

Man kann davon ausgehen, dass auch der jungen französischen Prinzessin früh eingeflüßt wurde, wie sie ihre Rolle zu spielen hatte und dass die Blicke des Hofes und der Gesellschaft mindestens so sehr auf ihr wie auf den ihr versprochenen Regenten liegen würden. Die strenge Beobachtung durch die starre und hierarchisch geprägte Hofgesellschaft und der eigenen Familie waren ein Kontrollmechanismus, dem Mann wie Frau unterlagen. Als Klausel eines Friedensvertrags war sie ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit gerückt und zu einem Objekt der Begierde geworden. Das junge Mädchen hatte das Potenzial sich zu einem geeigneten Instrument zu entwickeln, mithilfe dessen Einfluss auf die gesellschaftliche Dynamik und die Politik Europas genommen werden konnte. Über Abgesandte und regen Briefwechsel versuchte selbst Katharina von Medici, ihre älteste Tochter zu beobachten, zu beraten und damit Einfluss auf den spanischen König auszuüben.

Wer um seine Rolle und die Machtkonstellationen am Hof wusste, konnte das Leben im Fokus der Aufmerksamkeit für die eigenen Zwecke nutzen – eine Inspiration und trächtiger Nährboden für die Literatur. So sind höfische Strippenzieher:innen, die sich in Machtspielen darzustellen wissen, ein häufiges Motiv am Schauplatz königlicher Hof. Auch ist die Konkurrenz um Herrschaft und der Zweispalt der privaten Motivationen und der politischen Ideale in Realität wie in der Literatur keine Seltenheit. Man werfe nur einen Blick auf Historiendramen wie Friedrich Schillers „Maria Stuart“ oder seinen „Don Karlos, Infant von Spanien“.

HINTER DEN KULISSEN DER HERRSCHAFTSFAMILIEN

Ein Potenzial, das historische Dramen wie diese mit sich bringen, ist, dass darin eine politische Handlung in den privaten Raum verlegt werden kann, und den Leser:innen und Zuschauer:innen somit intime Einblicke ermöglicht werden können, die der Öffentlichkeit sonst verwehrt bleiben. In dieser Art von fiktionaler Auseinandersetzung mit den Menschen hinter der Maske der Herrschenden öffnen sich die Tore des Palastes und es entsteht eine Nähe zu dem, was eigentlich unnahbar sein sollte. Auf diese Weise kann zum Beispiel gezeigt werden, dass unter der Rüstung und dem purpurnen Mantel des Königs ein einsamer, verletzter und ausgebrannter Mann oder hinter prachtvollen Gewändern und Juwelen einer Prinzessin eine unglücklich verliebte Frau stecken könnten. Am Hof einer königlichen Dynastie, die an ihrer Front mehr als Statussymbol für die Öffentlichkeit wirkt, als wie ein Rückhalt bietendes, liebendes Umfeld, kann das Drama einer dysfunktionalen Familie erzählt werden, bei dem die persönliche – ganz menschliche – Perspektive durch Handlungsdruck und unglückliche Wendungen immer mehr in den Vordergrund gerät.

Vielleicht ließe sich die theatrale Inszenierung einer königlichen Familiengeschichte als ein Raum zum Reflektieren verstehen, in dem die Figuren ihren Status sowie die Folgen ihres eigenen Tuns (oder bewussten Nichttuns) selbst beobachten und verarbeiten können. Und vielleicht würde ihnen über eine solche Annäherung eine emotionale Läuterung – eine Art „Familien-therapie auf offener Bühne“ – in Aussicht gestellt werden und eine lang ersehnte Katharsis bedeuten ...

Nina Gibler

BITTSCHRIFT

EINES NIEDERGESCHLAGENEN TRAUERSPIELDICHTERS
AN DIE KÖRNER'SCHE WASCHDEPUTATION.

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

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

Feu'r soll ich gießen auf's Papier
Mit angefrornem Finger –
O Phöbus! hassest du Geschmier,
So wärm' auch deinen Jünger.

Die Wäsche klatscht vor meiner Thür,
Es plärrt die Küchenzofe,
Und mich, mich führt das Flügelthier
Zu König Philipps Hofe.

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

Ich eile durch die Gallerie
Mit schnellem Schritt, belausche
Dort die Prinzessin Eboli
Im süßen Liebesrausche.

Jetzt sinkt sie an der Prinzen Brust
Mit wonnevollem Schauer;
In ihrem Auge Götterlust,
Und in dem seinen Trauer.

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

Und hin ist Traum und Feerei –
Prinzessin, Gott befohlen!
Der Henker mag die Dichterei
Beim Hemdewaschen holen.

Gegeben in unserm jammervollen
Lager ohnweit dem Keller

Friedrich Schiller.
Haus- und Wirtschaftsdichter.

ZUR GESCHICHTE UND „DON CARLO“

VON WILLIAM BERGER

Wie wir es in „Giovanna d’Arco“ und „Un ballo in maschera“ beobachtet haben, wird in der Oper die Geschichte auseinandergenommen, und dabei ist „Don Carlo“ keine Ausnahme. Fangen wir mit Kaiser Karl V. an, dem wir in „Ernani“ ja schon begegnet sind. Karl hat sich 1558 nach einem Leben, das ihn mehr als nur ausgelaugt hatte, ins Kloster San J eronimo von Yuste zurückgezogen und dabei seinen Sohn Philipp auf dem spanischen Thron sitzen lassen. Dieses Kloster ist aber nicht im Geringsten gruselig, sondern erinnert eher an eine Shopping-Mall in Coral Gables, Florida. Der ‚Beerdigung‘, die er als Symbol für seinen Rücktritt aus der Welt veranstalten ließ, wohnte er selbst im M nchsgewand bei. So etwas kam zu dieser Zeit schon mal vor.

Der Krieg dagegen, von dem wir am Anfang der Oper erfahren, gab es tatsächlich und er war durchaus ein Konflikt zwischen Frankreich und den Habsburgern, der von den Parteien unweigerlich in die Länge gezogen wurde. Philipps Armee (von der nur etwas mehr als ein Zehntel spanisch war) führte eine harte Schlacht in Saint-Quentin, auf die Friedensverhandlungen folgten. Später wurde das Kloster des Escorial als Denkmal erbaut. Der Frieden wurde 1559 in Cateau-Cambr sis unterzeichnet – nicht in Fontainebleau. Zu diesem Zeitpunkt befand sich Don Carlos in Spanien. Philipp hielt sich seinerseits in Flandern auf und heiratete Elisabeth von Valois *by proxy*. Daraufhin wurden Vorkehrungen für ihre Abreise nach Spanien getroffen, wo Philipp sie erwarten würde. Sie war 13 Jahre alt, er 32 und zweimal verwitwet (aber wohl nicht jener grauhaarige alte Greis, dem wir in seiner bekannten Arie begegnen).

Don Carlos, bloße 12 Jahre alt und ein kränkliches, gestörtes Kind, war insbesondere wegen seiner Tierquälerei berüchtigt. Es deutet alles darauf hin, dass Philipp versuchte, dem Jungen ein guter Vater zu sein, wobei niemand im Europa des 16. Jahrhunderts mit der Wimper gezuckt hätte, wenn der König sich für eine öffentliche Hinrichtung des Sohnes entschieden hätte. Es stimmt, dass Elisabeth von Valois ein seltsam inniges Verhältnis mit Carlos hatte. Beide starben 1568.

Der Generalinquisitor von Spanien war zur Zeit der königlichen Hochzeit (1560) ein 78-jähriger Mann namens Fernando de Vald es. Ernannt wurde er vom König, der ihn aber auch jederzeit wieder hätte absetzen können. Es war sogar so, dass Philipp ihn immer wieder beförderte und seine Befugnisse erweiterte, obwohl sie in vielen politischen Fragen uneinig waren. Philipp sagte einmal einem Ratgeber, er brauche sich um Vald es keine

Sorgen machen, da der alte Mann sicherlich bald sterben würde. Vald es täuschte jedoch alle, indem er bis zum stolzen Alter von 86 Jahren lebte und dabei selbst zum *chief spook* Spaniens wurde. Dass der Inquisitor in der Oper den König bedroht, ist unsinniger romantischer Revisionismus. In Spanien war die Inquisition ein staatliches Amt – und Philipp eindeutig der Chef.

In der Szene im Klostergarten, in der Posa mit Eboli flirtet, fragt sie nach Neuigkeiten vom französischen Hof. Posa erzählt ihr, dass bald ein Turnier stattfinden, bei welchem der König höchstpersönlich einen Tjost ausfechten wolle. In Wirklichkeit hatte König Heinrich II. in einem Turnier zur Feier der Ferntrauung seiner Tochter Elisabeth mit Philipp von Spanien gekämpft, bei dem ihm eine Lanze durchs Auge traf und ihn tödlich verletzte, was wiederum seinen fünfzehnjährigen Sohn Franz (Gemahl der Mary, Queen of Scots) zum König machte. Zu der Zeit befand sich Elisabeth in Paris. Posas grotesker Small Talk ist paradoxerweise eine Erinnerung an das gleichzeitige Vorhanden- und Nichtvorhandensein von Geschichtlichkeit in diesem Werk. Rein zufällig besteht Posas Vorwand, sich der Königin zu nähern, darin, ihr einen Brief ihrer Mutter zu bringen, den er demonstrativ zur Schau stellt. Die besagte *bonne maman* war Katharina von Medici, eine Frau, die ohne Bedenken ein Massaker von Tausenden ihrer Untertanen befehlen konnte, während sie gleichzeitig ein herzhaftes Frühstück genoss, ohne auch nur einmal zu r lpfen. Wenn wir Elisabeths sentimentale Erinnerungen an ihre französische Heimat einfach so hinnehmen wollen, wäre es besser gewesen, ihre Mutter gar nicht erst zu erwähnen.

In „Don Carlo“ stehen Geschichte und Kunst im Widerspruch, sind aber auch eng miteinander verbunden – genauso wie die Welten von Leben und Tod, in denen sich die Oper abspielt.



Kwonsoo Jeon, Christoph Plessers

Textnachweise:

Friedrich Schiller:

Nachträge zu Schillers sämtlichen Werken. Band 1. Hrsg. von Eduard Boas
Stuttgart 1839

William Berger:

Verdi With a Vengeance. An Energetic Guide to the Life and Complete Works of the King of Opera
New York 2000

Deutsch von Nina Gibler, Franziska Hansen, Andreas Wahlberg
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors

Quellennachweise:

Leah Redmond Chang:

Junge Königinnen. Katharina de' Medici, Elisabeth von Valois, Maria Stuart und der Preis der Macht
Deutsch von Claudia Amor, Johanna Ott, Jörn Pinnow
München 2023

Giuseppe Verdi:

Briefe. Hrsg. von Franz Werfel. Deutsch von Paul Stefan
Berlin, Wien, Leipzig 1926

Verdi-Handbuch. 2. Auflage. Hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert
Stuttgart, Weimar 2013

Die Texte „Der königliche Hof als Bühne“ und „„Don Carlo“ und die Ästhetik des Widerspruchs“ sind
Originalbeiträge für dieses Programmheft

Die zitierten Texte wurden teilweise der neuen Rechtschreibung angepasst

 **THEATER KOBLENZ**

Spielzeit 2024/2025

Intendant: Markus Dietze (V.i.S.d.P.)

Redaktion: Andreas Wahlberg

Fotos: Matthias Baus (von der Hauptprobe am 28. November 2024)





350

 THEATER KOBLENZ