Don Carlo – ein königlicher Popanz?

Epilog zur Inszenierung von Verdis «Ernani» an den Bregenzer Festspielen 2023

© Herbert Büttiker

Die Regisseurin Lotte de Beer präsentiert Verdis «Ernani» als ein blutiges, und wie sie meint, dabei auch belustigendes Spektakel. (Bild: Karl Forster)

In meiner Kritik des «Ernani» an den Bregenzer Festspielen (roccosound.ch) lautet das Fazit: «Zuviel Grand Guignol». Als die am fragwürdigsten davon betroffene und «verzeichnete» Figur gerät der König beziehungsweise Kaiser ins Visier. Aufschluss über die Intentionen und den Stil der Inszenierung gibt ein Werkstattgespräch mit der Intendantin Elisabeth Sobotka, der Regisseurin Lotte de Beer und dem Ausstatter Christoph Hetzer, das von ORF in der Pause der Direktübertragung der Premiere am 19.7. 2023 gesendet wurde. Was da in Wort und Tonfall hervortritt, würde ich mit einem Wort als Mangel an Empathie bezeichnen, an Bereitschaft, sich in den Stoff, in die Figuren einzufühlen, und da es sich um die Oper handelt, um die Frage des Gehörs und des Herzens, diese Musik wahrzunehmen. So meint Lotte de Beer:

«O, wenn man das Libretto liest, denkt man, die nehmen sich aber schon sehr ernst. Aber wenn man dann dies um-pa-pa-um-pa-pa hört, dann versteht man, dass das mit einem Lächeln gedacht ist.»

«Mit einem Lächeln gedacht» – das zielt auf den Komponisten und die Frage nach seinem Verhältnis zu den Stoffen, die er in Musik setzt. Dazu ein Zitat: Am 3. November 1860 schreibt Verdi an den Freund und Textdichter Francesco Maria Piave, dass ihn Erfolg oder Misserfolg von «Un ballo in maschera» gleichgültig lasse. Der Verdacht, der daraus abgeleitet werden könne, er liebe seine Kunst nicht, lässt ihn wie folgt fortfahren:

«O nein! Ich habe diese Kunst verehrt und verehre sie noch, und wenn ich mit mir selbst und meinen Noten ringe, dann klopft das Herz, die Tränen fliessen aus den Augen, und die Ergriffenheit und die Freuden sind unbeschreiblich, doch wenn ich daran denke, dass diese meine armen Noten, als Wesen ohne Verstand, einem Verleger hingeworfen werden, der sie verkauft, damit sie dann den Massen zum Pläsier oder zum Spott dienen, oh, dann liebe ich nichts mehr!»

Zum Thema «Pläsier» hört man im besagten Werkstattgespräch von Lotte de Beer einiges. Sie bezeichnet «Ernani» als das blutigste Stück überhaupt und meint dazu:

«Das ist spektakulär (die Rede ist von der Stunt Factory und ihrer Kampf-Akrobatik), das macht wirklich Spass, ich weiss nicht warum. Eigentlich ist es schrecklich, dass wir so viel Blutvergiessen sehen und wir sitzen auf unseren Stühlen und freuen uns.»

Konzise Dramatik

Blut wird, das Libretto beim Wort genommen, einzig im Finale vergossen, wenn Ernani sich ersticht. Alle Rache- und Ehrenhändel davor werden dagegen gestoppt, bevor sie blutig werden, zuletzt Rebellion gegen den König. In den Szenen, die zum Kampf drängen, zielt die Dramaturgie sogar auffällig darauf, aus der Verhinderung der Konfrontation szenischen Effekt zu machen. Ernani und Don Carlo werden am Zweikampf durch den unerwarteten Auftritt Silvas verhindert, der die beiden im Zimmer seiner Verlobten überrascht. Silva fordert Ernani zum Duell, erfährt aber, dass der König Elvira begehrt, und verbündet sich mit dem Duellgegner gegen den gemeinsamen Rivalen.

Man mag dieses dicht komponierte Szenarium aus dem Gesichtspunkt von Wahrschheinlichkeit als absurd taxieren, oder zu mindest als extrem. «Kühne Stoffe» aber waren das, was Verdi suchte. Gleichgültigkeit gegenüber der inneren Logik und dem Sinngehalt des Geschehens bedeutet diese Suche nach einer «wilden» Dramatik jedoch nicht. Verdi selbst wusste, dass er in diesem Punkt sehr weit gehen konnte. Schliesslich beherrschte er die Dramaturgie der «erfundenen Wahrheit» mit seinen musikalischen Mitteln. Über Ernanis Horn sei nicht gelacht worden, wieso sollte über die Gilda im Sack gelacht werden, meinte er, gegen entsprechende Bedenken der Zensur zum Libretto des «Rigoletto». Gerade auch das am meisten gescholten Libretto von «Il trovatore», ist eine konzise Komposition aus äusserer Handlung und inneren motivischen Zusammenhängen (vgl. «Motivzusammenhänge in Verdis Oper ‹Il Trovatore›», roccosound.ch)

Fast scheint es, als habe es Verdi heute mit einer Zensur zu schaffen, die sich Regie nennt. Dabei genügt die Lektüre der Briefe, um zu erkennen, wie ernst die Autoren

Charaktere, Handlung, Motivation der Szenen nehmen. Im Zusammenhang mit «Ernani», der ersten Zusammenarbeit Verdis mit Piave, finden sich auch grundsätzliche Äusserungen des Komponisten. Nachdem er den Text zum ersten Akt erhalten hat, schreibt er:

«Ich habe diesen ersten Akt versiegelt, weil ich mich nicht an die Arbeit machen will, bevor ich das ganze Libretto habe. Ich bin es gewohnt, so zu verfahren, und finde es besser so. Denn wenn ich eine generelle Idee der ganzen Dichtung habe, finden sich die Noten immer.» (19. August 1843)

Die Musik kommt aus dem Text, den inneren und äusseren szenischen Zusammenhängen. Dabei, das zeigt die wiederholte Anmahnung in den Briefen, fordert er vom Librettisten «brevità è fuoco». Statt eine Figur wie Don Carlo pauschal zum Hanswurst zu machen, gilt es deshalb hinzusehen und hinzuhören.

Der Dämon des Innern und die wahre Souveränität

Der König betritt die Bühne und macht sogleich klar, mit wem man es zu tun hat. Wie er ins Schloss eindringt und Zugang zu Elvira erzwingt, zeigt den Mann, der rücksichtslos seinem Willen folgt und seine Macht als König entsprechend einsetzt. Er ist aber auch ein Mann mit der Sehnsucht zu lieben und geliebt zu werden. Das kurze rezitativische Selbstgespräch lässt daran keinen Zweifel, und klar ausgesprochen ist auch, dass er erfahren muss, dass Liebe und Macht zweierlei Sphären sind:

«Perchè Elvira rapi la pace mia? Io l'amo ... e il mio potere, l'amor mio ella non cura.»

Seinen Äusserungen ist zu entnehmen, dass er schon länger um Elvira wirbt und weiss, dass sie Ernani, den Rebellen, Banditen und Feind, ihm vorzieht. So ist er doppelt gekränkt, als Liebender zurückgewiesen, als Machtmensch gedemütigt.
Aus diesem Komplex entwickelt sich die musikalische Duett-Szene, vom Liebesgeständnis (cantabile) *«Da quel' di che t'ho veduta…»* zur fordernden Bitte (risoluto) *«Gioja e vita del tuo amante esser tu dêi»* und schliesslich zum Kipppunkt, wo Don Carlos Elvira mit Unglück droht und königliche Willkür, Befehlsgewalt ins Spiel bringt: *«Non t'ascolto misera, vien mi segui!»* und Elvira den Dolch zückt.

An diesem Punkt sehen wir einen Liebhaber, der abblitzt und nun eigentlich die Segel streichen könnte. Carlos aber folgt einem anderen männlichen Muster: Sein gekränktes Ego besinnt sich auf seine Macht und handelt mit kompromissloser Willkür, der Dämon des Innern meldet sich. Und so agiert er im zweite Akt. Dieser zeigt ihn auf dem Weg, seinen Rivalen und politischen Gegner zu beseitigen, und da Silva diesen schützt, nimmt er Elvira kurzerhand zur Geisel – nicht ohne die illusionäre Idee, sie auch so noch glücklich machen zu können, wenn sie erst einmal unter seinem Dach ist *: «Vieni meco…»*

Don Carlo und seine Verwandten

«Ella giammai m'amò» – über zwanzig Jahre später wird Verdi in seiner Oper «Don Carlos» den spanischen König Philipp II. – Sohn des Königs der im Finale des 3. Aktes zu Kaiser Karl V. gewählt wird – als tragische Figur im Scheitern als Liebender und als Mächtiger auf die Bühne bringen. Dieses Scheitern ist um so vollständiger, als der

Verlust nicht nur die Gattin, sondern auch eigenes Fleisch und Blut betrifft, den Sohn. In Verdis Oeuvre ist die antagonistische Situation des Mannes zwischen Stellung in der Gesellschaft und den intimen familiären Bindungen am prominentesten in «Rigoletto» gestaltet. In diesem zweiten Stück, das Verdi nach Vorlage von Victor Hugo komponiert, zerstört ein Vater als öffentliche Figur seine private Welt. Geht es dort um Vater und Tochter, so gleich in der auf «Ernani» folgenden Oper «I due Foscari» um Vater und Sohn. Der Doge kann als Staatsmann seinen Sohn nicht vor der Verbannung retten, verliert dann aber trotz seiner Loyalität die Macht und zerbricht. In der nächsten Oper, «Giovanna d'Arco» zeigen sich die Antagonismen spiegelverkehrt: Hier ist die Tochter in öffentlicher Mission konflikthaft unterwegs und der Vater beschränkt auf die familiäre Gefühlswelt.

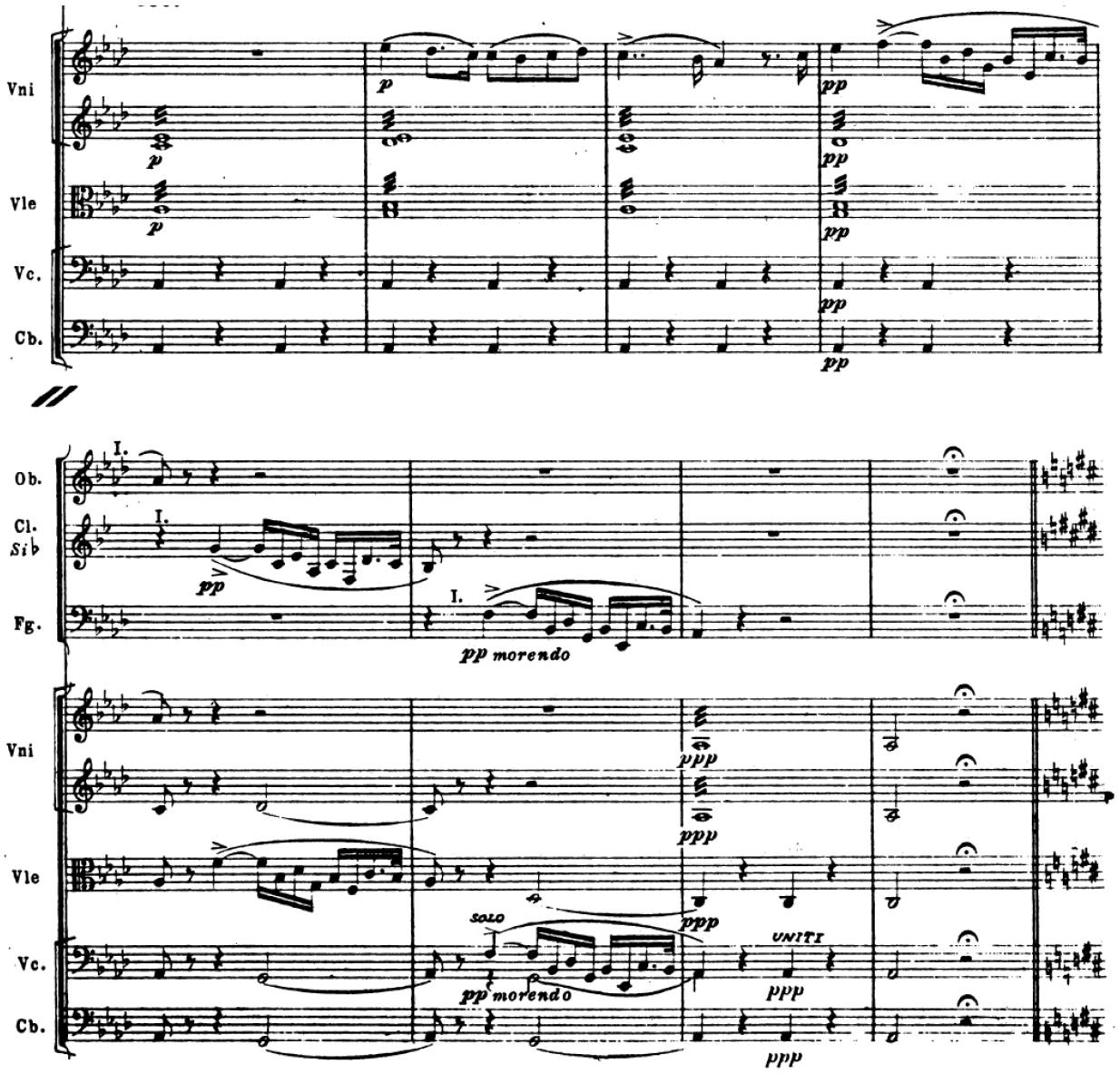
Mit «Alzira» trifft Verdi wieder auf eine Dreickskonstellation, die derjenigen des «Ernani» vergleichbar ist, und hier ereignet sich noch einmal auch das Moment der Erleuchtung, die den politisch Mächtigen, aber um die Gunst der Frau Unterlegenen und in seinen Gefühlen gekränkten seinem Rivalen verzeihen lässt: In ausschwingender Harfen-Hymnik vereinigt der Eroberer sterbend das Inka-Paar – ein bewegendes Stück Musik, das in seiner Wahrhaftigkeit auch der Schlüssel zur Oper ist: als Provokation eines Ethos des Einsehens und Selbstverzichts, das allen erotisch-politischen Schlachtfeldern den Boden entzieht – allerdings, und das ist das Moment des Tragischen nicht nur in dieser Verdi-Oper, erst nach geschlagener Schlacht oder, wie im Falle von «Ernani» oder auch «Un ballo in maschera», bis ein böses Ende die Festfreude vergällt.

«Nabucco», Verdis Durchbruch als zentrale Figur des italienischen Operntheaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, führte in diesen Stoffkreis ein, in dem es um die Spaltung des Privaten und des Öffentlichen, Gesellschaftlichen, im Extremfall wie diesem um die Hybris der Macht geht. Der babylonische Herrscher, der sich zum Gott erklärt und mit Wahnsinn geschlagen ist, kommt zur Besinnung, wenn er die Tochter Fenena im Zug der zur Hinrichtung geführten Juden erkennt. Bekehrung zur Menschlichkeit führt zum hymnischen Finale, das von der sterbenden Abigaile tragisch konterkariert wird.

Wahre Grösse

Die Parallele zu «Ernani» ist offensichtlich. Die Ernennung zum Kaiser nimmt Don Carlo als Auftrag wahr, auf eigenes Begehren zu verzichten und die Verantwortung für das allgemeine Wohl wahrzunehmen. Als Idee tritt ihm dieses Herrscherideal schon im Finale des ersten Aktes ins Bewusstsein. Er scheint sein würdelose Verhalten zu bemerken und im Hinblick auf seine Wahl zum Kaiserwahl verkündet er: *«La clemenza giustizia e valore meco ascendere il trono farò.»* In der Kaisergruft zu Aachen – in der Sphäre Karls des Grossen – sehen wir ihn über die Frage der Herrschergösse und die Nichtigkeit des Irdischen reflektieren, und Verdi gibt ihm zu dem Vers: *«E vincitor de' secoli il nome mio farò»,* einen seiner grossen musikalischen Gedanken. Während der Gesang des Andante con moto *(«Oh de' verd' anni miei…»)* bis zu diesem Punkt nur mit Violoncelli (das erste Cello solo, die übrigen geteilt) und Kontrabässen gleichsam brütend unterlegt ist, setzt hier – «con forza, legate» steht über der Gesangsstimme, das volle Orchester ein. Was aus der Melodie spricht, lässt sich als Vision von Grösse und Selbstbescheidung zugleich beschreiben, und zuletzt unterstreicht das Nachspiel den demütigen Charakter dieses Aufschwungs, wenn die Violinen piano den

melodischen Gedanken nachklingen und über die Farbe der Klarinette Fagott und Violoncelli pianissimo «morendo» in die Tiefe führen.



Es mag der Dramaturgie oder der Psychologie geschuldet sein, dass der Tat der «clemenza» zunächst die rigorose Aburteilung der Rebellen erfolgt. Aber es ist ein grandioser Zug auch der dramatischen Logik des Stücks, dass Elvira, das Objekt seiner Begierde und eben auch Verehrung, nun mit ihrem Erscheinen, ihn zur Entscheidung drängt, Milde walten zu lassen und dem Rivalen die Frau zu überlassen. Dabei geht es um mehr als einen szenischen Effekt, es geht um die innere Konsequenz der dramatischen Rechnung. Ihr Ergebnis freilich ist negativ, Verdis Blick auf die Realität

entsprechend. Ich wiederhole hier den Schluss meiner Premierenkritik: Der vierte Akt zeigt, dass der humane Impuls dieses Carlo und das hymnische Finale nicht das Paradies auf die Erde zurückbringen. Unter dem Titel «Die Maske» vernichtet Silvas Ungeist die kaiserliche Gnade, aber diese gehörte, nähme man Verdis Musik für voll, zusammen mit der Liebe zum menschlichen Bestand, der über die Katastrophen hinaus die besseren Möglichkeiten des Menschen leuchten lässt. Am Ende mit den letzten Takten einfach neben Ernani auch Elvira und auch Silva tot sein zu lassen, macht hingegen die Oper nicht spannender, sondern weist zurück aufs Grand Guignol, dem der Abend mehr Tribut zollt, als gut ist. Dem beizufügen wäre hier noch die Betrachtung von der Ggenseite: Der Abend glänzte mit grossem Aufwand und Können, aber in einer für Verdis «Ernani» falschen Stillage.