Friedrich Schiller und die Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts

Sie haben das Ihre getan – Rossini & Co.

Alle grossen Dramen Friedrich Schillers von den «Räubern» bis zu «Wilhelm Teil» sind auf die Opernbühne gelangt: eine Wirkungsgeschichte, die mehr war als ein Raubzug stoffhungriger Librettisten.

HERBERT BÜTTIKER

«Ich habe das Meinige getan. Tun Sie das Ihre!» Als ob die Opernkomponisten Schillers Wort so verstanden hätten, machten sie sich ans Werk. Mit Gioacchino Rossinis «Guglielmo Teil», Gaetano Donizettis «Maria Stuarda», mit Giuseppe Verdis vier Schiller-Opern und vielen weiteren Vertonungen, unter anderem auch von Tschaikowsky, hat der deutsche Klassiker auf der Musikbühne ein zweites Bühnenleben erhalten, das alle seine grossen Stücke umfasste. Vieles davon ist heute nur noch Lexikografie, in Italien mit Vaccai (Die Jungfrau von Orleans 1827, Die Braut von Messina, 1839) und Mercadante (Die Räuber, 1836), in London mit Costa und Balfe usw. In Prag schlossen sich im späteren 19. Jahrhundert Fibich und Reznicek an. Eine Wallenstein-Oper brachte 1937 Jaromir Weinberger heraus. Auffällig ist ein Nachspiel in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit Giselher Klebe (Die Räuber, 1957), Gottfried von Einem (Kabale und Liebe, 1967).

Die unterschiedliche Häufigkeit der Vertonung der Schillerschen Stoffe lässt sich teilweise einfach begründen. Rossinis «Guillaume Teil» von 1829 war ein Meisterwerk, das weitere Versuche offenbar verhinderte. Dass «Wallenstein» überhaupt Opernbearbeiter fand, ist angesichts der Weitläufigkeit des Stoffes dagegen eher verwunderlich. Die starke Beachtung der «Maria Stuart» hat mit dem allgemeinen Interesse der italienischen Opernbühne an der Historie des englischen Hofs zu tun. Verwundert hätte Schiller, dass «Die Braut von Messina» keine grössere Resonanz bei den Komponisten fand. Denn gerade im Zusammenhang mit dieser sozusagen librettohaft schlanken Tragödie, in der er mit dem Chor der antiken Tragödie experimentierte, fiel (Brief an Goethe 29. Dezember 1797) die oft zitierte Bemerkung zur Oper: «Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte.»

Die Rede ist in diesem Brief von einer Reform des Dramas, davon, «durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft zu verschaffen». Das Publikum zugleich zu fesseln und ihm gleichzeitig ein Gefühl der Freiheit in seinen Affekten zu vermitteln, ist in Schillers Verständnis der zugleich moralische und ästhetische Sinn des Tragödienspiels. Dafür steht in seinen Augen gerade auch die Oper, denn da «erlässt man wirklich jene servile Naturnachahmung» und «hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel».

Freies Spiel im Pathos

Unter dem Vorzeichen «ästhetischer Freiheit» ist auch Schillers Versdrama als Musikalisierung zu verstehen: die dramatische Rede nicht als die Prosa des Lebens, sondern als Poesie, eben freies Spiel im Pathos. Die Chöre in der «Braut von Messina» sind der Versuch, dieses weiterzutreiben, wobei die Vorrede zeigt, dass Schiller dabei wirklich auch an Choreografie und Musik gedacht hat. Reflexe dieses Experiments finden sich auch in «Wilhelm Teil», dem Stück, das auf «Die Braut von Messina» folgte. Der Auftritt der Barmherzigen Brüder am Schluss des vierten Aktes ruft geradezu nach Musikalisierung – zumal der Attentatsszene als Kontrast mit dem Vorbeiziehen der Hochzeitsgesellschaft auch wirkliche Musik eingeschrieben ist.

Aber musikalische Form prägt dieses Stück nicht nur in den offensichtlichen Bezügen zu eigentlicher Musik. Legt man die Folie der Operndramatik über den Text, finden sich nicht nur die «ariosen» Passagen. In Melchtals Auftritt (Tell 1,4) scheint selbst die «solita forma» des italienischen Melodramma, die zur Konvention gewordene vierteilige Szene mit Rezitativ, Arie, Zwischensatz und Stretta, vorgeprägt zu sein. Da gibt es den Wechsel vom dramatischen Auftritt zum elegischen Ton («O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges!») und nach einem weiteren Einwurf Stauffachers die Steigerung ins drängende Pathos («Feigherzige Vorsicht, fahre hin».

Die hintergründige Musikalität seines Dichters hat Schiller selber an sich beobachtet und mehrfach beschrieben. In einem Brief an Goethe (1796) beispielsweise so: «Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.»

Schauspiel- und Opernszene

Eines der eindrücklichsten Beispiele für die Nähe Schillerscher (Sprach-)Musikalität zur wirklich komponierten Opernszene zeigt sich im dritten Aufzug der «Maria Stuart» von Gaetano Donizetti. Maria, zur Begegnung mit Elisabeth in den Park geführt, bemüht sich um Gefühl wiedererlangter Freiheit. Schiller arbeitet hier mit unterschiedlichen Metren und befreit die dramatische Rhetorik zu lyrischem «Gesang». Die Vertonung der Szene folgt, wenn auch in einer freien Übertragung des Textes, dem Duktus und den musikalischen Intentionen des Sprechdramas recht genau.

Zur Entwicklung der Oper im 19. Jahrhundert gehörte die wachsende Bedeutung der literarischen Vorgabe, die schliesslich zur «Literaturoper», der wörtlichen Vertonung des (gekürzten) Schauspieltextes führte. Für Rossini allerdings war das Libretto der einzige Referenzpunkt, und der Librettist seinerseits arbeitete mit dem Blick nach vorn, hin auf die musikalischen Formmodelle der Oper. Gesang «Teil» wirft ein deutliches Licht auf die spezifische Kunst, Schauspiel- in Operndramaturgie zu verwandeln. Gehört es zu den grossartigen Leistungen Schillers, den Stoff in seiner ganzen geografischen Breite und anekdotischen Fülle gebündelt zu haben, so zeigt das Libretto mit der Verschmelzung von Figuren (der junge Melchtal der Oper etwa ist zugleich auch Schillers Ruiz) die Kunst der für die Operndramaturgie notwendigen Konzentration.

In der Folge der vier Schiller-Opern Verdis lässt sich ablesen, wie sich das Verhältnis zwischen Sprechdrama und Libretto veränderte und der Komponist zunehmend zum eigentlichen Interpreten des literarischen Dramas wurde – ein Aneignungsprozess, mit dem sich das Verhältnis von Librettist und Komponist neu definierte. Der Textautor wurde zum Mitarbeiter mit mehr oder weniger Eigeninitiative, oft aber auch zum blossen Gehilfen für die Versifizierung. Seine erste Vertonung, ein Libretto nach Schillers «Jungfrau von Orleans», scheint freilich noch ganz der traditionellen Rollenverteilung verhaftet zu sein, in der Verdi erhielt das dafür Libretto. Dessen Autor Temistocle Solera, der Librettist auch des «Nabucco» und der «Lombardi», verstand sein Buch nicht als Schiller-Adaption, sondern als «gänzlich originales italienisches Drama».

Der lesende Komponist

Im zweiten Fall, der für London komponierten Oper nach Schillers «Räubern», liegt schon eine ganz andere Ausgangssituation vor. Inzwischen ist Verdi mit Andrea Maffei bekannt geworden. Mit dem Dichter und Übersetzer Byrons und Schillers verbrachte er im Sommer 1846 einige Wochen eines Kuraufenthalts. Im engen Kontakt mit Verdi schrieb er das Libretto für «I Masnadieri» gleich selber. Schliesslich hatte er als der grosse Vermittler des Schillerschen Werks in Italien ein Interesse an einer «treuen» Adaption. Im kurzen Vorwort zu seiner Arbeit formuliert er ihre ästhetischen Voraussetzungen: die Notwendigkeit, ein weitläufiges Konzept auf kleine Dimensionen zu reduzieren, ohne die «original Physiognomie» zu ändern. Zu Schillers Stück meinte er, es entwickle Affekte und Ereignisse so abwechslungsreich und effektvoll, dass er keine andere Dichtung nennen könnte, die für die Musik geeigneter Situationen bieten würde. Da der Dialog zwischen Verdi und Maffei keinen schrilllichen Niederschlag fand, lässt sich nur vermuten, dass die Stichworte «situazioni» und «forza d'affetti» vom Komponisten stammten.

Der Briefwechsel mit dem Librettisten Salvatore Cammarano, der für Verdi «Kabale und Liebe» bearbeitet, zeigt dann den Komponisten entschieden als Anwalt des Dramas – in wesentlichen Punkten freilich ohne Erfolg. Zensur und mehrfache des neapolitanischen Opernbetriebs machten es unmöglich, die Maitresse des Fürsten zu einer Hauptpartie zu machen. Gerade der komplexe Charakter dieser auf «La Traviata» vorausweisenden Figur hätte Verdi interessiert: «Ich bekenne Ihnen», schreibt er dem Librettisten, «dass ich sehr gerne zwei prime donne gehabt und mit die Favoritin des Fürsten in der ganzen Dimension ihres Charakters gefallen hätte, genau so wie Schiller sie gestaltet hat.»

«Don Carlos»

Zwanzig Jahre später – voraus ging noch «La Forza del Destino» mit der aus «Wallensteins Lager» übernommenen Figur des Fra Melitone – setzte sich Verdi dann mit dem Rekurs auf das Drama offenbar ohne Widerspruch durch. Das zeigt sein Einspruch gegen Du Locles Entwurf zum 5. Akt des «Don Carlos». Gegen das konventionelle Liebesgeständnis in der Abschiedsszene zwischen Elisabeth und Don Carlos wandte er ein, es «depotisiere» die Szene, die in der Konzeption Schillers «erhaben und sublim» sei. Erhaben und sublim ist sie nun auch in der Oper geworden.

Der in die Tiefe führende Umgang mit dem Drama schlöss «Weiterdichten» im Hinblick auf die Opernbühne nicht aus. Das imposanteste Beispiel dafür ist die Szene des Autodafé. Schiller setzt es in der frühen Thalia-Fassung zu Beginn des zweiten Aktes als Ereignis voraus. In der Buchfassung ist es, bis auf die Ankündigung im ersten Akt, eliminiert. Verdi rückt es zentral ins Bild, verbindet das Spektakel mit der direkten Konfrontation zwischen Philipp und seinem Sohn – im Stück die erste Szene des zweiten Aktes im Thronsaal – und macht sie so zum Höhepunkt im Sinne des Tableaus und des inneren Konflikts zugleich.

Rebell und Dichter der Freiheit

Die Aneignung Schiller in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erfolgte über die französische Rezeption der deutschen Romantik (Madame de Staëls «De l'Allemagne», 1810), aber wie sich beispielsweise in Alessandro Manzonis Vorrede zu seinem historischen Drama «Il Conte di Carmagnola» zeigt, galt in Sachen Ästhetik die Autorität der Gebrüder Schlegel. Der Chor, den auch Manzoni im zweiten Akt einführt, wird in ihrem Sinn als der «ideale Zuschauer» verstanden. Während Schiller im Chor vor allem ein artifizielles Element sieht, um «dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären», betont Manzoni seine Vermittlerrolle zwischen dem Publikum und dem Bühnengeschehen. In den Aktfinali von Rossini bis Verdi hat diese Funktion ihre Parallele. Im szenischen Stillstand des «Concertatus» wird der Chor von der spezifischen Rolle im Stück gleichsam suspendiert, um der Erschütterung und Trauer über das Geschehen Ausdruck zu geben, dem Gefühl, von dem auch das Anteil nehmende Publikum bewegt wird.

Nicht der Klassizist Schiller war im italienischen Ottocento gefragt, sondern der «Romantiker», der Rebell und Dichter der Freiheit. Typisch dafür sind im Werkkatalog Verdis die Nachbarschaft zu den Schiller-Opern. Der Aussenseiter Karl Moor etwa steht neben Byrons Korsar und im Umfeld von Victor Hugos Hernani. Jeanne d'Arc steht in einer Reihe mit den Akteuren der Historienopern des Risorgimento von «Nabucco» bis «la Battaglia di Legnano».

Als ergiebiges und für Verdi überhaupt zentrales Motiv erweist, sich die Vater-Sohn-, im Falle der «Giovanna d'Arco» die Vater-Tochter-Problematik. Im Rios, der dieses Familienband trennt, macht sich die tragische Grundstimmung fest, die in den gesellschaftlichen, aber auch metaphysischen Zerwürfnissen der Epoche ihre Wurzeln hat. Wenn von daher der Blick von «Don Carlos» auf «Guillaume Tell» zurückfällt – von der letzten auf die erste «Grand Opéra», die ein Italiener für Paris komponiert hat –, lässt sich im Zeichen Schillers der Epochen- und musikalische Stilwandel ablesen. Teil, bei Schiller der apolitische Mensch, den die Ereignisse zur bewussten politischen Tat «erziehen», ist in der Oper von Anfang an nicht nur Vater, sondern auch Führer der politischen Sache. Auf dem Rütli steht er selbstverständlich im Zentrum, und musikalisch kulminiert seine Partie in der berühmten Preghiera «Sois immuable», in der er sein Kind anfleht, sich nicht zu bewegen, wenn er zieht: ein «Höhepunkt», in dem noch einmal Gott, Vater und Sohn im Urvertrauen eins werden. Es ist ein patriarchalisches Weltbild, das da beschworen und in der hymnischen Schlussszene überhöht wird.

Wilhelm Teil und König Philipp

Das Bild vollständiger Zerspitterung bietet vierzig Jahre später dagegen Verdis «Don Carlos» mit der Demontage des Herrschers, Vaters und Ehemanns in der Figur Philipps, mit der Dematerialisierung der institutionellen Religion in der monströsen Figur des Grossinquisitors und mit der Hinopferung des Sohnes in der Figur des Prinzen – ein pessimistisches Fazit, in dem nur das Menschliche an sich unverloren welter leuchtet: Schillers idealistisches Vermächtnis, bei Rossini als wiedergewonnene Idylle gefeiert, schält sich bei Verdi in seiner rigorosen Absolutheit heraus, in der es für die Moderne seine Gültigkeit behält. Da etwa, wo Jean-Paul Sartres Wort gilt: «L'humanité commence de l'autre côté du désespoir.»

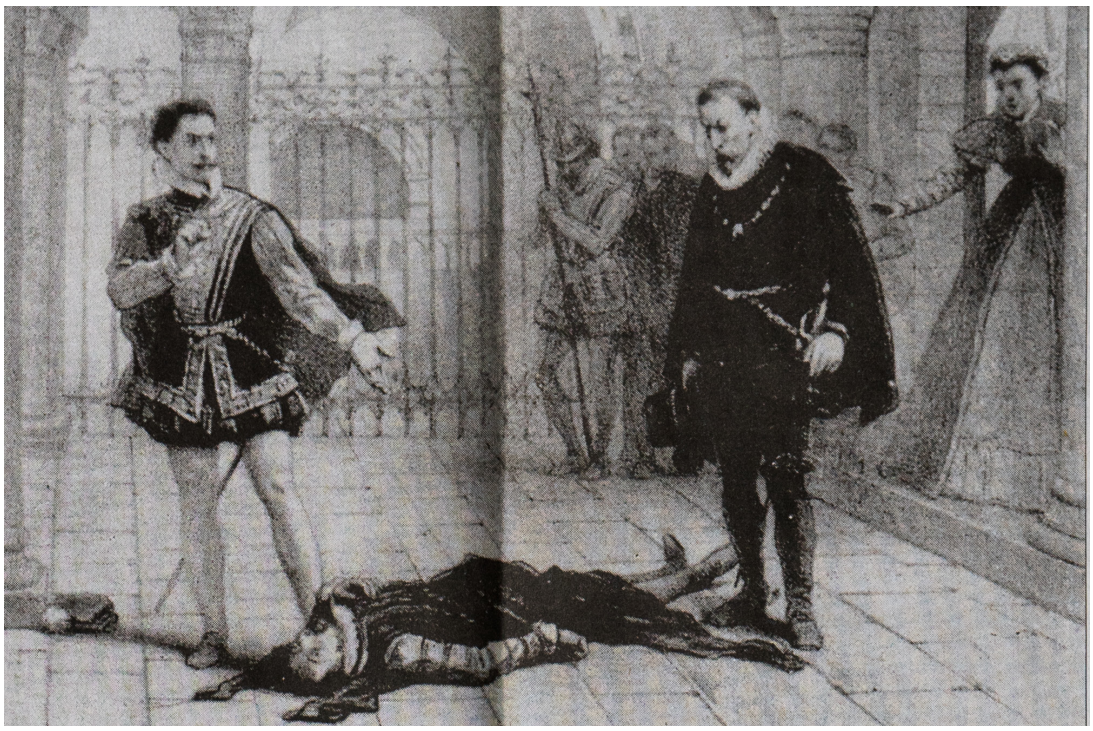
18 ZEICHEN *und Werte* DER LANDBOTE • SAMSTAG, 7. MAI 2005

FRIEDRICH SCHILLER UND DIE OPERNKOMPONISTEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Sie haben das Ihre getan – Rossini und Co.

Das Ende einer visionären Kraft: Der Tod des Marquis Posa trifft den Prinzen wie den König – Szenenbild im italienischen Libretto nach der Pariser Uraufführung von Giuseppe Verdis Schiller-Oper «Don Carlos», 1867.

«Sois immobile!» – Lithografie nach dem Erfolg von Rossinis «Teil» an der Opéra.



Das Ende einer visionären Kraft: Der Tod des Marquis Posa trifft den Prinzen wie den König – Szenenbil im italienischen Libretto nach der Pariser Uraufführung von Giuseppe Verdis Schiller-Oper «Don Carlo».

mit Rezitativ, Arie, Zwischensatz und Stretta, vorgeprägt zu sein. Da gibt es den Wechsel vom dramatischen Auftritt zum elegischen Ton («O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges») und nach einem weiteren Einwurf Stauffachers die Steigerung ins drängende Pathos («Feigherzge Vorsicht, fahre hin».

Die hintergründige Musikalität seines Dichtens hat Schiller selber an sich beobachtet und mehrfach beschrieben. In einem Brief an Goethe (1796) beispielsweise so: «Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.»

Schauspiel- und Opernszene

Eines der eindrücklichsten Beispiele für die Nähe Schillerscher (Sprach-) Musikalität zur wirklich komponierten Opernszene zeigt sich im dritten Aufzug der «Maria Stuart» von Gaetano Donizetti. Maria, zur Begegnung mit Elisabeth in den Park geführt, berauscht sich am Gefühl wiedererlangter Freiheit. Schiller arbeitet hier mit unterschiedlichen Metren und befreit die dramatische Rhetorik zu lyrischem «Gesang». Die Vertonung der Szene folgt, wenn auch in einer freien Übertragung des Textes, dem Duktus und den musikalischen Intentionen des Sprechdramas recht genau.

Zur Entwicklung der Oper im 19. Jahrhundert gehörte die wachsende Bedeutung der literarischen Vorgabe, die schliesslich zur «Literaturoper», der wörtlichen Vertonung des (gekürzten) Schauspieltextes, führte. Für Rossini allerdings war das Libretto der einzige Referenzpunkt, und der Librettist seinerseits arbeitete mit dem Blick nach vom, hin auf die musikalischen Formmodelle der Oper. Gerade «Tell» wirft ein deutliches Licht auf die spezifische Kunst, Schauspiel- in Operndramaturgie zu verwandeln. Gehört es zu den grossartigen Leistungen Schillers, den Stoff in seiner ganzen geografischen Breite und anekdotischen Fülle gebündelt zu haben, so zeigt das Libretto mit der Verschmelzung von Figuren (der junge Melchtal der Oper etwa ist zugleich auch Schillers Ruiz) die Kunst der für die Opemdramaturgie notwendigen Konzentration.

In der Folge der vier Schiller-Opern Verdis lässt sich ablesen, wie sich das Verhältnis zwischen Sprechdrama und Libretto veränderte und der Komponist zunehmend zum eigentlichen Interpreten des literarischen Dramas wurde – ein Aneignungsprozess, mit dem sich das Verhältnis von Librettist und Komponist neu definierte. Der Textautor wurde zum Mitarbeiter mit mehr oder weniger Eigeninitiative, oft aber auch zum blossen Gehilfen für die Versifizierung. Verdis erste Vertonung, ein Libretto nach Schillers «Jungfrau von Orleans», scheint freilich noch ganz der traditionellen Rollenverteilung verpflichtet gewesen zu sein. Verdi erhielt das fertige Libretto. Dessen Autor Temistocle Solera, der Librettist auch des «Nabucco» und der «Lombardi», verstand sein Buch nicht als Schiller-Adaption, sondern als «gänzlich originales italienisches Drama».

Der lesende Komponist

Im zweiten Fall, der für London komponierten Oper nach Schillers «Räubern», liegt schon eine ganz andere Ausgangssituation vor. Inzwischen ist Verdi mit Andrea Maffei bekannt geworden. Mit dem Dichter und Übersetzer Byrons und Schillers verbrachte er im Sommer 1846 einige Wochen eines Kuraufenthalts. Im engen Kontakt mit Verdi schrieb er das Libretto für «I Masnadieri» gleich selber. Selbstverständlich hatte er als der grosse Vermittler des Schillerschen Werks in Italien ein Interesse an einer «treuen» Adaption. Im kurzen Vorwort zu seiner Arbeit formuliert er ihre ästhetischen Voraussetzungen: die Notwendigkeit, ein weitläufiges Konzept auf kleine Dimensionen zu reduzieren, ohne die «originale Physiognomie» zu ändern. Zu Schillers Stück meinte er, es entwickle Affekte und Ereignisse so abwechslungsreich und effektvoll, dass er keine andere Dichtung nennen könnte, die für die Musik geeignetere Situationen bieten würde. Da der Dialog zwischen Verdi und Maffei keinen schriftlichen Niederschlag fand, lässt sich nur vermuten, dass die Stichworte «situazioni» und «forza d'affetti» vom Komponisten stammten.

Der Briefwechsel mit dem Librettisten Salvatore Cammarano, der für Verdi «Kabale und Liebe» bearbeitete, zeigt dann den Komponisten entschieden als Anwalt des Dramas – in wesentlichen Punkten freilich ohne Erfolg. Zensur und Sachzwänge des neapolitanischen Opernbetriebs machten es unmöglich, die Mätresse des Fürsten zu einer Hauptpartie zu machen. Gerade der komplexe Charakter dieser auf «La Traviata» voraus weisenden Figur hätte Verdi interessiert: «Ich bekenne Ihnen», schreibt er dem Librettisten, «dass ich sehr gerne zwei prime donne gehabt und mir die Favoritin des Fürsten in der ganzen Dimension ihres Charakters gefallen hätte, genau so wie Schiller sie gestaltet hat.»

«Don Carlos»

Zwanzig Jahre später – voraus ging noch «La Forza del Destino» mit der aus «Wallensteins Lager» übernommenen Figur des Fra Melitone – setzte sich Verdi dann mit dem Rekurs auf das Drama offenbar ohne Widerspruch durch. Das zeigt sein Einspruch gegen Du Locles Entwurf zum 5. Akt des «Don Carlos». Gegen das konventionelle Liebesgeständnis in der Abschiedsszene zwischen Elisabeth und Don Carlos wandte er ein, es «depoetisiere» die

Szene, die in der Konzeption Schillers «erhaben und sublim» sei. Erhaben und sublim ist sie nun auch in der Oper geworden.

Der in die Tiefe führende Umgang mit dem Drama schloss «Weiterdichten» im Hinblick auf die Opernbühne nicht aus. Das imposanteste Beispiel dafür ist die Szene des Autodafe. Schiller setzt es in der frühen Thalia-Fassung zu Beginn des zweiten Aktes als Ereignis voraus. In der Buchfassung ist es, bis auf die Ankündigung im ersten Akt, eliminiert. Verdi rückt es zentral ins Bild, verbindet das Spektakel mit der direkten Konfrontation zwischen Philipp und seinem Sohn – in Schillers Stück die erste Szene des zweiten Aktes im Thronsaal – und macht sie so zum Höhepunkt im Sinne des Tableaus und des inneren Konflikts zugleich.

Rebell und Dichter der Freiheit

Die Aneignung Schiller in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erfolgte über die französische Rezeption der deutschen Romantik (Madame de Staëls «De l'Allemagne», 1810), aber wie sich beispielsweise in Alessandro Manzonis Vorrede zu seinem historischen Drama «Il Conte di Carmagnola» zeigt, galt in Sachen Ästhetik die Autorität der Gebrüder Schlegel. Der Chor, den auch Manzoni im zweiten Akt einführt, wird in ihrem Sinn als der «ideale Zuschauer» verstanden. Während Schiller im Chor vor allem ein artifizielles Element sieht, um «dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären», betont Manzoni seine Vermittlerrolle zwischen dem Publikum und dem Bühnengeschehen. In den Aktfinali von Rossini bis Verdi hat diese Funktion ihre Parallele. Im szenischen Stillstand des «Concertatos» wird der Chor von der spezifischen Rolle im Stück gleichsam suspendiert, um der Erschütterung und Trauer über des Geschehen Ausdruck zu geben, dem Gefühl, von dem auch das Anteil nehmende Publikum bewegt wird.

«Sois immobile» – Lithografie nach dem ERfolg von Rossinis «Tell» an der Opéra.

Nicht der Klassizist Schiller war im italienischen Ottocento gefragt, sondern der «Romantiker», der Rebell und Dichter der Freiheit. Typisch dafür sind im Werkkatalog Verdis die Nachbarschaften zu den Schiller-Opern. Der Aussenseiter Karl Moor etwa steht neben Byrons Korsar und im Umfeld von Victor Hugos Hernani. Jeanne d' Arc steht in einer Reihe mit den Akteuren der Historienopern des Risorgimento von «Nabucco» bis «La Battaglia di Legnano».

Als ergiebiges und für Verdi überhaupt zentrales Motiv erweist sich die Vater-Sohn-, im Falle der «Giovanna d'Arco» die Vater-Tochter-Problematik. Im Riss, der dieses Familienband trennt, macht sich die tragische Grundstimmung fest, die in den gesellschaftlichen, aber auch metaphysischen Zerwürfnissen der Epoche ihre Wurzeln hat. Wenn von daher der Blick von «Don Carlos» auf «Guillaume Teil» zurückfällt – von der letzten auf die erste «Grand Opera», die ein Italiener für Paris komponiert hat –, lässt sich im Zeichen Schillers der Epochen- und musikalische Stilwandel ablesen. Tell, bei Schiller der apolitsche Mensch, den die Ereignisse zur bewussten politischen Tat «erziehen», ist in der Oper von Anfang an nicht nur Vater, sondern auch Führer der politischen Sache. Auf dem Rütli steht er selbstverständlich im Zentrum, und musikalisch kulminiert seine Partie in der berühmten Preghiera «Sois immobile», in der er sein Kind anfleht, sich nicht zu bewegen, wenn er zielt: ein «Höhepunkt», in dem noch einmal Gott, Vater und Sohn im Urvertrauen eins werden. Es ist ein patriarchalisches Weltbild, das da beschworen und in der hymnischen Schlussszene überhöht wird.

Wilhelm Teil und König Philipp

Das Bild vollständiger Zersplitterung bietet vierzig Jahre später dagegen Verdis «Don Carlos» mit der Demontage des Herrschers, Vaters und Ehemanns in der Figur Philipps, mit der Denunziation der institutionellen Religion in der monströsen Figur des Grossinquisitors und mit der Hinopferung des Sohnes in der Figur des Prinzen – ein pessimistisches Fazit, in dem nur das Menschliche an sich unverloren weiter leuchtet: Schillers idealistisches Vermächtnis, bei Rossini als wiedergewonnene Idylle gefeiert, schält sich bei Verdi in seiner rigorosen Absolutheit heraus, in der es für die Moderne seine Gültigkeit behält. Da etwa, wo Jean-Paul Sartres Wort gilt: «L'humanité commence de l'autre côté du désespoir.»