

# Don Carlos

## Oper

Don Carlos  
Oper in fünf Akten von Giuseppe Verdi

---

Text von Joseph Méry und Camille du Locle, nach dem dramatischen Gedicht <Don Karlos, Infant von Spanien> (1787) von Friedrich Schiller und dem Drama <Philippe II, Roi d'Espagne> (1846) von Eugène Cormon

---

3 Stunden 45 Minuten, mit Pausen nach dem 2. und dem 3. Akt

---

En français  
Mit deutschen Übertiteln  
With English surtitles

---

Elisabeth von Valois – Yolanda Auyanet / Leah Gordon  
Philippe II – Nathan Berg  
Don Carlos – Joachim Bäckström  
Rodrigue, Marquis von Posa – John Chest  
Der Grossinquisitor – Vazgen Gazaryan / Derrick Ballard  
Prinzessin Eboli – Kristina Stanek  
Ein Mönch – Andrew Murphy  
Gräfin von Aremborg – Nataliia Kukhar\*  
Stimme vom Himmel –  
Álfheiður Erla Guðmundsdóttir / Inna Fedorii\*  
Graf von Lerme – Ronan Caillet / Christopher Sokolowski  
Flämische Gesandte – Jasin Rammal-Rykała\*, Kyu Choi\*,  
Félix Le-Gloahec\*\*, Andrei Maksimov\*\*, Yurii Strakhov\*\*,  
Jiacheng Tan\*\*

---

Chor des Theater Basel  
Extrachor des Theater Basel  
Statisterie Theater Basel  
Sinfonieorchester Basel

---

\* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

\*\* Studierende an der Hochschule der Künste Bern HKB

Musikalische Leitung – Michele Spotti  
Inszenierung – Vincent Huguet  
Bühne – Richard Peduzzi  
Kostüme – Camille Assaf  
Lichtdesign – Irene Selka  
Chorleitung – Michael Clark  
Dramaturgie – Roman Reeger

---

Leiter der musikalischen Abteilung – Thomas Wise  
Studienleitung – Hélio Vida  
Pianist\*In/Coach – Iryna Krasnovska, Leonid Maximov,  
Hélio Vida  
Sprachcoach – Eric Beillevaire  
Regieassistentz/Abendspielleitung – Caterina Cianfarini  
Bühnenbildassistentz – Romy Rexheuser  
Kostümassistentz – Karoline Gundermann/Miriam Stöcklin  
Inspizienz – Jean-Pierre Bitterli  
Beleuchtungsinspizienz – Emilien Calpas  
Regiehospitantz – Philomena Grütter  
Bühnenbildhospitantz – Pablo Romera  
Übertitelung – Riku Rokkanen, Lea Vaterlaus  
Ton – Timothy Ferns, Robert Hermann

---

Technischer Direktor – Joachim Scholz  
Bühnenobermeister – Mario Keller  
Bühnenmeister – Yaak Bockentien, Jason Nicoll  
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich  
Beleuchtungsmeister – Thomas Kleinstück  
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen  
Leitung Möbel/Tapezierer – Marc Schmitt  
Leitung Requisite/Pyrotechnik – Stefan Gisler,  
Stv. Mirjam Scheerer  
Requisite – Kerstin Anders, Zae Csitéi, Corinne Meyer,  
Mirjam Scheerer, Ayesha Schnell, Bernard Studer,  
Hans Wiedemann

Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller  
Werkstätten-/Produktionsleitung – René Matern,  
Oliver Sturm, Gregor Janson  
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger  
Leitung Schlosserei – Joel Schwob, Stv. Tobias Schwob  
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel  
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menziger  
Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber  
Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe,  
Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert  
Gewandmeister Herren – Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret  
Kostümbearbeitung/Hüte – Rosina Plomaritis-Barth,  
Liliana Ercolani  
Kostümfundus – Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin  
Ankleidedienst – Mario Reichlin (Teamleitung),  
Nienke Bodenheim, Natalie Hauswirth, Laura Marty,  
Anja Oelhafen, Nicole Persoz, Raquel Rey Ramos,  
Noemi Schär, Gönül Yavuz, Magda Lena Zehnder  
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz  
Maske – Carolina Handrik, Susanne Tenner, Tamina Widmer

---

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen  
Werkstätten hergestellt.

---

Aufführungsmaterial – Kritische Ausgabe von Gunther/  
Petazzoni, Casa Ricordi Srl. Milano, vertreten durch G. Ricordi  
& Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin

---

Uraufführung am 11. März 1867 Paris,  
Opéra (Théâtre Impérial de Musique)

---

Premiere der Neuproduktion am 13. Februar 2022  
Theater Basel





# Handlung

## I. Akt

Im Wald von Fontainebleau erklingen Hörner und Jagdrufe. Hier versprechen sich der spanische Thronfolger Don Carlos und in die französische Prinzessin Elisabeth von Valois ihre Liebe. Ein Kanonenschuss ertönt als Zeichen für den beschlossenen Frieden zwischen Spanien und Frankreich. Der Graf von Lerme verkündet, dass Elisabeth Philippe II., Carlos Vater, heiraten werde. Um den lang ersehnten Frieden zu manifestieren, fügt sich Elisabeth ihrem Schicksal. Carlos bleibt verzweifelt zurück.

## II. Akt

Im Kloster von Saint Just erklingen Mönchsgesänge für den verstorbenen Kaiser Karl V. Carlos bittet um Linderung für seine Qualen. Ein Mönch ermahnt ihn, dass nur Gott inneren Frieden geben könne.

Rodrigue, der soeben aus der unter spanischer Herrschaft stehenden Provinz Flandern zurückgekehrt ist, sucht Carlos auf, um ihn zu überzeugen, sich beim König für das dort in Unterdrückung lebende Volk einzusetzen. Carlos offenbart seinem Freund die geheime Liebe zu Elisabeth, die durch die Heirat mit Philippe nun seine Stiefmutter ist. Carlos und Rodrigue schwören sich Treue.

Im Kreis der Hofdamen singt Prinzessin Eboli einen andeutungsreichen «Chanson de Voile» und wählt eine Geliebte für den König. Rodrigue erscheint vor der Königin und über-

reicht ihr einen Brief. Elisabeth liest die Zeilen, die von Carlos stammen. Rodrigue bittet Elisabeth, mit Carlos zu sprechen.

Carlos sucht die Königin auf und kündigt an, nach Flandern reisen zu wollen. Abermals beteuert er seine Liebe. Elisabeth weist ihn zurück und mahnt zu Pflichtbewusstsein. Carlos stürzt davon. Philippe findet Elisabeth ohne Begleitung vor und verbannt die Gräfin von Aremberg, ihre Vertraute, öffentlich. Um Philippe zu provozieren, gibt Elisabeth ihr zum Abschied einen Kuss. Rodrigue tritt vor Philippe und versucht ihn zu bewegen, die Gewalt in Flandern zu beenden. Der König lehnt ab. Da ihm Rodrigues Mut imponiert, macht er ihn zu seinem Vertrauten.

### III. Akt

Es ist Nacht. Ein Fest lädt zum Tanz. Elisabeth übergibt Eboli ihre Kette und fordert sie auf, sich als Königin auszugeben. Unter einem Schleier erwartet Eboli den Infanten Carlos, den sie begehrt. Carlos trifft ein und erblickt Eboli, die er für Elisabeth hält. Als sie ihren Schleier entfernt, fühlt Carlos sich blossgestellt und konfrontiert Eboli, die ihm ebenfalls Vorwürfe macht. Rodrigue erkennt die Gefährlichkeit der Situation. Nachdem sich Eboli entfernt hat, rät er Carlos, ihm alle wichtigen Dokumente zu übergeben. Carlos zögert zunächst, ob er dem Freund, der mittlerweile in der Gunst des Königs steht, vertrauen kann. Beide schwören abermals, einander nie zu verraten.

Das Volk versammelt sich zum öffentlichen Inquisitionsgericht, dem Autodafé. Die Verurteilte wird auf den Platz geführt, wo sie ihre Strafe öffentlich empfangen soll. Feierlich inszeniert sich auch das Königspaar. Plötzlich erscheint Carlos mit einigen flämischen Gesandten. Sie bitten um Frieden für

ihre Heimat. Philippe weist sie zurück. Carlos richtet ein Messer gegen den König. Rodrigue entwaffnet den fassungslosen Carlos aus Furcht, dass eine Eskalation der Situation schlimme Konsequenzen für sein Volk hätte. Eine Stimme aus der Höhe verspricht Erlösung für die Todgeweihte.

### IV. Akt

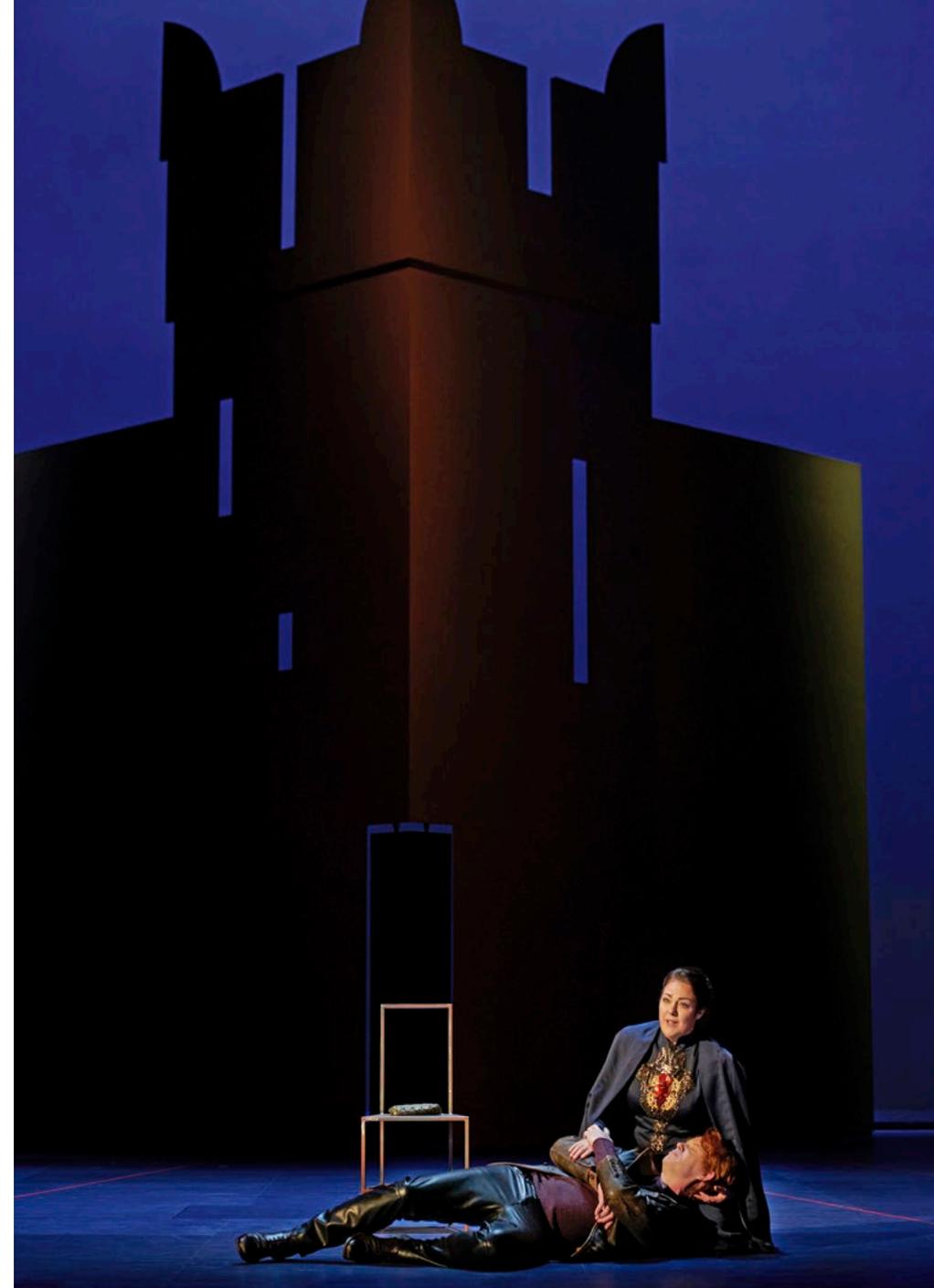
Philippe ist in seinem Kabinett von Zweifeln und Ängsten geplagt. Er glaubt, dass seine Frau ihn niemals geliebt habe. Der Grossinquisitor kommt zu einer Unterredung. Philippe fragt ihn, ob Gott ihm verzeihen werde, wenn er Carlos töten liesse. Der Grossinquisitor erteilt ihm Absolution und verlangt hierfür die Auslieferung Rodrigues. Elisabeth beklagt bei Philippe, dass eine Schatulle mit ihren Kostbarkeiten gestohlen wurde. Philippe zieht die Schatulle hervor und öffnet sie vor ihren Augen. Als er hierin das Bild des Infanten entdeckt, beschimpft er Elisabeth als Ehebrecherin. Elisabeth beteuert ihre Unschuld. Nachdem der König den Raum verlassen hat, gesteht Eboli, dass sie die Schatulle entwendete und dem König, mit dem sie ein Verhältnis hatte, übergeben hat. Elisabeth stellt sie vor die Wahl: Verbannung oder Kloster. Allein zurückgeblieben, verflucht Eboli ihre Schönheit. Sie trifft die Entscheidung, dem Infanten beizustehen.

Rodrigue sucht den eingesperrten Carlos auf. Um den Infanten zu retten, hat er den Verdacht für den Aufruhr mithilfe von Carlos' Dokumenten auf sich gelenkt. Als beide beschliessen, gemeinsam für die Freiheit zu kämpfen, trifft Rodrigue ein tödlicher Schuss. Sterbend teilt Rodrigue Carlos mit, dass Elisabeth an nächsten Tag auf ihn warten werde. Als Philippe auftaucht, macht Carlos ihn für den Tod Rodrigues direkt verantwortlich und entsagt der Krone. Vor den Toren begehrt das Volk unter der Führung von

Eboli auf und verlangt die Befreiung des Infanten.  
Die Revolte wird durch die Autorität des Grossinquisitors  
beendet.

## V. Akt

Elisabeth erwartet Carlos am vereinbarten Treffpunkt.  
Carlos kündigt an, Rodrigue in Flandern ein Denkmal setzen  
zu wollen. Beide verabschieden sich voneinander.  
Der König und sein Gefolge überraschen Elisabeth und Carlos.  
Philippe will Carlos der Inquisition übergeben und ihn  
richten lassen. In diesem Moment erklingt geisterhaft die  
Stimme Karls V., die Philippe erschauern lässt. Carlos und  
Elisabeth fliehen in den Wald.







«Unerfülltes Begehren ist  
immer interessant»

## Der Regisseur Vincent Huguet im Gespräch

**Roman Reeger:** Du inszenierst zum ersten Mal ein Werk von Giuseppe Verdi. «Don Carlos» wurde immer wieder als Verdis beste Oper bezeichnet. Wie erlebst du die Arbeit?

**Vincent Huguet:** Das Besondere an «Don Carlos» ist, dass es neben einer grossen Musik auch ein sehr gutes Libretto gibt. Das ist nicht bei allen Verdi-Opern so, wenn man sich zum Beispiel «Il trovatore» anschaut. Ich liebe diese Oper, aber der Text ist problematisch. Im Gegensatz zu seinen anderen Dramenadaptionen, hat sich Verdi sehr eng an Friedrich Schillers Vorlage orientiert. Gegen Ende der Proben habe ich jetzt wieder in Schillers Drama gelesen, was mir beim Inszenieren sehr hilft, da ich viele Hinweise für die Geschichte finde.

**RR:** Gleichzeitig handelt es sich um ein komplexes und mit einer Dauer von über vier Stunden langes Werk ...

**VH:** Trotz der Länge ist die Handlung sehr fokussiert auf verhältnismässig wenige Charaktere. «Don Carlos» ist zu einem bedeutenden Teil eine Familientragödie. Wie bei einer Serie vollziehen sich die spannenden Entwicklungen der Figuren über einen längeren Zeitraum. So bekommt man deren unterschiedliche Seiten

zu sehen. Gleichzeitig gibt es kaum Stereotype in dieser Oper. Carlos ist zunächst ein Anti-Held, der sich aber zum Helden entwickelt. Auch Philippe II. hat sehr unterschiedliche Charakterzüge.

RR: Was ist das für eine Welt, in der Verdis Drama spielt?

VH: Es ist eine archaische, fast antike Welt, die von Ordnung, Tradition und politischem Konservatismus geprägt ist. Philippes Herrschaft funktioniert über das Erzeugen einer Atmosphäre der Angst. Wir wollten dieses Prinzip in der Architektur des Bühnenraums zeigen. In dieser furcht-einflössenden Umgebung gibt es aber auch eine Form von innerer Freiheit, einen fast kindlich-naiven Glauben, der eine imaginierte Gegenwelt erzeugt, die vor allem in Carlos' Musik zu hören ist. Es gibt somit zwei Welten, die sich gegeneinander richten. Es ist ein Kampf auf der Schwelle zwischen Leben und Tod. Die von Verdi erfundene Geistererscheinung Karls V. bringt diesen Konflikt auf den Punkt.

RR: Du hast <Don Carlos> als Familientragödie bezeichnet. Gleichzeitig handelt es sich um ein politisches Freiheitsdrama ...

VH: Die private Familiengeschichte ist sehr eng mit politischen Vorgängen verstrickt. Die Heirat Philippes und Elisabeths begründet den Frieden zwischen Spanien und Frankreich. Das führt dazu, dass sich Elisabeth zwischen privatem Glück und öffentlichem Wohl entscheiden muss. An diesem Punkt markiert die Oper das im 19. Jahrhundert zentrale Spannungsverhältnis zwischen dem Subjekt und der Gesellschaft. Im Kern geht es um die Frage der Opferbereitschaft: Wofür wäre ich bereit, meine Liebe oder mein Leben zu opfern.

RR: Carlos trifft eine andere Entscheidung ...

VH: Ja, er fühlt sich nicht verantwortlich für die Probleme der Gesellschaft. Es gelingt ihm nicht, seine Liebe zu Elisabeth aufzugeben. An einem Punkt der Oper verweigert Carlos gegenüber Philippe, die Krone zu tragen. Der historische Philipp II. hat übrigens gleich zwei Mal Frauen geheiratet, die eigentlich seinem Sohn versprochen waren. Carlos' Freund Rodrigue, der Marquis von Posa, ist ein ganz anderer Charakter. Er ist der träumende Revolutionär, der für eine bessere Welt kämpft.

RR: Es gibt die Vermutung, dass es auch zwischen Carlos und Rodrigue ein Liebesverhältnis gibt ...

VH: Die Oper handelt von bedingungsloser Liebe. Das gilt auch für die Beziehung von Carlos und Rodrigue, was man deutlich in der Musik hört. Es ist aber eine andere Form, als die von Begehren und Obsessionen geprägte Liebe zwischen Elisabeth und Carlos. Vielleicht liegt die Erkenntnis nahe, dass es sich um eine homoerotische Liebe zwischen Carlos und Rodrigue handeln könnte, die jedoch nicht explizit ausgesprochen wird. Ich finde so ein unerfülltes Begehren auf der Bühne immer sehr interessant, weil es viel mit Idealisierung zu tun hat.

RR: Das Verhältnis von Carlos und Rodrigue gehört zu den zahlreichen Andeutungen, die jedoch im Text und der Partitur nicht endgültig beantwortet werden. Auch der Schluss ist so offen gestaltet, wie in kaum einer anderen Oper Verdis. Wie bist du damit umgegangen?

VH: Wenn man alle Andeutungen haargenau szenisch ausformuliert, würde man ihnen die Wirkung rauben. Es ist sehr wichtig, dass bestimmte Interpretations-

stränge offenbleiben. Das Ende des V. Aktes ist eigentlich eine bizarre Situation. Nirgendwo steht, dass Elisabeth und Carlos am Ende getötet werden. Es ist spannend sich auszumalen, wie sie nach dem Ende der Oper weiterleben werden. In unserer Inszenierung hat Elisabeth ein Kind, es bleibt jedoch offen, ob es das Kind von Philippe oder von Carlos ist.

RR: Prinzessin Eboli ist eine Schlüsselfigur in der Oper. Wie entwickelt sich ihre Geschichte?

VH: In der Oper bleibt offen, wie ihre Geschichte endet. Ebolis Entwicklung ist für mich sehr wichtig. Sie hat sowohl eine interessante Verbindung zu Philippe als auch zu Elisabeth. Auch sie bringt ein Opfer, in diesem Fall für Carlos. Gleichzeitig ist sie eine sehr ehrliche Figur. Es ist sehr eindrucksvoll, wie sie Elisabeth von ihrer Affäre mit Philippe berichtet. In der Arie «O don fatal» verflucht sie ihre Schönheit. Allerdings wird deutlich, dass es sich nicht um ein Lamento handelt, sondern um ein Entscheidungsmoment.

RR: Das Verhältnis von Sohn zum Vater hebst du sehr hervor. Wie siehst du Philippe?

VH: Eines der ersten Bilder, das ich für diese Oper im Kopf hatte, war ein Gemälde von Goya: «Saturn verschlingt seinen Sohn». Philippe ist besessen davon, den natürlichen Lauf der Dinge zu verweigern. Es ist für ihn weder vorstellbar, eines Tages nicht mehr König zu sein noch, dass Carlos ihn beerben wird. Dieses Denken hat etwas Selbstzerstörerisches, da eine Dynastie eigentlich grundsätzlich den Zweck verfolgt, das Überleben zu sichern.

RR: Welche Rolle spielt die Religion in diesem Zusammenhang?

VH: Ich glaube, dass die Frage nach Gott in diesem Stück elementar ist. Wenn Philippe davon ausgeht, dass nach ihm nichts mehr kommt, entspricht das einer nihilistischen Weltsicht. «Don Carlos» ist vielleicht die am meisten religionskritische Oper Verdis. Das zeigt das berühmte Autodafé, welches die Gräueltaten einer fanatischen Religion auf den Punkt bringt. Die düstere und angsteinflößende Musik des Grossinquisitors hat wenig mit der hoffnungsvollen geistlichen Musik in Verdis Requiem zu tun. Auch die Szene zwischen dem Grossinquisitor und Philippe zeugt von einer besonderen Spannung. Philippe fragt, ob Gott ihm vergeben werde, wenn er seinen Sohn töten lässt. Der Inquisitor bejaht diese Frage. Es ist das Gespräch zweier Atheisten.

RR: Das Bühnenbild stammt von dem legendären Richard Peduzzi. Wie habt ihr zusammengearbeitet?

VH: Wir haben eine gemeinsame Geschichte. Richard war Bühnenbildner von Patrice Chereau, bei dessen letzten Arbeiten ich Assistent war, und hat auch mit Luc Bondy gearbeitet. Es war eine sehr besondere Zeit. Nach Patrices Tod hat Richard für meine Inszenierung einer Oper von Xavier Dayer ein phantastisches Bühnenbild entworfen. Danach haben sich unsere Wege für ein paar Jahre getrennt. Es ist grossartig, für diese Arbeit wieder zusammenzukommen. Wir haben lange überlegt und Ideen ausgetauscht. Anfangs haben wir uns von den Gefängnissen und Psychiatrien Goyas inspirieren lassen. Richards architektonischer Stil ist einfach einzigartig und passt sehr gut zu einer Oper wie «Don Carlos».





## «Don Carlos ist die Oper der Obsessionen»

### Im Gespräch mit dem Dirigenten Michele Spotti

Roman Reeger: Erinnerst du dich, wann du mit Verdis Opern das erste Mal in Berührung gekommen bist?

Michele Spotti: Mein Vater ist grosser Opernliebhaber und hat mir Aufnahmen von «Il trovatore» und anderen Werken vorgespielt. Die erste Oper, die ich auf der Bühne sah, war «La traviata». Ich hatte anfangs einen fast naiven Zugang zu Verdi – auch wenn ich als Kind nicht alles verstanden habe, war ich von der Ausdruckskraft der Musik fasziniert. Im Konservatorium hatte ich dann einen Dirigierlehrer, der Verdi sehr verehrte. Ich komme aus Mailand, wo dieser Komponist eine grosse Bedeutung besitzt. Wir haben Pilgerfahrten nach Busseto, Verdis Heimatdorf, gemacht. Ich empfinde seine Musik als sehr italienisch. Er hat diesen virtuoson Stil, verbunden mit einer Impulsivität und Liebe zu Effekten. Man hört diese nervöse Zuständlichkeit in seiner Musik, in der sich auch die damaligen gesellschaftlichen Entwicklungen spiegeln.

RR: Verdi hat «Don Carlos» 1867 für Paris geschrieben und die Oper mehrfach überarbeitet ...

MS: Man merkt, dass er anfangs nicht überzeugt war von seinem Werk. Für die Pariser Oper musste er in einem für

ihn fremden Stil komponieren und tat sich schwer mit der Arbeit. Es hat gedauert, bis er zu einer eigenen Form gefunden hat. <Don Carlos> ist eine Art Wendepunkt in seinem Schaffen. Die nachfolgenden Stücke unterscheiden sich deutlich von den vorherigen.

RR: Was sind die grössten stilistischen Besonderheiten dieser Oper?

MS: Die Arbeit mit Themen und Motiven. Im I. Akt werden viele Themen eingeführt, die später wiederkehren. Man könnte von einem Prinzip sprechen, das an Richard Wagners Leitmotivtechnik erinnert. Auch in Bezug auf die Instrumentierung nähern sich Wagner und Verdi, die aus sehr unterschiedlichen Richtungen kommen, in dieser Zeit einander an – daneben gibt es auch thematische Verwandtschaften. <Don Carlos> ist die Oper der Obsessionen und hierin Wagners <Tristan und Isolde> durchaus ähnlich.

RR: Welchen Einfluss hat die französische Sprache, in der Verdi <Don Carlos> ursprünglich komponierte?

MS: Die spätere italienische Fassung klingt schon deutlich mehr nach Verismo. In der französischen Version hört man die Grand Opera heraus. Wenn man die Textfassungen vergleicht, erscheint das französische Ursprunglibretto konsequenter und logischer als die spätere italienische Übertragung. Für uns Musiker:innen ist diese Fassung vielleicht etwas anspruchsvoller. Die Sprache ist sehr lyrisch mit einem grossen Reichtum an Vokalen. Man muss einen sehr feinen Klang und die richtigen Färbungen im Orchester finden, um den Text und seine Facetten zu unterstützen. Trotz des manchmal massiv wirkenden Klangreichtums gibt es zahlreiche feine und durchsichtige Momente. Ich glaube, dass

diese Mischung durch die französische Sprache inspiriert wurde.

RR: Was sind das für besondere Klangelemente im Orchester?

MS: Die Besetzung beinhaltet zum Beispiel ein Kontrafagott, das eng mit der Figur des Grossinquisitors verbunden ist. Verdi hatte eine Affinität zu tiefen Stimmen, die sich auch in anderen Opern zeigt. Die wenigen, aber wirkungsvollen, Auftritte dieser Figur werden durch das Orchester quasi inszeniert. Dann gibt es die nur von Harfe und Harmonium begleitete Stimme aus dem Himmel, die eine Verräumlichung des Klangs darstellt. Das ist schon fast Avantgarde.

Philippes Arie im IV. Akt musizieren wir an den meisten Stellen mit einem Solocello. In der Partitur ist nicht klar, ob es so gemeint ist. Wenn man diese Passagen aber im Kontext der gesamten Oper sieht, ergibt sich für mich, dass dieser Moment kammermusikalisch gestaltet werden muss.

RR: Philippes Arie ist konsequent musikdramatisch komponiert und folgt weniger einer klassischen Form.

MS: Absolut, es ist erstaunlich, wie die geschrieben ist. Vielleicht einer der wichtigsten Momente in diesem Stück. Hier wird die Figur gewissermassen offenbart, seine von Angst beherrschte Gefühlswelt genau gezeigt. Das ist der Unterschied zu Wagner, der seine Themen und Motive selten erklärt. In der ersten Szene zwischen Carlos und Rodrigue hören wir im 1. Horn eine Einleitung, die Carlos' Angst beschreibt, seinen Freund wieder zu sehen. Diese Mischung aus positiven und negativen Gefühlen ist sehr typisch für Verdi.

RR: Wie verhält es sich mit den anderen Stimmen?

MS: Fast alle Partien verändern sich im Verlauf der Oper. Vor allem die Entwicklungen der weiblichen Stimmarten sind sehr interessant. Ebolis erste Arie klingt mit ihrer Agilität nach Rossini, das spätere Trio fordert eine unglaubliche Kraft und «O don fatal» ist eine dramatische Mezzosopran-Arie. Es ist schwer, für diese Rolle mit ihren unterschiedlichen Stimmqualitäten eine gute Besetzung zu finden. Dass Verdi seine weiblichen Opernheldinnen besonders schätzte, zeigt sich auch bei Elisabeth, die viel stärker als Carlos wirkt.

RR: Es gibt viele Möglichkeiten bei der Erstellung der Fassung. Wie seid ihr vorgegangen?

MS: Wir haben vor allem auf die ursprüngliche Version von 1867 zurückgegriffen und dann für jede Szene aus den existierenden Versionen ausgewählt und Striche verabredet. Zum Beispiel haben wir die wunderschöne Stelle nach Rodrigues Tod, die Verdi später in seinem Requiem als «Lacrimosa» verwendete, gestrichen, weil sie die Handlung aufgehalten hätte. Gleichzeitig gibt es in unserer Version einige Passagen, die sonst nur selten zu hören sind, wie die erste Fassung des Duetts zwischen Philippe und Rodrigue sowie des Aufstands im IV. Akt. Das Schlussduett zwischen Elisabeth und Carlos ist harmonisch zukunftsweisend, genauso wie das Finale. Ich kenne kaum eine vierstündige Oper, die im zarten piano endet. Dieser Schluss hat ein grosses Geheimnis.





# Zu Verdis musikalischem Realismus

## Dieter Schnebel

In Verdis Oper <Don Carlos> sind mehrere Geschichten mannigfach verwoben. Die allgemeinste ist die der Völker in einem fast mythischen Weltreich, wo sich eine starre staatliche und eine altertümliche, blutig religiöse Ordnung sedimentiert hat. Innerhalb der allgemeinen Verhältnisse, die auch die Einzelnen zu fast ohnmächtigen Objekten machen, ereignen sich ihre persönlichen Schicksale. Da sind einmal drei Liebesgeschichten: Philipp hat aus staatlichen Gründen – weil der französische König zur Besiegelung des Friedens ihm seine Tochter versprach – die wesentlich jüngere Elisabeth geheiratet, sucht Liebe, muss sich indes schliesslich eingestehen, dass er nie geliebt ward. Die Königskinder Carlos und Elisabeth aber finden gleich in der ersten Begegnung die grosse Liebe, aber können zusammen nicht kommen. Erschwerend tritt hinzu, dass Elisabeth durch die Heirat des Vaters für Carlos zur Mutter wird. – Die Prinzessin Eboli verliebt sich in Carlos, sieht die Aussichtslosigkeit ihrer Liebe und gerät, zutiefst verletzt, weil Carlos eine andere liebt, in ein Chaos schwarzer Gefühle, zumal sie auch die Freundin der Königin ist.

Und da sind überdies drei Geschichten der Freundschaft: Die erste ist die bereits bestehende und feste von Don Carlos und Posa, und sie wird durch die dramatischen Entwick-

lungen mehrfach gefährdet. Dann bahnt sich zwischen dem König und Posa eine freundschaftliche Vertrautheit an, indem der einsame ältere Mann sich dem Jüngeren öffnet, bei ihm Hilfe und Trost sucht. Diese aufkeimende Freundschaft aber findet in der Ermordung Posas durch die Ordnungshüter ein schroffes Ende. Schliesslich gibt es noch die zunächst eher oberflächlich höfische Freundschaft Elisabeth-Eboli, die in den Konfliktsituationen des Dramas allmählich an Tiefe gewinnt. Und endlich ist da noch die Geschichte Vater-Sohn – und damit verwoben die noch tragischere Mutter-Sohn. Wie überhaupt in dieser Oper menschliche Grundverhältnisse in der Vielfalt ihrer seelischen Verwicklungen dargestellt werden: Vater-Sohn (Philipp-Carlos), in gewisser Weise auch Mutter-Tochter (Elisabeth-Eboli), Freund-Freund (Carlos-Posa), Freundin-Freundin (Elisabeth-Eboli), beide Verhältnisse zugleich die Gegenbilder von wahrer und unechter Freundschaft, Mann-Frau gleich dreifach: als unglückliche Ehe und unglückliche Liebe, wo nur einer den andern liebt (Philipp- Elisabeth, Eboli-Carlos), und als gegenseitige Liebe (Carlos-Elisabeth). Freilich sind all diese Verhältnisse teils von aussen, teils von innen, oder gar von aussen und innen gefährdet. Dem Anschein nach ist der Inhalt der Oper ohnehin tief resignativ: Alles endet im Aussichtslosen – am Schluss ist Posa tot, Carlos verschwindet in rätselhafter Weise, die Prinzessin geht ins Kloster, der König und die Königin haben keine Zukunft mehr. Nur der selbst schon eigentlich leblose Grossinquisitor bleibt scheinbar der Sieger; und damit ist die alte Ordnung wieder restituiert.

Verdi, der in seiner Kunst stets auf die konkreten Verhältnisse – seien sie allgemeiner oder persönlicher Art – seismografisch reagierte, hat sich dem Carlos-Stoff just in einer Zeit zugewandt, da sich, von aussen gesehen, vieles zum Guten gewendet hatte. Italien ist seit 1859 relativ frei; er selbst, längst berühmt und finanziell gesichert, findet in der Bewirtschaf-

tung seines Gutes in Sant'Agata Befriedigung. Aber 1866 bricht der österreichisch-preussische Krieg aus, in den auch Italien hineingezogen wird, und es kommt zu Niederlagen, welche Verdi in Depression versetzen. Auch im privaten Bereich zeigen sich Krisen an. Der Vierundfünfzigjährige begegnet einer zweiundzwanzigjährigen berühmten Primadonna. Frau Giuseppina fühlt sich in Sant'Agata vereinsamt, leidet auch darunter, dass sie von Verdi kein Kind hat. Der alte Vater und auch der Schwiegervater Barezzi, der Verdi von klein an förderte und mit dem ihn später eine Männerfreundschaft alten Schlages verband, siechen beide dahin – sterben 1867. All diese Erfahrungen mochten ihm den melancholischen Don Carlos-Stoff nahegebracht haben. Nichtsdestoweniger hat Verdi in seiner szenisch-musikalischen Ausformung gerade gegen die resignativen Momente des Sujets ankomponiert. Zwar gehören jene Passagen des Werks, in denen sich Aussichtslosigkeit darstellt, zu den wahrhaft grossen Momenten von Oper überhaupt – etwa Elisabeths wehe Verabschiedung der Gräfin von Aremburg, zugleich der Abschied von der Möglichkeit eigenen Glücks; die schmerzliche und doch grosse Zuwendung äussernde Melodie der Eboli, als sie im Gespräch mit Carlos dessen gewahr wird, dass er sie nicht meint; der bewegende Gesang der Flanderer, die in höchster Qual um Erbarmen bitten; das um den wunden Punkt kreisende «Sie hat mich nie geliebt» im Monolog des Königs. Andererseits aber ist es bereits der schier unerschöpfliche Fluss der Melodien und Klänge, ihr fast improvisatorisches freies Dahintreiben, welchem ein gänzlich unresignatives Wesen eignet, wird hier doch das Leben selbst symbolisiert. Leben aber wird in der Musik des «Don Carlos» insgesamt dargestellt. Einmal als In-die-Tiefe-Gehen: Die drei Liebesduette und die drei Freundschaftsduette, welche ohnehin die Oper als positive Stränge durchziehen, zeigen gerade in ihrer musikalisch-gestischen Linienführung, in der sich das innere Leben äussert, wie Menschen reifen, neue Stufen des Zueinander und Miteinander, ja Ineinander gewinnen.

Ein zweites, wesentliches Moment von Verdis Musik des Lebens ist die Wahrheit. Die musikalische Gestaltung zeigt den wirklichen Menschen: keine der handelnden Personen wird idealistisch verklärt oder moralisch verteufelt. Der Liebesgesang der Intrigantin Eboli ist so echt wie der der Elisabeth, und ihr Abschiedslied an die Königin ist erfüllt von wahren Gefühl. Als andererseits die edle Elisabeth die Prinzessin verstösst, drückt die Musik schlicht Hass aus. Im Duett mit Posa äussern die Melodien des Königs warme Töne, während die Rhythmen des Carlos im zweiten Duett mit dem Freund voller Sticheleien stecken. So deutet die Musik das wahre Leben als ein In-Abgründe-Geraten – eben die der Gefühle. Wenn Verdi in seiner Musik das Leben zu fassen sucht, so nicht als einfaches Auf und Ab, in dem alles doch nur böse enden kann. Es gibt in der Oper «Don Carlos» drei Leitthemen, die anders als die Wagnerschen das Werk nicht fast allgegenwärtig durchziehen, sondern die – sparsam eingesetzt – in Augenblicken aufstrahlen. Ein Thema, das festgehalten wird, ist das der Freundschaft, zugleich das der Freiheit, welches stets am Ende der Duette Carlos-Posa steht. Das andere ist jene Melodie, die im zweiten Duett Carlos-Elisabeth zu folgenden Worten ertönt: «Amour perdu, mon seul trésor, toi qui es la splendeur de ma vie !» Dieses Thema einer Liebe, welche den anderen als Schatz und Glanz des eigenen Lebens begreift, kehrt im letzten Duett der beiden wieder.

Ein drittes Leitthema aber ist der dunkle und rätselhafte Gesang der Mönche, so ambivalent wie sein Schwanken zwischen Moll und Dur. Es redet – vor dem Grabmal Karls V. – von dem grossen Kaiser, der einst ein utopisches Weltreich begründete und der jetzt nur noch Staub ist – also ein omnia vana bedeutend, wo auch das Grösste nur ein Nichts ist. Andererseits spricht das Solo des Mönchs, eine Art Stimme des grossen Karl, von seinem Versagen – beinhaltend, dass er die Utopie nicht zu schaffen vermochte. Im Kloster von St. Just, der Stätte der Gerechtigkeit und der Abgeschieden-

heit, wo der grosse Karl im Grabe liegt – beerdigt ist und wo auch sein Mahnmal steht, ist also die Utopie bewahrt. Hier könnte ein letzter verborgener Sinn von Verdis Werk stecken: Wenn eben jener Mönch, die Personifikation des grossen Karl, Don Carlos am Ende ins Kloster heimholt, ihn dadurch den Inquisitoren, den Repräsentanten der versteinerten Ordnung, überraschend entreisst, und zudem das Werk mit dem Leitthema von Karl V. endet, so vermöchte das heissen, dass das Wollen des Infanten – und Posas – gerettet wird: Er befindet sich nun am Ort der Utopie, wo diese ruht, um jederzeit wieder zum Leben zu erwachen. Und wenn auf solche Stimme die Inquisitoren entsetzt antworten: «Es ist der Kaiser!», Philipp aber seinen Vater erkennt und Elisabeth «O Himmel!» singt, dann bedeutet der scheinbar düstere Schluss des Werks, dass doch noch Hoffnung sei, dass jederzeit alles neu werden könnte.

Verdis gestische Musikdramatik aber zielt gerade aufs Individuelle und Konkrete. Die Stoffe spielen jeweils an einem bestimmten Ort und zu bestimmter Zeit – und sie meinen immer auch die Gegenwart. Die Personen sind Individuen von unverwechselbarem Charakter, haben ihr eigenes Schicksal und gehen ihren eigenen Weg; und ihre Sprache ist klar – mag sie auch hie und da unter der Banalität oder der opernhafte Pathetik des ihnen auferlegten Librettos leiden. Die Zeichnung der Handelnden durch gestische Musikdramatik verdeutlicht nicht nur ihre Worte und Aktionen, sondern auch, was in den Personen vorgeht, die Linien ihrer bestimmten Gefühle in einer realen Situation – und modern ausgedrückt liesse sich hinzufügen: den inneren Drive und das Engagement. Zum Beispiel – und als Gegenbeispiel zu Wagner – verdeutlichen die drei Liebesduette in «Don Carlos» die verschiedenen Phasen eines Reifeprozesses: Begegnung und erste Liebe, rebellierendes wie resignierendes Sich-Abfinden mit einer aussichtslosen gesellschaftlichen Situation und schliesslich die reife Gestaltung dieser Situation in

eine hoffnungsvoll Zeichen setzende Utopie. Und stets ist die Geschichte der Personen zugleich die einer Allgemeinheit: Im ebengenannten Fall sind Carlos und Elisabeth Symbolfiguren der möglichen Freiheit in einem derzeit autoritär regierten Staat, der sich allerdings im Umbruch befindet – was gerade die gebärdreiche Musik bei den Worten klar macht: «...rette ein Volk, das dem Tode nahe ist!».

Also ermöglicht Giuseppe Verdis gestische Musikdramatik einen musikalischen Realismus, der den wirklichen Menschen in seiner wirklichen, nämlich sozialen Situation zeigt, der aber auch die innere Wirklichkeit des Menschen, seine falschen und wahren Gefühle – und seien sie rein triebhaft oder sonst unbewusst – sowohl zu durchleuchten vermag, als auch einführend ans Licht bringt; in ein Licht, das freilich musikalisch strahlt.





Eine einfache Rechnung für einen  
leichten Start ins Schulleben:

Kindergarten  
+ 1./2. Primar  

---

---

FG Basis



# Sich selbst oder andere beschenken?



Akzent – das Magazin für Kultur und Gesellschaft – bietet Ihnen oder Ihren Liebsten vier Mal Lesefreude pro Jahr. Für nur 32 Franken.

[akzent-magazin.ch](http://akzent-magazin.ch)



Pro Senectute  
beider Basel  
[bb.prosenectute.ch](http://bb.prosenectute.ch)

## Impressum

Herausgeber  
Theater Basel  
Postfach  
CH-4010 Basel

Spielzeit 21/22

Intendant: Benedikt von Peter

## Textnachweise:

Die Handlung sowie die Gespräche mit Vincent Huguët und Michele Spotti sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Dieter Schnebel, Die schwierige Wahrheit des Lebens – Zu Verdis musikalischem Realismus, in: Musik-Konzepte 10: Giuseppe Verdi, München 2001.  
Photos: Matthias Baus  
Graphik: Claudiabasel

Druck: Grempner AG  
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig und klimaneutral produziert nach den Richtlinien von FSC und Climate-Partner.



© 2022 Theater Basel

Die bz – Zeitung für die Region Basel ist Medienpartnerin des Theater Basel.

**THEATER-BASEL.CH**