



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die Vielschichtigkeit von Giuseppe Verdis "Don Carlo": Ein analytischer Vergleich von drei divergenten Regieansätzen aus Mailand 2023, Wien 2024 und Salzburg 2013

verfasst von | submitted by
Sophie Preyer BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree programme code as it appears on the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree programme as it appears on the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich sehr herzlich bei allen Personen bedanken, die mich im Laufe meiner Masterarbeit unterstützt haben.

Zuallererst danke ich meiner Betreuerin Frau Ass.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Isolde Schmid-Reiter, für ihre überaus hilfreiche Unterstützung bei meiner Arbeit. Ihre wertschätzenden Kommentare, die Bereitschaft zur Diskussion von Fragestellungen und ihre fachlichen Überlegungen zum Thema meiner Arbeit haben mich durchwegs inspiriert.

Ebenso danke ich allen zuständigen MitarbeiterInnen der Wiener Staatsoper, besonders Mag.^a Katharina Strommer und Emily Hehl, dass sie mir ermöglicht haben, den vielen Proben zu Giuseppe Verdis *Don Carlo* in Wien beizuwohnen. Dieses Privileg war für die Inszenierungsanalyse meiner Arbeit von unschätzbarem Wert. Für ihre Offenheit bei Rückfragen und für ihre organisatorische Hilfe bin ich unglaublich dankbar.

Mein größter Dank gilt meiner Familie. Meinen Eltern Claudia und Helmut möchte ich allen voran von Herzen für ihre stets liebevolle Motivation und ausnahmslose Unterstützung während meines gesamten Studiums danken, wie auch meinen Geschwistern Benedikt und Clara für ihre uneingeschränkte Hilfe, Ermutigung und Geduld.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	i
Inhaltsverzeichnis	ii
1. Einleitung	1
2. Giuseppe Verdis Beziehung zum Theater und die Entstehung der Oper <i>Don Carlo</i>	4
3. Figurenanalyse und Vergleich mit den historischen Personen	9
3.1. Don Carlo	10
3.2. Elisabetta di Valois.....	14
3.3. Filippo II.	19
3.4. Rodrigo, Marchese di Posa.....	24
3.5. La Principessa d'Eboli.....	26
3.6. Il Grande Inquisitore.....	28
4. Inszenierungsanalysen	30
4.1. Methodische Herangehensweise: Transformationsanalyse.....	30
4.2. Inszenierung von Lluís Pasqual am Teatro alla Scala di Milano 2023	31
4.3. Inszenierung von Kirill Serebrennikov an der Wiener Staatsoper 2024	35
4.3.1. Exkurs: Unterschiede zwischen der erster Aufführungsreihe im September 2024 und der zweiten im März 2025.....	40
4.4. Inszenierung von Peter Stein bei den Salzburger Festspielen 2013	43
5. Ausgewählte Szenenanalysen der drei Inszenierungen im Vergleich	46
5.1. Duett Carlo und Elisabeth (Zweiter Akt, Zweiter Teil, Szene Nr. 10 – fünftaktige Fassung mit dem ersten Fontainebleau-Akt)	48
5.1.1. Teatro alla Scala di Milano 2023	49
5.1.2. Wiener Staatsoper 2024	53
5.1.3. Salzburger Festspiele 2013.....	59
5.2. Duett Philipp und Rodrigo (Zweiter Akt, Zweiter Teil, Szene Nr. 12 - fünftaktige Fassung mit dem ersten Fontainebleau-Akt)	64
5.2.1. Teatro alla Scala di Milano 2023	65
5.2.2. Wiener Staatsoper 2024	72
5.2.3. Salzburger Festspiele 2013.....	80

5.3.	Autodafé (Dritter Akt, Zweiter Teil, Szene Nr. 14 - fünftaktige Fassung mit dem ersten Fontainebleau-Akt).....	85
5.3.1.	Teatro alla Scala di Milano 2023	86
5.3.2.	Wiener Staatsoper 2024	96
5.3.3.	Salzburger Festspiele 2013.....	106
6.	Conclusio.....	118
	Quellenverzeichnis.....	122
	Filmverzeichnis	124
	Abbildungsverzeichnis	125
	Besetzungen der analysierten Aufführungen.....	130
1.	Teatro alla Scala di Milano – 10.12.2023	130
2.	Wiener Staatsoper – September 2024/März 2025.....	131
3.	Salzburger Festspiele – 16.08.2013.....	132
	Kurzfassung	133
	Abstract	133

1. Einleitung

„[...] Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kann etwas recht Gutes herauskommen; aber Wirklichkeit erfinden ist besser, weit besser.“¹

Giuseppe Verdis Oper *Don Carlo* weist heutzutage eine große Wertschätzung in der Rezeption des Publikums auf. Das Werk basiert auf Friedrich Schillers *Don Karlo: Infant von Spanien* und wurde in Paris 1867 als fünftaktige französische Oper uraufgeführt. Aufgrund ihrer fünftaktigen Struktur, der Massenszene, die ein großes Spektakel bietet, gilt sie als „Grand Opéra“². Verdi bezieht sich in seinem Werk zwar auf historische Figuren, distanziert sich jedoch inhaltlich weitgehend von der Geschichte. Die Oper zählt aufgrund ihrer thematischen Fülle und der verschiedensten Überarbeitungen, die Verdi selbst vornahm, zu einem der komplexesten Werke, mit dem sich der Komponist in seinem Leben beschäftigte. Die Vielschichtigkeit des *Don Carlo* zeichnet sich nicht nur durch eine thematische Tiefe, sondern auch aufgrund der musikalisch dramatischen Ebene ab. Die vielen verschiedenen politischen und privaten Themen – wie Macht, Liebe, Eifersucht, Einsamkeit, Zerrissenheit, Unterdrückung und Freiheit – bieten RegisseurInnen ein breites Auswahlpektrum für ihre unterschiedlichen Interpretationen.

Don Carlo eignet sich besonders dazu, die Vielfalt von Interpretationsmöglichkeiten verschiedener Inszenierungen aufzuzeigen. Themen, Charaktereigenschaften der Figuren, die Beziehungen zwischen diesen Figuren und weiter dramaturgische Strukturen können je nach Regiestil eine andere Relevanz im Werk bekommen. Die Wirkungen, die das Werk auf das Publikum hat, werden dadurch entsprechend beeinflusst. Drei divergente Herangehensweisen an *Don Carlo* werden im Verlauf der Arbeit beleuchtet. Die Inszenierung des spanischen Regisseurs Luís Pasqual am Teatro alla Scala aus 2023 wird mit einer Neuinszenierung des Russen Kirill Serebrennikov an der Wiener Staatsoper aus 2024 und der des deutschen Regisseurs Peter Stein bei den Salzburger Festspielen aus 2013 verglichen. Die Reihenfolge der Analyse ergibt sich daraus, dass die Mailänder Inszenierung eine eher traditionelle Lesart bietet und sich dementsprechend als Vorlage für den weiteren Vergleich mit der eher innovativen Lesart aus Wien eignet. Die dritte Inszenierung wurde herangezogen, um den Blick

¹ Werfel, Franz, *Giuseppe Verdi. Briefe*, Berlin/Wien/Leipzig: Paul Zsolnay Verlag 1926, S. 286. (Brief von Giuseppe Verdi an Clarina Maffei, am 20. Oktober 1876).

² Vgl. Crosten, William L., *French Grand Opera. an Art and a Business*, New York: Columbia University Press 1948, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.7312/cros91226>, 22.10.2025, S. 61-66; 90-99.

eines deutschsprachigen Theater- und Opernregisseurs auf den *Don Carlo*, der sich auch mit der Schiller'schen Vorlage auseinandergesetzt hat, in Bezug zu setzen.³ Daraus leiten sich folgende zentrale Fragen dieser Arbeit ab: Wie wirken sich die drei unterschiedlichen Regiestile auf die Darstellung und Wahrnehmung der Charaktere aus? Inwiefern verändern sich die zentralen Themen und Motive von *Don Carlo* durch die spezifischen Zugänge der Regisseure? Welche dramaturgischen und ästhetischen Mittel werden eingesetzt, um unterschiedliche Botschaften und Perspektiven zum Ausdruck zu bringen?

Ziel ist es zu zeigen, welchen thematischen Fokus die Regisseure in ihren Inszenierungen setzten und auch einen Blick darauf zu werfen, wie die Figuren entsprechend dargestellt werden. Diese Interpretationen haben folglich unterschiedliche perspektivische Wirkungen auf das Publikum. In Verdis *Don Carlo* werden viele verschiedene Beziehungsstränge und Themen dargestellt. Dementsprechend bringt nicht nur der Vergleich zwischen den zwei Inszenierungen, die einer traditionellen Lesart folgen, interessante Aspekte hervor, sondern vor allem der Vergleich mit jener, die einer innovativen Lesart folgt. Unterschiedliche Wirkungen der Beziehungen und Themen lassen sich auch zwischen der vieraktigen italienischen Fassung und der fünfaktigen italienischen Fassung erkennen. Die Arbeit zeigt weiters die Dramatik und Relevanz auf, die die zunächst historisch wirkenden Themen des *Don Carlo* auch heutzutage noch haben können.

Als methodische Herangehensweise wurde eine vergleichende Inszenierungsanalyse gewählt. Besonders die Methode der Transformationsanalyse nach Guido Hiß dient als Grundlage. Ausgehend vom Libretto werden die Anpassungen und Interpretationen bis hin zur aufgeführten Inszenierung untersucht. Der Inszenierungsanalyse geht eine detaillierte Figurenanalyse zu den wichtigsten Figuren der Oper voran. Diese Figurenanalyse bezieht sich auf die ursprüngliche Darstellung der Figuren aus dem Libretto. Als Quelle wurde die Reclam-Ausgabe aus 2005 gewählt, die das italienische Textbuch mit deutscher Übersetzung bietet. Dieses Libretto dokumentiert die fünfaktige italienische Version von Achille de Lauzières und Angelo Zanardini in der Modena-Fassung von 1886 mit ergänzten Varianten aus früheren Fassungen im Anhang.

Die vorliegende Arbeit ist in mehrere Abschnitte unterteilt, die systematisch die Aspekte der Vielschichtigkeit von Giuseppe Verdis *Don Carlo* beleuchtet. In einem ersten Abschnitt

³ Die Analyse dieser beiden Inszenierungen basiert nicht nur auf Aufführungsaufnahmen, sondern auch auf der vor Ort erfahrenen Wirkung, während sich die Analyse aus Salzburg rein auf Videomaterial stützt.

wird Verdis Beziehung zum Theater untersucht. Historische Hintergründe des Opernwerkes, sowie die Nähe zu Autoren wie Schiller, Shakespeare und vielen anderen Künstlern wird erfasst. Anschließend werden die zentralen Figuren – Don Carlo, Elisabeth, Philipp, Rodrigo, Prinzessin Eboli und der Großinquisitor – analysiert und mit ihren historischen Vorbildern verglichen. Im Vordergrund stehen dabei die charakterlichen Eigenschaften der jeweiligen Figuren, die persönlichen Entwicklungen und ihre Beziehungen untereinander. Dieser Abschnitt dient dem Zweck, Verdis Überlegungen und die der Librettisten im Unterschied zu den Interpretationen der Regisseure herauslesen zu können. Das vierte Kapitel ermöglicht es sodann, sich einen Überblick über die drei besonders ausgewählten Inszenierungen zu verschaffen. Die Unterscheidung zwischen den beiden traditionellen Versionen und der innovativen Lesart werden ebenso herausgearbeitet, sowie auch die ästhetischen und stilistischen Aspekte der einzelnen Inszenierungen untersucht. Ein kurzer Exkurs bietet die Möglichkeit zu erkennen, welche Unterschiede es zwischen der ersten Aufführungsreihe von September 2024 und der zweiten von März 2025 jeweils in Wien zu ein und derselben Inszenierung gibt. Der größte Fokus dieser Arbeit liegt dann jedoch auf dem fünften Kapitel, in dem eine vergleichende Analyse ausgewählter Szenen zu den drei Inszenierungen vorgenommen wird. Als erste Szene wurde das Duett zwischen Carlo und Elisabeth im zweiten Akt (der fünfaktigen Fassung) gewählt. In der vieraktigen Fassung ist dies die erste Interaktion zwischen den beiden Figuren. Die Herausarbeitung der unterschiedlichen Interpretationen dieser Beziehung und ihrer Entwicklung ist von besonderem Interesse für den weiteren Verlauf der Oper. Interessant ist auch der Vergleich zwischen der vieraktigen Fassung (in Mailand und Wien aufgeführt) und der Darstellung der Beziehung in der fünfaktigen Fassung (in Salzburg aufgeführt). In der fünfaktigen Fassung ist diese Szene nämlich das zweite Treffen, jedoch das erste, nachdem Elisabeth sich dazu entschlossen hat, Philipp statt Carlo zu heiraten. Das Duett zwischen Rodrigo und Philipp wurde als zweite Szene ausgewählt. Sie zeigt nicht nur zwei gegensätzliche Figuren, die auf emotionale Art und Weise ihre politischen Ansichten vertreten und verteidigen, sondern bringt auch die innere Zerrissenheit des Königs zum Vorschein. Diese Szene ist vor allem für das weitere Verständnis der Oper in Bezug auf die Beziehungen von großer Relevanz. Als dritte und letzte Szene wurde für die Analyse die Autodafé-Szene gewählt. Sie ist die größte und spektakulärste Szene dieser Oper, in der sich die Machtverhältnisse, Interaktionen und Beziehungen der einzelnen Figuren zuspitzen. Viele der zuvor erwähnten Themen werden in dieser umfangreichen Szene behandelt. Außerdem treten in ihr auch alle wichtigen Figuren auf, wodurch sich die Analyse der Interaktionen und Beziehungen in besonderer Weise anbietet.

2. Giuseppe Verdis Beziehung zum Theater und die Entstehung der Oper *Don Carlo*

Giuseppe Verdi gilt als einer der berühmtesten und beliebtesten Opernkomponisten der Welt. In den bekanntesten Opernhäusern sind seine Werke zu einem fixen Bestandteil des Repertoires geworden. Vor allem in Italien – beispielsweise in Mailand – wurden und werden seine Opern besonders häufig aufgeführt. Abgesehen von den Opern Verdis, die unterjährig an der Mailänder Scala aufgeführt wurden, gab es bereits 64 Saisonen, bei denen ein Werk von Giuseppe Verdi eine neue Saison eröffnete.⁴ Davon wurden zwischen 1868 und 2025 neun Saisonen mit Verdis *Don Carlo* eröffnet.⁵

Auch im deutschsprachigen Raum – Deutschland, Österreich und Schweiz – ist Verdis Beliebtheit beeindruckend. Laut einer Werkstatistik aus der Saison 2018/19 (eine Saison vor der Corona-Pandemie) besetzte Verdi den ersten Platz einerseits in der Sparte „Komponist mit den höchsten Zuschauer[Innen]zahlen“, sowie andererseits im Bereich „Komponist mit den höchsten Inszenierungszahlen“, nämlich mit 111 Inszenierungen. (Diesen ersten Platz teilt sich Verdi mit Wolfgang Amadeus Mozart, der genauso viele Inszenierungszahlen verzeichnet). Weiters belegte er den zweiten Platz in Bezug auf die Aufführungszahlen in dieser Saison, die immerhin 779 Stück betrugen. Zu seinen beliebtesten Werken zählen *Rigoletto*, *La Traviata*, *Nabucco*, *Otello*, *Un ballo in maschera* sowie auch *Don Carlo*. Mit acht unterschiedlichen Inszenierungen des *Don Carlo* im deutschsprachigen Raum lag Verdis Werk in der Saison 2017/18 auf Platz 14.⁶ (siehe Tabelle 1)

Tabelle 1: Die beliebtesten Opernkomponisten (Deutschland, Österreich, Schweiz)⁷

KOMPONISTEN (mit den höchsten Inszenierungszahlen)			KOMPONISTEN (mit den höchsten Aufführungszahlen)			KOMPONISTEN (mit den höchsten Zuschauerzahlen)		
1.	Wolfgang Amadeus Mozart	111	1.	Wolfgang Amadeus Mozart	884	1.	Giuseppe Verdi	818.097
1.	Giuseppe Verdi	111	2.	Giuseppe Verdi	779	2.	Wolfgang Amadeus Mozart	676.318
2.	Richard Wagner	79	3.	Giacomo Puccini	616	3.	Giacomo Puccini	515.365

⁴ Vgl. *Giuseppe Verdi: Don Carlo. Mailänder Scala*, R.: Lluís Pasqual, arte, 07.12.2023, 00:01:34, 15.09.2025.

⁵ Vgl. Vitalini, Andrea, „Le versioni del ‚Don Carlo‘ alla Scala dal 1868 al 2023“, Programmbuch des Teatro alla Scala zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2023, S. 75.

⁶ Vgl. Deutscher Bühnenverein, *Wer spielte was? 2018/19 Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, S. 14; 32; 39ff.

⁷ A.a.O., S.14.

Ein Vergleich mit der aktuellsten Werkstatistik aus der Saison 2023/24 zeigt, dass Giuseppe Verdis Opern im deutschsprachigen Raum auch nach der Corona-Pandemie noch großen Zuspruch finden. In den drei genannten Kategorien erreichten die Zahlen weitgehend das Niveau, das sie vor der Pandemie hatten. Verdi belegt in allen drei Kategorien hinter Wolfgang Amadeus Mozart und Giacomo Puccini mit folgenden Zahlen den dritten Platz: 81 Inszenierungen (Mozart: 92; Puccini: 90), 623 Aufführungen (Mozart 752; Puccini: 747) und eine Summe von 482.992 ZuschauerInnen (Puccini: 606.880; Mozart: 565. 536).⁸

Ein Blick auf Giuseppe Verdis Werke und deren Handlungen lässt viele Parallelen zu Dramatikern aus dem englischen, französischen und deutschsprachigen Raum ziehen. Insgesamt vollendete Giuseppe Verdi 28 Opern, deren Uraufführungen überwiegend in Italien und Frankreich stattfanden. Nicht weniger als 19 dieser Opern haben literarische Werke als ihre Vorlage. (siehe Tabelle 2)

Tabelle 2: Die literarischen Vorlagen zu Giuseppe Verdis Opern⁹

Autoren	Literarische Vorlagen	Jahr (Theater)	Verdis Opern	Jahr (Opern)
Friedrich Schiller	<i>Die Jungfrau von Orléans</i>	1801	<i>Giovanna D'Arco</i>	1845
	<i>Die Räuber</i>	1782	<i>I masnadieri</i>	1847
	<i>Kabale und Liebe</i>	1784	<i>Luisa Miller</i>	1849
	<i>Don Karlos. Infant von Spanien</i>	1787	<i>Don Carlos</i>	1867
William Shakespeare	<i>Macbeth</i>	1623	<i>Macbeth</i>	1847
	<i>Othello</i>	1604	<i>Otello</i>	1887
	<i>The Merry Wives of Windsor</i>	1602	<i>Falstaff</i>	1893
Victor Hugo	<i>Hernani</i>	1830	<i>Ernani</i>	1844
	<i>Le roi s'amuse</i>	1832	<i>Rigoletto</i>	1851
Lord Byron	<i>The two Foscari</i>	1821	<i>I due Foscari</i>	1844
	<i>The Corsair</i>	1814	<i>Il Corsaro</i>	1848
Antonio Garcia Gutierrez	<i>El trovador</i>	1836	<i>Il Trovatore</i>	1853
	<i>Simón Bocanegra</i>	1843	<i>Simon Boccanegra</i>	1857
Voltaire	<i>Alzire ou les Américains</i>	1736	<i>Alzira</i>	1845
Alexandre Dumas	<i>La dame aux camélites</i>	1852	<i>La Traviata</i>	1853
Ángel de Saavedra	<i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i>	1835	<i>La forza del Destino</i>	1862
Eugène Scribe	<i>Gustave III. ou le bal masqué</i>	1833	<i>Un ballo in Maschera</i>	1858
Zacharias Werner	<i>Attila, König der Hunnen</i>	1808	<i>Attila</i>	1846
Émile Souvestre & Eugène Bourgeois	<i>Le pasteur ou l'évangile et le foyer</i>	1849	<i>Stiffelio</i>	1850

⁸ Vgl. Deutscher Bühnenverein, *Wer spielte was? 2023/24 Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz*, Köln: Deutscher Bühnenverein 2025, https://www.buehnenverein.de/media/filer_public/db/b5/dbb58404-d69c-491a-803a-c7765bd76f91/werkstatistik_2023-24.pdf, S. 15.

⁹ Kühner, Hans, *Giuseppe Verdi. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt monografien 1961.

Diese Tabelle zeigt nicht nur die einzelnen Werke und ihre jeweiligen Vorlagen, sondern auch die Häufigkeit, in der auf bestimmte Autoren zurückgegriffen wurde. Besonders deutlich ist der thematische Einfluss von Friedrich Schiller und William Shakespeare auf Giuseppe Verdis Opern zu erkennen. Verdi schreibt in einem seiner Briefe an den Verleger, Journalisten und Freund Léon Escudier, dass Shakespeare einer seiner Lieblingsautoren sei und er dessen Werke sehr schätze.¹⁰ Ein weiterer Dramatiker, der mit seinen Werken Giuseppe Verdi Anregung bot, war Friedrich Schiller. An der Tabelle ist zu erkennen, dass vier seiner Opern Friedrich Schillers Werke als Vorlage haben – so viele wie von sonst keinem Autor. Verdis Interesse an Schillers Werken kann mit folgendem Zitat vom deutschen Theologen Gunther Wenz beschrieben werden: „Neben dem Freiheitsideal war es vor allem die literarische Qualität der Schiller’schen Dramen, die Verdi bewog, sie immer wieder zur Grundlage seiner Opern zu machen“.¹¹ Weiters schreibt auch der deutsche Germanist und Literaturwissenschaftler Dieter Borchmeyer hierzu: „Auch Verdis musikdramatische Imagination ist, abgesehen von der alles überragenden Wirkung Shakespeares, von keinem Schauspieldichter in den verschiedenen Phasen seines Bühnenwirkens mehr inspiriert worden als von Schiller“.¹² Nicht nur inhaltlich, sondern auch darstellerisch bot sich Schillers Stil dafür an, diese Dramen für Verdis Opern zu adaptieren. Schillers Werke sind von Emotionen, Dramatik und wirkungsvollen Szenen geprägt, die sich für Opern gut eignen. Ihr Stil zeichnet sich durch „charakteristische Konfliktspannungen (von Pflicht und Neigung, Ehre und Liebe, etc.), die Massenszenen mit ihrer pantomimisch-choreographischen Struktur sowie die großräumigen Tableauszenen und malerischen Wirkungen“¹³ aus. Diese dramaturgischen und inhaltlichen Merkmale lassen sich besonders eindrucksvoll in Giuseppe Verdis *Don Carlo* wiederfinden.

Die vierte und somit letzte Oper, die ein Werk von Friedrich Schiller als Vorlage hat, ist Giuseppe Verdis *Don Carlos*,¹⁴ die er als fünftaktige Oper an der Pariser Oper 1867 uraufgeführt hat. Das Werk bezieht sich auf das gleichnamige Drama *Don Karlos: Infant von Spanien* von Friedrich Schiller aus dem Jahr 1787 sowie auf Eugène Cormons Stück *Philippe*

¹⁰ Vgl. Prodhomme, J. G., et al. “Verdi’s Letters to Léon Escudier.” *Music & Letters*, 4/1, 1923, pp. 62–70, <http://www.jstor.org/stable/726178>, 17.10.2025, hier S. 62.

¹¹ Wenz, Gunther, *Don Carlos. Geschichte, Drama, große Oper*, München: utzverlag 2019, S. 84.

¹² Borchmeyer, Dieter, „Schiller und Verdi oder die Geburt des Dramas aus dem Geiste der Oper“, *Verdi und die deutsche Literatur*, hg. v. Daniela Goldin Folena/Wolfgang Osthoff, Laaber: Laaber Verlag 2002, S. 21.

¹³ Borchmeyer, „Schiller und Verdi oder die Geburt des Dramas aus dem Geiste der Oper“, S. 22.

¹⁴ Die erste Fassung von Verdis *Don Carlo* ist eine französischsprachige, weshalb hier *Don Carlos* mit „s“ geschrieben wird. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird überwiegend die italienische Schreibweise verwendet, da die angeschlossene Inszenierungsanalyse die italienischen Texte behandelt. Dennoch wird daneben auch auf die französische *Don Carlos* Fassung weiter Bezug genommen.

II, roi d'Espagne aus 1846.¹⁵ Schiller selbst bezog sich mit seinem Drama wiederum auf ein Werk von César Vichard de Saint-Réal namens *Dom Carlos. Nouvelle historique*, das 1672 veröffentlicht wurde. Letzteres liegt näher an der Realität als das Drama von Friedrich Schiller, allerdings wurde auch bereits in diesem Werk die Geschichte nicht vollkommen wahrheitsgetreu übernommen, weshalb inhaltliche Anpassungen und Ergänzungen vorgenommen wurden.¹⁶ Zwei Beispiele unter vielen sind einerseits die Neuerfindung Schillers der Figur des Marquis Posa und andererseits die Art der Herrschaftsübernahme von Philipp II. Dieser kam bereits vor dem Tod seines Vaters Kaiser Karl V. an die Macht, da der Kaiser sich im Kloster San Yuste zur Ruhe setzen wollte – anders als es in der Oper erzählt wird.¹⁷ Das Überreichen der Krone und des Zepters zu Beginn der Oper dient als symbolische Übergabe der Macht.

Den *Don Carlo* würde man gerne ein historisch dramatisiertes Werk nennen, da es auf historischen Personen und teilweise realen Gegebenheiten aufbaut ist. Allerdings wurden die Inhalte weitreichend dramatisiert, verzerrt und für den Stoff einer Oper angepasst. *Don Carlo* wird als „Grand Opéra“ bezeichnet, da sie in fünf Akten komplexe Themen behandelt, sich auf teils historische Elemente bezieht, spektakulär große Szenen einbaut, die nicht nur szenisch eine starke Wirkung haben, sondern auch musikalisch ein großes Geschehen auf die Bühne bringt. Themen wie Freiheit und Unterdrückung oder das Verhandeln von Kontrastfiguren, ihrer Beziehungen zueinander und Konflikten miteinander sind für die französische Grand Opéras typisch.¹⁸ Siehe etwa Christoph Schwandts Beschreibung des *Don Carlo* als Grand Opéra:

„Die Mittelpunktsszene der Ketzerverbrennung im Autodafé (Glaubensakt), ein Grand Opéra-Panorama comme il faut mit Mönchen, Soldaten, Volk, Kirchenglocken und Lichteffekten, ist zwar historisch authentisch; ansonsten wahren Méry und Du Locle aber mit der geschichtlichen Wahrheit noch großzügiger umgegangen als Schiller [...]“¹⁹

Verdi hat keiner anderen Oper so viel Zeit für häufige und intensive Überarbeitungen gewidmet wie seinem *Don Carlo*. Er hat mehrere unterschiedliche Fassungen vorgenommen, die weiterhin auf den Bühnen der großen Opernhäuser dieser Welt zur Aufführung gebracht werden. Zu den bekanntesten dieser Fassungen zählen der erste fünftaktige französische *Don*

¹⁵ Vgl. Döhring, Sieghart, „Don Carlos/Don Carlo“, *Verdi Handbuch*, hg. v. Anselm Gerhard/Uwe Schweikert, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler 2001, S. 448.

¹⁶ Vgl. Heizmann, Bertold, *Lektüreschlüssel für Schülerinnen und Schüler: Friedrich Schiller Don Karlos*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2004, S. 21.

¹⁷ Vgl. De Fernandy, Michael, *Philipp II. Größe und Niederlage der spanischen Weltmacht*, Wiesbaden: Guido Pressler Verlag 1977, S. 21f.

¹⁸ Vgl. Crosten, William L., *French Grand Opera. an Art and a Business*, New York: Columbia University Press 1948, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.7312/cros91226>, 22.10.2025, S. 61-66; 90-99.

¹⁹ Schwandt, Christoph, *Giuseppe Verdi. Eine Biographie*, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 2000, S. 189.

Carlos, der an der Pariser Oper am 11.03.1867 uraufgeführt wurde. Diese Fassung wurde auch in weiterer Folge von Achille de Lauzière – später auch Angelo Zanardini – in voller Länge ins Italienische übersetzt. Die vollständige fünftaktige italienische Übersetzung des ursprünglichen Werks wurde zeitgleich, beziehungsweise nur kurze Zeit nach dem Libretto von Joseph Méry und Camille du Locle 1866/7 veröffentlicht und in London und Bologna 1867 aufgeführt. In London wurde jedoch eine Version gespielt, die vom Haus selbst gekürzt wurde und somit den ersten Akt und das Ballett ausschloss. Eine Kürzung die Verdi zu dem Zeitpunkt noch nicht tolerierte, jedoch in weiteren Überarbeitungen selbst offiziell vornahm.²⁰ Verdi ließ schlussendlich den jeweiligen Bühnen die Wahl, ob sie das Ballett aufführen wollten oder nicht.²¹ Die italienische fünftaktige Oper wurde in den vergangenen Jahren und wird auch heute noch, immer wieder auf bekannten Bühnen neu inszeniert und aufgeführt – beispielsweise in Peter Steins Inszenierung bei den Salzburger Festspielen 2013 oder an der Bayrischen Staatsoper in der Inszenierung von Jürgen Rose aus dem Jahr 2000, die dort bis heute in verschiedenen Besetzungen aufgeführt wird (allerdings jeweils ohne die Ballettszenen).

Verdi überarbeitete für Mailand 1884 eine italienische Fassung, die aus vier Akten besteht und somit nicht nur die Ballett-Szene, sondern auch den ersten Fontainebleau-Akt ausschließt. Weitere Szenen wie etwa der Kostümtausch zwischen Elisabeth und Eboli im dritten Akt wurden komplett gestrichen und drastische Kürzungen, wie beispielsweise die Streichung der Szene zwischen Carlo und Philipp nach Rodrigos Ermordung im Gefängnis, wurden vorgenommen. Diese erheblichen Kürzungen und Veränderungen auf musikalischer und textlicher Ebene wurden unter anderem aufgrund der frühen Schließzeiten der Opernhäuser erforderlich. Verdi nahm diese Kürzungen selbst vor, da sein Werk bereits an mehreren Standorten unautorisierte und beliebige „Verstümmelungen“ erfahren hatte.²² Diese Mailänder Fassung kam bei Lluís Pasquals Inszenierung an der Mailänder Scala 2023 sowie an der Wiener Staatsoper 2024 in der Inszenierung von Kirill Serebrennikov zum Einsatz, welche beide in der späteren Analyse konkreter betrachtet werden.

Eine dritte überarbeitete Fassung, die zu den bekannteren gehört, ist eine Mischung aus den beiden vorherigen Versionen und wurde als italienische fünftaktige Oper in Modena 1886 uraufgeführt. Dieser *Don Carlo* beinhaltet den ersten Fontainebleau-Akt, schließt jedoch das

²⁰ Vgl. Schwandt, Christoph, *Giuseppe Verdi. Eine Biographie*, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 2000, S. 192.

²¹ Vgl. Schweikert, Uwe, „Das Wahre erfinden“. *Verdis Musiktheater*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 243.

²² Vgl. Schweikert, „Das Wahre erfinden“, S. 242.

Ballett komplett aus, wodurch sich diese Fassung von der zuvor beschriebenen fünftaktigen italienischen Übersetzung des originalen Werks aus 1867 weitreichend unterscheidet.²³ Uwe Schweikert schreibt, welcher wichtiger Bestandteil der erste Akt in der Oper *Don Carlo* sei und Verdi ihn auch deshalb in die Modena Fassung wieder integrierte. „Die Wiederherstellung des ersten Aktes ist schon darum unerlässlich, weil ohne die Exposition ihres von der Politik zerstörten Liebestraums das weitere Verhalten von Élisabeth und Carlos nur schwer verständlich bleibt.“²⁴ Wenn der erste Fontainebleau-Akt miteinbezogen wird, entsteht nicht nur ein besseres Verständnis beim Publikum, was für den weiteren Verlauf des Geschehens relevant ist, sondern verändert sich auch das Charakterbild des Carlo und der Elisabeth. In diesem ersten Akt im Wald, baut sich die Liebe und Romantik zwischen Elisabeth und Carlo auf, über die im weiteren Verlauf geklagt wird. Die späteren Gespräche und Bitten wirken dementsprechend vertrauter und eine Empathieempfindung kann stattfinden. Auch Carlos Ärger, Frustration und Kränkung wirken nachvollziehbarer. Das Publikum kann sehen und mitfühlen, wie Carlo seine Liebe und Verlobte gestohlen wurde. Mit diesem Wissen ergibt auch Carlos Revolte mehr Sinn. Philipp hat versucht, ihm zwei seiner wichtigsten Bezugspersonen – Rodrigo und Elisabeth – zu entreißen. Sobald die Vorgeschichte zwischen Elisabeth und Carlo nur erzählerisch übermittelt wird, wirken die Gespräche zwischen Stiefmutter und Stiefsohn deutlich distanzierter. Dies wird in der folgenden Figurenanalyse auch noch ausführlicher gezeigt.

3. Figurenanalyse und Vergleich mit den historischen Personen²⁵

Der folgende Abschnitt beinhaltet eine detaillierte Figurenanalyse, die auf der ursprünglichen Charakterzeichnung im Libretto von Joseph Méry und Camille du Locle zu Verdis *Don Carlo* basiert. Im Vordergrund steht dabei die Darstellung der persönlichen inneren Konflikte der Figuren, ihrer Eigenschaften, persönlichen Entwicklung, sowie ihrer jeweiligen Beziehungen zueinander, so wie sie sich im Laufe der Oper entwickeln.

Verdis Libretto lässt im Vergleich zu Schillers *Don Karlos* einige Charaktere gänzlich weg. Die wichtigsten Figuren des Theaterstücks übernehmen jedoch auch in Verdis Oper die Hauptrollen. Philipp II., König von Spanien; Elisabeth von Valois, Ehefrau des Königs; Don

²³ Vgl. Ebd.

²⁴ Schweikert, „*Das Wahre erfinden*“, S. 244.

²⁵ In diesem Kapitel der Figurenanalyse werden die italienischen Namen der Figuren verwendet, da die Analyse auf dem originalen italienischen Theatertext basiert. (Ausnahme sind die Namen der historischen Personen, die zur Unterscheidung zu den fiktiven Figuren mit den deutschen Namen genannt werden.) In den folgenden Kapiteln wird jedoch einheitlich der deutsche Name der Figuren verwendet.

Carlo, Infant von Spanien; Rodrigo, Marquis von Posa; Prinzessin von Eboli, Geliebte des Königs und der Großinquisitor sind jene Rollen, ohne die das Werk *Don Carlo* nicht so wäre, wie man es kennt. Wie schon erwähnt, haben die Charaktere des Don Carlo und der Elisabeth, je nachdem ob die vieraktige oder die fünftaktige Oper aufgeführt wird, sehr unterschiedliche Wirkungen auf das Publikum. Dies hat vor allem damit zu tun, dass die beiden im ersten Fontainebleau-Akt der fünftaktigen Oper sehr intensiv miteinander interagieren, wodurch ihre Beziehung dem Publikum deutlicher vor Augen geführt wird.

Verdis *Don Carlo* weist auf der Handlungsebene mehrere Parallelen zur wahren Geschichte des 16. Jahrhunderts auf. Demzufolge ist es nicht überraschend, dass auch die meisten Figuren der Oper den historischen Personen in so mancher Hinsicht entsprechen. Bereits Schiller veränderte jedoch die jeweiligen Charakterzüge und passte sie seinem Drama an. Wichtig ist festzuhalten, dass es weder Friedrich Schiller noch Giuseppe Verdi ein Anliegen war, ihre Werke wahrheitsgetreu zu verfassen oder sie als biografische Unterlagen zu verstehen. Vielmehr ging es Verdi um eine „[ä]sthetische Aneignung historischer Ergebnisse“²⁶. Die Dramatik seines realen Lebens und das Schicksals, das dem spanischen Königssohn Carlos widerfuhr, wurde thematisch von Schiller und Verdi auf eine andere Ebene gehoben, die es damit einem Theater- und Opernpublikum leichter zugänglicher macht.

3.1. Don Carlo

Don Carlo wird als komplexe Figur gezeichnet, die liebt und sich ebenso seinerseits sehr wünscht, geliebt zu werden. Er hat zwei konträre Seiten, wobei erstere die Oper hindurch überwiegt. Sie ist eine sehr unsichere, emotionale Facette, die ihn zum Teil als schüchterne Person zeigt. Dies erklärt sich daraus, dass Carlo immer wieder Enttäuschungen erfuhr, vor allem durch seinen Vater Filippo II, der Carlo nicht nur die zukünftige Braut und große Liebe Elisabetta di Valois entriss, sondern auch versuchte, Carlos besten Freund und engsten Vertrauten Rodrigo, Marchese di Posa, gegen ihn aufzubringen. Filippo wollte Rodrigo für seine persönlichen Zwecke – gegen Carlo – einsetzen. Carlo wird von seinem Vater bevormundet. Jeglicher Anspruch am Hof wird ihm entzogen, sein Weg führt praktisch zur vollkommenen Unterdrückung. Aufgrund dieser Ereignisse wachsen zunehmend Ärger und Frust im gekränkten spanischen Infanten. Carlo versucht – ohne Erfolg und bis hin zur Verzweiflung – für das zu kämpfen, was ihm wichtig ist, nämlich für seine Liebe zu Elisabetta und dafür, das unterdrückte Flandern zu befreien. Hierfür sucht er die Unterstützung seines

²⁶ Wenz, Gunther, *Don Carlos. Geschichte, Drama, große Oper*, München: utzverlag 2019, S. 85.

Freundes Rodrigo und seiner Stiefmutter Elisabetta. Beide ermutigen ihn und geben ihm Ratschläge für den richtigen Umgang mit seinem Vater, was zu einer wesentlichen charakterlichen Weiterentwicklung von Carlo führt.

Die zweite Seite zeigt sich dadurch, dass Carlo in einzelnen Momenten Mut fasst und auf impulsive Art und Weise in den Vordergrund der Geschichte sticht. In den meisten Inszenierungen wird Don Carlo als schwache und gebrochene Figur dargestellt, die alles verloren hat. Nachdem seine Liebe zu Elisabetta – die er jedoch nie aufgibt – aussichtslos erscheint, setzt er sich mit seinem idealistischen Streben für Flandern ein und gewinnt dadurch erneut an Mut. Dieses Beispiel seines politischen Engagements im zweiten Teil des dritten Akts – während des Autodafés – kann als Höhepunkt seines Muts gesehen werden. Er stellt sich nicht nur persönlich, sondern vehement auch politisch gegen seinen Vater. Carlo tritt vor seinen Vater und das Volk und fordert die Regentschaft über Flandern und Brabant. „Sire; egli è tempo ch’io viva.“²⁷ Diese neue Aufgabe würde bedeuten, dass er doch von jemandem – nämlich dem flandrischen Volk – gebraucht wird. Dieser starke Augenblick führt allerdings erneut zu einer Bloßstellung des jungen Carlo, als nämlich sein bester Freund Rodrigo ihn im Auftrag Filippus entwaffnet. Carlos Hoffnung auf eine Änderung schwindet abermals, da es so scheint, als würden Elisabetta und Rodrigo nun auf der Seite Filippus stehen, anstatt ihn zu unterstützen. Dieser Vermutung wird einige Szenen später widersprochen und ein weiterer Anflug von Mut entsteht in Carlo, als Rodrigo ihm neuerlich und ein letztes Mal rät, sich endlich von seinem Vater zu lösen und somit zu befreien. Um Carlo das zu ermöglichen, lenkt Rodrigo Carlos Schuld auf sich und opfert sich damit im Gefängnis für ihn. Im letzten Akt ermutigt auch Elisabetta im Gespräch mit Carlo diesen, seinen Weg nach Flandern zu beschreiten und sichert ihm ihre Unterstützung zu. Daraufhin sucht Carlo sein Glück nicht mehr in der Liebe zu Elisabetta, sondern nun in der Rettung des flandrischen Volkes. „Ma vinto in sì gran dì l’onor ha in me l’amore; Impresa a questa par rinnova e mente e core! [...] Nè mia virtù vacilla, nè ad essa io mancherò!“²⁸

Bei Aufführungen von Verdis vieraktiger Mailänder Version der Oper aus 1884 entsteht ein anderes Bild des Carlo als dort, wo die fünftaktige Modena Fassung aus 1886 oder auch die 1867 entstandene französische Originalfassung inszeniert werden. Der erste Akt zeigt die romantische Verbindung zwischen Carlo und Elisabetta, die jedoch von Filippo zerrissen wird.

²⁷ Verdi, Giuseppe, *Don Carlo. Don Carlos. Italienisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 79 [„Majestät; die Zeit ist gekommen, dass ich mich lebendig zeige.“].

²⁸ A.a.O., S. 111 [„Aber an einem so großen Tag hat die Ehre in mir die Liebe besiegt; Ein solches Unternehmen erneuert Geist und Herz! [...] Mein Mut wankt nicht, ich werde ihn auch nicht verlieren!“].

Ohne diesen ersten Akt fehlt das Verständnis für die Anfänge und die besondere Verbindung der Beziehung zwischen Carlo und Elisabetta. Nur im ersten Akt beider fünftaktigen Fassungen hat Carlo überhaupt seinen einzigen arienähnlichen Auftritt – der jedoch eher als „Erzählung“ zu benennen ist – bei dem er vollkommen allein auf der Bühne steht. Die gesamte Aufmerksamkeit ist auf ihn gerichtet und auf das, was er singt. Eine solche Aufmerksamkeit haben sonst nur Filippo (im vorletzten Akt) und Elisabetta (im letzten Akt) bei ihren jeweiligen Arien. Aufgrund dieses intimen Augenblicks zu Beginn der Oper gewinnt das Publikum einen tiefen Einblick in die Figur des Carlo. Wenn dieser Akt unaufgeführt bleibt, verfällt auch die romantisch-intime Seite der Figur und die des politischen Idealisten gewinnt an Übergewicht.

Die vieraktige Mailänder Fassung weist im Libretto eine textliche Änderung im Vergleich zur fünftaktigen Fassung auf. So beginnt der zweite Akt der fünftaktigen Fassung mit zwei emotional-romantischen Sätzen von Carlo über den Tod seines Großvaters Karl V. und den Schmerz seines Herzens über den Verlust der Liebe Elisabettas. Der erste Auftritt von Carlo im ersten Akt der vieraktigen Fassung hat eine andere Botschaft. Carlo erzählt hier gekränkt in nur kurzen Sätzen vom Verlust der Verlobten, die ihm von seinem Vater gestohlen wurde. Durch die Worte von Carlo im ersten Akt der Mailänder Fassung tritt Carlos Machtkampf mit seinem Vater in den Vordergrund. Ab diesem Moment gleichen sich die Texte der beiden Libretti mit der Erscheinung des Mönchs wieder aneinander an. Nur ein kurzer Einschub von Carlo mit „O terror! O terror!“ zum Schluss der zweiten Szenen im ersten Akt, bevor Rodrigo auftritt, weicht nochmals von der Modena-Fassung ab, bleibt jedoch ohne Wirkung auf das Bild des Carlo.²⁹ Interessant ist auch, dass abgesehen von den eingangs erwähnten Soloauftritten im jeweiligen ersten Akt und dem kurzen Gesang: „A mezzanotte ai giardini della Regina“ vor dem Duett mit der Principessa d’Eboli, Carlo nur in Duetten auftritt, ohne eine eigene Arie zu singen. In den meisten Inszenierungen tritt Carlo nicht einmal dann allein auf der Bühne auf, sondern wird von Eboli im Hintergrund beobachtet. Dies kann als Machtminderungssymbol gedeutet werden.

Ein Blick auf das echte Leben des Don Carlos verrät einige Details, die als Hintergrundverständnis für Verdis Figur Don Carlos dienen könnten, auch wenn das Werk nicht als Biografie zu deuten ist. Der historische Don Carlos hatte seit seiner Geburt mit körperlichen Beeinträchtigungen sowie Wechselfieber und entsprechenden Auswirkungen zu kämpfen. Sein

²⁹ Vgl. Verdi, Giuseppe, „Atto primo“, Programmbuch des Teatro alla Scala zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2023, S. 125.

Verhalten am Hof war Berichten zufolge auffällig und problematisch.³⁰ Er verlor seine Mutter kurze Zeit nach der Geburt und wuchs ohne enge Beziehung zu seinem Vater auf, da dieser mit der Regentschaft beschäftigt war.³¹ „Man kann also annehmen, daß bis zu seinem vierzehnten Lebensjahr Don Carlos seinen Vater kaum kannte“³². Dass diese Abwesenheiten Spuren an Don Carlos hinterlassen haben, steht außer Frage. Das Verhältnis zu seinem Vater war kein einfaches, da er bereits in seiner Kindheit keine Beziehung zu ihm aufbauen konnte. In mehreren Quellen wird auch davon gesprochen, dass Don Carlos Philipp nicht als Vaterfigur, sondern mehr als Bruder wahrnahm. So heißt es beispielsweise beim Historiker Michael de Ferdinandy: „Es könnte der bei Karls Geburt erst achtzehnjährige Philipp noch gut ein Bruder seines Sohnes sein. Es wird sich zeigen, daß diese Tatsache für den Infanten eine Rolle spielt.“³³. Der Schriftsteller und Historiker Cesare Giardini zitiert einen Briefausschnitt von Federico Badoero, in dem er Philipp über das Verhalten seines Sohnes am Hof informierte: „Er macht den Eindruck eines äußerst stolzen Menschen“, schrieb Badoero, denn er kann es nicht über sich gewinnen, lange mit dem Barett in der Hand vor seinem Vater zu stehen, den er Bruder nennt, und den Kaiser, seinen Großvater, nennt er Vater“³⁴.

Die Andeutung, dass Don Carlos eine stolze Person gewesen sei, könnte darauf hinweisen, dass er sich nach Anerkennung – vor allem von seinem Vater – sehnte, die ihm jedoch verwehrt wurde. Sein Stolz könnte als äußere Fassade interpretiert werden, um die innere Kränkung und den Schmerz zu verhüllen, die er empfand. Eine geistige Instabilität, die Don Carlos zugeschrieben wird, äußert sich im realen Leben in seinem Verhalten anderen Menschen und Tieren seiner Umgebung gegenüber. Federico Badoero hielt auch zu diesem Thema in Berichten fest, welch außergewöhnlich aggressiven und rücksichtslosen Charakter der junge Don Carlos hatte.³⁵ Weiters heißt es bei Badoero auch in Bezug auf eine angebliche Liebe zwischen ihm und Elisabeth folgendermaßen: „Wahrscheinlich konnte Don Carlos, nach den uns überlieferten Beschreibungen aller, die ihn kannten, mehr Mitleid als Liebe einflößen“.³⁶ Ein solch negativer Charakter kann Giuseppe Verdis Figur Don Carlo in der Oper nur vereinzelt zugeschrieben werden. Seine Liebe zu Elisabetta wird in manchen Inszenierungen der vieraktigen Oper beispielsweise als krankhaft und von Elisabetta unerwidert dargestellt. Dies deutet ebenfalls auf einen instabilen Charakter hin. Vereinzelt wird auch in der

³⁰ Vgl. De Ferdinandy, *Philipp II.*, S. 174ff.

³¹ Vgl. Giardini, Cesare, *Don Carlos. Infant von Spanien*, München: Eugen Diederichs 1994, S. 77ff.

³² A.a.O., S. 80.

³³ De Ferdinandy, Michael, *Philipp II.*, S. 173.

³⁴ A.a.O., S. 87.

³⁵ Vgl. Giardini, *Don Carlos*, S. 81ff.

³⁶ A.a.O., S. 103.

Oper konkret im Text des Librettos auf eine Instabilität Carlos hingewiesen. In der zehnten Szene des zweiten Akts – im Duett zwischen Carlo und Elisabetta – ist beispielsweise von „Wahnvorstellungen“ die Rede und Elisabetta singt: „O delirio, O terror!“.³⁷ Ein weiterer Nebenaspekt, der ebenfalls eine Abweichung der realen Geschichte zu Verdis Figur zeigt, ist die Behauptung, dass Don Carlos einen „mißratenen Körperbau“³⁸ gehabt haben soll. Dieser wird in Verdis Oper weder in einem Nebentext noch an einer anderen Textstelle erwähnt oder in Inszenierungen dargestellt.

3.2. Elisabetta di Valois

Elisabetta ist die wichtigste weibliche Person im *Don Carlo* und wird als ambivalente Figur charakterisiert. Einerseits erscheint sie als eine starke und pflichtbewusste Frau, die zwar im Schatten der Macht ihres Mannes steht, sich jedoch von dieser nicht einschüchtern lässt. Sie ist unterstützend – vor allem Carlo gegenüber – und steht zu ihren eigenen Vorstellungen, die sie, soweit es ihr unter Filippos Kontrolle möglich ist, umzusetzen versucht. „Im Gegensatz zu Don Carlos akzeptiert Elisabeth die Welt und glaubt, [...] die Welt durch vernunftbestimmtes Handeln verbessern zu können“.³⁹ Während Carlo in der Vergangenheit lebt und sich den innigen Liebesmoment mit Elisabetta zurückwünscht, lebt Elisabetta in der Realität, geht erwachsen mit der Situation um und akzeptiert die Trennung. Das hat vermutlich auch damit zu tun, dass Elisabetta sich selbst dafür entschieden hat, Filippos Heiratsantrag anzunehmen. Carlo hingegen wird vor eine vollendete Tatsache gestellt, an der er nichts mehr ändern kann. In diesem Zusammenhang wird auch Elisabettas andere Seite der Charakterzeichnung enthüllt. Sie nimmt eine Opferrolle ein, da sie ihre Liebe zu Carlo schweren Herzens aufgibt und stattdessen Filippo – den Vater von Carlo – heiratet. Sie bringt dieses Opfer, um Frieden zwischen Frankreich und Spanien und somit eine politische Stabilität zwischen den verfeindeten Ländern zu ermöglichen. Die Idee der politischen Heirat mit Filippo II. von Spanien stammt von Elisabettas Vater Heinrich II., dem König von Frankreich. Daraufhin machte Filippo Elisabetta einen Heiratsantrag, ließ ihr aber die Wahl, ihn abzulehnen. Elisabettas Aufopferung ist Beweis für ihr eingangs erwähntes Pflichtbewusstsein.

„IL CONTE DI LERMA: [...] Questo vincol sarà suggello d'amistà. Ma Filippo lasciarvi libertade vuol intera; Gradite voi la man del mio Re ...che la spera?

DER GRAF VON LERMA: [...] Dieses Band sei das Siegel der Freundschaft. Aber Philipp will Euch völlige Freiheit lassen; Ergreift Ihr freudig die Hand meines Königs, der sie von Euch erhofft?

³⁷ Verdi, *Don Carlo*, S. 52. [„O Wahn, O Entsetzen!“].

³⁸ De Ferdinandy, *Philipp II.*, S. 173.

³⁹ Drenger, Tino, *Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik*, Eisenach: Karl Dieter Wagner 1996, S. 270.

CORO: Accettate, Isabella, la man
che v'offre il Re:
Pietà! ... La pace avremo alfin!
Pietà di noi!
IL CONTE DI LERMA: Che rispondete?
ELISABETTA (*con voce morente*): Sì.⁴⁰

CORO: Isabella, nehmt die Hand an, die der
König Euch bietet:
Erbarmen! ... Den Frieden werden wir dann
endlich haben! Erbarmen mit uns!
DER GRAF VON LERMA: Was antwortet Ihr?
ELISABETH (mit ersterbender Stimme): Ja!

Nach dem Fontainebleau-Akt ist praktisch nur mehr eine stärkere und kühlere Seite Elisabettas zu erkennen, die sie demzufolge auch weniger emotional und weniger traurig erscheinen lässt als zum Ende des Fontainebleau-Akts. Sie wirkt Carlo gegenüber abweisender und versucht ihn auf Distanz zu halten, da sie ihre unterdrückte Liebe und jedes Aufeinandertreffen aufwühlen. An manchen Stellen des Librettos – vor allem bei ihrem Duett, dem ersten Wiedersehen nach ihrer Trennung in Fontainebleau – äußert sie vereinzelt ihre immer noch vorhandene Zuneigung zu Carlo. „Ahimè! Sparirò il dì che lieto era il mio cor!“⁴¹ oder „O Carlo, addio, su questa terra vivendo accanto a te mi crederei nel ciel!“⁴². Carlo hingegen geht sogar so weit, ihr direkt zu sagen: „Io t’amo, Elisabetta!“⁴³. In der italienischen Version des Librettos von Achille de Lauzières und Angelo Zardini zu Verdis *Don Carlo* gibt es zu dieser Szene im Nebentext die Anweisung, dass Carlo versucht, Elisabetta in die Arme zu nehmen, Elisabetta ihm jedoch entflieht. Eine intimere Geste ist textlich nicht festgehalten.⁴⁴ In verschiedenen Inszenierungen findet im Verlauf dieser Szene eine innig zärtliche Umarmung oder gar ein Kuss zwischen Carlo und Elisabetta statt (worauf in der Analyse noch genauer eingegangen wird). Diese Intimität ist eine Ergänzung der jeweiligen RegisseurInnen, durch die der Liebesbeziehung zwischen den beiden ein größeres Gewicht gegeben wird, als es das Libretto selbst vorsieht. Dadurch entsteht dann der Eindruck, dass Elisabetta Carlo gegenüber weniger standhaft ist.

Die Figur der Elisabetta steht in Giuseppe Verdis Oper zwischen Don Carlo und König Filippo II. Ihre Beziehung zu den beiden ist – aus unterschiedlichen Gründen – distanziert und kompliziert. Sie hat einerseits zwar Gefühle für Carlo, die sie jedoch aufgrund ihrer familiären Beziehung unterdrückt, zurückhält und diese in mütterliche Gefühle sublimiert. Sie versucht, physisch Abstand zu Carlo zu bewahren, um auf diese Weise auch zu verhindern, dass andere, verbotene Gefühle in den Vordergrund rücken. Andererseits steht sie pflichtbewusst an Philippos Seite und versucht, ihm eine gute Ehefrau zu sein. Sie erfährt allerdings keine Liebe von ihm

⁴⁰ Verdi, *Don Carlo*, S. 24.

⁴¹ A.a.O., S. 42. [„Ach, dahin schwand der Tag, an dem auch mein Herz fröhlich war“].

⁴² A.a.O., S. 50. [„O Carlos, addio, auf dieser Erde an deiner Seite zu leben, würde für mich den Himmel bedeuten.“].

⁴³ A.a.O., S. 52. [„Ich liebe dich, Elisabeth!“].

⁴⁴ Vgl. Ebd.

und wird darüber hinaus von ihm sogar betrogen. Abhängig von der Inszenierung bleibt sie ihm ihrerseits mehr oder weniger treu. In den Libretti ist die Beziehung zwischen Filippo und Elisabetta von Misstrauen und Kälte geprägt. Elisabetta lässt Liebe weder von Carlo noch von Filippo zu und versucht dadurch, nicht nur sich selbst, sondern auch Carlo zu schützen.

Wie zuvor bereits erwähnt, verändert sich nicht nur der Blick auf die Figur des Carlo, sondern auch der Eindruck, den Elisabetta auf das Publikum macht, je nachdem, ob die vieraktige Mailänder-Fassung oder die Oper in fünf Akten dargeboten wird. Sobald der Fontainebleau-Akt nicht aufgeführt wird, erscheint Elisabetta meist als traurige, unglückliche Ehefrau, die von ihrem machtbesessenen Ehemann unterdrückt und unwürdig behandelt wird. Allerdings entsteht dadurch ein stärkeres Frauenbild von ihr, die vor allem als pflichtbewusste Königin ihren Aufgaben nachgeht. Weiters wird sie als Stiefmutter charakterisiert, die versucht, ihrem Stiefsohn zu helfen und ihre Gemeinsamkeit – nämlich ihr jeweiliges schwieriges Verhältnis zu König Filippo – als Ermutigung für ihr Handeln zu verstehen. Die Liebesgeschichte zwischen Carlo und Elisabetta wird in der vieraktigen Oper nur marginal erwähnt. Es dominiert vielmehr der Eindruck von Verlust, Enttäuschung, Verrat und Eifersucht in allen vier Akten. Dementsprechend wirkt auch die Beziehung zwischen Carlo und Elisabetta distanzierter. Elisabettas innerer Konflikt verblasst ohne die Aufführung der Lieblichkeit des Fontainebleau-Akts.

Durch das Miteinbeziehen des Fontainebleau-Akts ist die charakterliche Entwicklung Elisabettas von der verliebten Verlobten des Infanten Carlo zur distanzsuchenden, Contenance bewahrenden Stiefmutter und Ehefrau des Königs Filippo viel deutlicher spürbar und damit auch für das Publikum besser nachvollziehbar. Interessant ist, dass das Verhältnis zwischen Elisabetta und Filippo unabhängig von der aufgeführten Fassung immer gleich gefärbt bleibt. Für das Publikum wird die Beziehung der beiden zwar verständlicher, sobald der Fontainebleau-Akt der fünftaktigen Fassung miteinbezogen wird, allerdings reicht in der vieraktigen Fassung auch das dargestellte Verhalten Philippos gegenüber Elisabetta grundsätzlich aus, um die Qualität der Beziehung zu erklären.

Zwischen der Opernfigur und der historisch realen Elisabeth de Valois, Königin von Spanien, gibt es verschiedene Parallelen, aber auch Widersprüche. Elisabeth galt als intelligente, attraktive Frau, die in ihrer Jugend verschiedene Sprachen lernte und sich

literarisch bildete.⁴⁵ Sie wird als würdevolle und ehrgeizige Frau beschrieben, die großes Ansehen von der Bevölkerung erfuhr und dazu bestimmt war, über ein großes Königreich zu herrschen.⁴⁶ Sie hatte anfangs eine zurückhaltende Meinung von Philipp. So schreibt die Historikerin Martha Walker Freer:

„it is certain that she [the princess Elizabeth] contemplated her alliance with king Philip with unconquerable dread. The stories current throughout Europe of the stern and unprepossessing reserve of that monarch, his disdain for every person and thing not Spanish, and his alleged harsh treatment of his English consort, filled the mind of the youthful princess with apprehension.“⁴⁷

Ihre Angst und ihre Zurückhaltung in Bezug auf die Ehe mit Philipp hält sie jedoch nicht davon ab, dem französischen Volk Gutes zu tun. Die Heirat mit dem König von Spanien brachten Elisabeth de Valois und König Philipp jeweils die Macht, die nötig war, um zwischen Frankreich und Spanien Frieden schließen zu können.

„Élisabeth de Valois devait se marier à l’infant don Carlos; l’histoire, en plaignant cette princesse de l’époux qui lui fut substitué, grâce aux besoins de la politique, doit féliciter cependant d’avoir échappé à une union qui, sans la rendre plus heureuse, l’aurait fait moins grande [...].“⁴⁸

Die Behauptung in dem Zitat, dass die Königin mit Carlo auch nicht glücklicher gewesen wäre als mit König Philipp, ist eine Anspielung auf die Beziehung zwischen der Königin und dem König. Die Heirat mit Philipp diene einem Zweck, machte Elisabeth jedoch nicht glücklich: „ce mariage, qui n’apporta d’ailleurs que peu de joie à la jeune princesse“⁴⁹. Dies bedeutet allerdings nicht unbedingt, dass sie ihrem Ehemann untreu wurde. So schreibt Reinhold Baumstark, dass Carlos angebliche Anbetung seiner Stiefmutter eine Geschichtserfindung sei, und im übrigen Elisabeth und Philipp in einer glücklichen Ehe lebten: „Elisabeth, die an der Seite ihres ‚guten Philipp‘ eine wahrhaft glückliche Gattin war“.⁵⁰ Auch Cesare Giardini schreibt diesbezüglich:

„Wie man weiß, haben einige Historiker von der Eifersucht Philipps auf eine Beziehung zwischen Don Carlos und der Königin gesprochen: um diese völlig aus der Luft gegriffene

⁴⁵ Vgl. Freer, Martha Walker, *Elizabeth de Valois. Queen of Spain and the court of Philipp II.*, London: Hurst & Blackett 1857, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10456019?page=6,7&q=eboli>, 31.07.2025, S. 9ff.

⁴⁶ Vgl. A.a.O., S. 49.

⁴⁷ A.a.O., S. 38.

⁴⁸ Du Prat, Antoine-Théodore, *Histoire d’Élisabeth de Valois. reine d’Espagne (1545-1568)*, Paris: Techener 1859, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3076288d/f9.double>, 15.07.2025, S. 55.

[„Elisabeth von Valois sollte den Infanten Don Carlos heiraten; die Geschichte bemitleidet diese Prinzessin wegen des Bräutigams, der ihr aus politischen Gründen aufgezwungen wurde, muss ihr jedoch gratulieren, dass sie einer Verbindung entgangen ist, die sie zwar nicht glücklicher, aber weniger bedeutend gemacht hätte.“].

⁴⁹ A.a.O. S. 60 [„diese Hochzeit, die der jungen Prinzessin übrigens nur wenig Freude bereitete“].

⁵⁰ Baumstark, Reinhold, *Philipp II., König von Spanien*, Freiburg im Breisgau: Herder 1875, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11316164?page=4,5&q=inquisit>, 01.08.2025, S. 58.

Behauptung, zweifellos eine Erfindung von Feinden des Königs, zu entkräften, genügt es, den ehrbaren, ruhigen und besonnen Charakter der Königin zu bedenken, welche in den Briefen an ihre Mutter immer voller Liebe vom König spricht, ihn als guten Gatten und sich als die glücklichste Frau der Welt hinstellt.“⁵¹

Dieser Widerspruch zu den zuvor erwähnten Zitaten zeigt, dass keine vollkommene Klarheit über die wahre Qualität der Beziehung zwischen Philipp und Elisabeth herrscht. Eine Vermutung lässt sich diesbezüglich aufstellen, nämlich dass Elisabeth de Valois zu Beginn ihrer Ehe mit Unsicherheiten in Bezug auf Philipps Verhalten und Beziehung rang, die dann im weiteren Verlauf ihrer Ehe aber verschwanden. Eine Affäre zwischen Elisabeth und Carlo kann allerdings mit Sicherheit ausgeschlossen werden.

Der Austausch von Elisabeths Verlobten – von Carlo zu König Philipp – dürfte plötzlich und überraschend erfolgt sein, zumal Elisabeth bereits vier Jahre zuvor offiziell mit Carlo verlobt worden war. Die Hochzeit von Elisabeth mit Philipp kam jedenfalls beiden zugute. Elisabeth erlangte als Königin eine höhere Machtposition als an der Seite des Infanten und auch Philipp – der kurz zuvor eine Antragsverweigerung von Elisabeth I. von England hat hinnehmen müssen – gewann an Zuversicht und politischer Stabilität nicht zuletzt durch den Frieden mit Frankreich.⁵² Der französische Schriftsteller Pierre de Bourdeille Seigneur de Brantôme schrieb zu dem Thema, dass die Entscheidung des Königs fiel, als er ein Portrait von Elisabeth erblickte: „la trouvant fort belle et fort à son gré, en coupa l’herbe sous le pied à son fils, et la prit pour luy“⁵³. Den Aussagen seiner Quellen vertrauend, behauptet er außerdem, dass Carlo seine ehemalige Verlobte erstmals als Braut seines Vaters erblickte. Ab dem Moment des ersten Anblicks von Elisabeth sei er auf seinen Vater für lange Zeit eifersüchtig und verärgert gewesen.⁵⁴ Daraus lässt sich ableiten, dass – historisch gesehen – gar kein Treffen zwischen Carlo und Elisabeth in Fontainebleau stattgefunden haben kann. Auch würde das obenstehende Zitat das zuvor erwähnte schwierige Verhältnis zwischen Vater und Sohn belegen. Allerdings sollten diesen Worten – laut Cesare Giardinis Aussage – kein allzu großes Vertrauen geschenkt werden. Dieser ging in seinem Buch „Don Carlos“ sogar so weit zu schreiben: „Diesem Schriftsteller in allem Glauben zu schenken, wäre nicht nur töricht, sondern auch naiv.“⁵⁵ Giardini, so wie viele andere Schriftsteller auch, munkelte weiters darüber, ob es zwischen Elisabeth und Carlo überhaupt Gefühle gab oder nicht. Giardini ist schließlich der

⁵¹ Giardini, *Don Carlos*, S. 119f.

⁵² Vgl. Freer, *Elizabeth de Valois*, S. 34ff.

⁵³ Brantôme, Pierre de Bourdeille seigneur de, *Vies des dames illustres, françaises et étrangères*, Paris: Garnier frères 1868, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96761168/f15.item>, 24.07.2025, S. 158. [„Er fand sie sehr schön und nach seinem Geschmack, schnitt seinem Sohn das Gras unter den Füßen weg und nahm sie für sich.“].

⁵⁴ Vgl. A.a.O., S. 158f.

⁵⁵ Giardini, *Don Carlos*, S. 119.

Überzeugung, dass laut den gesammelten Informationen eine rein freundschaftliche Mutter-Sohn-Beziehung zwischen den beiden bestand und Elisabeth Philipp absolut treu blieb.⁵⁶ Auch andere Autoren schreiben, dass ein Liebesverhältnis zwischen Elisabeth und Carlo von Friedrich Schiller erfunden und von Giuseppe Verdi bereitwillig für seine Oper übernommen wurde.⁵⁷ Insbesondere Uwe Schweikert zitiert in mehreren seiner Kapitel zu Verdis Oper *Don Carlo* Aussagen, die auf eine Nicht-Historizität der Oper hinweisen und hervorheben, dass es zwischen Carlo und Elisabeth zu keinem Liebesverhältnis gekommen ist.⁵⁸

3.3. Filippo II.

Neben Don Carlo und Elisabetta ist König Filippo II. eine Hauptfigur der Oper. Wie bereits im Abschnitt über Carlo beschrieben, ist das Verhältnis zwischen Vater und Sohn ein schwieriges. Filippo wird in der Oper als sehr kühle, rücksichtslose, eifersüchtige und jedenfalls vielbeschäftigte Person charakterisiert, die wenig Liebe zu verschenken hat. Trotz seiner inneren Unsicherheit und seines Misstrauens präsentiert er sich nach außen als mächtiger Politiker, was sich auch in seiner harten Herrschaft und dem dominanten Umgang mit seinem jeweiligen Gegenüber widerspiegelt. Diese Eigenschaften führen zu einer Einsamkeit, die er schlichtweg verkörpert. Einsamkeit und Eifersucht werden vor allem im Duett zwischen Rodrigo und Filippo im zweiten Akt der vieraktigen Fassung, zweiter Teil, Szene Nr. 12, deutlich hörbar, wenn er Rodrigo bittet, die beiden Liebenden (Carlo und Elisabetta) zu beobachten. Als Filippo singt: „Col sangue sol potei la pace aver del mondo; [...] La morte in questa man ha un avenir fecondo.“⁵⁹ wird seine Einstellung zur Regentschaft klar. Diese Friedens-Philosophie lernte Filippo von seinem Vater Kaiser Karl V., der auch schon als stolzer, mächtiger Herrscher für seine Unnachgiebigkeit in Kriegen gefürchtet wurde.⁶⁰ Ein weiteres Beispiel für Philippos Machtdemonstration ist jene Szene, in der er Elisabettas Hofdame entlässt und damit die Königin in ihrer Stellung erniedrigt. Auf diese Weise stellt er seine Macht vor den Hofangestellten über die ihre zur Schau. Filippo wird in der Oper als mächtiger, autoritärer Herrscher dargestellt, der eine harte Schale hat und nichts an sich heranlässt. Allerdings droht diese Fassade im Laufe der Handlung einzustürzen. In den kommenden Inszenierungsanalysen

⁵⁶ Vgl. Giardini, *Don Carlos*, S. 101ff.

⁵⁷ Vgl. Heizmann, *Lektüreschlüssel für Schülerinnen und Schüler: Friedrich Schiller Don Karlos*, S. 21ff.

⁵⁸ Vgl. Schweikert, „*Das Wahre erfinden*“, S. 267.

⁵⁹ Verdi, *Don Carlo*, S.58. [„Mit dem Blutvergießen allein kannst du Frieden in der Welt haben; [...] Der Tod hat in dieser Hand eine fruchtbare Zukunft.“].

⁶⁰ Vgl. Baumstark, *Philipp II.*, S. 32.

wird zur Sprache kommen, auf welche Art und Weise und in welcher Form die Regisseure diesen Aspekt zur Geltung bringen.

Eine Inszenierung, die es Wert ist, diesbezüglich hervorgehoben zu werden, ist jene von Jürgen Rose an der Bayrischen Staatsoper aus dem Jahr 2000. (Sie wird in den folgenden konkreten Inszenierungsanalysen keine Erwähnung finden.) Jürgen Rose bietet den ZuschauerInnen auf bemerkenswerte Art und Weise eine starke Figurenentwicklung des Filippo. Aufgeführt wird die italienische fünftaktige Fassung, die seit dem Jahr 2000 mit unterschiedlichen Top-Besetzungen in München zu sehen ist.⁶¹ Filippo ist von Beginn an in prunkvollen Kostümen – mit roten, schwarzen, goldenen Farbakzenten – auf der Bühne zu sehen. Sein Charakter entspricht vollkommen dem, wie er zuvor beschrieben wurde – als eine stolze und mächtige Figur. Er hebt sich nicht nur durch sein Gewand besonders von den anderen Figuren ab, sondern tritt meist auch von der Gruppe gesondert auf. Ab der Szene und Arie „Ella giammai m’amo!“ wird dort ein vollkommen neues Bild von Filippo gezeichnet. Auf folgenden beiden Abbildungen werden zwei konträre Figurenzeichnungen des Filippo präsentiert: die eine am Ende des Fontainebleau-Akts (Abb. 1) und die andere zu Beginn seiner Arie im vorletzten Akt. (Abb. 2)



Abb. 1: *Don Carlo* – Bayrische Staatsoper, R.: Jürgen Rose, 2025, <https://www.staatsoper.de/stuecke/don-carlo/2022-09-28-1800-13175>, Ende des ersten Akts.



Abb. 2: *Don Carlo* – Bayrische Staatsoper, R.: Jürgen Rose, 2025, <https://www.staatsoper.de/stuecke/don-carlo/2022-09-28-1800-13175>, Beginn vierter Akt.

Das erste Bild zeigt einen stolzen Mann mit erhobenem Haupt, den das Leid und die Einengung seiner Verlobten an seiner Seite nicht berührt, und der sein ganzes Volk hinter sich weiß. Er ist in eine prachtvolle königliche Robe gekleidet und mit einer schützenden Rüstung ausgestattet.

⁶¹ Aufführungsbesuch der italienischen fünftaktigen *Don Carlo*-Inszenierung von Jürgen Rose an der Bayrischen Staatsoper, im März 2025, Besetzung: Stephen Costello, Rachel Willis-Sørensen, Erwin Schrott, George Petean, Dimitry Belosselskiy.

Das zweite Bild zeigt einen gebrochenen, alleingelassenen und verletzten Filippo, der in Unterwäsche – vollkommen entblößt und schutzlos ohne Rüstung – neben seinem Bett steht und sehr nachdenklich wirkt. Er bewegt sich während dieser intimen Szene in seinem Zimmer, als wäre er bedrückt. In diesem Moment der deutlichen Enttäuschung und Einsamkeit kommen zum ersten Mal gewisse Formen von Zweifel, Zerrissenheit und Selbsteinsicht zum Ausdruck. Ab dieser Szene tritt Filippo auch nicht mehr mit seinem rot-goldenen Umhang auf, sondern nur mehr vollkommen in Schwarz gekleidet, was als Zeichen des Versagens und des Machtverlusts verstanden werden soll.

Eine solcher Machtverlust lässt sich nicht nur durch seine persönlichen und familiären Niederlagen erklären, sondern auch durch den Druck, den die Macht der Kirche und die Inquisition auf ihn ausüben können. Die Inquisition und der Grande Inquisitore verfolgen eine noch härtere und strengere Politik als König Filippo II. Diese Schwäche und Unterlegenheit Filippos wird im Libretto betont.⁶² Im vorletzten Akt, 16. Szene, führen Filippo und der Grande Inquisitore ein Streitgespräch, in dem Filippo die Unterordnung des Königs gegenüber der Kirche einsehen und zugeben muss: „Dunque il trono piegarà dovrà sempre all’altare!“⁶³.

In der Inszenierung des *Don Carlo* von Jürgen Rose an der Bayrischen Staatsoper werden diese Übermacht der Inquisition, sowie die Machthierarchie zwischen der Kirche, König Filippo II und Carlo – vier Szenen nach dem zitierten Absatz, nach der Ermordung von Rodrigo – auch bildlich eindrucksvoll dargestellt. (Abb. 3)



Abb. 3: *Don Carlo* – Bayrische Staatsoper, R.: Jürgen Rose, 2025, <https://www.staatsoper.de/stuecke/don-carlo/2022-09-28-1800-13175>, Ende des vierten Akts.

Filippo verkörpert im Libretto einen vereinsamten Herrscher, der von niemandem geliebt oder geschätzt wird. Das Verhältnis zu seinem Sohn ist durch emotionale Distanz sowie politische Differenzen geprägt. Elisabetta steht zwar körperlich an seiner Seite, ist jedoch

⁶² Vgl. Verdi, *Don Carlo*, S. 88.

⁶³ A.a.O., S. 88. [„Der Thron muss sich also stets vor dem Altar beugen!“]

sowohl von Filippos Verhalten Carlo gegenüber als auch von seiner Beziehung zu ihr selbst, verstört. In der Oper singt Filippo gegen Ende des zweiten Akts sogar selbst „Del capo mio, che grava la corona, L’angoscia apprendi e il duol! Guarda or tu la mia reggia; l’affanno la circonda, Sgraziato genitor! Sposo più triste ancor“.⁶⁴ Rodrigo scheint im ersten Moment Filippos Auftrag auszuführen und ihn zu unterstützen, allerdings wendet auch er sich schlussendlich von ihm ab und kehrt an Carlos Seite zurück. Die einzige Figur, die Filippo Zuneigung schenkt, ist die Principessa d’Eboli, mit der er eine Affäre hat. Sie gesteht im Laufe der Oper allerdings, Gefühle auch für Carlo zu haben. Zwischen dem eifersüchtigen Filippo und seinem Sohn Carlo entsteht dadurch ein – möglicherweise unbewusster – Konkurrenzkampf, da Carlo beide Frauen und Rodrigo in seinen Bann gezogen hat. Aufgrund seiner königlichen Machtposition strahlt Filippo jedoch größeres Selbstbewusstsein aus als Carlo, der immer wieder sehr impulsiv handelt. Filippos Eifersucht hat zwei Seiten, eine positive und eine negative. Die eine Seite lässt vermuten, dass er Elisabetta in gewissem Maße doch liebt, jedoch zu gehemmt ist oder eventuell Angst hat, seine Gefühle und Zuneigung zum Ausdruck zu bringen. Dies kann mit dem Umstand zu tun haben, dass Filippo aus seinem Umfeld überwiegend Zurückweisung und Misstrauen erfährt. Die andere Seite der Eifersucht ist eine negativere und äußert sich in aggressiven Wutausbrüchen, von denen vor allem Elisabetta betroffen ist. Es ist dies ein Zeichen für den Verlust der Kontrolle, die er für gewöhnlich in politischen Belangen gerade noch bewahren kann, die ihm jedoch in familiären Angelegenheiten zunehmend entgleitet. Ein Beispiel dafür ist im Libretto die Szene 17 im dritten Akt, als Filippo seiner Frau auf eine Art und Weise Ehebruch mit Carlo vorwirft (während Filippo seinerseits Ehebruch mit der Principessa d’Eboli begangen hat), dass Elisabetta daraufhin – laut Nebentext – in Ohnmacht fällt.⁶⁵ Manche RegisseurInnen inszenieren diesen Moment sogar mit einem Stoß oder einer Ohrfeige von Filippo, die Elisabetta erschüttert zu Boden gehen lassen.

Der Vergleich der Figurencharakterisierung zwischen der italienischen vieraktigen Oper Verdis und seiner fünfaktigen Fassung fällt in Bezug auf Filippo deutlich kürzer aus als bei den beiden vorherigen Figuren. Im Libretto ist nämlich während des ersten Fontainebleau-Akts kein Auftritt Filippos vorgesehen. Filippos Zerrissenheit wird durch die Ereignisse im ersten Akt für das Publikum zwar besser verständlich, allerdings bleibt der Fokus auch ohne den ersten Akt auf seiner autoritären Rolle und seinen zuvor erwähnten Eigenschaften. RegisseurInnen

⁶⁴ Verdi, *Don Carlo*, S. 60ff. [„Von meinem Haupte, auf dem die Krone lastet, erfahre Angst und Schmerz! Betrachte nun meinen Palast; die Sorge umgibt ihn; ich freudloser Vater, und noch unglücklicherer Ehemann!“].

⁶⁵ Vgl. A.a.O., S. 93.

entscheiden selbst, ob Filippo dennoch ohne stimmlichen Einsatz in Fontainebleau auftreten soll. Jürgen Rose entschied sich beispielsweise dafür, Filippo auftreten zu lassen, als es um seine Verlobung mit Elisabetta geht. (Abb. 1) Andere lassen Filippo mit Elisabetta erst gegen Anfang des zweiten Akts der fünftaktigen Fassung gemeinsam auftreten, wenn der Tod Kaisers Karls V. und Don Carlos Leiden behandelt werden.

Die historische Person König Philipp II. hat viele Ähnlichkeiten mit Verdis Figurenzeichnung des Filippo. Die Einsamkeit Philippos in der Oper ist auch beim historischen spanischen König beobachtet worden. Allerdings war diese nicht in seinen misslungenen Beziehungen zu Elisabeth und Carlo begründet, sondern machte sich schon deutlich früher in seinem Leben bemerkbar. So heißt es bei Reinhold Baumstark „Philipp war schon als ganz junger Mann weit mehr zu Einsamkeit, Ruhe und Stille geneigt“⁶⁶. Dies hat vermutlich damit zu tun, dass er sich nicht nur religiös, sondern auch politisch in jungen Jahren begeistert bildete. Philipp wurde in seiner Jugend religiös erzogen und war sein ganzes Leben lang als stark gläubiger Mensch bekannt. Schon früh lernte er die Art und Weise kennen, wie sein Vater Kaiser Karl V. herrschte und wurde so ins politische Leben eingeführt.⁶⁷ Harte, unermüdliche Arbeit prägte sein Leben, um sich durch selbstaufgelegte Strenge und Pflichtbewusstsein seines Vaters würdig zu erweisen und um ihn, sowie auch das Volk, nicht zu enttäuschen.⁶⁸ Es ist in Bezug auf den Charakter des spanischen Königs wichtig festzuhalten, dass er weniger aus Emotionalität und Schmerz handelte – wie dies in Verdis Oper *Don Carlo* vermittelt wird –, sondern mehr aus Pflicht- und Machtbewusstsein heraus.

Zwei weitere Ähnlichkeiten zwischen historischen Gegebenheiten und Verdis Oper können noch hervorgehoben werden. Einerseits ist an der Behauptung, dass König Philipp II. und Elisabeth de Valois – ähnlich wie in der Oper, nur unter anderen Umständen – aus politischer Raison geheiratet haben, etwas Wahres dran. Dies lässt sich durch die Aussagen mehrerer Biografien bestätigen.⁶⁹ Bereits die Verlobung von Don Carlo mit Elisabeth hätte eine Friedensallianz zwischen Frankreich und Spanien zum Zweck gehabt: „Eine Heirat sollte, dem Geiste der Zeit gemäß, das Werk des Krieges krönen, und zwar die Heirat zwischen Don Carlos und Elisabeth von Valois, der jungen, lieblichen Tochter Heinrichs II.“⁷⁰ Da Philipps Verlobungsplan mit Elisabeth I. von England platzte, griff er die Idee auf, Elisabeth de Valois

⁶⁶ Baumstark, *Philipp II.*, S. 16.

⁶⁷ Vgl. A.a.O., S. 9ff.

⁶⁸ A.a.O., S. 15.

⁶⁹ Vgl. Freer, *Elisabeth de Valois*, S. 36.

⁷⁰ Baumstark, *Philipp II.*, S. 46.

selbst zur Frau zu nehmen. Andererseits wird in verschiedenen Quellen auch das Gerücht eines Ehebruchs von Philipp II. mit der Prinzessin von Eboli erwähnt. Dies würde ebenfalls überwiegend mit der Darstellung von Filippos Beziehung zur Principessa d'Eboli in Verdis Oper übereinstimmen. Nicht nur Du Prat schreibt darüber: „il lui fallut des maîtresses, et la femme de Ruy Gomez de Silva [la princesse d'Eboli] fut celle qui le détournait le plus de ses devoirs d'époux“⁷¹, sondern auch Michael De Ferdinandy. Letzterer schrieb zu dem Thema, dass Elisabeth von Philipp vernachlässigt wurde. Er habe sich in der Öffentlichkeit anständig verhalten, im privaten Eheleben jedoch zurückgezogen. Elisabeth habe gewusst, dass er sie betrüge. Außerdem machte sich das Gerücht breit, dass Prinzessin von Eboli einen Sohn mit Philipp habe.⁷² Trotz dieser beiden Berichte kann von der Wahrheit dieser Behauptungen nicht mit Gewissheit ausgegangen werden.

3.4. Rodrigo, Marchese di Posa

Aufgrund der gänzlich fehlenden historischen Unterlagen ist anzunehmen, dass Rodrigo, Marchese di Posa, eine von Friedrich Schiller erfundene und von den Librettisten für Giuseppe Verdis Oper übernommene Figur ist. Rodrigo ist eine charakterlich wertvolle, selbstbewusste und ruhige Figur in der Oper, die zur persönlichen Entwicklung der anderen Figuren maßgeblich beiträgt und selbst in keiner Weise in die emotionalen Liebesbeziehungen verwickelt ist, sondern als Vermittler und moralischer Unterstützer, das heißt als ehrlicher Freund, fungiert. König Philipp gegenüber vertritt er eine eigene politische Haltung, die ihn in seiner Hoffnung, Flandern zu befreien, als Idealisten kennzeichnet. Er ist damit Vorbild für Don Carlos politisches Streben. Rodrigos Überzeugungen haben mit Freiheit und Gerechtigkeit zu tun, die er sich für das flandrische Volk erhofft. Er wird als bester Freund und engster Vertrauter Carlos in Verdis Oper eingeführt, der Carlo in dessen Verzweiflung vermittelnd zur Seite steht. In einem einzigen Moment wird seine Loyalität in Frage gestellt, nämlich als Rodrigo Carlo im Auftrag Filippos zum Schluss des Autodafés im vierten Akt entwaffnet.⁷³ Dieses Verhalten könnte Rodrigo zwar als zwiegespaltene Persönlichkeit erscheinen lassen, die zwischen Carlo und Filippo steht. Allerdings stellt sich in weiterer Folge heraus, dass Rodrigos Verhalten der Sicherheit Carlos dient, um ihn vor schlimmeren Folgen zu bewahren und zu schützen. Eine solche Deutung kann durch viele Momente unterstrichen werden, in denen Rodrigo sich für Carlo einsetzt, um ihm zu helfen. Der größte Freundschaftsbeweis zeigt sich im zweiten Teil

⁷¹ Du Prat, *Histoire d'Élisabeth de Valois*, A.a.O., S. 67. [„Er brauchte Geliebte, und die Frau von Ruy Gomez de Silva [die Prinzessin von Eboli] war diejenige, die ihn am meisten von seinen Pflichten als Ehemann ablenkte.“].

⁷² Vgl. De Ferdinandy, *Philipp II.*, S. 281f.

⁷³ Vgl. Verdi, *Don Carlo*, S. 78ff.

des vierten Akts, konkret nach der enttäuschenden und demütigenden Entwaffnung, als Carlo im Gefängnis sitzt und von Rodrigo besucht wird. Rodrigo hat den Verdacht der Rebellion von Carlo gegen den Vater auf sich gelenkt, was dazu führt, dass er sich für seinen Freund opfert, diesen befreit und schließlich sogar anstelle von Carlos erschossen wird.

Rodrigo beweist im Verlauf der Oper mehrmals seinen Mut, nicht nur in der Szene seiner Ermordung. Schon zu Beginn, als der König ihn ins Vertrauen zieht, exponiert er sich, indem er sich für Flandern einsetzt und die Kriegsmethoden des Königs in Frage stellt.⁷⁴ Er kämpft für zwei Dinge, die ihm am wichtigsten sind, nämlich einerseits seine Freundschaft zu Carlo und andererseits die Freiheit des unterdrückten flandrischen Volks. Seine Überzeugungskraft Carlo gegenüber geht so weit, dass er seinen Freund dazu bringt, mit ihm um Flanderns Unabhängigkeit zu kämpfen. Würde Carlo über Flandern herrschen, hätte auch dieser eine bessere Zukunft, fern von seinem Vater. Dass Rodrigo seinem Freund die Herrschaft über Flandern übertragen haben will, ist ein als besonderer Vertrauensbeweis zu werten. Zuletzt erfasst Rodrigos unablässiger Einsatz für Flandern sogar Elisabetta, die nach Rodrigos Tod Carlo dazu ermutigt, für Flandern weiterzukämpfen.

Rodrigos Position in der Oper kann auch als jene des Vermittlers, Streitschlichters und Beschützers am Hof bezeichnet werden. Er ist in viele problematische Konstellationen verwickelt, ohne ausdrücklich daran beteiligt zu sein, und versucht immer wieder, die Situation zu retten und die Gemüter zu beruhigen. Als Beispiel dafür kann einerseits die erste Szene im dritten Akt genannt werden. Carlo, die Principessa d'Eboli und Rodrigo sind in der Nacht aufgrund einer Intrige im Garten aufeinandergetroffen. Eboli hat dadurch herausgefunden, dass Carlo in seine Stiefmutter verliebt ist. Rodrigo hat mitverfolgt, was seinem Freund droht und verteidigt den sprachlosen und in die Irre geführten Carlo, woraufhin Eboli wütend abgeht, ohne ihr gewonnenes Wissen unmittelbar mit dem König zu teilen.⁷⁵ Andererseits lässt sich Rodrigos Rolle auch am Beispiel des vierten Akts in der 17. Szene „Giustizia!“ erkennen. Elisabetta fällt in Ohnmacht, nachdem Filippo ihr vehemente Vorwürfe in Richtung eines Ehebruchs machte. Eboli und Rodrigo eilen herbei und kommen Elisabetta zu Hilfe. Rodrigo wendet sich unmittelbar an den König, versucht ihn zu besänftigen und Ruhe ins Geschehen zu bringen.⁷⁶ Diese dargelegten Charaktereigenschaften lassen sich gleichermaßen in der

⁷⁴ Vgl. Verdi, *Don Carlo*, S. 58ff.

⁷⁵ Vgl. A.a.O., S. 68ff.

⁷⁶ Vgl. A.a.O., S. 92ff.

vieraktigen wie in der fünftaktigen Fassung erkennen, da Rodrigo ohnehin erst zu Beginn des zweiten Akts seinen ersten Auftritt hat.

3.5. La Principessa d'Eboli⁷⁷

Die Figur der Principessa d'Eboli ist zu Beginn der Oper die einer sehr selbstsicheren, stolzen und starken Frau, die versucht, ihren Willen durchzusetzen. Sie wirkt eher kühl und unnahbar und scheint ihre gehobene Position am Hof auszunutzen. Ihre Offenbarung Carlo gegenüber, dass sie Liebesgefühle für ihn hegt, lässt für einen kurzen Moment eine herzliche Seite durchscheinen. Als sie jedoch erkennt, dass ihre Gefühle unerwidert bleiben und Carlos Liebe vielmehr Elisabetta gilt, verschließt sie sich wieder, ihre Eifersucht schlägt in Wut um und lässt sie auf Rache sinnen.⁷⁸ Ihr Wissen über Carlos Gefühle für Elisabetta nutzt sie aus, um beide bei Filippo zu verraten, wodurch sie eine Form von Macht verspürt und sich dadurch einen zusätzlichen Vorteil am königlichen Hof erhofft. Die Principessa d'Eboli hat nämlich mit König Filippo eine zunächst heimliche Affäre. Der zuvor erwähnte Verrat, sowie die Affäre werden dann aber enthüllt, als Eboli ihre Taten bereut und schuldbewusst Elisabetta alles beichtet.⁷⁹ Dies ist jener Augenblick, in dem das Verhalten der Figur der Principessa d'Eboli eine radikale Veränderung erfährt, denn Reue und Schuldeingeständnis waren zuvor im Zusammenhang mit ihrer Person unvorstellbar.

Als Eboli – im vierten Akt, Szene 17 – der ohnmächtig zu Boden sinkenden Elisabetta besorgt zur Hilfe eilt und über die Folgen ihres Verrats erschrickt, wird ihr nicht nur das Ausmaß ihrer Taten bewusst, sondern sie erkennt auch die wahre Natur von Philippos Charakter. Beschämt beichtet sie ihre Missetaten, worüber sich sogar Elisabeth wundert.

„ELISABETTA: Al mio pie'! Voi!
Qual colpa!
EBOLI: [...]
Quello scrigno...son io che l'involai!
[...]
EBOLI: Sì...L'amor, il furore, l'odio
che avea per voi...
La gelosia crudel che straziavami il cor
contro voi m'eccitâr. [...]
EBOLI: Pietà! Il Re...
Non imprecate a me! Sì...sedotta...
perdutta...
L'error che v'imputai...Io...stessa...
avea commesso“⁸⁰

EBISABETH: Zu meinen Füßen! Ihr!
Welche Schuld?
EBOLI: [...]
Jene Schatulle...ich bin es, der sie entwendete!
[...]
EBOLI: Ja...Die Liebe, die Wut,
der Hass, die ich für Euch empfand...
Die grausame Eifersucht, die mir das Herz
zerriss, Hetzten mich gegen Euch auf. [...]
EBOLI: Gnade! Der König...
Verwünscht mich nicht! Ja...verführt...
verloren...
Das Vergehen, dessen ich Euch bezichtigte...
Ich selbst habe es begangen.

⁷⁷ „Prinzessin von Eboli“ bezieht sich auf die historische Person und „Principessa d'Eboli“ auf die Opernfigur.

⁷⁸ Vgl. Verdi, *Don Carlo*, S. 68ff.

⁷⁹ Vgl. A.a.O., S.

⁸⁰ A.a.O., S. 94.

Durch diese Worte erfahren die LeserInnen im Libretto vom Verrat der Prinzessin durch die Übergabe von Elisabeths Schatulle an Filippo und gleichzeitig auch von ihrem außerehelichen Verhältnis zum König. Diese Szene bestätigt wiederum Elisabeths eingangs analysierten ruhigen und noblen Charakter. Sie ist zwar erschüttert und empört, reagiert jedoch nicht emotional impulsiv, sondern gefasst. In manchen Inszenierungen - wie auch in der weiteren Analyse zu lesen sein wird - entschieden sich unterschiedliche Regieteam für Eboli und Filippo in hinzugefügten Szenen auf der Bühne interagieren zu lassen, um dem Publikum die Affäre vorweg bildlich darzustellen. Mit folgendem Zitat, das in Bezug zu dem zuvor zitierten Librettoabschnitt steht, beschreibt Verdi selbst die Figur der Prinzessin Eboli:

„Was die Idee betrifft, Eboli weniger hassenswert erscheinen zu lassen, so bin ich immer der Ansicht, dass man die Charaktere, auch die verhasstesten, dem Publikum so zeigen sollte, wie sie sind. Eboli ist nichts anderes, kann nichts anderes sein als eine coquine! Und wenn man sie ausdrücklich so darstellt, fällt sie noch interessanter aus, wenn sie der Königin ihre Verbrechen enthüllt.“⁸¹

Uwe Schweikert zitiert diesen Brief von Giuseppe Verdi an den französischen Übersetzer und Librettisten Charles Nutter am 1.12.1882 und beschreibt charakterlich die Figur der Principessa d'Eboli selbst als frech und hinterhältig.

Historisch gesehen entspricht die Figur der Prinzessin von Eboli unter dem Namen Ana de Mendoza y de la Cerda der Ehefrau des Prinzen von Eboli, Ruy Gómez de Silva, einem engen Vertrauten des spanischen Königs Philipp II. Der französische Autor Antoine-Théodore Du Prat beschreibt den Charakter der historischen Person als stolz, impulsiv, machtsüchtig und wenig einsichtig.⁸² In verschiedenen Quellen wird auch über das Gerücht geschrieben, dass die Prinzessin von Eboli und König Philipp II. ein Liebesverhältnis miteinander hatten. Einige gehen davon aus, dass dies noch während ihrer Ehe mit Ruy Gómez de Silva stattfand, andere berichten von einer Affäre erst nach der Ehe. Die überlieferten Zeiträume der Dauer der Affäre überschneiden sich mit der Ehe Philipps mit Elisabeth de Valois. So schreibt Du Prat: „La longue passion du roi pour la fille du vize-roi du Pérou, Anne de Mendosse, princesse d'Eboli, ne fut point étrangère“⁸³. Und auch Michael De Ferdinandy schreibt von einem angeblichen ehebrecherischen Verhalten des Königs.⁸⁴

⁸¹ Schweikert, „*Das Wahre erfinden*“, S. 245.

⁸² Vgl. Du Prat, *Histoire d'Élisabeth de Valois*, S. 66f.

⁸³ A.a.O., S. 66. [„Die langjährige Leidenschaft des Königs für die Tochter des Vizekönigs von Peru, Anne de Mendosse, Prinzessin von Eboli, war daran nicht ganz unbeteiligt.“].

⁸⁴ Vgl. De Ferdinandy, *Philipp II.*, S. 281.

De Ferdinandy und Du Prat gehen sogar beide davon aus, dass die Schwächen des Königs für die Prinzessin von Eboli angeblich so weit gingen, dass die beiden ein oder sogar zwei Kinder miteinander hatten, die in der Folge auch am Hof Philipps verschiedene Ämter innehielten.⁸⁵ Ein spanischer Autor, Gaspar Muro, der über das Leben von Ana de Mendoza schrieb, zitiert einen Text aus einem venezianischen Manuskript, das ähnliche Anschuldigungen wie die der beiden anderen Autoren enthält. Muro ist jedoch der Überzeugung, dass an den Gerüchten nichts Wahres ist, da das Dokument nicht publiziert, sondern anonym in einem Archiv gefunden wurde. Er geht davon aus, dass diese Anschuldigung – in Verbindung mit der Verhaftung von Antonio Perez und in Folge auch Ana de Mendozas, der Prinzessin von Eboli – als schlechte Nachrede gegen den König erfunden wurde.⁸⁶ Auch Lluís Pasqual deutet dies in einem Text des Programmhefts der Mailänder Scala folgendermaßen an: „Ana Mendoza de la Cerda, ovvero la Principessa di Eboli, non era l’amante di Filippo II, ma del suo segretario Antonio Perez“.⁸⁷ Schiller und Verdi brachten in ihren Werken zwar das ehebrecherische Verhältnis zwischen König Philipp und Prinzessin von Eboli zur Sprache, allerdings verzichteten sie auf das weitere Gerücht der gemeinsamen Kinder. Das erklärt sich dadurch, dass ihre Liebesbeziehung in der Oper meist nur marginal angedeutet wird und keine Zeit für tiefgründigere Erzählungen diesbezüglich vorhanden ist. Details haben für die Handlung auch keine besondere Bedeutung.

3.6. Il Grande Inquisitore

Die Kirche spielt im *Don Carlo*, wie im katholischen Spanien überhaupt, eine sehr wichtige Rolle. Sie wird in der Oper auf verschiedene Weisen thematisiert. Für einen Teil der Szenen dient das spanische Kloster San Yuste, der bevorzugte Rückzugsort und die erste Grabstätte von Karl V., als Schauplatz. Die Figur des Grande Inquisitores tritt als Vertreter der Kirche auf und interagiert rivalisierend vor allem mit König Filippo, der als sehr religiöse Figur charakterisiert wird. Bei Verdi wird der Grande Inquisitore als mächtige und autoritäre Figur dargestellt, dem sich auch der politische Machthaber Filippo beugen muss. In fast jeder Szene, in der die beiden Mächte aufeinandertreffen, wird Filippo vom Grande Inquisitore vor der Inquisition gewarnt und zurechtgewiesen. Das Problem sind die Andersdenkenden Carlo und

⁸⁵ Vgl. Du Prat, *Histoire d’Élisabeth de Valois*, S. 67.

⁸⁶ Vgl. Muro, Gaspar, *La princesse d’Eboli. Précédée d’une lettre-préface de M. Cánovas del Castillo. Traduit de l’espagnol par Alfred Weil*, Paris: G. Charpentier 1878, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6210354j/f334.item.r=philip>, 09.06.2025, S. 239ff.

⁸⁷ Pasqual, Lluís, „Don Carlo. Una storia romanzata“, Programmheft des Teatro alla Scala zu Giuseppe Verdis, ‚Don Carlo‘, 2023, S. 153-155, hier S. 153. [„Ana Mendoza de la Cerda, auch bekannt als die Prinzessin von Eboli, war nicht die Geliebte Philipps II., sondern die seines Sekretärs Antonio Perez.“].

Rodrigo. Die Kirche versucht, eine Tradition zu bewahren, die von Rodrigo und Carlo in Gefahr gebracht würde, wenn es ihnen gelänge, sich mit ihren Ideen beim König Gehör zu verschaffen. Verdis Librettisten beschreiben die Figur des Grande Inquisitores als „cieco, nonagenario, entra sostenuto da due fratti domenicani.“.⁸⁸ Dies sind Informationen, die am ehesten auf eine vorsichtige, zurückhaltende oder unsichere Figur hindeuten würden. Demgegenüber tritt der Grande Inquisitore verbal ganz im Gegenteil als kühle, bestimmende, laute und selbstbewusste Person auf.

Der Augenblick, in dem die Inquisition in den Vordergrund tritt, ist die Szene des Autodafés. Die Macht, die die Kirche über alle anderen hat – auch über Filippo – wird in dieser Szene am deutlichsten vermittelt. Ähnliche Feste wurden auch tatsächlich im 16. Jahrhundert unter der Herrschaft Kaiser Karl V. und seines Nachfolgers König Philipp II. mit Verbrennung von Ketzern bei lebendigem Leibe prunkvoll gefeiert.⁸⁹ Michael de Ferdinandy beschreibt die Inquisition als geistlich-königlichen Gerichtshof, der „zur Erhaltung der Glaubensreinheit“ gegründet wurde und als nicht-päpstliche Institution galt, die dem königlichen Hof als Gericht diente.⁹⁰ Die Inquisition verfügte demnach zusätzlich zum König über eine religiöse sowie politische Entscheidungsmacht. Die beiden Mächte entschieden, welche Strafe Ketzern und Verrätern im Allgemeinen widerfahren sollte. Bei De Ferdinandy wird weiters auch bekannt, dass manche Völker der Inquisition kritischer gegenüberstanden als König Philipp, der ihr großes Vertrauen schenkte.⁹¹ Die erwähnte Ablehnung und der Widerstand der Völker gegen den Einsatz der Inquisition lässt sich nicht nur historisch, sondern auch in Verdis Oper wiederfinden. Einerseits gibt es in der Oper einen Großteil des Volkes, das feiert und das Vorhaben der Mächte unterstützt. Andererseits klagt jedoch das flandrische Volk lautstark: „E puoi soffrirlo, o ciel! Nè spegni quelle fiamme! S'accende in nome tuo quel rogo punito!“.⁹² Derart gespaltene Meinungen sind bei einem Ereignis, wie einer Ketzerverbrennung, nicht unüblich, vor allem dann nicht, wenn ein ganzes Volk oder mehrere Angehörige davon unmittelbar betroffen sind.

Die Inquisition hat viel Leid bewirkt, allerdings konnte darauf vertraut werden, dass der katholische Glauben durch sie bewahrt wurde. Mit der Unterstützung, die sich Philipp von der Inquisition holte, hoffte er, geringeres Übel anzurichten als durch andere Maßnahmen, was sich

⁸⁸ Verdi, *Don Carlo*, S. 85. [„blind, neunzigjährig, tritt auf, von zwei Dominikanerbrüdern gestützt“].

⁸⁹ Vgl. Baumstark, *Philipp II.*, S. 56f.

⁹⁰ Vgl. De Ferdinandy, *Philipp II.*, S. 274.

⁹¹ Vgl. A.a.O., S. 275.

⁹² Verdi, *Don Carlo*, S. 80. [„Du kannst das dulden, o Himmel! Du löschst die Flammen nicht aus! In deinem Namen entzündet man den strafenden Scheiterhaufen!“]

jedoch nicht immer bewahrt hat.⁹³ So heißt es bei Du Prat: „Philippe II mit toujours son autorité royale au service de la religion, mais trop souvent il appela la religion à l'aide de ses intérêts“.⁹⁴ Trotz des Miteinbezugs der Inquisition in politische und religiöse Angelegenheiten behielt König Philipp immer die Macht und seine autoritäre Position. Der Großinquisitor blieb überwiegend in der Rolle des Beraters. Es gibt einen bemerkenswerten Unterschied zwischen Historie und Oper. Nach dem Verständnis des Historikers De Ferdinandy war die Inquisition in Spanien der Macht des Königs untergeordnet, wohingegen in Verdis Oper die Inquisition, als Vertretung der Spanischen Kirche, eindeutig die Übermacht hat.

4. Inszenierungsanalysen

4.1. Methodische Herangehensweise: Transformationsanalyse

Christopher Balme beschreibt in seinem Werk „Einführung in die Theaterwissenschaft“ zwei methodische Herangehensweisen einer Inszenierungsanalyse. Einerseits ein Modell von Erika Fischer-Lichte, das als Strukturanalyse bezeichnet wurde, und andererseits die Transformationsanalyse nach Guido Hiß. Diese beiden Modelle unterscheiden sich in ihrer Herangehensweise und legen den Fokus auf unterschiedliche Aspekte der Inszenierungen.⁹⁵ Sie bieten sich nicht nur für die Analysen von Sprechtheater-Inszenierungen an, sondern auch für Musiktheater-Inszenierungen. Die Strukturanalyse von Erika Fischer-Lichte legt den Fokus auf die Inszenierung selbst, auf den Raum und das Geschehen darin. Es geht um das Zusammenwirken der einzelnen thematischen und formalen Elemente sowie Zeichen innerhalb der Inszenierung (die Isotopien). Es ist daher auch möglich, auf andere Inszenierungen derselben bzw. desselben RegisseurIn zurückzugreifen/zu verweisen.⁹⁶ Balme meint zu diesem Modell, dass der Theatertext „keineswegs der verbindliche Einstieg in die Inszenierungsanalyse“⁹⁷ ist und dementsprechend die Inszenierung als eigenständiges Kunstwerk betrachtet werden kann.

Die Transformationsanalyse wählt demgegenüber eine andere Vorgehensweise. Der Theatertext (bzw. das Libretto) wird als Ausgangspunkt herangezogen und die Inszenierung vergleichend in Bezug auf diesen analysiert. Dabei werden die durch den/die RegisseurIn

⁹³ Vgl. Du Prat, *Histoire d'Élisabeth de Valois*, S. 14ff.

⁹⁴ Du Prat, *Histoire d'Élisabeth de Valois*, S. 16. [„Philippe II. stellte seine königliche Autorität stets in den Dienst der Religion, aber allzu oft nutzte er die Religion, um seine eigenen Interessen zu verfolgen.“].

⁹⁵ Vgl. Balme, Christoph, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 62021, S. 97f.

⁹⁶ Vgl. A.a.O., S. 112.

⁹⁷ A.a.O., S. 98.

erfolgte Interpretationen, Anpassungen und Veränderungen betrachtet, die zwischen dem zugrundeliegenden Text und einer Inszenierung entstanden sind. Eine Figurenanalyse wurde als Schwerpunkt gewählt. Balme schreibt deshalb auch: „Die von einer vorhergehenden Werkinterpretation ausgehende Transformationsanalyse stößt bei Aufführungen, die von vornherein nicht auf einer Textvorlage basieren, an die Grenzen ihrer Anwendungsmöglichkeiten“.⁹⁸ In gewissem Maße wird nach einer klar vorgegebenen Struktur vorgegangen, auch wenn die Transformationsanalyse nicht als strikt lineare Analyse zu verstehen ist. Bei diesem Konzept bietet es sich an, eine Figurenanalyse durchzuführen, da ein einziges Opernwerk gewählt wird, das nicht nur die Transformation von der Vorlage zur Interpretation analysiert, sondern auch die verschiedenen Inszenierungen untereinander vergleicht.⁹⁹

Die Wahl der dieser Arbeit zugrundeliegenden Analysemethode, der Transformationsanalyse, ist darin begründet, dass Verdis *Don Carlo* nicht nur einzelne historische Ähnlichkeiten aufweist und auf Friedrich Schillers gleichnamigen Drama basiert, sondern auch in verschiedenen (sprachlichen) Fassungen existiert, die sich untereinander ebenfalls unterscheiden. Aufgrund des Schwerpunkts, der bei der Transformationsanalyse auf der Analyse des Übergangs vom Theatertext zur Inszenierung liegt – und eine Figurenanalyse miteinbezieht, um erfolgte Anpassungen hervorzuheben – wurde für diese Arbeit dieses Modell nach Guido Hiß als am besten geeignet empfunden.

4.2. Inszenierung von Lluís Pasqual am Teatro alla Scala di Milano 2023

Am 10. Dezember 2023 eröffnete das Teatro alla Scala die Saison 2023/24 mit Giuseppe Verdis *Don Carlo* in einer Neuinszenierung des spanischen Regisseurs Lluís Pasqual. Es wurde die italienische vieraktige Mailänder Fassung aus 1884 aufgeführt. Dem Publikum wurde eine traditionelle Lesart des Werkes geboten, die mit dunklen und düsteren Szenen nicht nur auf die Ausweglosigkeit und Tragik der Geschichte deutet, sondern auch durch prunkvolle Elemente in unterschiedlichen Szenen auf die Macht und Erhabenheit der Kirche sowie des spanischen Königs aufmerksam macht. Es ist eine Inszenierung, in der trotz ihrer werknahen Lesart versucht wurde, Aktualisierungen und gewisse Anpassungen vorzunehmen. Es wurde jedoch nicht versucht, jedes Detail, das Verdi in seinen Bühnenanweisungshandbüchern – den „disposizioni sceniche“ – akribisch festhielt, originalgetreu auf die Bühne zu bringen.

⁹⁸ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 98.

⁹⁹ Vgl. A.a.O., S. 112.

Örtlichkeiten wie der Garten, das Kloster oder das Kabinett des Königs sind anhand weniger Requisiten zu erkennen, ohne dass eine aufwändige Bühnendekoration eingesetzt worden wäre.

Während das Orchester die letzten Töne der Ouvertüre spielt, hebt sich der Vorhang. Anhand der nicht durchinszenierten Ouvertüre bleibt der Fokus des Publikums bei der Musik, wodurch den ZuschauerInnen die Möglichkeit geboten wird, sich vollkommen – ohne visuelle Ablenkung – auf die Stimmung einzulassen, die die Musik übermittelt. Zu sehen ist eine dunkel beleuchtete Bühne. Ein hohes, gold-schwarzes, dreiteiliges Gitter trennt die Bühne in einen vorderen, niedrigen und einen hinteren, ein paar Stufen höherliegenden Bereich ab. Dieses Bühnenbild verändert sich im Verlauf der Oper nur leicht. Die Grundstruktur bleibt durchwegs bestehen, jedoch werden einzelne Elemente teilweise verschoben, wodurch neue Räumlichkeiten entstehen. (Abb. 4)



Abb. 4: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:08:05.

Der mittlere Teil des Gitters trennt einen größeren Bogen ab, der an die Chorapsis eines Kirchenschiffes erinnern lässt. Die Gitter links und rechts davon sind etwas kleiner und dürften Seitenschiffe oder den Chorumgang einer Kirche abtrennen. Diese Gitterstreben und der Bogen in der Mitte stellen weiters auch die Außentore des Klosters San Yuste dar. Der auf Abbildung 4 offene Halbkreisbogen lässt sich nach vorne hin vor den Gitterstreben schließen. Hinter den Gittern und verschlossenen Toren steht der Mönchschor, der nur durch zwischen den Sängern platzierte Laternen schwach beleuchtet wird. Ebenfalls hinter dem Gitter und in der Mitte der Bühne befindet sich das gläserne Grab des Kaisers Karl V.

Die Bühne ist durch wenige, matt warmgelb leuchtende Laternen hinter den Gittern beleuchtet sowie durch eine große Leuchtwand, die in einem kalten blaugrauem Licht eine Nachtstimmung darstellen soll. Zwei weitere Lichtquellen sind einerseits ein Scheinwerfer, der die mittleren Gitterstäbe bestrahlt und hiermit eine Art Mondschein in der Kirche/Kloster darstellt, sowie andererseits ein weiterer Scheinwerfer, der das Grab des Kaisers hell erleuchtet. Die dunkle warme Beleuchtung zieht sich durch die gesamte Inszenierung und wird durch

einzelne Szenen unterbrochen, in denen im Gegensatz kaltweißes Licht verwendet wird – meistens dann, wenn die Figuren sich ihrer Einsamkeit und Verlorenheit bewusst werden. Die Figuren werden zusätzlich auch mit Scheinwerfern angestrahlt, wodurch sie hervorgehoben werden.

Aufgrund der dunklen Umgebung und der hellen Beleuchtung des mittleren Bühnenbereichs richtet sich in der ersten Szene der Blick des Publikums gezielt auf das Grab des Kaisers Karl V., da sein Leichnam in weißes Gewand gekleidet ist und damit besonders hervorsticht. Alle anderen um ihn herum positionierten Personen tragen schwarze Mönchskutten mit Kapuzen. Dass es sich bei der Person, die im Grab liegt, um Kaiser Karl V. handelt, wird einerseits durch den Text des Chores deutlich, der singt: „Carlo, il sommo Imperatore, non è più che muta polve: Del celeste suo fattore l'alma altera or trema al pie“.¹⁰⁰ Andererseits werden die Kaiserkrone, der Reichsapfel sowie das Zepter aus dem Grab weggetragen, die als Symbole der kaiserlichen Macht gelten und ebenfalls auf die Figur des Kaiser Karl V. deuten.

Beim Vergleich dieser ersten Szenenbeschreibung mit dem Nebentext des Librettos ist zu erkennen, dass der spanische Regisseur Lluís Pasqual den Fokus auf eine mehr oder weniger „werktreue“, traditionelle Inszenierung setzt. So lautet die Szenenbeschreibung zu Beginn des ersten Akts (im Libretto ist es der zweite Akt, da das Libretto die fünftaktige Modena-Fassung beinhaltet) folgendermaßen im Libretto: „Il Chiostrò del Convento di San Giusto. A destra una cappella illuminata. Si vede, attraverso ad un cancello dorato, la tomba di Carlo V. A sinistra, porta che conduce all'esterno. In fondo, un giardino con alti cipressi. È l'alba.“¹⁰¹ Praktisch alle diese Angaben stimmen mit dem Bühnenbild von Daniel Bianco in Lluís Pasquals Inszenierung überein. Ausschließlich der Garten mit den Zypressen ist in diesem ersten Augenblick noch nicht zu sehen. Die Positionen des Chors auf der Bühne lassen sich ebenfalls mit dem Nebentext des Librettos vergleichen. „[...] Il Coro salmeggia dalla capella. Sulla scena un Frate, prostrato innanzi alla tomba, prega sottovoce“.¹⁰² Der Mönch ist auf der Abbildung 4 zwar kaum zu erkennen, da er schwach beleuchtet vor dem Grab und Gitter kniend betet, wurde aber in dieser Inszenierung einbezogen.

¹⁰⁰ Verdi, *Don Carlo*, 2. Akt, S. 28 [„Carlos, der erhabene Kaiser, ist nur noch stummer Staub: zu Füßen seines himmlischen Schöpfers zittert nun seine stolze Seele“].

¹⁰¹ Ebd. [„Der Kreuzgang des Klosters von San Yuste. Rechts eine erleuchtete Kapelle. Man sieht durch ein vergoldetes Gitter das Grab Karls V. Links eine Tür, die nach draußen führt. Im Hintergrund ein Garten mit hohen Zypressen. Morgendämmerung.“].

¹⁰² A.a.O., S. 29. [„Der Chor psalmodiert aus der Kapelle. Auf der Bühne betet, vor dem Grabe kniend, leise ein Mönch.“].

Anhand der Kostüme, die aus bodenlangen Damenkleidern, Spitzenkrägen, Umhängen und Hemden der Herren mit Puffärmeln bestehen, ist zu erkennen, dass die Handlung in der Zeit des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts spielt – vermutlich dem Elisabethanischen Zeitalter. Die überwiegend schwarze Farbe symbolisiert die Unzufriedenheit, Einsamkeit, Düsternis und Traurigkeit, die von den einzelnen Figuren empfunden wird. Bei Michael de Ferdinandy sind zwei Portraits abgebildet, die einerseits König Philipp II. und andererseits seinen Sohn Carlo darstellen. Auf diesen Abbildungen sind nicht nur die Rüschenkrägen deutlich zu erkennen, sondern auch das Gewandoberteil von Carlo, das jenem aus der Oper sehr ähnelt. (Abb. 5 & Abb. 6)¹⁰³ Da Philipp II. Mitte des 16. Jahrhunderts König wurde, handelt es sich um die Stoffzeit, was ebenfalls für eine autotextuelle Inszenierung des *Don Carlo* spricht, da sich auch das Bühnenbild überwiegend an die im Libretto genannten Orte hält, wie zuvor gezeigt werden konnte.



Abb. 5: „Altersbildnis Philipps II. eines unbekannten Meisters aus der Schule des Pantoja de la Cruz“, De Ferdinandy, S. 105



Abb. 6: „Sánchez Coello, Bildnis des Don Carlos (El Príncipe de España)“, De Ferdinandy, S. 175.

Der spanische Regisseur Lluís Pasqual stellt in seiner Inszenierung von Giuseppe Verdis *Don Carlo* an der Mailänder Scala die Themen der unterschiedlichen Machtstrukturen und die zwischenmenschlichen Verhältnisse der verschiedenen Figuren eindrucksvoll dar. Durch die Interaktionen der Charaktere und das konfliktreiche Zusammenspiel von Liebe, Macht und Pflicht wird die tiefe Tragik des Werkes deutlich. Die Unvereinbarkeit persönlicher Gefühle mit den königlich-kirchlichen Pflichten steht im Vordergrund. Interessant ist, dass in dieser Inszenierung, obwohl in dieser Oper sehr viele große Chorszenen und Duette stattfinden, vor allem jene Szenen hervorstechen, in denen die Einsamkeit der Figuren dargestellt wird. Dies

¹⁰³ De Ferdinandy, *Philipp II.*, S. 105 und 175.

hat nicht nur mit der Größe des Bühnenbildes zu tun, durch die das Geschehen auf der Bühne kleiner erscheint, sondern auch mit der dunklen und teilweise kaltweißen Beleuchtung.

4.3. Inszenierung von Kirill Serebrennikov an der Wiener Staatsoper 2024

Die Wiener Staatsoper präsentierte im September 2024 eine Neuinszenierung von Verdis *Don Carlo* unter der Regie des russischen Regisseurs Kirill Serebrennikov. Diese Interpretation der vieraktigen Mailänder Fassung von Verdis Werk unterscheidet sich maßgeblich von den Inszenierungen von Lluís Pasqual in Mailand und Peter Steins in Salzburg. Serebrennikov erweitert die genuine Fabel des Stücks durch gesellschaftskritische und zeitgenössische Elemente. Während Pasquals Inszenierung den Fokus auf Machtverhältnisse legte, betont Serebrennikov die Gegensätze von Unterdrückung/„Gefangenschaft“ und Freiheit, wodurch die politische Dimension des Werks in den Vordergrund rückt. Zudem greift die Inszenierung Themen wie Konsumgesellschaft und Massenproduktion auf und thematisiert das Verschwimmen der Grenzen zwischen Realität und Fiktion.

Alexandra Garaventa schreibt in ihrem Buch „Regietheater in der Oper“ zu diesem Ansatz: „Operninszenierungen bewegen sich also zwischen Historizität und Aktualität. Diese beiden Bezüge wollen Regisseure des avancierten Musiktheaters betonen und die Gegenwart miteinbeziehen.“¹⁰⁴ Ziel solcher Inszenierungen ist es, aktuelle gesellschaftliche Probleme zu thematisieren und kritisch zu beleuchten. Serebrennikovs Inszenierung bringt eine Vielzahl von Ereignissen auf die Bühne, die einerseits zur Überforderung des Publikums führen könnten, andererseits aber auch den Effekt haben könnten, die Zuschauer dazu anzuregen, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Was als wesentlich erachtet wird, variiert jedoch von Zuschauer zu Zuschauer. Serebrennikov selbst schreibt:

„Verdi macht es der Regie nicht leicht. Seine Opern szenisch sinnvoll zu interpretieren, ist schwer und die Gefahr, dass man sich dabei in eine konzeptuelle Sackgasse manövriert, groß. Ein so verdichtetes, hinreißend durchstrukturiertes Meisterwerk wie *Don Carlo* ist fast so etwas wie ein Selbstläufer, der sich gegen eine Reihe heutiger Regietechniken sperrt.“¹⁰⁵

Verdis *Don Carlo* ist musikalisch, thematisch und im Nebentext präzise beschrieben, sodass der Versuch, das Werk zu aktualisieren, ein gewagtes Unterfangen ist. Verdi war bekannt dafür, dass er in seinen Werken detaillierte Vorgaben für die Bühnenumsetzung festhielt und großen

¹⁰⁴ Garaventa, Alexandra, *Regietheater in der Oper*, München: Martin Meidenbauer 2006, S. 186.

¹⁰⁵ Serebrennikov, Kirill, „Was bedeutet Freiheit heute“, Programmheft der Wiener Staatsoper zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2024, S. 54-56, hier S. 54.

Wert auf deren Einhaltung legte.¹⁰⁶ Jede Inszenierung bietet natürlich eine individuelle Interpretation eines Werkes. Peter Konwitschny argumentiert: „Durch das Regietheater soll der Zuschauer nicht nur einen neuen Blick auf Opern bekommen, sondern einen neuen Blick für das Leben. Das Publikum soll spüren, dass seine Probleme auf der Bühne verhandelt werden.“¹⁰⁷ Veränderungen und Interpretationen durch RegisseurInnen können auf unterschiedliche Weise umgesetzt werden. Einerseits kann das ursprüngliche Werk so stark verändert werden, dass die Inszenierung trotz erkennbarer Grundthematik weit vom Original entfernt ist und bewusst irritiert. Andererseits kann eine zeitgemäße Interpretation präsentiert werden, die die Vorlage respektiert, jedoch leichte Adaptionen erfährt, um sie der heutigen Zeit anzupassen. Es muss jedoch berücksichtigt werden, dass die Wirkung solcher Inszenierungen auch von der Spielstätte abhängt. In einem Repertoiretheater wie der Wiener Staatsoper wird eine Neuinszenierung über mehrere Jahre hinweg immer wieder aufgeführt. Dadurch können gesellschaftlich relevante Themen, die bei der Premiere aktuell waren, im Laufe der Zeit an Bedeutung und Relevanz verlieren. Interessant ist auch Asmik Grigorian's Aussage in einem ORF-Interview in Bezug auf ihre Rolle in dieser Neuinszenierung, in dem sie sagt: „Ich erzähle die Geschichte einer Frau, die in einem Museum arbeitet. An den klassischen *Don Carlo* denke ich gar nicht. Es würde mich nur stören“¹⁰⁸

Alexandra Garaventa zitiert in ihrem Buch ein Interview mit Peter Konwitschny, in dem er sagt: „Es geht für mich gar nicht in erster Linie um die Geschichten – gerade in der Oper sind diese 50 Dinger, die da immer wieder auf die Bühne kommen, ja bekannt – es geht um das Wie.“¹⁰⁹ Diese Aussage ist jedoch kritisch zu betrachten, da sie jenes Publikum, das die Werke zum ersten Mal sieht und deren Handlung nicht kennt, außer Acht lässt. Trotz Modernisierungen und Veränderungen sollte das Werk selbst stets im Vordergrund stehen. Auf welche Weise Kirill Serebrennikov Verdis *Don Carlo* neu interpretiert hat, wird in der folgenden Szenenanalyse genauer untersucht.

In Serebrennikov's Inszenierung spielt die Handlung nicht im Kloster von San Yuste, wie es an sich im Libretto vorgegeben und aus dem historischen Kontext ableitbar wäre. Kaiser Karl V. und seine Familie pflegten jedenfalls im wahren Leben eine enge Verbindung zu diesem

¹⁰⁶ Vgl. Arseni, Christian, „Doch wenn die Liebe zerbricht, tötet sie noch vor dem Tod ...“. Peter Stein im Gespräch über „Don Carlo“, Programmheft der Salzburger Festspiele zu Giuseppe Verdis „Don Carlo“, 2013, S. 41.

¹⁰⁷ Garaventa, *Regietheater in der Oper*, S. 184.

¹⁰⁸ ORF-Archiv, Kultur Heute, 01-Staatsoper Don Carlo, 27.09.2024 (Moderation: Ani Gülgün-Mayr/Gestaltung: Barbara Pichler-Hausegger).

¹⁰⁹ Garaventa, *Regietheater in der Oper*, S. 181.

Kloster.¹¹⁰ Stattdessen verlegt Serebrennikov die Handlung in ein Institut für Kostümkunde, das als „Repositorium von Yuste“ bezeichnet wird. Bereits vor der durchinszenierten Ouvertüre hebt sich der Vorhang. Mit dem Erklängen des ersten Tons der Musik wechselt die Projektion des Schriftzugs „Don Carlo“¹¹¹ auf der Bühne zu der Bezeichnung „Repositorio de Yuste – Institut für Kostümkunde“, was die moderne und konzeptuelle Ausrichtung der Inszenierung unterstreicht. (Abb. 7)

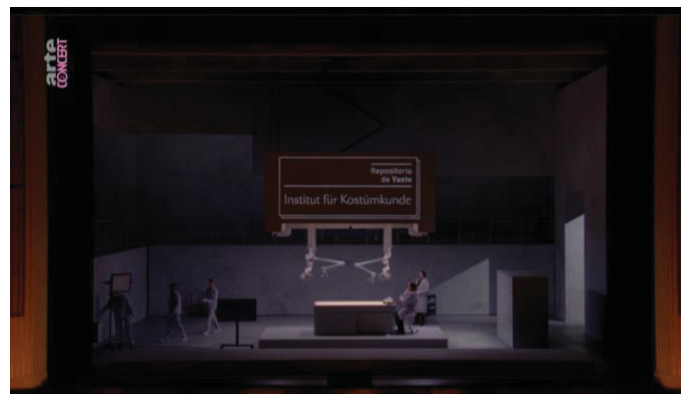


Abb. 7: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, Timecode: 00:07:14.

Auf der Bühne ist eine Art Labor zu erkennen, das durch seinen schlichten, kalten, grauweißen Farbton – sichtbar an den glatten Wänden sowie an den Kitteln und Arbeitskleidern der Mitarbeitenden – ein steriles, makelloses Umfeld repräsentiert. Im Zentrum der Bühne steht, leicht erhöht auf einem Podest, ein großer Arbeitstisch, über dem Lampen und Lupen angebracht sind. Im Hintergrund befindet sich eine hohe Estrade, die, sofern sie nicht bespielt wird, un- oder nur schwach beleuchtet bleibt, um den Fokus des Publikums auf den vorderen Bühnenbereich zu lenken. Das Bühnenbild bleibt über die gesamte Oper hinweg weitgehend unverändert, mit Ausnahme der Szenen des Autodafés, Rodrigos Ermordungsszene und des gesamten letzten Akts.

Eine schwache, kaltweiße Beleuchtung von der rechten, hinteren Seite der Bühne erzeugt den Eindruck, dass die Figuren außerhalb der regulären Arbeitszeiten tätig sind, da die Räumlichkeiten nur spärlich beleuchtet sind. Diese gedämpfte Beleuchtung verleiht der Szene zugleich eine geheimnisvolle Atmosphäre. Im Verlauf der Anfangsszene wird deutlich, dass die Figuren vor Arbeitsbeginn gemeinsam mit dem wissenschaftlichen Leiter am konservierten Kostüm von Kaiser Karl V. arbeiten. Schwache Spots über den Lupen und die beleuchtete Arbeitsfläche des Tisches dienen als zusätzliche Lichtquellen und verstärken das Gefühl von

¹¹⁰ Vgl. De Fernandy, *Philipp II.*, S. 21f.

¹¹¹ Die Projektion vermittelt bereits zu Beginn der Oper den Eindruck, als müsste dem Publikum – aufgrund der großen Abweichung zwischen Interpretation und Ursprungshandlung – mitgeteilt werden, dass es sich bei folgender Inszenierung um einen *Don Carlo* handelt.

Intimität und Privatsphäre. Um sicherzustellen, dass wichtige Figuren nicht aus dem Blick des Publikums geraten, werden sie gezielt mit Scheinwerfern hervorgehoben. Die Beleuchtung variiert je nach Stimmung der Szene: Während die Bühne bei Arbeitsbeginn hell-weiß erleuchtet wird, um die Betriebsamkeit zu unterstreichen, wird bei einsamen oder dramatischen Momenten eine gedämpfte Beleuchtung eingesetzt. Dies ist beispielsweise bei den Demütigungen Elisabeths durch Philipp der Fall – sowohl im ersten Akt, als er ihre Vertraute entlässt, als auch im dritten Akt, als Elisabeth nach ihrem Schmuck sucht.

Die Kostüme der Sängerinnen und Sänger bestehen aus schlichter Alltagskleidung des 21. Jahrhunderts, über die Kittel getragen werden, um sie als Mitarbeitende des Instituts zu kennzeichnen. Diese moderne Kleidung verweist auf die zeitgenössische Rezeptionszeit der Inszenierung. Im Kontrast dazu tragen die Statistinnen und Statisten prunkvolle, originalgetreu reproduzierte historische Kostüme aus dem 16. Jahrhundert, die einen musealen Charakter haben und die historische Zeit repräsentieren. Ein drittes Kostümmodell, das zwischen diesen beiden Extremen steht, sind schwarze „Probenkostüme“, die als Entwurfsmodelle der historischen Gewänder dienen. Diese Entwurfskostüme werden ausschließlich von den Hauptfiguren getragen und symbolisieren ihre Existenz in einer Zwischenwelt – zwischen der modernen Geschichte des Instituts und der historischen Welt, die von den Statistinnen und Statisten dargestellt wird. (Abb. 8)



Abb. 8: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:41:41.

Auf der Abbildung sind alle drei Kostümmodelle zu erkennen: An den äußeren Seiten stehen die Statistinnen in den prachtvollen historischen Kostümen. In der Mitte, rechts vom Tisch, trägt Elisabeth ein schwarzes Entwurfskleid, dessen Muster mit dem der Statistin links am Rand identisch ist. Carlo, der links vom Tisch steht, hebt sich durch seine Alltagskleidung vom Rest der Gruppe ab.

In Kirill Serebrennikovs Inszenierung wird mit den Kostümen ein geschlossener Zyklus auf zwei Ebenen dargestellt. Einerseits zeigt sich dies im An- und Entkleiden der StatistInnen

während des Stücks. Zunächst wird der Träger des historischen Carlo-Kostüms bekleidet, gefolgt von der Trägerin des Elisabeth-Kostüms. Diese Kostüme werden in einer kurzen, privaten Modenschau präsentiert und anschließend weiter bearbeitet, parallel zur Entwicklung der Geschichte von Carlo und Elisabeth. Während des Duetts zwischen Philipp und Rodrigo wird der Träger von Philipps Kostüm eingekleidet, wobei historische Fakten über die realen Vorbilder der Figuren auf die Bühne projiziert werden. Die TrägerInnen in den prunkvollen Kostümen repräsentieren die historischen Persönlichkeiten. In der Szene „A mezzanotte, ai giardini della Regina“¹¹² wird schließlich auch die Trägerin des Kostüms der Prinzessin Eboli eingekleidet. Die Mitte des Zyklus definiert sich durch die Szene des Autodafés, in der die Kostüme öffentlich ausgestellt werden. Der Zyklus schließt sich, wenn die Kostüme am Ende der Oper wieder ausgezogen und verstaut werden. Dies geschieht parallel zu den Schicksalen der Figuren: Während der Szene „Ella giammai m’amò!“¹¹³ wird der Statist von Philipp entkleidet, gefolgt von Carlo, dessen historisches Kostüm ebenfalls abgelegt wird. Die Trägerin des Elisabeth-Kostüms wird in der Szene entkleidet, in der ihre Enttäuschung und die Verletzung ihrer Ehre thematisiert werden. Schließlich wird auch das Kostüm der Eboli-Statistin während ihres Gesangs von „O don fatale, o don cruel“¹¹⁴ wieder verstaut. Andererseits wird der Zerfall des Kostüms von Kaiser Karl V. als weiterer zeitlicher Zyklus dargestellt. Zu Beginn der Oper wird die kostbare Bluse des Kaisers aus einer Aufbewahrungsbox gehoben und untersucht, wobei bereits erste Schäden sichtbar werden. Am Ende der Oper zerfällt das Kostüm aufgrund seines Alters zu Staub. In beiden Momenten hebt der wissenschaftliche Leiter des Instituts das Kleidungsstück in die Höhe, wodurch der Zerfall der Monarchie und die Vergänglichkeit dieser Herrschaftsform symbolisch dargestellt werden.

Die erste Figur, die während der Ouvertüre auftritt, ist der wissenschaftliche Leiter des Instituts, „Tomás Torquemada“, geboren am 14.09.1956. Sein Geburtsjahr verweist auf die moderne Rezeptionszeit der Inszenierung. Der Name „Tomás Torquemada“ ist eine Anspielung auf den ersten Inquisitor der spanischen Inquisition, der von 1420 bis 1498 lebte.¹¹⁵ In Serebrennikovs Inszenierung übernimmt der wissenschaftliche Leiter die Rolle des Großinquisitors aus Verdis Werk. Allerdings verkörpert er weniger Macht und Stärke als die historische Figur des Großinquisitors, da die Hierarchie zwischen Leitung, Direktion und Mitarbeitenden in der Arbeitswelt darstellerisch schwächer gezeichnet wird als das

¹¹² Verdi, *Don Carlo*, S.64.

¹¹³ A.a.O., S. 96.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Vgl. Buller, Jeffrey L., „Tomás de Torquemada“, *EBSCO*, 2002, <https://www.ebsco.com/research-starters/history/tomas-de-torquemada>, 27.10.2025.

Machtverhältnis zwischen der spanischen Inquisition, der Krone und dem Volk. In dieser Inszenierung wird Philipp als die mächtigste Figur dargestellt, obwohl laut Libretto eigentlich die Inquisition und der Großinquisitor die höchste Autorität besitzen sollten. Die Figuren „Philipp II.“ – Filippo Prudente (21.05.1975, Direktor), „Elisabeth“ – Isabella Valois (02.04.1982, Vize-Direktorin), „Prinzessin Eboli“ – Ana Eboli (29.06.1988, Marketing) und „Tebaldo“ – Tebalda Paje (10.02.1993, Outreach Activities) werden dem Publikum mit Namen, Geburtsdaten und Aufgabenbereichen vorgestellt.

Am gesungenen Text des Librettos wurden keine Änderungen vorgenommen, doch die diegetische Transposition der Inszenierung lässt nur wenige Parallelen zum Nebentext erkennen. Serebrennikov stellt die politischen Themen des Werks in den Vordergrund, insbesondere die Gegensätze von Freiheit, Gefangenschaft, Unterdrückung und dem Streben nach Befreiung. Darüber hinaus spricht er zeitgenössische gesellschaftliche Probleme und ökologische Themen an. Mit erschreckenden Videos wird auf die Massenproduktion und den damit verbundenen Müll aufmerksam gemacht. Während des Autodafés treten „KlimakleberInnen“ und AktivistInnen auf, um Nachhaltigkeit und Umweltbewusstsein zu thematisieren. Diese Kritik an politischen Systemen und Machtstrukturen spiegelt die symbolische und visuelle Auseinandersetzung mit der Politik der Monarchie wider. Die historischen Kostüme, die als Sinnbilder der alten Herrschaftsform fungieren, spielen eine zentrale Rolle. Der Zerfall des Kostüms von Kaiser Karl V. am Ende der Inszenierung verweist nicht nur auf die Vergänglichkeit dieser politischen Herrschaftsform, sondern symbolisiert auch den Zerfall der Monarchie. Die zeitgenössische Interpretation, die aktuelle politische Themen und Protestformen aufgreift, zeigt, dass der Kampf gegen politische Systeme zeitlos ist. Vergangene Herrschaftsformen werden gegenwärtigen Systemen gegenübergestellt.

4.3.1. Exkurs: Unterschiede zwischen der erster Aufführungsreihe im September 2024 und der zweiten im März 2025

Erika Fischer-Lichte definiert Aufführungen unter anderem als ein Ereignis, bei dem „eine Situation geschaffen wird, die Frei- und Spielräume für nicht-geplante, nicht-inszenierte Handlungen, Verhaltensweisen und Ereignisse öffnet“.¹¹⁶ Clemens Risi schreibt hierzu in seinem Buch „Oper in Performance“ über die Begriffsunterscheidung zwischen Inszenierung und Aufführung. Zum Begriff der „Aufführung“ ergänzt Risi ebenfalls, dass die Interaktion zwischen Publikum und DarstellerInnen nicht nur eine Unplanbarkeit bedeuten, sondern

¹¹⁶ Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014, S. 327.

demnach auch veränderte Wahrnehmungen mit sich bringt – sei es beim Publikum oder bei den KünstlerInnen. Beispielsweise können bei einer Aufführung ungeplante Ereignisse oder Verhaltensweisen den Verlauf derselben Aufführung, nachfolgender Aufführungen oder sogar den Verlauf der Inszenierung selbst beeinflussen.¹¹⁷ Erika Fischer-Lichtes und Clemens Risi Feststellungen lassen sich anhand eines kurzen Vergleichs zwischen der ersten *Don Carlo* Aufführungsreihe an der Wiener Staatsoper im September 2024 und der zweiten Aufführungsreihe im März 2025 bestätigen.

Am 26. September 2024 fand die *Don Carlo*-Premiere des russischen Regisseurs Kirill Serebrennikov auf der Bühne der Wiener Staatsoper statt. Am Premierenabend gab es vermehrt Momente, in denen es aus dem Publikum zu Buh- und Zwischenrufen kam, die sich allerdings nicht gegen die SängerInnen richteten – sie bekamen vielmehr Beifall nach Arien und Duetten – sondern überwiegend gegen die Inszenierung. Zu Beginn des vierten Akts, während einer stillen Aufräumszene, die auf der Bühne zu sehen ist, füllten dementsprechend laute und langanhaltende Buhrufe den Saal. Dies ging so weit, dass „Dirigent Philippe Jordan sein Taschentuch auf dem Taktstock in die Höhe hob, sozusagen die weiße Fahne hissend, bevor er den Auftakt zum letzten Bild geben konnte“.¹¹⁸ Solche Buhrufe blieben – auch wenn weniger häufig und deutlich zurückhaltender – bei kommenden Aufführungen nicht aus. Dementsprechend war das künstlerische Team nach der Premiere darauf gefasst, was sie bei kommenden Aufführungen erwarten könnte, ebenso wie das Publikum, das aufgrund der Kritiken mit Vorurteilen behaftet sein konnte. Allerdings war weiterhin unplanbar, ob und zu welchem Zeitpunkt neuerliche Buhrufe aus dem Publikum ertönen würden.

Im März 2025 startete mit einer teilweise neuen Besetzung – der Rollen der Elisabeth, Eboli, des Großinquisitors und eines Mönchs - eine zweite Aufführungsreihe. Diese brachte einzelne Ergänzungen und Veränderungen der Inszenierung mit sich. Das Regieteam erhoffte sich dadurch ein besseres Verständnis einzelner Elemente und somit auch den Verzicht auf Buhrufe während der Aufführungen. Ein Gegenstand, der beispielsweise während der ersten Aufführungsreihe etwas untergegangen ist, war das „Fashion History“-Buch, das als Ersatz eines Schmuckkästchens diente – in dem sich ein Brief und ein Porträt von Carlos befand – und das Elisabeth im dritten Akt Szene 17 gestohlen wurde. „Giustizia! O Sire. [...] Lo scrigno

¹¹⁷ Vgl. Risi, Clemens, *Oper in Performance: Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 69f.

¹¹⁸ Sinkovicz, Wilhelm, „Staatsoper: Mit ‚Don Carlo‘ verlieren wir erneut ein wichtiges Repertoire-Stück, *Die Presse*, <https://www.diepresse.com/18905437/staatsoper-mit-don-carlo-verlieren-wir-erneut-ein-wichtiges-repertoire-stueck>, 28.11.2025.

ov'io chiudea, Sire tutt'un tresor, I gioielli ... altri oggetti a me più ancor ... L'hanno rapito a me!“¹¹⁹ Der Zusammenhang zwischen dem „Fashion History“-Buch und der Schmuckschatulle ergibt sich erst in dieser genannten Szene. Dass es sich bei diesem Buch um einen privaten Gegenstand von Elisabeth selbst handelt, ist nämlich zuvor nicht deutlich geworden. Immer wieder agieren verschiedenen Figuren auf der Bühne mit dem Buch. Während der durchinszenierten Ouvertüre tritt der Großinquisitor unter anderem mit dem genannten Buch auf. (Abb. 9) Im ersten Akt versteckt Rodrigo einen Brief und ein Porträt von Carlos für Elisabeth darin und zeigt es ihr. Zum Schluss derselben Szene versucht Eboli, einen Blick in das Buch zu werfen, wird jedoch von Rodrigo daran gehindert, der das Buch bei seinem Bühnenabtritt wieder mitnimmt. Im dritten Akt liegt es dann bei Philipp auf dem Schreibtisch. (Abb. 10)

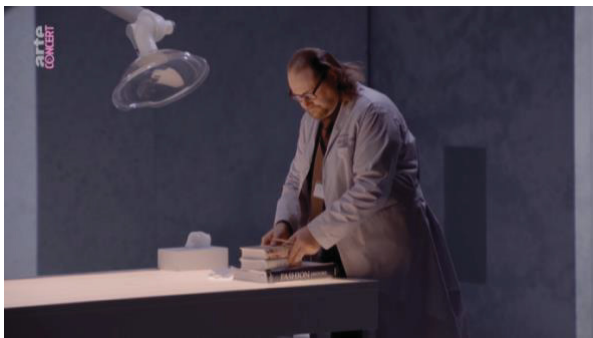


Abb. 9: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:06:34.



Abb. 10: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 02:12:04.

Eine kleine Änderung für die zweite Aufführungsreihe zu Beginn des ersten Akts ermöglicht den ZuschauerInnen ein besseres Verständnis dafür zu bekommen, dass dieses „Fashion History“-Buch Elisabeth gehört und ihr sehr wichtig ist. Bei der ersten Vorstellungsreihe im September 2024 kam Elisabeth bei ihrem ersten Auftritt zu ihrem Garderobenkästchen, zog sich ihren hellgrauen Arbeitsmantel an und ging mit weißen Handschuhen in der Hand von einer Bühnenseite zur anderen. Ähnliches machte Elisabeth in der zweiten Vorstellungsreihe im März 2025. Sie zog sich ihren Arbeitsmantel an und hielt in der einen Hand ihre Handschuhe, allerdings nahm sie aus ihrem Spind in die andere Hand auch jenes zuvor erwähnte Buch. Dies zeigt, welche Bedeutung dieser Gegenstand für Elisabeth hat, da sie ihn sogar während ihrer Arbeit bei sich trägt und es im Zeitrahmen des ersten Auftritts nicht aus den Händen lässt.

¹¹⁹ Verdi, *Don Carlo*, S. 88ff. [„Gerechtigkeit! Majestät! [...] Die Schatulle, Majestät, wo ich, einen ganzen Schatz verschloss, die Juwelen ... andere Objekte, die mir noch mehr wert sind ... hat man mir geraubt!“].

Eine weitere Veränderung zwischen der ersten Aufführungsreihe im September 2024 und der zweiten im März 2025 ist in der Szene des Kusses zwischen Elisabeth und Carlo im 2. Akt zu beobachten. Dies hat vermutlich damit zu tun, dass die Rolle der Elisabeth nicht wie im September mit Asmik Grigorian besetzt wurde, sondern mit Nicole Car. In der ersten Aufführungsreihe stehen Elisabeth und Carlo weit voneinander weg. Elisabeth geht entschlossen auf Carlo zu und küsst ihn. Sie lässt diesen kurzen Moment auf sich wirken und weicht im Anschluss langsam zurück, so als würde sie ihre Tat sogar bereuen und Sorge vor den Konsequenzen haben. Der Kuss ist eindeutig und durch ihr Verhalten erkennbar ihre Entscheidung gewesen, die Carlo auch erwiderte. In der zweiten Aufführungsreihe hingegen steht Elisabeth bereits Carlo umarmend neben ihm, sodass er sich umdreht und Elisabeth küsst. Elisabeth stößt sich daraufhin erschrocken und entsetzt von Carlo weg. Diese Differenz zeigt, dass auch SängerInnen in Inszenierungen gewisse Freiheiten haben und auf diese Weise eine persönliche Interpretation miteinbringen können. Die Szene des Kusses – und dementsprechend auch die Figurenzeichnung der Elisabeth – haben in diesem Moment eine leicht veränderte Wirkung auf das Publikum, obwohl es sich im Grunde um ein und dieselbe Inszenierung handelt.

4.4. Inszenierung von Peter Stein bei den Salzburger Festspielen 2013

Im Sommer 2013 wurde bei den Salzburger Festspielen Giuseppe Verdis Oper *Don Carlo* in einer neuen Inszenierung des deutschen Theater- und Opernregisseurs Peter Stein aufgeführt. Auf der Bühne war Verdis italienisch übersetzte, fünftaktige Originalfassung aus 1867, zu sehen, jedoch ohne Ballett. Peter Stein ist als Regisseur für seine präzisen und – in seinen späteren Arbeitsjahren – werknahen Herangehensweisen bekannt. Er beschäftigt sich nicht nur mit dem Libretto und der Partitur, sondern zieht auch andere literarische Werke für seine Umsetzung heran. Regiebücher und Briefe, von Verdi selbst kontrolliert und verfasst, dienten dem deutschen Regisseur als Unterlage, um die Intentionen des Komponisten nachvollziehen zu können.¹²⁰ Demzufolge wird deutlich, weshalb hier auf die fünftaktige Fassung mit dem Fontainebleau-Akt zurückgegriffen wird, die auch jene zusätzliche Szenen beinhaltet, die meist gestrichen wurden – nämlich der Rollentausch zwischen Elisabeth und Eboli im dritten Akt, sowie die emotionale Szene nach Rodrigos Tod im Gefängnis mit Philipp

¹²⁰ Vgl. Arseni, „Doch wenn die Liebe zerbricht, tötet sie noch vor dem Tod ...“. Peter Stein im Gespräch über ‚Don Carlo‘, S. 41.

und Carlo. Peter Steins traditionelle Inszenierung wirkt lebendiger, weniger düster als die Mailänder Inszenierung und weniger steril als die Wiener Inszenierungen.

Ähnlich wie Lluís Pasqual wählt auch Peter Stein für seine Inszenierung in Salzburg keine durchinszenierte Ouvertüre, sondern ermöglicht es dem Publikum, vollkommen in die Musik einzutauchen. Die Oper beginnt mit der ursprünglich geplanten Eröffnungsszene aus 1866. Sie fiel mehreren Kürzungen zum Opfer, allerdings wird durch diese Szene erklärt, dass Elisabeth wegen des leidenden Volkes nicht Don Carlo, sondern Philipp heiratet.¹²¹ Die Bühne wird von einem schwachen, dämmrigen Licht erleuchtet. Am Boden liegen Äste, gefällte Baumstämme und gestapeltes Scheiterholz. An der Wand im Hintergrund sind Fensterrahmen eines Gebäudes zu erkennen, das vermutlich den spanischen Königshof darstellt. Auf der Bühne ist der Chor in mehrere Gruppen geteilt, die verschiedenen Tätigkeiten nachgehen. „Holzfäller mit ihren Frauen und Kindern. Einige schneiden gerade bereits gefällte Eichen, andere gehen mit Bündeln, Holzstücken und Werkzeug über die Bühne, Frauen und Kinder wärmen sich an einem Feuer, das unter dem großen Felsen entzündet wurde.“¹²² Peter Steins Bühnenbild und das Geschehen darauf ist praktisch ident mit den Angaben aus dem Libretto, einzig und allein der Felsen fehlt. Anhand der Kleidung der Holzfäller und der Frauen ist zu erkennen, dass ihnen kalt ist und sie sich demnach in der dunklen, kalten Winterjahreszeit befinden. (Abb. 11)



Abb. 11: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 00:02:58.

Das Bühnenbild wird häufig gewechselt und der jeweiligen Situation angepasst. Auf diese Weise kommt Bewegung in die Inszenierung und es entsteht keine Statik. Die dargestellten Orte wechseln, wie beim originalen Werk auch, vom Wald, zum Kloster, in den Garten, auf einen großen Platz der Ketzerverbrennung, ins Gemach des Königs und ins Gefängnis.

¹²¹ Vgl. Verdi, *Don Carlo*, S. 115.

¹²² Verdi, Giuseppe, „Erster Akt. Erste Szene“, Programmheft der Salzburger Festspiele zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2013, S. 97.

Die Wände der Bühne sind durchwegs in einem weiß-grauen Farbton gehalten, der jedoch durch bunte Farbelemente, warm-gelbe oder farbige Beleuchtung weniger steril und kalt wirkt als in der Wiener Inszenierung von Kirill Serebrennikov. (Abb. 12 & Abb. 13)



Abb. 12: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 00:27:47



Abb. 13: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:42:00.

Die Beleuchtung wechselt je nach Stimmung und Tageszeit von dunklen Blautönen, die Nachtszenen oder kalte Wintertage darstellen, in warm-gelbe Schattierungen, wie beispielsweise bei der großen Festszene des Autodafés. Die Szene im Garten wird in einem grünlichen Ton belichtet, während vertrauliche, private Gespräche, die unbemerkt bleiben sollen, in sehr dunklen und schwachen Lichtverhältnissen inszeniert wurden, wodurch eine gleichzeitig geheimnisvolle und intime Stimmung entsteht. Trotz der teils dunklen Szenenbeleuchtungen werden die Figuren mit einzelnen Scheinwerfern beleuchtet. Auf diese Weise stechen nicht nur einerseits ihre Körper hervor und sie treten in den Vordergrund des Geschehens, sondern es wird andererseits der Blick des Zuschauers auch besonders auf ihre Gesichter und ihre Mimik gerichtet.

In dieser Inszenierung wurden historisch prunkvolle Kostüme gewählt, die die Stoffzeit des 16. Jahrhunderts darstellen soll. Dies lässt sich an den bodenlangen Damenkleidern (einerseits mit Kragen und andererseits mit Ausschnitt) feststellen, die mit goldenen Mustern oder mit feinen Stickereien verziert sind. Zum Teil wurden sogar ganze Kostüme aus goldfarbenen Stoffen verwendet. Weiters sind auch Umhänge und Mäntel in Verwendung, die mit Pelzen verbrämt sind. Die männliche samtige Tracht – mit kniehohen Stiefeln und Umhängen, sowie den Barett-Mützen deutet auf die frühe bis mittlere Zeit der Renaissance hin.

Der deutsche Regisseur Peter Stein stellt in seiner Inszenierung in Salzburg die Interaktion der Figuren, ihre jeweiligen komplexen Beziehungen zueinander und entsprechende emotionale Intensität in den Vordergrund. Das Handeln und Reagieren der Charaktere in einer körperbetonten Sprache sind ausschlaggebend für diesen Regisseur. Anhand der Fernsehbilder wurde auch die ausdrucksstarke Mimik in Großaufnahmen eingefangen, die eine Intensivierung

der Gefühlsübertragung zum Ergebnis hat. Ein weiteres zentrales Thema in dieser Inszenierung sind die jeweiligen Träume und Wünsche der Figuren. Carlo, Elisabeth, Philipp und Rodrigo sehnen sich unterschiedlich nach Liebe, Gerechtigkeit und Freiheit. Das damit verbundene Scheitern führt zu Schmerz, Eifersucht und Einsamkeit, die sich als „Menschliche Verlassenheit, Einsamkeit des Herzens und seelisches Alleinsein“¹²³ in Bezug auf die unterschiedlichen Figuren herauskristallisieren. Die Macht wird vor allem durch die Interaktion der Figuren – jeweils mit Philipp II. und dem Inquisitor – dem Publikum vermittelt sowie auch mit der großen Szene des Autodafés. Jedoch wird das Thema der Macht in Peter Steins Inszenierung dem Publikum szenisch weniger deutlich vor Augen geführt, als es beispielsweise Lluís Pasqual mit seinen visuellen Hierarchiepyramiden auf der Mailänder Bühne macht.

5. Ausgewählte Szenenanalysen der drei Inszenierungen im Vergleich

Das folgende Kapitel bietet eine detaillierte vergleichende Szenenanalyse zu Giuseppe Verdis *Don Carlo*. Analysiert werden einerseits die Szene des Duetts zwischen Elisabeth und Carlo (aus dem zweiten Akt der fünftaktigen Fassung), andererseits die Duett-Szene zwischen Rodrigo und Philipp (ebenfalls aus dem zweiten Akt) und schließlich der gesamte zweite Teil des dritten Aktes, in dem die große Autodafé-Szene stattfindet. Diese drei Szenen werden jeweils in der Mailänder Inszenierung von Lluís Pasqual aus 2023, der Wiener Inszenierung von Kirill Serebrennikov aus 2024 und der Salzburger Inszenierung von Peter Stein aus 2013 durchleuchtet.

Die Auswahl dieser drei Szenen wurde getroffen, weil sie von zentraler Bedeutung in der Oper sind und maßgeblich das Verständnis der Beziehungen der Figuren, der Reaktionen und des Verhaltens der einzelnen Charaktere beeinflussen. In der Duett-Szene zwischen Elisabeth und Carlo treffen die beiden im ersten Akt der vieraktigen Fassung das erste Mal aufeinander. Die Inszenierung ihrer Emotionalität, ihre Beziehung und die Dynamik zwischen ihnen ist richtungsweisend für den weiteren Verlauf jeder der drei Inszenierungen. In der fünftaktigen Fassung ist diese Szene das zweite Aufeinandertreffen. Das Publikum konnte bereits einen ersten Eindruck der Beziehung zwischen Elisabeth und Carlo gewinnen. Deshalb wird in der Inszenierung wohl ein verändertes Bild ihrer Beziehung, ihres inneren Schmerzes und ihrer Dynamik geboten. Interessant wird daher dazu vor allem der Vergleich dieses Duetts

¹²³ Kühner, *Giuseppe Verdi. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, S. 83.

zwischen den beiden vieraktigen Fassungen (Mailand und Wien) und der Salzburger fünfaktigen Fassung sein.

Das Duett zwischen Philipp und Rodrigo ist eine weitere Schlüsselszene in Verdis *Don Carlo*. Es werden dabei die unterschiedlichen politischen Ansichten spannungsvoll diskutiert. Die Komplexität der beiden Figuren wird aufgrund der ideologischen und psychologischen Konflikte aufgezeigt. Philipp ist zwischen persönlichen Gefühlen und seinen politischen Verpflichtungen zerrissen. Rodrigo will mit seinem idealistischen Freiheitsgedanken das unterdrückte Flandern retten und versucht auf moralische Art, den König mit Offenheit und Enthusiasmus von seinen Ideen zu überzeugen. Die Spannung, die zwischen den beiden Gegenpolen entsteht und die Thematik, die in dieser Szene verhandelt wird, sind für das Verständnis des weiteren Verhältnisses zwischen Philipp und Rodrigo von großer Relevanz, dies vor allem für Handlungen während des Autodafés.

Die große Autodafé-Szene ist eine der umfangreichsten der Oper und gilt aufgrund der behandelten politischen, religiösen und persönlichen Konflikte als deren Höhepunkt. In dieser Szene werden alle thematischen Aspekte der Oper, die zwischenmenschlichen Beziehungen wie auch die Machtstrukturen angesprochen. Der Machtkampf zwischen Philipp und der Kirche (die vom Großinquisitor repräsentiert wird), sowie der persönliche Konflikt zwischen Philipp und Carlo zeigen die Emotionalität und innere Zerrissenheit der jeweiligen Figuren. In Bezug auf Carlos kommt auch noch die persönliche Enttäuschung über das Verhalten seines Freundes Rodrigo hinzu. Es ist eine Szene, in der RegisseurInnen Intention und Fokus ihrer Inszenierung grundlegend offenbaren können.

Die Reihenfolge der verglichenen Inszenierungen ergibt sich daraus, dass die Mailänder und die Wiener Inszenierungen auch vor Ort betrachtet wurden und bei diesen daher persönliche und unmittelbare Wahrnehmungen möglich waren. Die Analyse der Salzburger Inszenierung erfolgt hingegen ausschließlich auf der Basis einer Aufführungsaufnahme. Die Entscheidung, die Mailänder Inszenierung des spanischen Regisseurs als Ausgangspunkt zu wählen, erfolgt einerseits daraus, dass diese zeitlich gesehen ein Jahr vor der Wiener Inszenierung stattgefunden hat. Andererseits bietet sie eine überwiegend traditionelle Lesart, die dennoch eine gewisse Form von Aktualität mit sich bringt und daher auch als geeignete Vergleichsbasis für die innovative Lesart des russischen Regisseurs an der Wiener Staatsoper dienen kann. Die dritte Inszenierung, jene des deutschen Regisseurs Peter Stein, soll zeigen, dass auch eine noch traditionellere Lesart von Verdis *Don Carlo* interessant sein kann, die sich an Beschreibungen des Nebentexts im Libretto hält und sich an Verdis Überlegungen orientiert.

Anhand einer konkreten Analyse von Bühnenbildern, Kostümen, Lichtgestaltungen und deren Wirkung auf das Publikum werden politische sowie gesellschaftliche Dimensionen untersucht. Der Fokus wird darauf gelegt, wie die zentralen Themen und Motive aus Verdis Oper - insbesondere Macht, Liebe, Freiheit, Einsamkeit und Eifersucht - behandelt werden. Herausgearbeitet werden dabei die unterschiedlichen Interpretationen der einzelnen Regisseure, sowie die von ihnen dabei getroffenen jeweiligen stilistischen, ästhetischen und dramaturgischen Entscheidungen. Die folgenden Szenenanalysen sollen insbesondere zeigen, auf welche Art und Weise die drei Regisseure die Beziehungen der Figuren, deren Interaktion und ihre inneren Konflikte unterschiedlich sichtbar machen.

5.1. Duett Carlo und Elisabeth (Zweiter Akt, Zweiter Teil, Szene Nr. 10 – fünfstufige Fassung mit dem ersten Fontainebleau-Akt)

In der Szene zuvor kam Rodrigo zu Elisabeth und Prinzessin Eboli und bat um ein Gespräch zwischen der Königin und Don Carlo, zu welchem es in dieser Szene nun kommt. Diese Szene bietet eine emotionales Duett zwischen Carlo und Elisabeth. Der Konflikt und die Komplexität ihrer Beziehung werden dabei beleuchtet. Carlo fleht Elisabeth um ihre Hilfe an. Sein Schmerz über den Verlust Elisabeths und seine Obsession ist so groß, dass er keinen anderen Ausweg sieht, als vom spanischen Hof wegzugehen. Carlo ist verzweifelt und kämpft mit einer inneren Zerrissenheit. Elisabeth soll für ihn beim König ein gutes Wort einlegen, damit er nach Flandern gehen kann, um dort zu regieren. Außerdem nutzt er den Moment, um an ihr gemeinsam erlittenes Schicksal zu erinnern. Es ist eine sehr emotionale und intensive Szene, die Gefühlsausbrüche beider Seiten zeigt. Auch wenn Elisabeth versucht, ihre Emotionen aufgrund ihrer Pflichten zu unterdrücken und zu verbergen, ist auch ihr Schmerz hörbar. In der vieraktigen Fassung (ohne dem Fontainebleau-Akt) treffen Elisabeth und Carlo in dieser Szene zum ersten Mal aufeinander und sprechen miteinander. Sie hatten zwar zuvor bereits jeweils Auftritte auf der Bühne, jedoch nicht als Duett. So hat Carlo beispielsweise zuvor aus der Ferne mitangesehen, wie sein Vater Elisabeth zur Frau nahm und sie als Königspaar vor dem Grab von Karl V. niederknieten. In der fünfstufigen Fassung hat das Publikum Elisabeth und Carlo zu Beginn der Oper bereits das erste Mal gemeinsam gesehen, als es zu ihrem ersten Treffen im Fontainebleau Wald und dem „coup de foudre“ kam. Demnach ist diese Szene nun in der fünfstufigen Oper das erste Wiedersehen, nachdem Elisabeth den König geheiratet hat.

5.1.1. Teatro alla Scala di Milano 2023

Alle Figuren der vorherigen Szene gehen ab und Elisabeth bleibt vollkommen allein im unteren Bühnenbereich – vor den Stiegen – zurück. Dieser kurze Moment des Alleinseins, der im Nebentext des Librettos nicht vorkommt, da nämlich im Libretto erwähnt wird, dass sich im Hintergrund Damen aufhalten und beobachten, bietet den ZuschauerInnen einen kurzen persönlichen Einblick in Elisabeths Nervosität und Zweifel.¹²⁴ Auf diese Weise wird dem Publikum auch die Figur der Elisabeth näher gebracht und das Publikum hat Zeit, sich Gedanken zu machen, wodurch bei den ZuseherInnen auch Mitgefühl für Elisabeth entstehen kann.

In der Mitte der Bühne schließt sich ein halbkreisartiges Element bis auf einen kleinen Spalt, was einem Turm aus Marmor ähnelt, durch den dann Carlo auftritt. Dies ermöglicht bzw. schafft eine Form der Privatsphäre für das Gespräch, das zwischen Carlo und Elisabeth stattfindet. Das Marmor ähnelnde Design der Wand lässt erkennen, dass sich die beiden Personen am Hof befinden und symbolisiert – aufgrund der Dichte des Gesteines – dass sie ungestört kommunizieren können. Die Größe der Wände im Hintergrund ermöglicht es außerdem, dass der Blick des Publikums gezielt auf die beiden Figuren im Vordergrund gerichtet wird. Wären an dieser Stelle kleinere Bühnenelemente oder andere Requisiten auf der Bühne, würde der konkrete Fokus auf die Figuren schwinden. Auf der Bühne entsteht außerdem aufgrund einer dunklen Stimmung, der Eindruck, als wäre es Nacht. Die Marmorwand ist von Scheinwerfern leicht erleuchtet, während die goldenen Gitterstreben – links und rechts davon – in der Finsternis untergehen. (Abb. 14)

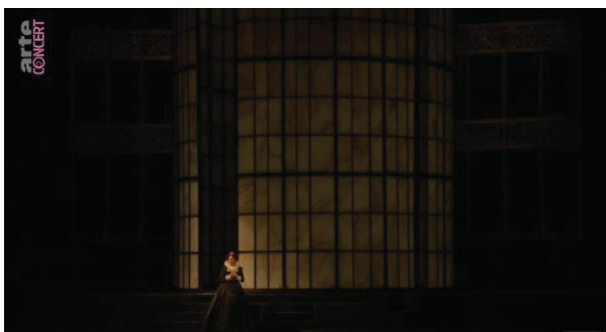


Abb. 14: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:43:25.



Abb. 15: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:47:30.

Die Beleuchtung der Turmwände ist außerdem in einem leicht kühleren, weißlicheren Farbton gehalten als in der Szene zuvor. Auf der Bühne ist außer dem halbkreisartigen „Turm“ und den Figuren Elisabeth und Carlo nichts zu erkennen. Die beiden tragen schwarze, prachtvolle

¹²⁴ Vgl. Verdi, *Don Carlo*, S. 49.

Kostüme, die aber aufgrund ihrer weißen Rüschen und Krausen in den Vordergrund treten. Mit fixen Scheinwerfern werden Carlo und Elisabeth überwiegend im Gesicht beleuchtet, wodurch die Blicke des Publikums gezielt auf ihre Gesichter hingeleitet werden. (Abb. 15)

Elisabeth, die auf Don Carlos Auftritt wartet, atmet schwer, setzt sich auf die Stiege und hält ihre Hand an ihre Brust, so als würde sie es bereuen, dem Gespräch zugestimmt zu haben, sich unwohl fühlen und einen Schmerz empfinden. Dies spitzt sich zu, als Carlo, hinter ihr stehend, zu singen beginnt. Sie schreckt fast auf und greift sich neuerlich aufgeregt zum Herzen, allerdings zunächst ohne ihm einen Blick zu schenken. (Abb. 16)



Abb. 16: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:43:57.

Carlo richtet, sich beherrschend, steif und förmlich, erste Worte an Elisabeth. Er hat zuvor Mut gefasst, um vor die Königin zu treten und sie um Hilfe zu bitten. Als Elisabeth sich nach einem kurzen Moment umdreht und Blickkontakt mit Carlo aufnimmt, verliert Carlo jedoch seine Contenance, wird schwach, sucht Abstand und wirkt bedrückt.

Ab diesem Moment wird die Aufteilung der Bühne – in einen höheren und niedrigeren Bereich – relevant. Der obere Bühnenbereich ist dem Publikum ferner und stellt dementsprechend auch zwischen den Figuren eine emotional distanzierte Ebene dar, auf der förmlicher miteinander interagiert und umgegangen wird. Weiters symbolisiert die obere Bühne Macht und Dominanz, was in den folgenden Szenenanalysen auch zu sehen sein wird. Die untere Bühne, die über einzelne Stiegen mit der oberen verbunden ist, bringt die Figuren nicht nur körperlich dem Publikum näher, sondern bietet einen intimeren, persönlicheren Einblick in die Charaktere. Da dieser Bühnenbereich niedriger liegt, symbolisiert er die Unterordnung und Machtlosigkeit.

Elisabeth, die sich ihrer Position als Stiefmutter bewusst ist, tritt vorerst auf den oberen Bühnenbereich – auf dem sich auch Carlo befindet – und versucht gefasst, ihn zu beruhigen. Es kommt auf dieser oberen Ebene zu keinen Berührungen, auch wenn die Hände von Carlo und

Elisabeth sehr nahe beieinander sind und obwohl sie erkennbar das Verlangen nach Körperkontakten hätten, bleiben sie standhaft. Carlo, der Elisabeths emotionslosen Worten keinen Glauben schenken möchte, schafft es dennoch, Elisabeths Erinnerungen an ihre gemeinsame Zeit zu wecken. Mit den Worten Carlos „Ah! Perché mai parlar non sento nel vostro cor la pietà?“¹²⁵ steigen Elisabeth und Carlo vom oberen Bühnenbereich über die Stiegen auf den unteren Bühnenbereich, der sich näher am Publikum befindet. Ab diesen Worten geht es nicht mehr um Carlos Wunsch, nach Flandern zu reisen und somit seine Vergangenheit hinter sich zu lassen, sondern um die Erinnerung an ihre kurze gemeinsame Liebe. Die beiden Figuren sind nun – nicht nur auf der textlichen Ebene, sondern auch auf der visuellen Ebene – emotionaler und ihre Menschlichkeit kommt stärker zum Ausdruck. Obwohl Elisabeth weiterhin versucht, ihre und Carlos Gefühle im Zaum zu halten, kommen sich die beiden sich körperlich immer näher und Berührungen finden statt. (Abb. 17)



Abb. 17: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:48:39.

Die Beziehung zwischen Elisabeth und Carlo ist in dieser Inszenierung sehr komplex. Carlo sehnt sich nach Liebe und hat Elisabeth gegenüber impulsive Gefühlsschwankungen. Einerseits ist er wütend, gereizt und enttäuscht, dass sie so distanziert zu ihm ist. Andererseits genießt er Elisabeths Anwesenheit und wirkt vereinzelt glücklich und verständnisvoll. So singt er beispielsweise „Udir almen, ti poss’ ancor. Quest’ alma ai detti tuoi schiuder si vede il ciel!“¹²⁶ und lächelt immer wieder dabei. (Abb. 17) Zumindest kann er sich an ihrer Stimme erfreuen, die ihm einen kleinen positiven Funken bringt. Es scheint fast so, als würde Carlo Elisabeths Entscheidung auf gewisse Weise sogar nachvollziehen können – da sie ja dazu verpflichtet war – und sie gleichzeitig dafür bewundern, auch wenn es ihn dennoch schmerzt. Er erinnert sich glücklich an ihre Vergangenheit zurück, genießt ihre Anwesenheit und scheint gleichzeitig auch Hoffnung zu haben, dass Elisabeth ebenfalls noch Gefühle für ihn hegt. Elisabeth bleibt allerdings pflichtbewusst, ruhig, kontrolliert und reißt sich sichtlich zusammen, um ihren

¹²⁵ Verdi, *Don Carlo*, S. 50 [„Ach, warum höre ich nicht in Eurem Herzen die Stimme des Erbarmens?“].

¹²⁶ Ebd. [„Wenigstens hören kann ich dich noch. Bei Euren Worten sieht meine Seele den Himmel sich öffnen!“].

Gefühlen nicht freien Lauf zu lassen. Auch wenn Carlo und Elisabeth anschließend auf der unteren, emotionaleren Bühnenebene agieren, wirkt Elisabeth zurückhaltend und lässt sich nur zurückhaltend auf Carlos Wunschdenken und seine versuchten Avancen ein. Sie möchte nicht nur sich selbst in keine Schwierigkeiten – durch Untreue – bringen, sondern auch Carlo davor schützen, einen Fehler zu begehen, der schwerwiegende Folgen haben könnte.

Die Abläufe der Aufführung stimmen ab der Szenenbeschreibung – die, wie bereits erwähnt, zur Schaffung einer stärkeren Privatsphäre vom Libretto abweicht – überwiegend mit den Anweisungen des Nebentextes im Libretto überein. Sobald im Libretto geschrieben wird: „zuerst ruhig, dann allmählich Mut fassend“, „bewegt“ oder „heftig“,¹²⁷ ist dies auch mit Giuseppe Verdis Musik gekoppelt, in der die SängerInnen, emotional, nur auf diese eine Weise reagieren können. Anders verhält es sich bei Beschreibungen im Nebentext, die sich auf körperliche Bewegungen im Raum beziehen. Bei solchen Bezeichnungen haben RegisseurInnen in ihren Inszenierungen eine freiere Wahl. Luís Pasqual hält sich beispielsweise in dem Moment, in dem Carlo „O prodigi! Il mio cor s’affida, si consola“¹²⁸ singt, genau an die Beschreibungen des Nebentextes. Carlo geht zu Boden – so wie es nicht nur beschrieben ist, sondern er es auch singt – und Elisabeth, die neben ihm kniet, ist über ihn gebeugt. Elisabeth wirkt in diesem Moment sichtlich berührt und besorgt um Carlo, wodurch ihre Gefühle Carlo gegenüber deutlich zum Ausdruck kommen. Auf diese Art wird auch die Liebe und Zärtlichkeit von Elisabeth zu Carlo – die sonst im Libretto der vieraktigen Oper Verdis, aufgrund des Fehlens des Fontainebleau-Akts, weniger präsent im Vordergrund steht – dennoch nachvollziehbar dargestellt. (Abb. 18) Abgesehen von dieser Umarmung, sowie einer weiteren Berührung, als Carlo singt „Io t’amo Elisabetta!“¹²⁹, geht Elisabeth nicht auf Carlo ein. (Abb. 19) Elisabeth entfernt sich vielmehr langsam von Carlo, bis er sich schlussendlich selbst erschrocken von ihr abwendet und nicht, wie es im Libretto beschrieben ist, dass Elisabeth sich auf „gewaltsame“¹³⁰ Art und Weise entfernt.

¹²⁷ Verdi, *Don Carlo*, S. 49ff.

¹²⁸ A.a.O., S. 52 [„O Wunder! Mein Herz fasst Vertrauen, ist getröstet“].

¹²⁹ Ebd. [„Ich liebe dich, Elisabeth!“].

¹³⁰ A.a.O., S. 53.



Abb. 18: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:51:35.



Abb. 19: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:53:05.

Der spanische Regisseur Lluís Pasqual ermöglicht mit diesem Handeln, dass die entstandene Bindung zwischen Elisabeth und Carlo nicht schlagartig durchtrennt wird, sondern sich langsam auflöst. Erst Elisabeths Worte „[...] a svenar corri il padre ed allor del suo sangue macchiato all’altar puoi menare la madre“¹³¹ holen die beiden in die Realität zurück. Dieser Satz und das Auseinanderdriften der Figuren zeigt die Unmöglichkeit ihrer Liebe auf, die beiden bewusst wird. Zu sehen sind ein verzweifelter Carlo und eine pflichtbewusste Elisabeth, die zu ihrem Eheversprechen gegenüber Philipp und der Kirche steht und die am Ende dieser Szene kraftlos zu Boden fällt und Gott dafür dankt, dass sie den Gefühlen nicht nachgegeben hat, sondern Kontrolle bewahren konnte.

Das Gespräch endet damit, dass Carlo wegläuft, Elisabeth auf der unteren Bühne sitzen bleibt, die Tore des Turms sich wieder öffnen und Tebaldo sich aus der Ferne nähert. Die goldenen Gitter werden wieder warm gelb beleuchtet und der Innenraum des halbkreisartigen Turms wird ebenfalls, wie schon zuvor, mit warmem Licht erleuchtet. Dadurch sind die Intimität und die Privatsphäre, die während des Gesprächs geherrscht hat, nun beendet.

5.1.2. Wiener Staatsoper 2024

An der Wiener Staatsoper wird von Kirill Serebrennikov ein etwas anderer Umgang zwischen Carlo und Elisabeth dargestellt, der sich dementsprechend auch auf die Beziehung der beiden im weiteren Verlauf der Oper auswirkt. Auf der Bühne bleiben von der Szene zuvor zwei StatistInnen – in den Kostümen von Don Carlo und Elisabeth gekleidet – zurück, während alle anderen Figuren, einschließlich Elisabeth, die Bühne verlassen. Die Bühne ist in einem schlichten, steril wirkenden grau-weißen Ton gehalten, der sich an den Wänden, dem Boden, dem Arbeitstisch, den Umkleidekästchen und Mänteln der Mitarbeitenden des Instituts wiederfinden lässt. Auf diese Weise stechen die historischen, farbigen und prunkvollen

¹³¹ Verdi, *Don Carlo*, S. 52ff. [„[...] eile, den Vater zu erdolchen, und dann von seinem Blut befleckt, kannst du die Mutter zum Altar führen“].

Kostüme der StatistInnen hervor. Die Figur des Carlo trägt moderne Alltagskleidung, wodurch die Unterscheidung zwischen „Model“ und Sänger eindeutig zum Ausdruck gebracht wird. Die Figur der Elisabeth trägt zu Beginn dieser Szene ein schwarzes Kleid, das sich später als Kostümentwurf jenes Kleides herausstellt, das von der Trägerin des historischen Elisabeth-Kostüms präsentiert wird. (Abb. 20)



Abb. 20: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:43:45.

Dieses Entwurfskleid zieht Elisabeth im Verlauf der Szene aus und trägt dann, ähnlich wie Carlo, Alltagskleidung. Daraus lässt sich schließen, dass die Entwurfskostüme – die während der Oper auch noch an den Figuren Philipp, Carlo und Prinzessin Eboli zu sehen sind – eine Form von Zwischenwelt symbolisieren – zwischen dem Realen in der Jetztzeit auf der einen und dem Geschichtlichen, Historischen in der Vergangenheit auf der anderen Seite. Mit den Entwurfskostümen wird dementsprechend auch in gewisser Weise auf eine Verbindung zwischen den Beziehungen der Figuren und jenen Persönlichkeiten hingewiesen, die von den StatistInnen dargestellt werden. Die verbotene Liebe, die in Verdis Werk zwischen Don Carlo und Elisabeth thematisiert wird, lässt Parallelen zu verbotenen Beziehungen aus dem realen Leben im Hier und Jetzt ziehen. Die Vergangenheit betrachtend, wird in dieser Inszenierung eine verbotene Liebesbekundung zwischen Stiefmutter und Stiefsohn am spanischen königlichen Hof dargestellt, während sich in der Jetztzeit „Isabella Valois“/Elisabeth in Carlo verliebt. Sie ist die Vize-Direktorin und Ehefrau von „Filippo Prudente“/Philipp, dem Direktor des Instituts für Kostümkunde „Repositorio de Yuste“.¹³² Zu vermuten ist, dass Carlo, der ebenfalls im Institut arbeitet, der Stiefsohn von Isabella/Elisabeth ist. Dies lässt sich allerdings nur anhand des gesungenen Textes erklären, da im Gegensatz zu den Figuren Philipp, Elisabeth und Eboli, keine Identitätserklärung mit Namen, Arbeitsstellung und Geburtsdatum von Carlo projiziert wird.

¹³² Vgl. *Giuseppe Verdi: Don Carlo*. Mailänder Scala, R.: Lluís Pasqual, arte, 07.12.2023, 00:17:18, 17.08.2025.

In einem kurzen Moment zwischen dem Bühnenabtritt der Figuren der vorherigen Szene und dem Auftritt von Carlo haben die StatistInnen einen kurzen Moment, in dem sie sich aus ihren starren Position lösen und ihre Kostüme zurechtrücken.¹³³ Dies soll dem Publikum verdeutlichen, dass es sich bei diesen StatistInnen nicht um Personen handelt, die jene Rollen der historischen Personen einnehmen, verkörpern und diese eigenständig spielerisch darstellen, sondern nur um „Models“, die es zur Aufgabe haben, die historischen Kostüme zu präsentieren. Dies zeigt sich weiters auch dadurch, dass diese Model-StatistInnen von den verschiedenen SängerInnen manipuliert werden – im Sinne von An- und Entkleidung, sowie einer zum Teil konkreten Führung und Positionierung auf der Bühne.

Die Musik beginnt in dieser Szene, sobald Carlo Blickkontakt mit der Statistin im historischen Kostüm aufnimmt. Zu diesem Zeitpunkt verändern sich auch die Lichtverhältnisse auf der Bühne. Die Vollbeleuchtung reduziert sich nun auf ein Plateau, das sich im vorderen Bereich der Bühne befindet und einerseits als Arbeitsplatz und andererseits als Laufsteg dient. Auf diese Weise wird der Publikumsblick gezielt auf den vorderen Bühnenbereich gelenkt und deutet weiters auch auf eine gewisse Form von Privatsphäre hin, die für das Gespräch zwischen Elisabeth und Carlo vonnöten ist. Anders als in der Mailänder Inszenierung, in der Elisabeth auf Carlos Auftritt wartet, tritt hier Carlo als erster auf. Die Figur der Elisabeth kommt erst später hinzu, während Carlos „Quest’aura m’è fatale“¹³⁴ singt. Auf diese Weise lässt der Regisseur Carlo seine ersten Worte in Gedanken schwelgend aussprechen. Erst als Elisabeth „Mio figlio!“¹³⁵ antwortet, sieht Carlo überrascht, dass Elisabeth nun ebenfalls anwesend ist.

Elisabeth wirkt sehr kontrolliert, bewahrt Ruhe und sucht räumliche Distanz zu Carlo – es gibt keinerlei körperlichen Kontakt zu Beginn ihrer Zusammenkunft. Carlo hingegen ist nervös, unruhig und wechselt auf der Bühne aufgeregt von einem Punkt zum anderen. Sobald Elisabeth die Worte „Perché, perché accusar il cor d’indifferenza?“¹³⁶ singt, ändert sich die Interaktion auf der Bühne. Elisabeth, die weiterhin in ihrem schwarzen Entwurfskleid kostümiert ist, bewegt sich mit der Trägerin des historischen Kostüms synchron und ident. Dies ist wiederholt auch im weiteren Verlauf der Oper noch einige Male zu sehen. (Abb. 23 & Abb. 22)

¹³³ Vgl. *Giuseppe Verdi: Don Carlo. Wiener Staatsoper*, R.: Kirill Serebrennikov, arte, 08.10.2024, 00:40:21, 17.08.2025.

¹³⁴ Verdi, *Don Carlo*, S. 48. [„Diese Luft hier ist für mich tödlich“].

¹³⁵ Ebd. [„Mein Sohn!“].

¹³⁶ A.a.O., S. 50. [„Warum mein Herz der Gleichgültigkeit anklagen?“].



Abb. 21: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:47:26.

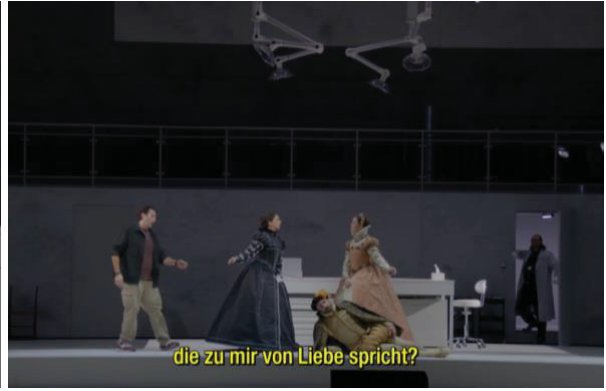


Abb. 22: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:44:10.

Das Publikum soll erkennen, dass sich Elisabeth auf die zuvor benannte Zwischenebene bewegt und sich somit auch schrittweise in Verdis Rollenzeichnung hineinversetzt, die mittels des historischen Kostüms repräsentiert wird. Auf der Bühne werden zwei Geschichten erzählt (eine aus der Vergangenheit und eine aus der Gegenwart), die aufgrund ihrer Parallelen miteinander verschmelzen. Diese Vermischung der Zeitebenen wird so intensiv, dass es zu einer deutlichen, teils körperlichen Berührungen zwischen den StatistInnen und den Figuren kommt. Carlo, der zuvor mit Elisabeth interagierte, richtet nun seine Worte und Berührungen an das Elisabeth-„Model“, während Elisabeth sich dem Carlo-„Model“ zuwendet und es zärtlich berührt. Durch die Positionierungen und die Art der Interaktionen wird nicht nur Elisabeths Liebe zu Carlo sichtbar, sondern auch ihr Schmerz über die verbotenen Gefühle. (Abb. 23)



Abb. 23: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:45:42.

Ab diesem Moment sind verschiedene Veränderung im Umgang zwischen Elisabeth und Carlo zu erkennen. Die Distanz und Abweisung von Elisabeth gegenüber Carlo schwindet im Laufe der Szene. Auf diese Weise wird Elisabeths tiefe Emotionalität zum Ausdruck gebracht. Carlo, der anfangs wütend, entsetzt und vorwurfsvoll klagt, dass Elisabeth seiner Ansicht nach nicht so empfindet wie er, verspürt immer größeres Verlangen nach ihr und wirkt verzweifelt. Elisabeth, die ihre Gefühle nicht lange unterdrücken kann, versucht dennoch immer wieder,

Carlos Annäherungen zu entfliehen, was ihr jedoch schlussendlich nicht gelingt. Die Liebe zwischen den beiden wird dem Publikum auf diese Weise veranschaulicht. Elisabeths Reaktionen auf Carlos Berührungen zeigen immer deutlicher, dass Elisabeth sehr wohl starke Gefühle für Carlo hat und diesen auch liebt. (Abb. 24 & Abb. 25)

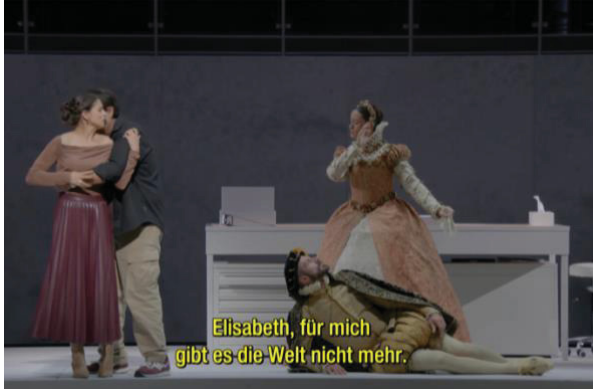


Abb. 24: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:47:29.



Abb. 25: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:49:12.

Diese vorletzte Abbildung (Abb. 24) zeigt einerseits Elisabeths Verlangen nach Carlos Nähe, dem gegenüber sie versucht hat, standhaft zu bleiben, jedoch schlussendlich doch nachgeben musste. Andererseits ist zu erkennen, dass die beiden Figuren Elisabeth und Carlo (links im Bild) und die StatistInnen (rechts im Bild) wieder voneinander getrennt, nun mit ihren tatsächlichen „PartnerInnen“, nebeneinanderstehend interagieren. Das Nebeneinanderstehen kann auch hier wieder als Symbol dafür gewertet werden, dass zwischen den jeweiligen Figuren und den beiden Beziehungen Parallelen existieren, nämlich die Liebe, die Carlo und Elisabeth füreinander empfinden und ihr Versuch, gegenüber dem Verlangen standhaft zu bleiben. Elisabeth scheint in beiden Beziehungen die Stärkere zu sein. Außerdem zeigt die Parallelität auch, dass die SängerInnen im Grunde für zwei geschichtliche Darstellungen auf der Bühne singen. Einerseits ihrer eigenen, die in der aktuellen Jetztzeit spielt und andererseits für jene, statischere aus der Vergangenheit, die mit den traditionellen Kostümen dargestellt wird. Weiters ist zu sehen, dass Elisabeth nicht mehr das schwarze Entwurfskleid trägt – von dem sie sich eingeengt fühlte – sondern ihre moderne Alltagskleidung, was ein Zeichen dafür ist, dass Elisabeth sich wieder in der Jetztzeit befindet und sich ihrer Position im Institut bewusst ist.

Regisseur Kirill Serebrennikov hat gegen Ende dieser Szene verschiedene Ergänzungen vorgenommen. Beispielsweise erscheint die Figur des Inquisitors, die in dieser Inszenierung in der Position des wissenschaftlichen Leiters mit dem Namen „Tomás Torquemada“ fungiert, während Carlos seine Liebesbekundung gegenüber Elisabeth macht. Er bleibt allerdings unbemerkt im Hintergrund als stiller Beobachter. Dass der Inquisitor in diesem Moment die beiden beobachtet und dadurch mitbekommt, dass Liebe Carlo und Elisabeth verbindet, ist in

Verdis Original zwar nicht vorgesehen, bringt jedoch in dieser Inszenierung einen spannenden Aspekt mit sich. Während Elisabeth und Carlo nicht wissen, dass sie beobachtet wurden und sich dementsprechend mit ihrem Geheimnis in Sicherheit wiegen, hat der Inquisitor ausreichend gehört und gesehen, um gegen die beiden etwas in der Hand zu haben.

Im Gegensatz zur Mailänder Inszenierung, in der Elisabeth „O Carlo“¹³⁷ eher erschrocken singt, wirkt in dieser Inszenierung Elisabeth sehr leidend. Es ist der Moment, in dem sie ihre Gefühle nicht mehr unterdrücken kann. Elisabeth erwidert Carlos Umarmung und wirkt auch mit ihren folgenden Worten, in denen sie Carlo auffordert, seinen Vater zu ermorden, um mit Carlo leben zu können, weniger ironisch als in anderen Inszenierungen. Im Anschluss an Carlos Antwort „Ah! maledetto io son“¹³⁸ ereignen sich folgende zwei interessante Ergänzungen: Elisabeth geht auf Carlo zu und küsst ihn an dieser Stelle. Carlo flieht daher nicht, sondern lässt sich auf diese Nähe ein. Dieser Moment hält jedoch nicht lange an, ihre Privatsphäre wird beendet. Die Vollbeleuchtung auf der Bühne wird eingeschaltet und im Hintergrund treffen wieder erste MitarbeiterInnen des Instituts ein, denen die Intimität zwischen Carlo und Elisabeth auffällt und die darüber lästern. Elisabeth wird klar, was sie gerade getan hat, weshalb ihre Worte „Ah! Iddio su noi vegliò! Signor! Signor!“¹³⁹ so zu verstehen sind, dass Gott nun Zeuge ihrer wahren Liebe geworden ist und nicht, wie in anderen Inszenierungen, in denen Carlo flieht, dass Gott Elisabeth vor intimeren Liebesbekundungen geschützt hat. Die Szene endet damit, dass Elisabeth und Carlo daraufhin ihren Arbeiten an den TrägerInnen der historischen Kostüme nachgehen und so tun, als wäre nichts zwischen ihnen passiert. Sie wollen auf diese Weise keine weitere Aufmerksamkeit der MitarbeiterInnen auf sich lenken. (Abb. 26) Carlo geht erst zu Beginn der nächsten Szene von der Bühne ab, wenn sein Vater Philipp – von Tebaldo angekündigt – auftritt.



Abb. 26: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:50:33.

¹³⁷ Verdi, *Don Carlo*, S. 52. [„O Carlos!“].

¹³⁸ A.a.O., S. 54. [„Ach, ich bin verflucht!“].

¹³⁹ Ebd. [„Gott hat über uns gewacht! Herrgott! Hergott!“].

In dieser Szene ist im Übrigen noch Elisabeths orangefarbener Ring hervorzuheben, der während dieses ersten Duetts zwischen Elisabeth und Carlo nur an ihrer Hand zu sehen ist. (Abb. 27) In ihrer letzten gemeinsamen Duett-Szene trägt dann nicht nur Elisabeth, sondern auch Carlo den gleichen Ring an den Händen. Dies ist als Liebeszeichen zu verstehen und symbolisiert eine Form von Verbundenheit zwischen den beiden Figuren. (Abb. 28)

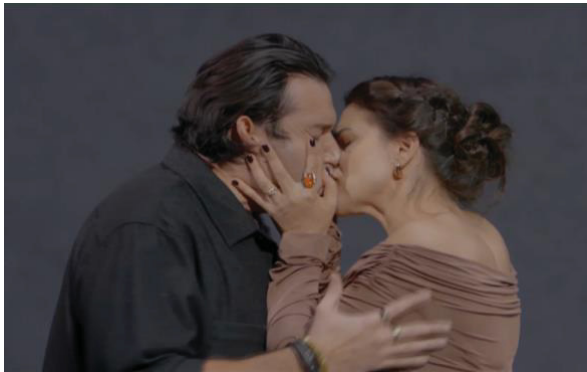


Abb. 27: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:49:48.



Abb. 28: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 03:00:47.

5.1.3. Salzburger Festspiele 2013

Die Szene des Duetts beginnt in Peter Steins Inszenierung damit, dass bis auf Elisabeth, der Gräfin von Aremberg und zwei Damen, alle zuvor Anwesenden die Bühne verlassen. Die Gräfin unterhält sich mit den beiden Damen im Hintergrund, allerdings wenden sich die drei mit dem Rücken zum Geschehen, um dieses nicht aktiv mitzuverfolgen und der Königin ihre Privatsphäre zu ermöglichen. Weiters bieten auch der große Baum, der Schatten auf die Bühne wirft und unter dem das Gespräch stattfindet, eine Form von Privatsphäre, sowie eine dünnere Beleuchtung, die zu Beginn des Gesprächs eingestellt wird.

Elisabeth sitzt am Rand des Beckens und wartet auf Carlos Ankunft, der aus dem Kloster von der rechten Bühnenseite allein erscheint. Er wird mit einem warmen, gelben Scheinwerferlicht beleuchtet, das sich von der restlichen Beleuchtung abhebt und auf diese Weise das Publikum darauf hinweist, dass Carlo anwesend ist. Diese Darstellung wird auf ähnliche Art und Weise von den zwei Librettisten Achille de Lauzières und Angelo Zanardini ausführlich zu Beginn dieser Szene beschrieben.¹⁴⁰

Das Bühnenbild gleicht ebenfalls jener Beschreibung aus dem Libretto. Dementsprechend wird den ZuschauerInnen in Salzburg eine überwiegend traditionelle Darstellung von Verdis *Don Carlo* geboten. Die beiden Librettisten beschreiben nämlich das Bühnenbild folgendermaßen:

¹⁴⁰ Vgl. Verdi, *Don Carlo*, S. 49.

„Un sito ridente alle porte del convento di San Giusto. Una fontana; sedili di zolle erbose, gruppi d'alberi d'aranci, di pini e di lentischi. All'orizzonte le montagne azzurre dell'Estremadura. In fondo, a destra, la porta del convento. Vi si ascende per qualche gradino.“¹⁴¹

Auf der Bühne der Salzburger Festspiele befindet sich auf der linken Seite ein großer Baum, der einen Schatten auf ein großes, darunter liegendes, mit Wasser befülltes Becken wirft. An der rechten Bühnenseite befindet sich das minimalistisch dargestellte Kloster mit einzelnen Stufen davor. Außer einer hüfthohen Mauer im Hintergrund ist sich sonst weiter nichts auf der Bühne zu sehen. (Abb. 29)



Abb. 29: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:10:00.

Die grünlich-helle Beleuchtung der Bühne, die auf dieser Abbildung zu sehen ist, verändert sich zu einer dunkleren, intimeren Beleuchtung, sobald Carlo die ersten Worte zu Elisabeth spricht. Trotz des dunklen Bühnenbildes stechen die schwarzen Kostüme der Figuren in den Vordergrund. Elisabeth trägt ein edles, bodenlanges, schwarzes Kleid und einen feinen, langen, schwarzen Schleier vor ihrem Gesicht. Unter dem Schleier verbirgt sie ihr unglückliches Gesicht, das die Trauer und den Verlust ihrer Liebe zum Ausdruck bringt. Carlo trägt – ähnlich wie in der Mailänder Inszenierung – ein schwarzes Kostüm, das aus kniehohen Stiefeln, einem weißen Hemd, schwarzer Hose und Jacke besteht. (Abb. 30)

¹⁴¹ Verdi, *Don Carlo*, S. 36. [„Freundliche Gegend vor den Toren des Klosters San Yuste. Ein Springbrunnen, Rasenbänke, Gruppen von Orangenbäumen, Pinien und Mastixbäumen. Am Horizont die blauen Berge der Estremadura. Im Hintergrund rechts das Tor des Klosters. Einige Stufen führen dorthin.“].



Abb. 30: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:10:31.

Ein Unterscheid zwischen den Kostümen dieser Inszenierung und jenen aus Mailand zeigt sich darin, dass in Salzburg die Kostüme ohne Rüschen getragen werden. Diese Unterscheidung hat jedoch keinen entscheidenden Einfluss darauf, dass die Kostüme dennoch als solche des 16. Jahrhunderts erkannt werden.

Carlo wirkt zögerlich und unsicher, wie er Elisabeth tatsächlich ansprechen soll. Er hat Stimmungsschwankungen, die einerseits einen aufgelösten und aggressiven Carlo zeigen und andererseits seine hoffnungsvolle Liebe und seinen bemitleidenden Schmerz zum Ausdruck bringen. Carlo kann sich, verzweifelt wie er ist, nicht von seiner Liebe lösen und hält an seinem Schmerz fest, ohne ihn überwinden zu können, oder aber überwinden zu wollen. Er kann nicht nachvollziehen, weshalb Elisabeth sich für die politische Pflichtheirat entschied und nicht für jene aus Liebe. Aufgrund von Carlos Wutausbrüchen, für die er sich bei Elisabeth auch entschuldigt, wird er als unsichere und instabile Figur charakterisiert, die sich in dem Moment selbst vergessen hat. Carlos Leid, seine Verzweiflung und psychische Instabilität werden dem Publikum immer deutlicher. Elisabeth reagiert unbeeindruckt und möchte gehen, da sie sich ein solches Verhalten vom Prinzen nicht gefallen lässt. Carlo schafft es, sich erneut zu entschuldigen und bittet flehend um Elisabeths Hilfe. „Elisabetta vuol allontinarsi; Don Carlo, supplichevole, l’arresta.“¹⁴²

Elisabeth bleibt distanziert und stark, obwohl ihr ihre Anspannung klar anzusehen ist. Sie schenkt Carlo anfangs keinen einzigen Blick, verhält sich ihm gegenüber ruhig und ehrenhaft – so, wie es sich für eine Königin gehört. Sie versucht, Carlo immer wieder aus dem Weg zu gehen, ihm zu entfliehen, während er ihr weiter Vorwürfe macht. Seine falsche Einschätzung von ihr lässt sie aufgebracht reagieren. Sie nimmt ihren Schleier vor dem Gesicht ab, wodurch eine nahbarere, persönlichere und intimere Seite von ihr zum Vorschein kommt.

¹⁴² Verdi, *Don Carlo*, S. 48. [„Elisabeth will sich entfernen; Don Carlos hält sie flehentlich auf.“].

Dies zeigt auch, dass sie sich vor Carlo nicht mehr verstecken und ihre Gefühle nicht mehr zurückhalten kann. Die Stimmung zwischen den beiden wird feinfühler und Elisabeth zeigt nun ebenfalls ihren Schmerz und ihre immer noch vorhandenen Gefühle für ihn. Mit den Worten „O Carlo, addio, su questa terra vivendo accanto a te mi crederei nel ciel!“¹⁴³ sucht Elisabeth Carlos körperliche Nähe. (Abb. 31 & Abb. 32)



Abb. 31: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:15:37.



Abb. 32: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:17:13

Es ist ein kurzer, emotionaler und intimer Moment, in dem sich beide träumerisch nach einander sehnen, aufeinander einlassen und sich der verbotenen Zweisamkeit hingeben. Carlo liegt auf Elisabeths Schoß und träumt im Wahn. Elisabeth berührt ihn zärtlich und ist um ihn besorgt. Während Carlo von seiner Liebe zu Elisabeth spricht, öffnet Elisabeth einen Knopf seines Hemdes und genießt leidend seine Berührung. Ihre Zwiespältigkeit kommt in diesem Augenblick stark zum Ausdruck. Einerseits ist ihr das Verlangen nach Carlos Berührungen und seiner Nähe anzumerken. Andererseits lässt sich in ihrem Gesichtsausdruck ablesen, dass sie sich ihres falschen Verhaltens bewusst ist, wodurch sie nachdenklich, traurig und leidend wirkt – da sich Elisabeth auch nicht von dem körperlichen Kontakt mit Carlo lösen möchte. (Abb. 33 & Abb. 34)

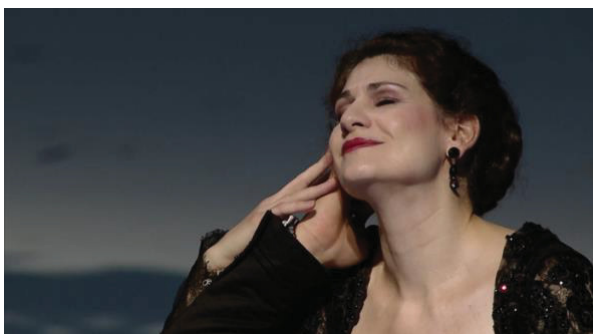


Abb. 33: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:17:50.



Abb. 34: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:18:00.

Als Carlo sich jedoch im Wahn auf sie legt und sie zu küssen versucht, drückt Elisabeth ihn von sich weg, woraufhin Carlo wieder zu sich kommt. Beide sind von diesem Verhalten

¹⁴³ Verdi, *Don Carlo*, S. 50. [„O Carlos, addio, auf dieser Erde an deiner Seite zu leben, würde für mich den Himmel bedeuten!“].

erschüttert. Als Elisabeth jedoch weinerlich und leidend „O Carlo“ singt – nicht wie in Mailand auf entsetzte Art und Weise – fasst Carlo nochmals Mut und versucht ein zweites Mal, diesmal voll bei Bewusstsein, Elisabeth an sich zu drücken und ihre gemeinsame Intimität auszunutzen. Elisabeth ist in diesem Moment von Carlos Versuch, ihr nahe zu kommen, überrumpelt und entsetzt. (Abb. 35) Sie begreift, dass Carlo nicht Herr seiner Sinne ist und sich unter diesen Umständen nicht unter Kontrolle hat. Peter Stein beschreibt in einem Interview des Programmbuchs, dass Carlo in diesem Augenblick „[schließlich versucht], Elisabeth zu vergewaltigen; sie stößt ihn zurück und fordert ihn provokativ auf, seinen Vater zu ermorden“.¹⁴⁴ (Abb. 36)



Abb. 35: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:19:27.



Abb. 36: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:19:53.

In dieser Inszenierung wird die Beziehung zwischen den beiden aufgrund der Einbeziehung des ersten Fontainebleau-Akts anders dargestellt als in den beiden zuvor analysierten Inszenierungen. Das Publikum hat die Liebe auf den ersten Blick zwischen Elisabeth und Carlo mitverfolgt und empfindet dementsprechend Mitleid mit den beiden Figuren und hat so ein besseres Verständnis für ihr Handeln. Carlo wird auf diese Weise als weniger verrückt charakterisiert, auch wenn er weiterhin von einer gewissen Instabilität geprägt ist. Der Umstand, dass es sich bei Elisabeth und Carlo um Stiefmutter und Stiefsohn handelt, kann während ihrer intimen körpernahen Szene für einen kurzen Momenten in Vergessenheit geraten. Carlos Umgang Elisabeth gegenüber ist schärfer und aufgelöster als in den vorherigen Inszenierungen. Aufgrund Elisabeths nachlassender Standhaftigkeit gegenüber Carlos Annäherungen macht sich dieser immer mehr Hoffnungen, die ihn zum Teil ins Verrücktsein treiben, oder ihn als „hysterisch“¹⁴⁵ darstellen – wie es Peter Stein in einem Interview beschreibt. Klar ersichtlich wird, dass nicht nur Carlo nach dem ersten gemeinsamen Treffen

¹⁴⁴ Arensi, „‘Doch wenn die Liebe zerbricht, tötet sie noch vor dem Tod ...‘. Peter Stein im Gespräch über ‚Don Carlo‘“, S. 37.

¹⁴⁵ Ebd.

im Wald von Fontainebleau Liebesgefühle für Elisabeth empfindet, sondern Elisabeth diese durchaus auch erwidert.

Die Szene endet damit – wie auch im Nebentext des Librettos beschrieben – dass Carlo erschrocken und verzweifelt nach Elisabeths provokativen Worten wegläuft und Elisabeth überwältigt zu Boden geht.¹⁴⁶ Sie dankt weinerlich betend Gott dafür, dass er über sie gewacht hat und dass zwischen ihnen nichts Verwerfliches passiert ist. Mit der Ankündigung der Ankunft des Königs, ändern sich die dunklen, geheimnisvollen Lichtverhältnisse zu einer hellen Bühnenbeleuchtung. Elisabeth, die sichtlich mitgenommen wirkt, schrickt plötzlich ängstlich auf und muss sich, nach all den Emotionen und der Aufregung, erst wieder erfangen.

5.2. Duett Philipp und Rodrigo (Zweiter Akt, Zweiter Teil, Szene Nr. 12 - fünfstufige Fassung mit dem ersten Fontainebleau-Akt)

Die Szene des Duetts zwischen Philipp und Rodrigo zählt nicht nur bei Friedrich Schiller zu einen der zentralsten Szenen, sondern ist auch bei Giuseppe Verdi eine der bedeutsamsten. Das Gespräch bietet sowohl politische als auch persönliche Themen. Die komplexe Charakterdynamik der jeweiligen Figuren, die Machtstrukturen und die Beziehung zueinander werden beleuchtet. Die Gegensätzlichkeiten der beiden Figuren werden auf unterschiedlichen Ebenen aufgezeigt. Für den weiteren Verlauf der Oper sowie für das Verständnis verschiedener späterer Ereignisse und Beziehungen ist das Duett nicht nur für die Autodafé Szene, sondern insbesondere auch für das Duett zwischen Philipp und dem Großinquisitor von besonderer Relevanz. Julian Budden beschreibt die Szene kurz und prägnant folgendermaßen: „[...] der jugendliche Idealismus, der sich gegen die Tyrannei des Alten auflehnt [...]“¹⁴⁷. Der König bietet Rodrigo um ein Gespräch. Rodrigo nutzt die Gunst der Stunde, um seine Beobachtungen und Ansichten über die Regentschaft des Königs in Flandern zu kritisieren. Philipp verteidigt vorerst seine Politik als die einzig Richtige, bevor er zugibt, von Rodrigos Mut, Offenheit und Selbstbewusstsein bezüglich seiner idealistischen Forderungen beeindruckt zu sein. Rodrigo schafft es, den Menschen hinter der Fassade des Königs auf moralische Art und Weise zu berühren. Anhand der Intensität des Gespräches gewinnt diese Szene in ihrem Verlauf an Dramatik. Diese Szene zeigt, was damit gemeint ist,

¹⁴⁶ Vgl. Verdi, *Don Carlo*, S. 55.

¹⁴⁷ Budden, Julian, *Verdi: Leben und Werk* (Aus dem englischen Übersetzt von Ingrid Rein und Dietrich Klose), Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1987/2000, S. 282.

wenn davon geschrieben wird, dass im *Don Carlo* das Private und das Politische eng miteinander verbunden sind und dies zu Konflikten führen kann.¹⁴⁸

Ein großer Wendepunkt zeichnet sich in diesem Duett in Bezug auf Philipps ambivalenten und komplexen Charakter ab. Der tyrannische, verschlossene König vertraut plötzlich Rodrigo seine innere Zerrissenheit, Eifersucht und Einsamkeit an. Die mächtige, kühle Figur verliert auf diese Weise an Autorität und offenbart eine intime, verletzbare Seite. Rodrigo vertritt weiterhin seinen idealistischen Standpunkt und bringt sich aufgrund seiner Ehrlichkeit in Gefahr. Philipp möchte in Rodrigo einen Freund beziehungsweise mehr noch seinen Wunschsohn sehen, weshalb er Rodrigo vor dem Großinquisitor warnt. Dieser hat nämlich keine Nachsicht in Bezug auf politisch Andersdenkende. Erneut wird deutlich, weshalb Rodrigo als selbstlos beschrieben werden kann und inwiefern er bereit ist, Opfer zu bringen.

In Uwe Schweikerts Monografie wird ein Brief von Verdi an seinen Verleger Léon Escudier zitiert, in dem er 1866 schreibt: „die Szene zwischen dem König und Posa ließ mich Blut und Wasser schwitzen“¹⁴⁹. Die Komplexität der Themen und der Beziehung zwischen Herrscher und Idealisten werden mit dieser Aussage verdeutlicht. Auch Zensuren machten es Verdi nicht leicht, die sich vor allem auf kirchliche und politische Themen bezogen, weshalb der Komponist auch mehrfach Änderungen vornehmen musste.¹⁵⁰

5.2.1. Teatro alla Scala di Milano 2023

Alle Damen gehen von der Bühne ab, so auch Elisabeth. Philipp fordert Rodrigo auf, mit ihm allein auf der Bühne zurückzubleiben: „Restate“. Das warme, gold-gelbe Licht des Turmbogens ändert die Farbe auf eine schwache, kalt-weiße Beleuchtung. Auch die beiden Männer werden auf dem oberen Bühnenbereich mit einem kalt-weißen Licht beleuchtet. Die Tore des mittleren Gitters werden von zwei Wachen geschlossen. Die Form der Turmbögen, die in die Richtung des Publikums gebogen sind, verrät, dass das Gespräch in den Innenräumlichkeiten stattfindet. Der Regisseur Lluís Pasqual sagt in einem übersetzten Interview selbst: „La Tour centrale qu’on a imaginé, permet de figurer des grands espaces, mais aussi des lieux plus réduits, pour créer une intimité. Quand les spectateurs voient les personnages de très près, le drame leur semble plus proche“.¹⁵¹ Der intime, private Raum bezieht sich nicht

¹⁴⁸ Vgl. Schweikert, „Das Wahre Erfinden“, S. 246.

¹⁴⁹ Schweikert, „Das Wahre Erfinden“, S. 254.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd.

¹⁵¹ Giuseppe Verdi: *Don Carlo*. Mailänder Scala, R.: Lluís Pasqual, arte, 07.12.2023, 01:55:24-01:55:42 [„Der zentrale Turm, den wir uns vorgestellt haben, ermöglicht es, große Räume, aber auch kleinere Orte darzustellen,

nur auf Szenen, in denen der Turmbogen nach vorne hin geschlossen ist, sondern auch in dieser offenstehenden Position. Im Hintergrund fährt ein schwarzer Vorhang herunter, der den goldenen Hintergrund verdecken soll. Die dunkle Bühne, das kühle und blass wirkende Licht vermitteln das Gefühl von Privatsphäre und düsterer Stimmung.

Rodrigo und Philipp tragen edle, schwarze Kostüme – teils mit Halskrause, teils mit weißen Rüschenkrägen – und Umhänge. Auf der Bühne steht außer einem schwarzen Hocker – auf dem der König zu Beginn der Szene Platz nimmt, von dem er sich nach kurzer Zeit jedoch wieder erhebt – nichts Weiteres. Mit dem Hocker wurde versucht, das Bild eines Königs zu erzeugen, der auf seinem Thron sitzt und Rodrigo vor sich treten lässt. Die Beleuchtung auf der oberen Bühne hebt eine Machtdifferenz zwischen den beiden Figuren hervor. Der König wird überwiegend stärker beleuchtet als Rodrigo. (Abb. 37)



Abb. 37: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:01:55.

Diese Szene ist eine überwiegend statische. Der Text steht im Vordergrund und einzelne Positionierungen, Reaktionen sowie Interaktionen zwischen den beiden Figuren stechen deutlicher hervor. Es ist eine Szene, die psychologisch, politisch und moralisch stark aufgeladen ist, weshalb sie auch zu einer der reichhaltigsten Szenen der Oper zählt.

Während König Philipp fragt, weshalb Rodrigo noch nie um Audienz gebeten hat, ist an Rodrigos Körpersprache und Mimik Frustration und sogar Wut zu beobachten. Mit den Worten Philipps: „[...] Io so ricompensar tutt’i miei difensor; voi serviste, lo so, fido alla mia corona.“¹⁵² dreht sich Rodrigo vom König weg und ballt seine Hand zu einer Faust. Rodrigo ist verärgert, da der König Rodrigos Einsatz als persönlichen loyalen Dienst gegenüber der Krone sieht. Rodrigo sieht sich selbst als Idealist missverstanden, der einzig und allein für

um Intimität zu schaffen. Wenn die Zuschauer die Figuren aus nächster Nähe sehen, erscheint ihnen das Drama näher.“]

¹⁵² Verdi, *Don Carlo*, S. 56. [„Ich weiß alle meine Verteidiger zu belohnen; ihr dientet, wie ich weiß, treu meiner Krone“].

Gerechtigkeit und die Freiheit des flandrischen Volkes kämpft. Mit den Worten „Sire, pago son io, la legge è scudo a me“¹⁵³ verdeutlicht er, dass er die Gunst des Königs nicht nötig hat und vertritt damit seinen moralischen Standpunkt. Machtdemonstrativ und nachdenklich klopft Philipp mit den Fingern auf sein Knie und überlegt, wie er Rodrigo für sich motivieren kann. Den König ehren Rodrigos Stolz und seine Willenskraft. Allerdings warnt Philipp ihn auch, dass er es nicht zu weit treiben soll mit seinen Prinzipien: „[...] non sempre“.¹⁵⁴ Rodrigo versteht, worauf der König hinausmöchte, verbeugt sich vor ihm und geht einige Schritte zurück. Der König versucht weiter, Rodrigo aus der Reserve zu locken, indem er über vergangene Kriegserfahrungen spricht: „Voi lasciaste il mestier della guerra; un uomo come voi, soldato d’alta stirpe, inerte può restar?“.¹⁵⁵ Rodrigo antwortet auch auf diese ebenso untergriffene wie herausfordernde Bemerkung bestimmt, stolz und distanziert. Philipp möchte nichts mehr Oberflächliches hören, sondern konkret wissen: „[...] ma per voi che far poss’io“.¹⁵⁶ Entschlossen und überzeugt tritt Rodrigo vor Philipp – der überrascht reagiert – und antwortet „Nulla! No ... per me!“.¹⁵⁷ Zurückhaltend, sich wegdrehend und unentschlossen, ob er es aussprechen soll, sagt Rodrigo anschließend doch noch: „Ma per altri...“.¹⁵⁸ Mit kritisch-skeptischem Blick fragt Philipp, wen Rodrigo meine. An Marquis Posas Körpersprache ist zu erkennen, dass er emotional aufgebracht und angespannt ist.

Rodrigo bekommt von Philipp die Erlaubnis zu sprechen und beginnt mit „O Signor, di Fiandra arrivo“¹⁵⁹ von der schrecklichen Lage aus Flandern zu berichten. Auffällig zu beobachten ist, dass Rodrigo sowie auch vereinzelt Philipp, in die Richtung des Publikums singen. Ein aktiver Durchbruch der vierten Wand findet zwar nicht statt, allerdings fühlt sich das Publikum unschwellig auf diese Weise stärker in das Geschehen miteinbezogen. Philipp dreht währenddessen nachdenklich und den Worten Rodrigos lauschend Kreise im Hintergrund. Er ist weiterhin von dem hellen Scheinwerferlicht beleuchtet, was seine Person sichtbar hervorhebt. Sobald Rodrigo seinen Gesang beendet, dreht er sich schnellen Blickes zu Philipp um und beobachtet dessen Reaktion. Dies ist mitunter das Zeichen dafür, dass Rodrigo seine Worte nun konkret an Philipp wendet und demgegenüber zuvor in tiefen Gedanken steckte. Den König schockieren und beeindrucken Rodrigos Worte wenig. Die kontrastierenden Ansichten der beiden werden mit Philipps Worten „Col sangue sol potei la pace aver del

¹⁵³ Verdi, *Don Carlo*, S. 56. [„Sire, zufrieden bin ich, das Gesetz ist mein Schutzschild.“].

¹⁵⁴ Ebd. [„nicht immer“].

¹⁵⁵ Ebd. [„Ihr gabt das Kriegshandwerk auf; ein Mann wie Ihr, Soldat von hoher Abkunft, kann müßig bleiben?“].

¹⁵⁶ A.a.O., S. 58. [„[...] aber was kann ich für Euch tun?“]

¹⁵⁷ Ebd. [„Nichts! Nein ... für mich!“].

¹⁵⁸ Ebd. [„[...] aber für andere ...“].

¹⁵⁹ Ebd. [„O Herr, aus Flandern komme ich“].

mondo“¹⁶⁰ noch deutlicher. Der Marquis Posa kann sich vor Wut und Entsetzen kaum halten, wendet sich vom König ab, schüttelt den Kopf und greift sich fassungslos an die Stirn. Außer sich stellt Rodrigo fest, dass Philipp kein Verständnis ihm und Flandern gegenüber zeigt. Philipps gewaltvolle Art der Regentschaft treibt die persönliche und politische Spannung zwischen ihnen voran. Stolz erzählt Philipp davon, wie er mit seiner Politik Spanien unter Kontrolle hat. Auf diese Weise regiert er auch Flandern. (Abb. 38)



Abb. 38: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:05:37.



Abb. 39: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:06:18.

Rodrigo verliert die Fassung – „con impeto“ – woraufhin er die Politik des Königs gemeinsam mit der Kirche negativ bewertet und scharf kritisiert: „Orrenda, orrenda pace! La pace è dei sepolcri!“¹⁶¹ Er muss sich dennoch der Macht des Königs beugen und sich zügeln, um sich nicht aufgrund seines idealistischen Standpunktes den König zum Feind zu machen. (Abb. 39)

Erneut an Mut gewinnend richtet sich Rodrigo auf und versucht, auf offene und moralische Art und Weise mit folgender Aussage an den König zu appellieren: „O Re, non abbia mai di voi l’istoria a dir: Ei fu Neron!“.¹⁶² Dass Philipp mit dem ehemaligen tyrannischen Kaiser Nero des Römischen Reiches verglichen wird, kränkt ihn zutiefst. Mit gesenktem Kopf entfernt er sich, geht ein paar Schritte im Hintergrund und wirkt dabei geknickt und nachdenklich. Eine verletzlichere, menschlichere Seite des Königs kommt zum Vorschein, die auch die Komplexität seines Charakters zeigt. Hin- und hergerissen und überrascht davon, wie Rodrigo es schafft, ihn derart zu verunsichern und gewissermaßen vorzuführen, blickt Philipp aus dem Hintergrund in dessen Richtung. Rodrigo versucht, den König wachzurütteln und von seinen Ideen, ohne Gewalt und Schrecken zu herrschen, zu überzeugen. Dass Philipp als König vom Volk verflucht werde, lässt Philipp besorgt, beunruhigt und bedrückt wirken. Ein solch negatives Bild wolle er nicht verkörpern. Das eines mächtigen Herrschers, vor dem man

¹⁶⁰ Verdi, *Don Carlo*, S. 58. [„Mit dem Blutvergießen allein kannst du Frieden in der Welt haben“].

¹⁶¹ A.a.O., S. 60. [„Schrecklicher, schrecklicher Frieden! Das ist der Frieden des Kirchhofs!“].

¹⁶² Ebd. [„O König, möge nie die Geschichte von Euch sagen: Er war ein Nero!“].

Respekt hat, aber schon, allerdings nicht auf diese Art und Weise. Rodrigo hat mit seinen Worten wohl einen wunden Punkt beim König getroffen.

In diesem Augenblick erlangen die beiden bereits eingangs thematisierten Bühnenebenen erneut an besonderem Stellenwert. Rodrigo singt die Worte „[...] È il vostro imper deserto, immenso, orrendo, s’ode ognun a Filippo maledir!“¹⁶³ und steigt dabei die Stufen auf den unteren Bühnenbereich hinab, der näher zum Publikum liegt. Währenddessen bleibt Philipp auf der oberen Bühnenebene im hinteren Bereich zurück. Die gesungenen Worte, sowie die räumliche Positionierung weisen auf die Thematik der Einsamkeit Philipps hin. Rodrigo, der ehrlich, direkt, emotional und persönlich betroffen seine Worte an Philipp richtet, bewegt sich auf der privateren Ebene. Philipp, der seinerseits angespannt, zwiegespalten und besorgt wirkt, bleibt vorerst auf Distanz auf dem oberen, fernerer Bühnenbereich. (Abb. 40)

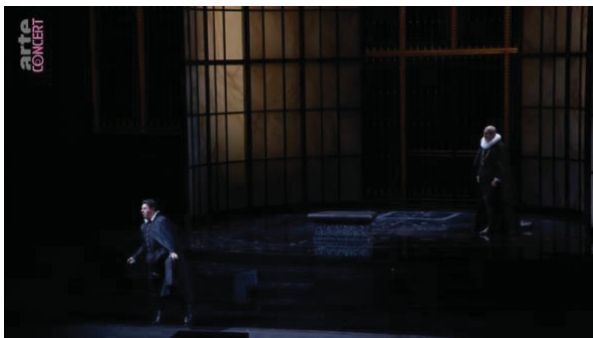


Abb. 40: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:07:57.



Abb. 41: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:08:26.

Aufgrund von Philipps Positionierung entlang der hinteren Wand wirkt dieser auf der oberen Bühnenhälfte nicht mächtiger als Rodrigo auf der unteren, sondern im Gegenteil. Seine Zurückhaltung bietet Rodrigo Platz und Stärke in dieser Szene. Der König lässt sich von Rodrigos idealistischen Überlegungen mehr und mehr an den oberen Bühnenrand anziehen. Rodrigos Leidenschaft, Optimismus und Entschlossenheit einerseits bewundernd, jedoch andererseits auch als naiv empfindend, entlockt Philipp ein Lächeln. (Abb. 41)

Mit den Worten „O strano sognator! Tu muterai pensier, se il cor dell’uom conoscerai, qual Filippo il conosce!“¹⁶⁴ steigt Philipp ebenfalls auf die untere Ebene der Bühne hinab. Philipp zeigt etwas Menschlichkeit, weshalb er auf die emotionalere Bühnenebene steigt. Wenn er „Ed or ... non più! Ha nulla inteso il Re ... no; non temer! Ma ti guarda dal Grande Inquisitor!“¹⁶⁵ singt, dann möchte er allen voran Rodrigo schützen und warnen. Der König

¹⁶³ Verdi, *Don Carlo*, S. 60. [„Euer Reich ist wüst, grenzenlos, schrecklich, man hört jeden Philipp verfluchen!“].

¹⁶⁴ Ebd. [„O seltsamer Schwärmer! Du würdest deine Meinung ändern, wenn du das Menschenherz kennen würdest, so wie Philipp es kennt!“].

¹⁶⁵ Ebd. [„Und jetzt ... nichts mehr davon! Der König hat nichts gehört ... nein, fürchte nichts! Aber hüte dich vor dem Großinquisitor!“].

weiß, dass Rodrigo mit der Offenlegung seiner idealistischen Überlegungen von der Inquisition für einen Ketzer gehalten werden würde. In Lluís Pasquals Inszenierung verbeugt sich Rodrigo vor Philipp in diesem Augenblick und hält sich die Hand an die Brust, um zu deuten, dass er diesen Rat befolgen werde. Eine solch freundliche, besorgte Seite Philipps wird – bei gleichzeitigem Erhalt seiner Macht – in dieser Szene das erste Mal dargestellt. Die Beziehung zwischen Rodrigo und Philipp wird dadurch deutlich persönlicher. Die Warnung vor dem Großinquisitor zeigt, dass Rodrigo zwar vor dem König keine Angst haben muss, jedoch vor der kirchlichen Inquisition sehr wohl. Daraus folgt, dass Philipp im Verhältnis zur Kirche eine schwächere Autoritätsstellung innehat und könnte auch als Zeichen seiner eigenen Angst vor der Inquisition interpretiert werden.

Die Offenlegung seiner Machtlosigkeit gegenüber der Inquisition zeigt vom Vertrauen, das Philipp gegenüber Rodrigo aufbringt, ohne jedoch, seine Autorität ihm gegenüber aufzugeben. Interessant zu beobachten ist der Bewegungsablauf zwischen Philipp und Rodrigo. Rodrigo geht auf Philipp zu und singt fragend „Che! ... Sire?“.¹⁶⁶ Philipp, der sich zuvor entfernt hat, geht nun seinerseits wieder einige Schritte auf Rodrigo zu. Der König möchte Rodrigo in seinem Umfeld haben, weil er selbstlos agiert und dies gegenüber einem König ungewöhnlich ist. Rodrigo lehnt jedoch ab und schafft erneut größere Distanz zwischen den beiden. Rodrigo möchte nicht vom König politisch abhängig sein und seine eigene politische Haltung untergraben. Ein derartiges Entgegentreten gegen den König ist ein sehr mutiges, moralisches Unterfangen. Damit Philipp Rodrigo überzeugen kann, wird der König sehr persönlich und emotional. Er geht ein letztes Mal einige Schritte auf Rodrigo zu, positioniert sich in der Mitte der unteren Bühne und wird hell vom Scheinwerferlicht beleuchtet. Er vertraut Rodrigo seine Zerrissenheit und Sorgen an und gibt den Konflikt zwischen Familie und königlichem Amt zu. Seine menschliche Schwäche zeigt sich in den Worten: „Osò lo sguardo tuo penetrar il mio soglio ... de capo mio, che grava la corona, l'angoscia apprendi e il duol! Guarda or tu la mia reggia; l'affanno la circonda, sgraziato genitor! Sposo più triste ancor!“.¹⁶⁷ Philipp wirkt erneut geknickt und beugt sich leicht nach vorne. Sobald Rodrigo erschrocken nachfragt, richtet sich Philipp erneut auf und erzählt verzweifelt und verletzt von seinem Verdacht, dass seine Frau und sein Sohn ein Verhältnis haben. Rodrigo nimmt seinen Freund Carlo in Schutz und greift sich ans Herz. In der Hoffnung, sich von seiner Einsamkeit verabschieden zu können, bittet der

¹⁶⁶ Verdi, *Don Carlo*, S. 60. [„Wie? Sire?“].

¹⁶⁷ A.a.O., S. 60ff. [„Dein Blick wagte es, meine Macht zu durchdringen ... von meinem Haupte, auf dem die Krone lastet, erfahre Angst und Schmerz! Betrachte nun meinen Palast; die Sorge umgibt ihn; ich freudloser Vater, und noch unglücklicherer Ehemann!“].

König Rodrigo um dessen Loyalität und Hilfe, was als weiteres Zeichen von Schwäche und Ausweglosigkeit Philipps gewertet werden kann. Rodrigo ist von dem ihm entgegengebrachten Vertrauen überrascht und sieht voller Freude plötzlich die Möglichkeit, seine Ziele umzusetzen: „Inaspettata aurora in ciel appar! S’apri quel cor nella leal tua man!“.¹⁶⁸ Aufgrund der Schwäche des Königs, der in diesem Moment nach Liebe, Freundschaft und Anerkennung sucht, könnte Rodrigo den Zeitpunkt nutzen, um Einfluss auf ihn zu nehmen und seine politischen Ideale zu stärken. Dankend und sich freuend sieht Rodrigo die Hoffnung aufkeimen, künftig Einfluss auf den König zu gewinnen. Für den Frieden und die Gerechtigkeit Flanderns geht Rodrigo sogar so weit, dass er sich als Vertrauter des Königs positioniert. Sein zwiegespaltenes Gewissen zwischen einerseits der Loyalität gegenüber Carlo und andererseits seinem Kampf für den Frieden Flanderns wird in dieser Szene kaum verdeutlicht. Vielmehr steht eindeutig Rodrigos Versuch im Vordergrund, seine politische Mission umzusetzen und hierfür jede sich bietende strategische Gelegenheit zu nutzen.

Verzweifelt hofft und bittet Philipp abwartend, dass Rodrigo seinem Vorschlag zustimmt. Währenddessen tritt zwischen den Turmbögen, auf der oberen Bühnenebene, eine Gruppe kirchlicher Vertreter auf. Schwarzgekleidete Mönche begleiten eine rotgekleidete Person, die als kirchliche Autorität eine Monstranz vor dem Gesicht trägt. Der schwarze Vorhang, der zu Beginn der Szene hinter den Gitterstreben heruntergelassen wurde, hebt sich. Erschrocken drehen sich Rodrigo und Philipp um. Fürchtend warnt Philipp Rodrigo „Ti guarda dal Grande Inquisitor“¹⁶⁹ vor dem Großinquisitor. Helles, kalt-weißes Licht beleuchtet die Wände im Hintergrund. Mit dem Verteilen von Rauch durch Weihrauchgefäße, wird die düstere Stimmung auf der Bühne noch weiter verstärkt. (Abb. 42)



Abb. 42: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:13:17.

¹⁶⁸ Verdi, *Don Carlo*, S. 62. [„Unerwartet erscheint die Morgenröte am Himmel! Das Herz, das niemand erforschen konnte, öffnet sich!“].

¹⁶⁹ Ebd. [„Hüte dich vor dem Großinquisitor“].

Dieser Auftritt kann als Sinnbild der Macht und Bedrohung, die die Inquisition ausübt, verstanden werden, vor der sich sogar der König fürchtet. Das Verdecken des Gesichts der rotgekleideten Figur – vermutlich der Großinquisitor – durch das liturgische Symbol verdeutlicht, dass nicht eine einzelne Person, sondern die gesamte Institution symbolisch zu fürchten ist. Vorsicht während verschwindet Philipp, der auf der unteren Bühnenebene steht, aus dem beleuchteten Bereich und entfernt sich langsam. Ein Zeichen, dass selbst der König nur wenig Macht gegenüber der Inquisition hätte, falls Rodrigo sich mit seinen freiheitlichen Ansichten in Gefahr brächte. Bevor sich der Vorhang schließt, bleibt Rodrigo ängstlich und allein in der Mitte zurück und blickt ein letztes Mal erschrocken in die Richtung der Inquisition. Ein Bild, das daraufhin weist, dass Rodrigo als Idealist unter der Beobachtung der Inquisition steht und unter äußerster Vorsicht handeln sollte. Außerdem symbolisiert die Positionierung von Rodrigo und Philipp auf der unteren Bühne in diesem Augenblick einerseits die Unterlegenheit gegenüber der Inquisition. Andererseits wird symbolisch die Gefühlslosigkeit und Distanziertheit der Inquisition im Vergleich zu den emotionalen Figuren des Rodrigo und Philipp dargestellt. Die Macht der Kirche, die jener des Königs übergeordnet ist, wird in dieser Inszenierung von Lluís Pasqual konkret thematisiert.

5.2.2. Wiener Staatsoper 2024

In der Inszenierung von Kirill Serebrennikov bleiben gleichzeitig mit Philipp und Rodrigo auch eine Handvoll von MitarbeiterInnen des Instituts auf der Bühne zurück. Mit Philipps „Restate!“¹⁷⁰ bleibt Rodrigo vor der rechten Türe im Hintergrund stehen. Rodrigo hatte sich bereits umgezogen und ist – mit Taschen behängt und einem T-Shirt, auf dem das Wort „Libertà“ gedruckt ist – auf dem Weg, das Institut/Labor zu verlassen. Rodrigo wundert sich, was der Direktor von ihm wolle. Zur gleichen Zeit öffnet sich die Türe auf der linken Seite im Hintergrund. Der Träger des historischen Philipp-Kostüms tritt im Bademantel auf die Bühne und stellt sich, mit dem Rücken zum Publikum, an die linke vordere Bühnenseite. (Abb. 43)

¹⁷⁰ Verdi, *Don Carlo*, S. 56 [„Bleibt!“].



Abb. 43: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:57:02.

Die Beleuchtung der Balustrade wurde abgeschaltet. Die Hauptbühne wird in dem einheitlichen Grauton erleuchtet. Privatsphäre ist in diesem Moment keine geboten. Die Szene findet zwar unter dem Ausschluss der Öffentlichkeit statt, allerdings agieren einen überwiegenden Teil der Zeit hinweg derart viele andere Personen auf der Bühne, dass es keinen privaten Eindruck geben kann.

Philipp sitzt mit Unterlagen beschäftigt am Schreibtisch in der Mitte der Bühne. Während er mit Rodrigo spricht, arbeitet er nebenbei und schenkt ihm keine Aufmerksamkeit. Dies dient als Zeichen dafür, dass Philipp Rodrigo übergeordnet ist und er sich ein solches Verhalten gegenüber seinem Angestellten leisten kann. Rodrigo scheint nicht erfreut von der Aufforderung, für ein Gespräch dazubleiben. Abweisend, distanziert und nüchtern antwortet Rodrigo seinem Vorgesetzten Philipp mit einem unterschwellig aggressiven Ton: „Sperar che mai potrei dal favor del Re?“¹⁷¹. Unbeeindruckt und emotionslos stellt sich Rodrigo an der anderen Tischseite Philipp gegenüber. Während die beiden Männer am Schreibtisch in der Mitte der Bühne kommunizieren, wird links neben ihnen der Statist angekleidet, der als „Model“ das historische Kostüm des König Philipp II. präsentiert. Das Anziehen des Statisten wird nicht nur auf einem Fernsehbildschirm links vom „Model“ dargestellt, sondern auch als große Projektion auf einer Fläche, die über dem Schreibtisch schwebt. (Siehe vorherige Abb. 43) Zu diesem Zeitpunkt wird auch die Beleuchtung auf der Bühne etwas gedimmt, damit die Aufnahmen der Kostüme besser sichtbar werden.

An der Interaktion zwischen Philipp und Rodrigo ändert sich unmittelbar im Verlauf der Oper nichts. Philipp arbeitet weiterhin an seinem Schreibtisch und führt quasi nebenbei Konversation mit Rodrigo. Rodrigo bleibt weiterhin abweisend und singt stolz „Ove alla Spagna una spada bisogni, una vindice, un custode all'onor, bentosto brillerà la mia di sangue

¹⁷¹ Verdi, *Don Carlo*, S. 56 [„Was könnte ich von der Gunst des Königs erhoffen“].

intrisa.“¹⁷² Diese Worte können in Bezug auf Kirill Serebrennikovs Inszenierung so gedeutet werden, dass Rodrigo, der nicht nur als Mitarbeiter des Instituts agiert, sondern auch als Öko-Aktivist, sich immer für die Umwelt einsetzen und für seine Ziele kämpfen werde. Deshalb kann Philipp auch nichts für Rodrigo persönlich tun, sondern im Grunde genommen nur für eine ganze Gesellschaft. Mit einem leicht provokanten Unterton bittet Rodrigo, seine Beobachtungen mitzuteilen. Philipp fordert nicht nur einerseits Rodrigo auf, zu sprechen, sondern andererseits auch die MitarbeiterInnen, ihre Arbeit am historischen Kostüm zu pausieren. Das Licht wird erneut um eine weitere Helligkeitsstufe dünkler gedimmt, wodurch der mit Scheinwerfern beleuchtete Arbeitstisch in den Vordergrund rückt. Die Ernsthaftigkeit des Themas wird dargestellt und Philipps Reaktionen werden betont.

Aufgrund von Rodrigos plötzlicher Stimmungsänderung (zuvor spärliche Antworten und nun voller Enthusiasmus) wird deutlich, dass er von einer Herzensangelegenheit erzählt und gleichzeitig Hoffnung sieht. Die Mitarbeitenden und der Träger des königlichen Kostüms wenden sich mit ihren Blicken in die Richtung der beiden Herren. Auch in dieser Situation ist klar, dass dies kein privates Gespräch unter vier Augen ist. Während Rodrigo seinen Computer herausholt – auf dem Aufkleber wie „Save your Earth“ und andere Botschaften für den Klimaschutz kleben – bleibt Philipp weiterhin abwesend über seine eigenen Arbeiten gebeugt. Erst als ein Video von Rodrigo abgespielt wird, das auch für das Publikum im Zuschauerraum auf die Bühne projiziert wird, widmet sich Philipp Rodrigos Angelegenheit. (Abb. 44)

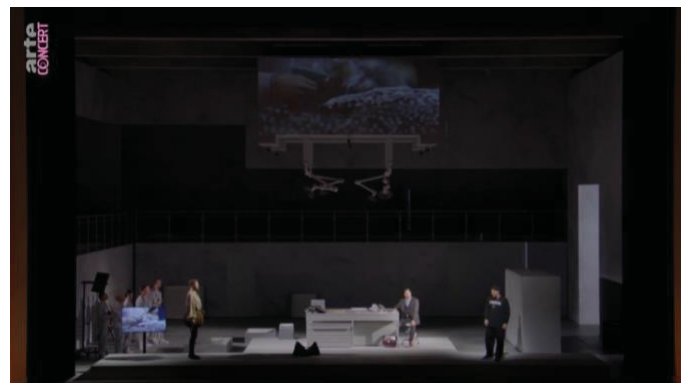


Abb. 44: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:00:07.

Rodrigo singt vom Ernst der Lage in Flandern, einem Land, das es in dieser Inszenierung nicht gibt. Thematisch wurde der idealistische Freiheitsgedanke für Flandern durch Rodrigos Aktivismus und Protest gegen die Klimakrise ersetzt. Herleitbar wäre, dass sich Rodrigo für Neuerungen in der Welt und in die Zukunft des Planeten einsetzen möchte, während Philipp im

¹⁷² Verdi, *Don Carlo*, S. 58 [„Wo man in Spanien ein Schwert braucht, eine rächende Hand, einen Hüter der Ehre, dort wird sogleich mein bluttriefendes Schwert glänzen.“].

Institut an der Vergangenheit und der Tradition festhält. Zu sehen sind Aufnahmen von Massenproduktionen und schlechten Arbeitsbedingungen. Rodrigos Offenlegung der schrecklichen Zustände auf den Straßen lassen sich nachvollziehbar auf die negativen Auswirkungen der Klimakrise übertragen. Ein Aspekt, der in diesem Zusammenhang jedoch widersprüchlich erscheint, ist darin zu sehen, dass Rodrigo mit seinem Anliegen ausgerechnet zu Philipp geht, dem Direktor des Instituts für Kostümkunde, der eben jenes gegenteilige Produktionsverfahren ausübt und unterstützt. Das Institut steht für die feinste Handarbeit an einzelnen Stücken und für die besondere Aufbewahrung dieser Kostüme, die nicht als Massenware gedacht sind. Herleitbar wäre, dass Rodrigo mit seiner Beschwerde und seinem Anliegen zu Philipp geht, um ihn auf die Verhältnisse außerhalb ihres Instituts aufmerksam zu machen, um ihn zu einem Handeln zu bewegen. Während in dieser musealen Welt im Institut versucht wird die Kostüme aufzubewahren und zu rekonstruieren, herrschen in der Welt draußen schreckliche Verhältnisse von Massenproduktion und verschwenderischem Konsum. Allerdings ergeben vor allem Philipps Worte „Col sangue sol potei la pace aver del mondor, il brando mio calcò l’orgoglio ai novator [...]“¹⁷³ gemessen an Philipps Position als Direktor des Instituts in Bezug auf die gezeigten Bilder und Rodrigos Appell nur wenig Sinn.

Die Aufnahmen im Video gehen von Bildern der Massenproduktion über in Bilder, die Müllberge, Umweltverschmutzungen und andere Auswirkungen auf die Umwelt zeigen. Diese Aufnahmen sind zu sehen, während Philipp über das funktionierende Spanien spricht. Die treue Ergebenheit des Volkes veranlasst Philipp dazu, denselben Frieden auch Flandern zu schenken.¹⁷⁴ Auch hier ist zwischen dem gesungenen Text und den gezeigten Bildern keine Parallelität zu ziehen. Erst als Rodrigo impulsiv, wütend Philipp vorwerfend, dass er das Thema nicht ernst nehme „Orrenda, orrenda pace! La pace è die sepolcri!“¹⁷⁵ singt, bekräftigen die Bilder die Dramatik der Situation. Die Projektionen der Müllberge breiten sich über die gesamte Bühnenfläche aus, wodurch der Ernst der Lage hervorgehoben wird. Die Mitarbeitenden auf der Bühne sehen sich erschrocken die Bilder an den Wänden an, während der Statist im historischen Kostüm weiterhin starr an der linken Seite steht und darauf wartet, dass er weiter angekleidet wird. (Abb. 45)

¹⁷³ Verdi, *Don Carlo*, S. 58 [„Mit dem Blutvergießen allein kannst du Frieden in der Welt haben; mein Schwert unterdrückte den Hochmut der Neuerer“].

¹⁷⁴ Vgl. A.a.O., S. 59.

¹⁷⁵ A.a.O., S. 60 [„Schrecklicher, schrecklicher Frieden! Das ist der Frieden des Kirchhofs!“].



Abb. 45: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:01:30.

Philipp, der von Rodrigos Umgangsform – ihm als Chef gegenüber – nicht erfreut ist, klappt den Computer zu und schiebt ihn erobert zur Seite. Die Projektionen verschwinden und Rodrigo erfängt sich wieder. Dem Publikum wird aufgrund der hellen Beleuchtung, die auf Rodrigo und Philipp gerichtet ist, gezeigt, dass diese Interaktion zwischen den beiden Männern wichtig ist. Einschüchternd versucht Rodrigo Philipp zu warnen, indem er ihn mit Kaiser Nero vergleicht.¹⁷⁶ Philipp schüttelt erhaben und diesen Worten keinen Glauben schenkend den Kopf und arbeitet gleichzeitig wieder an seinen Unterlagen weiter, ohne sich von Rodrigos Anschuldigungen beirren zu lassen. Jede Reaktion, die Philipp nach diesem Eklat Rodrigo schenkt, erfolgt auf spöttische Art und drückt Desinteresse aus.

Mit Rodrigos Worten „Questa è la pace che voi date al mondo?“¹⁷⁷ wird die Bühne heller beleuchtet und die Mitarbeitenden machen sich an die Arbeit, um den Statisten weiter zu bekleiden. Rodrigo steht zentral am Schreibtisch und versucht, Philipps Aufmerksamkeit für sein Anliegen zu bekommen, was jedoch nicht gelingt, da Philipp weiterhin unbekümmert in seinen Dokumenten liest und Rodrigo kaum einen Blick schenkt. Philipp scheint jedoch plötzlich nachdenklich auf Rodrigos Aufforderung zu reagieren, dass er sich als König von anderen abheben soll, indem er etwas Positives für die Welt tue.¹⁷⁸ Mit einem langen Blickkontakt zwischen den beiden weist Philipp Rodrigo darauf hin, dass er es nicht zu weit treiben soll mit seinen emotional aufgeladenen Vorwürfen und Aufforderungen. Die Stimmung zwischen den beiden Charakteren ist sehr angespannt.

Parallel zu diesem erneuten Weckruf Rodrigos wird nicht nur der projizierte Film weiter abgespielt, in dem der Statist mit dem historischen Kostüm des Königs angekleidet wird, sondern auch der Statist live auf der Bühne weiter angezogen. Irritierend ist jedoch, dass die

¹⁷⁶ Vgl. Verdi, *Don Carlo*, S. 60.

¹⁷⁷ Ebd. [„Ist das der Frieden, den Ihr der Welt gebt?“].

¹⁷⁸ Vgl. Ebd.

Fortschritte des Bekleidens innerhalb des Films und live auf der Bühne nicht miteinander übereinstimmen. Der Film zeigt nämlich keine Liveaufnahme von der Bühne, sondern bereits zuvor aufgenommene Bilder. Das bedeutet beispielsweise, dass dem Publikum im Film Bilder des Oberteils gezeigt werden, das zugeknöpft wird, während auf der Bühne das Oberteil erst aus dem Karton geholt und dem Statist angelegt wird. (Abb. 46)



Abb. 46: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:02:27.

Auch ein Schwert wird in der Videoaufnahme noch angelegt, das jedoch in dieser Szene zu keinem Zeitpunkt am Statisten zu sehen ist, sondern erst in der Autodafé-Szene zum Einsatz kommt. Auf diese Weise kommt es zu einem gewissen Reizüberfluss des Publikums, da derart viel gleichzeitig auf der Bühne geschieht, dass ZuschauerInnen Schwierigkeiten haben, auszumachen, worauf sie sich konzentrieren sollen und was im jeweiligen Moment von Relevanz ist.

Philipp singt „O strango sognator“¹⁷⁹ und steht zum ersten Mal von seinem Platz am Schreibtisch auf und zieht sich weiße Handschuhe an, um an der Fertigstellung des Kostüms mitzuwirken. Das Gespräch zwischen Philipp und Rodrigo wirkt zu diesem Zeitpunkt abweisender als in der Mailänder Inszenierung. Philipp ist weniger herausfordernd und geht weniger spielerisch auf Rodrigos Aussagen ein, sondern bleibt distanziert als Chef seinem Mitarbeiter überlegen. Enttäuscht und bedrückt packt Rodrigo seinen Computer ein. Diese Distanziertheit und Unnahbarkeit führt dazu, dass Philipps gutmütigen Worte „Ha nulla inteso il Re ... No; non temer! Ma ti guarda dal Grande Inquisitor!“¹⁸⁰ ungläubig erscheinen – als wären sie einfach nebenbei erwähnt. Vor allem, nachdem Philipp bereits während Rodrigos Appell kaum ein Interesse gezeigt hat. Philipp steht zwar neben Rodrigo am Schreibtisch und blickt in dessen Richtung, als er die Worte sagt, allerdings greift er gleichzeitig auch zum Hut und setzt ihn dem Statisten auf. Das zeigt erneut, dass Philipp sich nicht vollkommen auf

¹⁷⁹ Verdi, *Don Carlo*, S. 60 [„O seltsamer Schwärmer“].

¹⁸⁰ Ebd. [„Der König hat nichts gehört ... Nein, fürchte nichts! Aber hüte dich vor dem Großinquisitor“].

Rodrigo konzentriert, sondern sich gleichzeitig mit etwas anderem beschäftigt. Dementsprechend überraschend erscheint auch Philipps Aussage, dass er Rodrigo bei sich haben möchte.¹⁸¹ Rodrigo sieht seine Ideale nicht in der Vergangenheit und der Tradition vertreten, die im Institut aufrechterhalten wird, sondern möchte frei und ohne Zwang für die Zukunft kämpfen.

Philipp hängt seinem Double eine Goldkette um, und singt währenddessen „Osò lo sguardo tuo penetrar il mio soglio... del capo mio, che grava la corona, l'angoscia apprendi e il duol!“¹⁸². Philipp wendet sich mit seinen Worten zwar an Rodrigo, steht jedoch in der Nähe des Statisten und hantiert an diesem. Dadurch sticht hervor, dass zwischen der Geschichte der historischen Figur und Philipp eine gewisse Nähe und Parallelität besteht. In Bezug auf die Gegenwart betrachtet Philipp anstelle der spanischen Regentschaft seine Position als Direktor des Instituts als gewisse Belastung. Außerdem hat er auch die ähnlichen privaten Schwierigkeiten in seiner Familie, wie König Philipp II., da seine Frau und sein Sohn – die beide im Institut tätig sind – Gefühle füreinander haben. Diese Themen können sich auch laut Verdi nicht nur im 16. Jahrhundert abspielen, sondern durchaus auch in der heutigen Zeit, weshalb eine geschichtliche Anpassung an die heutige Gesellschaft nachvollziehbar ist. Um diese Parallelität zu verstärken, wird die Biografie des echten spanischen Königs Philipp II. auf der Bühne projiziert, während Philipp „Guarda or tu la mia reggia; l'affanno la circonda, sgraziato genitor! Sposo più triste ancor!“¹⁸³ singt. Philipp wirkt in diesem Moment leicht bedrückt und wütend, jedoch deutlich weniger geknickt als in der vorherigen Mailänder Inszenierung. Philipp entfernt sich einige Schritte von Rodrigo, wirft seine weißen Handschuhe auf den Schreibtisch und greift sich mit der Hand ans Gesicht.

Rodrigos „Sire, che dite mai?“¹⁸⁴ scheint ebenfalls mit einer schwächeren emotionalen Betroffenheit gesungen zu werden als in anderen Inszenierungen. Während Rodrigo diese Worte singt, richtet er die Kette an Philipps Double und wirft ausschließlich einen kurzen Blick in Philipps Richtung. Diese Art, gleichzeitig an den Kostümen zu arbeiten, während die SängerInnen wichtige, tiefgründige Worte singen, schwächt die emotionale Wirkung auf das Publikum. Philipp stützt sich an seinem Schreibtischsessel ab und singt „La Regina ... un

¹⁸¹ Vgl. Verdi, *Don Carlo*, S. 60.

¹⁸² Ebd. [„Dein Blick wagte es, meine Macht zu durchdringen ... von meinem Haupte, auf dem die Krone lastet, erfahre Angst und Schmerz“].

¹⁸³ A.a.O., S. 62. [„Betrachte nun meinen Palast; die Sorge umgibt ihn; ic freudloser Vater, und noch unglücklicher Ehemann“].

¹⁸⁴ Ebd. [„Sire, was sagt Ihr da?“].

sospetto mi turba ... Mio figlio ...“¹⁸⁵. Sobald es um Carlo geht, stürzt Rodrigo in Philipps Richtung und nimmt Carlo mit verteidigenden Worten in Schutz. Philipp offenbart Rodrigo mit den Worten „Nulla val sotto al ciel il ben ch’ei tolse a me!“¹⁸⁶ seine innere Schwäche und dementsprechend auch eine geheim zu haltende verwundbare Seite. Sobald Philipp weitersingt, öffnen sich im Hintergrund die beiden Türen, durch die die Statisten-Doubles von Carlo und Elisabeth in ihren historischen Kostümen auftreten. Sie positionieren sich neben Philipps Double an der linken vorderen Bühnenseite. Das Licht wird ganz dunkel gedimmt, sodass nur mehr der Laufsteg im vorderen Bereich der Bühne und die jeweiligen Figuren, die darauf stehen, mit Scheinwerfern beleuchtet werden. An der Wand im Hintergrund der Bühne werden Aufnahmen der Kostüme projiziert. (Abb. 47)

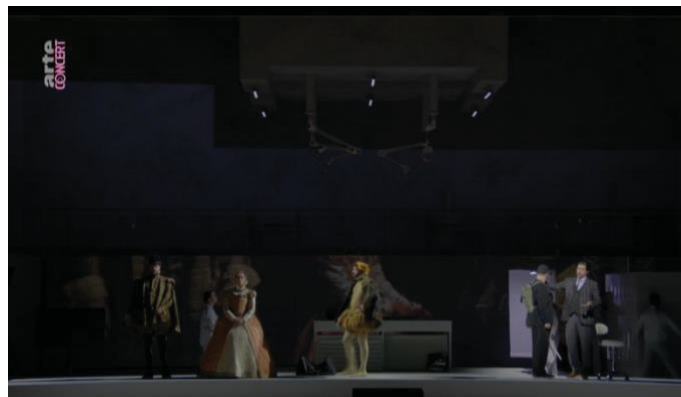


Abb. 47: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:06:31.

Nicht nur Mitarbeitende, die im Hintergrund Bühnenelemente verschieben, sondern auch die TrägerInnen der historischen Kostüme sorgen für Bewegung und Ablenkung vom eigentlichen persönlichen Gespräch zwischen Philipp und Rodrigo auf der Bühne. Dieses intime Geständnis Philipps und dessen Bitte an Rodrigo erscheinen auf diese Weise nicht mehr privat. Obwohl Philipp seine Hand auf Rodrigos Schulter legt, um Nähe aufzubauen, überwiegt eine gewisse Distanziertheit, die wenig Empathie bei den ZuseherInnen auslöst. Rodrigo reagiert auf Philipps Vertrauensbereitschaft nicht in Form eines „Freudenausbruches“¹⁸⁷, wie es im Libretto beschrieben wird, sondern skeptisch, überrascht und überfordert. Rodrigo entfernt sich einige Schritte von Philipp, der sich – leicht schämend – mit erklärenden Worten an Rodrigo wendet.

Während Rodrigo zum zweiten Mal „Inaspettata aurora in ciel appar! S’apri quel cor, che niun poté scrutar!“¹⁸⁸ singt, zieht er aus seiner Umhängetasche ein T-Shirt auf dem – ähnlich

¹⁸⁵ Verdi, *Don Carlo*, S. 62. [„Die Königin ... ein Verdacht macht mir zu schaffen ... Mein Sohn“].

¹⁸⁶ Ebd. [„Nichts auf Erden kommt dem Gut gleich, das er mir raubte!“].

¹⁸⁷ A.a.O., S. 63.

¹⁸⁸ A.a.O., S. 62. [„Unerwartet erscheint die Morgenröte am Himmel! Das Herz, das niemand erforschen konnte öffnet sich!“].

wie auf dem, das er selbst trägt – „Libertà“ gedruckt steht. Rodrigo hält es Philipp hoffnungsvoll unter die Augen. Als Entgegenkommen dafür, dass Rodrigo sich der Bitte Philipps annimmt, soll sich Philipp Rodrigos Appell zu Herzen nehmen. Philipp nimmt das T-Shirt entgegen, rät Rodrigo mit strengem Ton, dass er sich jedoch vor dem Großinquisitor in Acht nehmen solle. Daraufhin geht Philipp durch die rechte hintere Türe ab. Rodrigo wirkt überfordert und nachdenklich über das, was gerade geschehen ist. Er wirft einen Blick im Vorbeigehen auf die historischen Kostüme und verlässt die Bühne über die linke Seite. Auf der Bühne bleiben die drei Doubles von Philipp, Elisabeth und Carlo in den historischen Kostümen zurück, während im Hintergrund Detailaufnahmen der Kostüme projiziert werden.

5.2.3. Salzburger Festspiele 2013

In Peter Steins Inszenierung gehen alle Damen über die linke Bühnenseite ab. Auch Rodrigo macht sich auf den Weg, um zu gehen. Philipp steht auf der rechten vorderen Bühnenseite und fordert ihn auf zu bleiben. Das Bühnenbild ist immer noch dasselbe, das in der vorherigen Szenenanalyse beschrieben wurde. Ein Platz vor dem Kloster mit einem Brunnen und einem Baum darüber, sowie Stiegen, die zum Kloster führen. Philipp trägt ein edles schwarzes Kostüm mit einem langen Mantel, einem goldverzierten Gürtel, einer goldenen Kette und einem Hut, der jenem des echten spanischen Königs des 16. Jahrhunderts ähnlich sieht. Rodrigo trägt ein elegantes, schwarz-blaues Kostüm, das etwas weniger edel ist, wodurch die übergeordnete Stellung des Königs verdeutlicht wird.

Rodrigo bleibt mit einem verunsicherten Blick auf Philipps Aufforderung hin stehen und nähert sich dem König zögerlich. Er stellt sich respektvoll mit seinem Blick in die Ferne gerichtet einige Schritte seitlich vor Philipp. An Rodrigos starrer Körpersprache und ernster Mimik ist zu erkennen, dass er die Forderungen des Königs zwar befolgt, jedoch keinerlei Interesse hat, mit ihm zu interagieren. Rodrigo, der zuvor den Umgang Philipps mit seiner Frau beobachtet hat und zutiefst verurteilt, kann sich Philipp gegenüber nicht emotionslos verhalten. Peter Stein lässt ihn deshalb auch nicht vor Philipp niederknien, wie es an sich im Libretto notiert ist, sondern positioniert ihn in Distanz stehend, ohne eine konkrete Unterwürfigkeit Rodrigos darzustellen. Die persönliche Distanz zwischen den beiden Männern wird auch durch einen räumlichen Abstand verstärkt. Philipp wendet sich mit seinen Worten und seinem Blick an Rodrigo. Rodrigo singt „Sperar che mai potrei dal favore del Re? Sire, pago son io, la legge

è scudo a me“¹⁸⁹. Mit dem Wort „Sire“ verbeugt sich Rodrigo respektvoll in einer kurzen Geste, steht weiterhin selbstbewusst und seine Prinzipien vertretend, seinen Blick in die Ferne gerichtet da, ohne Blickkontakt aufzunehmen. Während dieses Dialogs verändern sich die Lichtverhältnisse. Die vorherige helle, warm-gelbe Beleuchtung wird allmählich gedimmt und verändert sich in ein nächtliches Blau. Der Baum wirft dunkle Schatten auf die Bühne, während die Gesichter und Körper der Figuren mit Scheinwerfern beleuchtet bleiben. Diese dunkle Stimmung symbolisiert etwas Geheimnisvolles und schafft vor allem eine Privatsphäre, die für das Gespräch zwischen den beiden geboten wird.

Philipp nähert sich Rodrigo mit den Worten „Amo uno spirito altier ... L’audacia perdono ... Non sempre“,¹⁹⁰. Bei den warnenden Worten „non sempre“ schmunzelt Philipp, für den dies scheinbar eine Provokation war, um Rodrigo aus seiner Starrheit zu locken, während dieser besorgt die Augen aufreißt. Philipp beginnt, Rodrigo seine Vergangenheit mit „Voi lascaste il mestier della guerra; Un uomo come voi, soldato d’alta stirpe, Inerte può restar?“¹⁹¹ in Erinnerung zu rufen. Anfangs nachdenklich, den Blick auf den Boden richtend, reagiert Rodrigo jedoch lächelnd und stolz. (Abb. 48) Außerdem richtet sich Rodrigo ab diesem Zeitpunkt mit seinen Worten direkt an Philipp und blickt auch in dessen Richtung. Rodrigo zeigt nach und nach Emotionalität und lässt sich auf das Gespräch mit dem König ein.



Abb. 48: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:28:14

Philipp gibt nicht auf herauszufinden, wonach sich Rodrigo sehnt, um ihn für seine politischen Gunsten auszunutzen. Mit „Nulla! No ... per me! Ma per altri ...“¹⁹² antwortet Rodrigo zuerst entschlossen und anschließend zögernd, nachdenklich. Philipp, dem langsam die Geduld reißt, Rodrigo alles aus der Nase ziehen zu müssen, fragt „Che voi dire? Per altri?“¹⁹³. In Rodrigos

¹⁸⁹ Verdi, *Don Carlo*, S. 56 [„Was könnte ich von der Gunst des Königs erhoffen? Sire, zufrieden bin ich, das Gesetz ist mein Schutzschild“].

¹⁹⁰ Ebd. [„Ich liebe einen stolzen Geist ... Wagemut verzeihe ich ... nicht immer“].

¹⁹¹ Ebd. [„Ihr gabt das Kriegshandwerk auf; Ein Mann wie Ihr, Soldat von hoher Abkunft, kann müßig bleiben?“].

¹⁹² A.a.O., S. 58 [„Nichts! Nein ... für mich! Aber für andere ...“].

¹⁹³ Ebd. [„Was meinst du damit? Für andere?“].

Bitte, vor dem König frei sprechen zu dürfen, kommt das Wort „Sire“ vor, zu dem sich Rodrigo erneut verbeugt und somit seinen Respekt vor dem König beweist. Überrascht, dass der König ihm zu sprechen gewährt, beginnt Rodrigo emotional über Flandern zu erzählen. Philipp hört ihm zu und verschränkt seine Arme hinter dem Rücken, was erneut auf eine Dominanz in der Situation hinweist. Der König wendet sich immer wieder ab, jedoch geht Rodrigo ihm nach und stellt sich direkt vor dessen Augen, um seine Aufmerksamkeit zu erlangen. In dieser Szene wird deutlich, wie schrecklich Rodrigo die Verhältnisse in Flandern empfindet, während Philipp gar nicht erschrocken oder überrascht wirkt.

Rodrigo ist zunächst erleichtert, dankbar und stellt sich räumlich neben den König. Rodrigo hofft, dass der König in Bezug auf Flandern tätig wird. Philipp weist Rodrigo jedoch zurecht und singt „Col sangue sol potei la pace aver del mondo [...] La morte in questa man ha un avvenir fecondo“.¹⁹⁴ Rodrigo realisiert erschrocken und wütend, dass sich der König ganz und gar nicht einsichtig zeigt, was die Gewalt seines politischen Umgangs betrifft. Rodrigo entfernt sich einige Schritte vom König. Währenddessen legt Philipp seine Hände schmunzelnd ineinander. Er erfreut sich scheinbar darüber, dass sein Plan, Rodrigo aus der Reserve zu locken und zu provozieren, gelingt. Philipp entgegnet mit den Worten „Volgi un guardo alle Spagne!“¹⁹⁵. Rodrigo blickt erschrocken in Philipps Richtung, sobald dieser davon spricht, Flandern denselben Frieden zu „schenken“. Seinen Ärger nicht mehr zurückhalten könnend offenbart Rodrigo sein Entsetzen über diese politische Herangehensweise des Königs. Der räumliche Abstand zwischen den beiden ist groß, wodurch ihre unterschiedlichen Ansichten zur Politik, vor allem in diesem Augenblick, augenfällig dargestellt werden. (Abb. 49)



Abb. 49: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:31:53

Die Situation eskaliert mit Rodrigos Worten „La pace è die sepolcri!“¹⁹⁶. Mit diesem Vorwurf stellt er auf riskante Art und Weise die Herrschaftsposition des Königs in Frage.

¹⁹⁴ Verdi, *Don Carlo*, S. 58 [„Mit dem Blutvergießen allein kannst du Frieden in der Welt haben; [...] Der Tod hat in dieser Hand eine fruchtbare Wirkung“].

¹⁹⁵ A.a.O., S. 60 [„Wirf einen Blick auf Spanien“].

¹⁹⁶ Ebd. [„Das ist der Frieden des Kirchhofs“].

Dementsprechend blickt nicht nur Philipp überrascht und entsetzt Rodrigo an, sondern auch Rodrigo realisiert ängstlich, dass seine Worte folgenschwere Auswirkungen für ihn haben können. Rodrigo geht, ohne den Blick auf Philipp zu entfernen, auf den König zu und wagt, Mut gefasst, zu ergänzen „O Re, non abbia mai di voi l’istoria a dir: Ei fu Neron!“¹⁹⁷. Diese Offenheit und Wagemut Rodrigos öffnen Philipp die Augen und verändern ihn, da sich vermutlich noch nie jemand getraut hat, mit dem König auf diese Art und Weise zu sprechen. Philipp wendet seinen Blick nach einem intensiven Blickkontakt mit Rodrigo ab und wirkt nachdenklich. Als Rodrigo fragt „Questa è la pace che voi date al mondo?“¹⁹⁸ wirkt Philipp zweifelnd und nickt leicht, was darauf hindeutet, dass er die Worte ernst nimmt. Dieses nachdenkliche, zweifelnde Verhalten des Königs zieht sich weiter, bis Rodrigo den König bittend motivieren möchte, ein besserer König als alle anderen zu sein. Philipp muss in diesem Augenblick schmunzeln, da er Rodrigos Hartnäckigkeit bewundert. Rodrigo kniet sogar träumerisch vor dem König nieder.

Der König nähert sich Rodrigo an und streicht ihm mit den Worten „O strano sognator! Tu muterei pensier, se il cor dell’uom conoscerai, qual Filippo il conosce!“¹⁹⁹ über den Kopf. Rodrigo sieht verstört und verängstigt über das Verhalten des Königs zu ihm auf. Philipp wirkt bei diesen Worten betrübt und sehr ernst, weshalb er das Thema mit „Ed or ... non più!“²⁰⁰ wechseln möchte. Rodrigo erhebt sich wieder und Philipp wendet sich mit einigen Schritten, in den Hintergrund abgehend, von ihm ab. Rodrigo scheint enttäuscht darüber zu sein, dass der König das Gespräch unterbinden möchte. (Abb. 50)



Abb. 50: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:34:44.

Geheimnisvoll, sanft und den Blick in die Ferne nach links gerichtet, ohne Blickkontakt zu Rodrigo aufzunehmen, singt Philipp „Ha nulla intenso il Re ... No; non temer! Ma ti guarda

¹⁹⁷ Verdi, *Don Carlo*, S. 60. [„O König, möge nie die Geschichte von Euch sagen: Er war ein Nero!“].

¹⁹⁸ Ebd. [„Ist das der Frieden, den Ihr der Welt gebt?“].

¹⁹⁹ Ebd. [„O seltsamer Schwärmer“].

²⁰⁰ Ebd. [„Und jetzt ... nichts mehr davon!“].

dal Grande Inquisitor!“²⁰¹. Unsicher und fragend, worauf der König hinaus möchte, singt Rodrigo: „Che! ... Sire!“²⁰². Philipp geht nicht weiter darauf ein. Mit mildem Ton ist Philipp überrascht davon, dass Rodrigo selbstlos vor dem König steht, weshalb er ihn für seine Zwecke einsetzen möchte. Rodrigo bleibt starr, den Blick nach vorne gerichtet und verneint entschlossen den Wunsch des Königs, da er sich mit der Politik des Königs nicht identifizieren kann und dies seinen eigenen Prinzipien widersprechen würde. Philipp spricht anschließend von einem zu stolzen Charakter Rodrigos. Interessant ist, dass Rodrigo zwar aufgrund seiner Worte als stolzer Mensch beschrieben werden kann, jedoch in dieser Inszenierung nicht aufgrund seines körperlichen Verhaltens. Rodrigo lässt sich nach und nach vom König beeinflussen, was im Vergleich zu den beiden vorherigen Inszenierungen für einen eher schwachen Charakter spricht. Rodrigo fasst vielmehr Mut, um gegen den König zu argumentieren. Auf Rodrigos Gesicht zeichnet sich ein irritierter Blick ab, da Philipp sich plötzlich an dessen Arm festhält und gesteht: „Osò lo sguardo tuo penetrar il mio soglio ...“²⁰³. Eine derart emotionale und schwache Seite des Königs zu erfahren, erstaunt Rodrigo. Die Nähe zwischen Philipp und Rodrigo wird nicht nur räumlich dargestellt, sondern lässt sich auch an Rodrigos Gesichtsausdruck erkennen. Rodrigo ist von den Worten des Königs sichtlich berührt, aber auch überfordert. Während der König riskante Worte über seinen inneren Schmerz äußert, blickt Rodrigo bedrückt um sich und kontrolliert, dass niemand sonst etwas davon mitbekommt. Eine solch private Seite kennt bisher noch niemand vom König, weshalb Rodrigo besorgt fragt, was er meine.

Emotional fängt Philipp offen und ehrlich an zu erzählen, was ihn bedrückt. Sobald er Carlo erwähnt, hält Rodrigo sich die Hand ans Herz und verteidigt Carlo vor dem König: „Fiera ha l'alma insiem e pura!“²⁰⁴. Einfühlsam beobachtet Rodrigo den König, während er seine persönliche Zerrissenheit enthüllt. Philipp greift erneut an Rodrigos Arm, als er sich mit seiner Bitte, ein Auge auf Carlo und Elisabeth zu werfen, an ihn wendet. Erschrocken weiß Rodrigo nicht, wie er reagieren soll. Von diesem Vertrauen Philipps überrascht singt Rodrigo „Inaspettata aurora in ciel appar!“²⁰⁵. Im Nebentext ist ein Freudenausbruch Rodrigos beschrieben, der sich in dieser Inszenierung jedoch kaum zu erkennen gibt. Vielmehr ist eine Überwältigung von Rodrigos Emotionen festzustellen. Allmählich erfasst Rodrigo, was ein

²⁰¹ Verdi, *Don Carlo*, S. 60 [„Der König hat nichts gehört... Nein, fürchte nichts! Aber hüte dich vor dem Großinquisitor!“].

²⁰² Ebd. [„Wie? Sire?“].

²⁰³ Ebd. [„Dein Blick wagte es, meine Macht zu durchdringen ...“].

²⁰⁴ A.a.O., S. 62 [„Edel und rein ist seine Seele“].

²⁰⁵ Ebd. [„Unerwartet erscheint die Morgenröte am Himmel“].

solches Vertrauen des Königs für seine politischen Ideen bedeuten könnte. Bevor sich Rodrigo Philipp erneut annähern kann, warnt dieser ihn mit zärtlich-besorgter Stimme vor dem Großinquisitor. Es scheint fast so, als wäre Philipp in Gedanken, den Blick ins Leere gerichtet. Wieder zu sich kommend, geht Philipp einige Schritte auf Rodrigo zu und schreit bei der letzten Warnung „Ti guarda“²⁰⁶. Rodrigo erschrickt ängstlich, hält dankend Philipps Hand an seine Stirn und kniet vor ihm nieder. So ähnlich ist auch die Beschreibung des Nebentexts: „Il Re stende la mano a Rodrigo, che piega il ginocchio e gliela bacia“²⁰⁷. Zum Schluss der Szene leitet Philipp Rodrigo an aufzustehen, entreißt seine Hand und der kühle, emotionslose Charakter des Königs ist erneut zurückgekehrt. Philipp geht in den Hintergrund ab, während Rodrigo ihm hinterher sieht und verwirrt auf der Bühne zurückbleibt, bevor sich der Vorhang schließt.

Deutlich zu erkennen ist, dass Philipp einen Großteil der Zeit die Oberhand über die Situation behält. Die Emotionalität zwischen den beiden Figuren wird aufgrund der räumlichen Distanz für das Publikum sichtbar gemacht. Nicht nur Philipp zeigt seine zerbrechliche Seite, auch Rodrigo wird einfühlsamer und zugänglicher. Es wirkt so, als würde Philipp Rodrigo derart manipulieren und provozieren, dass sich dieser auf die Anforderungen des Königs einlässt, obwohl er eine vollkommen konträre politische und moralische Ansicht vertritt. Interessant ist auch zu beobachten, dass Philipp selbst keine wirkliche Angst oder Respekt vor der Inquisition hat, wie dies beispielsweise in der Mailänder Inszenierung der Fall ist. Er warnt zwar Rodrigo vor dem Großinquisitor, sieht sich selbst jedoch in keiner Position, in der er besorgt sein sollte.

5.3. Autodafé (Dritter Akt, Zweiter Teil, Szene Nr. 14 - fünftaktige Fassung mit dem ersten Fontainebleau-Akt)

Das Autodafé ist in Giuseppe Verdis *Don Carlo* musikalisch und szenisch betrachtet die größte und ausdrucksstärkste Szene. Im fünftaktigen Libretto wird sie als „Gran Final“ des dritten Aktes benannt.²⁰⁸ Verdi war bekannt dafür, derart große Szenen in seine Opern einzubauen, die diese Oper mitunter zu einer Grand Opéra machten. Diese zentrale, symbolhafte Szene ist das Herzstück der Oper. „Das große Autodafé ist so lebendig und vielfältig in seinen musikdramaturgischen Mitteln abgestuft, dass man Verdis Überzeugung

²⁰⁶ Verdi, *Don Carlo*, S. 62 [„Hüte dich“].

²⁰⁷ Ebd. [„Der König reicht Rodrigo die Hand, der das Knie beugt und sie ihm küsst“].

²⁰⁸ Vgl. A.a.O., S. 72.

versteht, es sei ‚ohne Zweifel das beste Stück in der Oper‘.²⁰⁹ Verdi orientierte sich für sein großes Spektakel am deutschen Komponisten Giacomo Meyerbeer und seiner Krönungsszene in *Le Prophète*.²¹⁰

Der erste Teil des dritten Akts – der sich vor dieser Szene des Autodafés ereignet – spielt in der Nacht im Garten der Königin. Eboli hat nach ihrem Kostümtausch mit Elisabeth herausgefunden, dass Carlo Elisabeth liebt und Carlo und Rodrigo gedroht, sie an den König zu verraten. Nachdem Eboli verschwunden ist, hat Rodrigo seinen Freund gebeten, ihm all seine Briefe und Papiere zu überlassen, damit sich dieser durch diese verräterischen Unterlagen nicht in Gefahr bringen konnte. Der große Tag des Autodafés beginnt mit der Ankunft aller Teilnehmenden auf der Platz vor Nostra Donna d’Atocha. Es ist ein Schauspiel, an dem jede Arbeiterschicht vertreten ist. Das Volk betrachtet die Vorführung der durch die Inquisition verurteilten Ketzer, die von Mönchen auf die Bühne gebracht werden. Jubel und Entsetzen zieht sich durch die anwesende und genau beobachtende Menge. Alle wichtigen Personen des Hofes treten mit dem Gefolge auf, darunter auch Königin Elisabeth und Rodrigo. König Philipp II. wird, gesondert von allen anderen, feierlich empfangen. Carlo stört die Feierlichkeit mit flandrischen Gesandten und fordert seinen Vater auf, die Regentschaft Flanderns abzugeben. Nachdem Philipp jedoch verneint, zieht Carlo ein Schwert vor dem König und fordert ihn vor der gesamten Öffentlichkeit heraus. Zur Verwunderung aller, entwaffnet ausgerechnet sein bester Freund Rodrigo Carlo im Auftrag des Königs. Rodrigo wird zum Herzog geschlagen, Carlo wird verhaftet und die Ketzerverbrennung beginnt. Während der Verbrennung ist eine „Stimme vom Himmel“ zu hören, die den verbrennenden Ketzern den Frieden im Reich Gottes verspricht, da sie ihn auf Erden nicht erreichen konnten und kritisiert somit gewissermaßen das System und das Handeln der Inquisition. Es ist ein Augenblick, in dem der Konflikt der Vereinbarkeit von politischer Macht und persönlichem, familiärem Stolz eskaliert.

5.3.1. Teatro alla Scala di Milano 2023

Gleich zu Beginn ist anzumerken, dass der Dirigent dieser Produktion, Riccardo Chailly, das Autodafé nach dem Applaus nicht mit dem Läuten der Glocken musikalisch einleitet, sondern sofort das volle Orchester spielen lässt. Die Glocken lassen sich zwar vereinzelt währenddessen heraushören, allerdings stehen sie nicht im Vordergrund, wie dies bei anderen Inszenierungen der Fall ist. Erst mit dem Beginn der Musik, die die Szene des

²⁰⁹ Schweikert, „Das Wahre Erfinden“, S. 246.

²¹⁰ Ebd.

Autodafés einleitet, heben sich links und rechts des Turmbogens die dunklen Wände, wodurch der Raum leicht erleuchtet wird. Die gelblich leuchtende Steinwand, die aussieht wie undurchsichtige Fenstergläser, kommt zum Vorschein. Die Turmbögen öffnen sich, ein hohes, schmales Konstrukt, das mit Stiegen zu betreten ist und den Eindruck erweckt, als wäre es die Rückseite einer Wand, erscheint hinter den geöffneten Bögen. Links und rechts davon strömen eine große Anzahl an Mönchen und Hofdamen auf den unteren, publikumsnahen Bühnenbereich und platzieren sich rund um die Konstruktion in der Mitte und erwarten freudig und gespannt das weitere Geschehen. (Abb. 51)



Abb. 51: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:31:04.

Deutlich zu erkennen ist, dass Lluís Pasqual bei dem Autodafé auf die Darstellung des Volkes verzichtet, anders als im Libretto festgehalten wird. Nur kirchliche Repräsentanten und königliche Hofangestellte sind anwesend. Zwischen den Gruppen laufen eilig andere Mönche mit Laternen als Requisiten von einer Seite der Bühne zur anderen. Die eher statische Menge auf der Bühne deutet darauf hin, dass der Fokus nicht auf ihnen liegt, sondern auf dem, was sich zwischen drinnen abspielt und dem, was auf den Stiegen vor der Wand zu beobachten ist. Männer in Rüstungen – vermutlich die Garde des Königs – treten einzeln von der rechten Bühnenseite zwischen der Masse auf und ziehen an Seilen die gefolterten, blutüberströmten, maskierten, praktisch unbekleideten und sich wehrenden Verurteilten der Inquisition hinter sich her. In der Mitte der Bühne wird nach und nach jeder einzelne der beschuldigten Ketzer in ein tiefes Loch geworfen. Mit dem Erscheinen dieses Anblicks ändert sich die Stimmung der Musik zu einer düsteren, bedrückenden Atmosphäre. Sobald dieser „Abwurf“ der Ketzer vorbei ist, wird die lückenhafte Wand im Hintergrund von Mönchen, die die fehlenden Teile und weitere Requisiten auf die Bühne bringen, Stück für Stück zusammengesetzt. Anhand dieser Ereignisse wird dem Publikum verständlich gemacht, dass es sich hierbei um Vorbereitungen für das große Ereignis handelt.

Mit dem neuerlichen Ertönen der Trompeten treten alle über die hinteren Bühnenseiten ab. Während weiterhin an der Fertigstellung der Wand gearbeitet wird, stellen sich auf der kaum beleuchteten Bühne die Leibwachen des Königs und seiner Frau in einer Reihe auf. Im Hintergrund nehmen die Mönche mit Weihrauchfässern Aufstellung, während vor ihnen eine andere Mönchsgruppe – mit den zuvor über die Bühne getragenen Laternen – zeremoniell vorbeizieht. Philipp und Elisabeth treten jeweils von getrennten Seiten auf. Sie tragen goldene, prachtvolle Kostüme, Krone und Schmuck und werden mit goldschimmernden Umhängen – die majestätisch präsentiert von der Decke heruntergelassen werden – fertig für die Zeremonie bekleidet. Die beiden stechen mit ihren goldenen Kostümen in dem dunklen Raum mit schwarz bekleideten Mönchen, Wachen und Hofdamen deutlich hervor. (Abb. 52)



Abb. 52: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:35:37.

Zwischen den beiden Figuren ist ein sehr großer Abstand, der auch ihre Distanziertheit in ihrer Beziehung symbolisiert. Und obwohl sie sich gegenüber stehen, ist in ihrem Blicken kein Gefühlsaustausch zu erkennen. Der Mönchs- und Hofdamenchor wurde für den Beginn des Ereignisses auf der Bühne positioniert. Auch dies zeigt, dass das Publikum immer noch einen Blick auf die letzten Vorbereitungen bekommt. Die Turmbögen schließen sich wieder in Richtung Publikum. Nur ein kleiner Spalt wird für die Ankündigung des königlichen Herolds gelassen, der mit dem Prozessionskreuz in der Hand ankündigt: „Schiusa or sia la porta del tempio!“²¹¹.

Die Bögen öffnen sich und die Holzwand, die das Publikum zuvor von der Rückseite her gesehen hat, wendet sich zu einem riesigen, rein goldenen Altarbild, in dem König Philipp II. mit Krone, Zepter und Reichsapfel in der Hand mittig erhöht steht – vermutlich an der Stelle eines Heiligen. Dies ist ein unglaublich imposantes, mächtiges Bild des Königs, das in der Fernsehaufnahme deutlich geschmälert wird und abgeschwächer wirkt, als für das Publikum vor Ort. (Abb. 53)

²¹¹ Verdi, *Don Carlo*, S. 74. [„Man öffne die Tür der Kirche!“].



Abb. 53: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:39:42.

Das Bühnenbild hat aufgrund der Nähe zum Publikum eine überwältigende Wirkung und strahlt eine ungemein starke Bedeutung aus, nämlich, die Macht des Königs. Auf einer bildlichen Ebene wird hier dargestellt, dass er über allen steht. Auch die starke Beleuchtung auf Philipp, hebt ihn von seinem Umfeld klar ab. In diesem Moment wird klar, dass die vierte Wand entfällt, da das Geschehen auf der Bühne – mit der frontalen Positionierung des Chors und des goldenen Tableaus gegenüber von den ZuschauerInnen – das Publikum vor Ort gewissermaßen miteinbezieht. Es scheint so, als würde das Publikum im Saal, das Volk aus dem Werk repräsentieren, das der Veranstaltung des Autodafés beiwohnt.

Obwohl die Beschreibungen des Bühnenbildes zu Beginn der Autodafé-Szene im Nebentext nicht mit der in Mailand dargestellten Szene vollkommen übereinstimmen, bleiben die Intentionen und Ideen dennoch verständlicherweise dieselben.

„Una gran piazza innanzi Nostra Donna d’Atocha. A destra, la chiesa, cui conduce una grande scala. A sinistra, un palazzo. In fondo, altra scalinata che scende ad una piazza inferiore, in mezzo alla quale si eleva un rogo di cui si vede la cima. Grandi edifici e colline lontane formano l’orizzonte. Le campane suonano a festa. La calca, contenuta appena dagli Alabardieri, invade la scena.“²¹²

Im Hintergrund sind lassen sich an der Rückwand das Kloster oder die Kirche erahnen, da das Bühnenbild bereits zuvor in der Oper der Repräsentation dieser Räumlichkeiten diente. Der Scheiterhaufen ist nicht sichtbar, allerdings kann von dem Loch, in das die Ketzer geworfen wurden, abgeleitet werden, dass dieses mit der späteren Ketzerverbrennung in Verbindung steht. Was jedoch schon vorhanden ist, sind die Darstellung eines großen Gebäudes, die Treppen und eine Menschenmenge. Mit Lluís Pasquals Inszenierung wird dem Publikum nicht

²¹² Verdi, *Don Carlo*, S. 72. [„Ein großer Platz vor Nostra Donna d’Atocha. Rechts die Kirche, zu der eine große Treppe führt. Links ein Palast. Im Hintergrund eine andere Treppe, die auf einen niedrigen Platz führt, in dessen Mitte sich ein Scheiterhaufen erhebt, dessen oberen Teil man sieht. Große Gebäude und entfernte Hügel bilden den Horizont. Die Glocken läuten festlich. Die Menge, die die Hellebardenträger kaum halten können, strömt auf die Bühne“].

nur das Ereignis des Autodafés selbst gezeigt, sondern auch das, was hinter den Kulissen passiert. Er begründet diese Umsetzung folgendermaßen:

„In tutto il *Don Carlo* Verdi racconta il ‚dietro le quinte‘ del potere, quello che non dovremmo vedere per rimanere sempre nell’illusione. Per questo, ho preferito far vedere la cerimonia dell’autodafé nel suo splendore solo per pochi minuti, e privilegiare invece la preparazione della messa in scena [...]“²¹³

Die Wahl, die Vorbereitungen des Autodafés zu zeigen, setzt Lluís Pasqual erfolgreich um. Denn durch den Verzicht, das Volk auf der Bühne darzustellen – das nicht hinter die Kulissen der Kirchen und des Hofes gelangen hätte können – gibt es auch keine Widersprüche in Bezug auf Carlos Aufstand. Statt vor versammeltem Volk in der Öffentlichkeit mit den flandrischen Deputierten aufzutreten, nutzt Carlo das Überraschungsmoment im Anschluss an den Auftritt des Königs und somit die Anwesenheit der Kirche und des Königshofes.

Elisabeth, die während der königlichen Ansprache nicht zu sehen war, tritt mit der Wendung auf die Rückseite des Altarbildes wieder hervor. Währenddessen tritt auch Carlo mit den flandrischen Deputierten auf. Philipp stellt sich auf die unterste Bühnenebene, die am nächsten zum Publikum ist, und auf der sich auch die flehenden Flandern niederknien. Er breitet überrascht die Arme aus und wirft fragend den Blick in Richtung Carlo. Auf der Ebene über dieser Gruppe stehen hoffnungs- und machtvoll Carlo, Rodrigo, Elisabeth und Tebaldo. Carlo ist stolz und überzeugt von seinen Taten und seinem Mut, den er für diese Aktion gefasst hat. Ebenso sind Rodrigo und Elisabeth positiv gestimmt und stolz auf Carlo, dass er den Schritt wagt, auch wenn das Unterfangen riskant ist. (Abb. 54)



Abb. 54: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:41:03.

Das Publikum vor Ort konnte beobachten, dass mit Elisabeths Worten „Qui Carlo! O ciel!“ der Großinquisitor die Stiegen im Hintergrund bis an die Spitze hinaufstieg und das

²¹³ Pasqual, „Don Carlo. Una storia romanzata“, S. 155 [„In Don Carlo erzählt Verdi von den ‚Hintergründen‘ der Macht, von dem, was wir nicht sehen sollten, um weiterhin in der Illusion zu leben. Aus diesem Grund habe ich es vorgezogen, die Autodafé-Zeremonie nur wenige Minuten lang in ihrer ganzen Pracht zu zeigen und stattdessen den Vorbereitungen für die Inszenierung den Vorrang zu geben.“]

Geschehen mitverfolgte.²¹⁴ Aufgrund seiner schwachen Beleuchtung wird er jedoch optisch nicht sehr stark hervorgehoben. Dieser Effekt wirkt symbolisch, so als hätte die Kirche – die mächtigste Einheit, an höchster Stelle – ein Auge auf die gesamte Situation. Das führt dazu, dass für den Moment dieser Szene, König Philipp II. als machtloser Mann dargestellt wird. Nicht nur befindet er sich im Vergleich zu den anderen Figuren auf dem tiefsten Punkt auf der Bühne, sondern wird auch etwas schwächer beleuchtet als die Personen auf der Ebene darüber. Er wirkt gekränkt, verraten und dementsprechend alleingelassen, da sich alle gegen ihn richten. (Abb. 55) Bis auf den König, der auf und ab geht, ist dieser Moment szenisch ein überwiegend statischer. Mit Philipps Worten „A Dio voi foste infidi, infidi al vostro Re, Sono i Fiamminghi a me ribelli: Guardie, vadan lontan da me.“²¹⁵ scheint es so, als wären alle in eine Art Schockstarre gefallen. Allerdings bietet dies auch die Möglichkeit, dass das Publikum auf den komplexen, mehrstimmigen Gesang achtet und die ausdrucksvolle Musik genießen kann. Der Dirigent und musikalische Leiter des Teatro alla Scala sagte diesbezüglich in einem Interview:

„Pour un Don Carlo réussi, il faut les plus grands Interprètes [...] qu’il soit de renommer mondial ou non, peu importe, mais ils doivent faire preuve d’un talent – aussi bien dans l’interprétation que dans la technique vocale – pour aborder des textes d’une difficulté sans pareils.“²¹⁶

Dies spiegelt sich unter anderem in dieser Szene wider, wenn die Figuren, die mit weltberühmten SängerInnen besetzt wurden, gemeinsam, kraftvoll über den Chor hinweg singen.



Abb. 55: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:43:40.

In Bezug auf diese Darstellung und den bereits zuvor erwähnten Unterschied zwischen der Übertragung im Fernsehen und jener Aufführungen vor Ort sind zwei Aussagen von Erika

²¹⁴ Giuseppe Verdi: *Don Carlo*. Mailänder Scala, R.: Lluís Pasqual, arte, 07.12.2023, 01:40:43, 27.10.2025.

²¹⁵ Verdi, *Don Carlo*, S. 76. [„Gott wart ihr untreu, untreu auch eirem König, die Bewohner Flanderns lehnen sich gegen mich auf. Wachen, schafft sie fort“].

²¹⁶ Giuseppe Verdi: *Don Carlo*. Mailänder Scala, R.: Lluís Pasqual, arte, 07.12.2023, 01:52:53-01:52:56, 27.10.2025. [„Für einen gelungenen Don Carlo braucht man die besten Interpreten [...] Ob sie nun weltberühmt sind oder nicht, spielt keine Rolle, aber sie müssen sowohl in der Interpretation als auch in der Gesangstechnik ihr Talent unter Beweis stellen, um Texte von unvergleichlicher Schwierigkeit zu bewältigen.“].

Fischer-Lichte zu nennen. Sie schreibt, dass bei Aufführungsanalysen die Gefahr besteht, dass Fernsehaufnahmen einer Aufführung, die Erinnerungen einer Live-Aufführung im negativen verändern können. Es „[...] besteht generell die Gefahr, dass die Videoaufzeichnung weniger die Erinnerung des Analytikers stützt und wiederbelebt, als vielmehr sie überlagert, so dass sie eher zum Vergessen der Aufführung als zu ihrer Erinnerung beiträgt.“²¹⁷ Videoaufzeichnungen können beispielsweise „[...] bestimmte Vorgänge ausblendet, die sich im Hintergrund abspielen, auf die der Zuschauer jedoch aus für ihn sehr guten Gründen seine Wahrnehmung fokussiert hat [...]“²¹⁸. So übermittelt beispielsweise – wie zuvor erwähnt – das imposante Bühnenbild vor Ort eine deutlich stärkere Wirkung auf das Publikum, als dies über die Aufführungsaufnahme vermittelt werden konnte. Aufgrund der Bildregie von Arte wurden nämlich manche Spannungsmomente deutlich abgeschwächer dargestellt. Ein Beispiel ereignet sich während des hier analysierten Autodafés. Die Figur, die diese Szene von Anfang bis zum Ende beobachtet, ist der Großinquisitor. Er hat beim Anblick der Live-Aufführung die höchste Position. Ein Bild, das seine Macht verdeutlicht – sogar über jene von König Philipp – wodurch ein sehr starker Ausdruck vermittelt wird. Dieses mächtige Bild geht – aufgrund der Close-ups auf die tieferstehenden Figuren – in den Aufführungsaufnahmen unter. Auch wenn der Großinquisitor vereinzelt für sehr kurze Zeit in den Aufnahmen zu sehen ist, wirkt seine Figur abwesend und kann dadurch beim Publikum beinahe in Vergessenheit geraten.²¹⁹

Die Rivalität zwischen Vater und Sohn kommt hier zum Höhepunkt. Carlo ist frustriert und ungeduldig und hält die unbeeindruckte Reaktion seines Vater nicht mehr aus und gebraucht starke Worte: „Sire, egli è tempo ch’io viva.“²²⁰ Carlos Selbstbewusstsein und die Entschlossenheit, gegen die Macht und Gewalt seines Vaters vorzugehen, um sich gegen seine unterdrückte Stellung zu wehren, lassen bei Rodrigo nicht nur Stolz aufkommen, sondern auch Sorge vor der Reaktion des Königs. Rodrigo hofft nämlich weiterhin, dass sich sein Wunsch und Plan – Carlo als Regenten von Flandern und Brabant zu sehen – erfüllt. Philipp nickt als Carlo „Se Dio vuol, che il tuo serto questa mia fronte un giorno a cinger venga, per la Spagna prepara un Re degno di lei!“²²¹ singt. Dies kann einerseits als Zeichen der Zustimmung zu diesen Worten gedeutet werden, dass Carlo vor der Ernennung zum potenziellen Nachfolger erst noch lernen muss, was es heißt zu regieren. Andererseits kann Philipps Nicken auch als

²¹⁷ Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft: eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen: Francke 2010, S. 78.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ *Giuseppe Verdi: Don Carlo. Mailänder Scala*, R.: Lluís Pasqual, arte, 07.12.2023, 01:42:12, 28.10.2025.

²²⁰ Verdi, *Don Carlo*, S. 78. [„Majestät; die Zeit ist gekommen, daass ich mich lebendig zeige“].

²²¹ Ebd. [„Wenn Gott es will, dass eines Tages dein Herrscherkranz meine Stirn umschließt, erziehe für Spanien einen König, der seiner würdig ist!“].

Reaktion dafür verstanden werden, dass er nun erkannt hat, worauf Carlo hinausmöchte. Allerdings fordert Carlo mit Flandern und Brabant zu viel vom König und kritisiert das politische Handeln seines Vaters, weshalb Philipp empört über eine derartige Respektlosigkeit reagiert. Philipp hat kein Vertrauen in seinen Sohn, weshalb der Machtkampf der beiden mit Carlos Worten „Ah! Dio legge a noi nel cor; ei giudicarci de“²²² noch weiter eskaliert. Carlo zieht hierbei die Kirche mit ins Spiel und demonstriert somit, dass auch König Philipp unterhalb der kirchlichen Macht steht. Rodrigo zieht sich immer weiter in den Hintergrund zurück, da er begreift, in welche Situation er Carlo mit seinen Überlegungen und Ideen gebracht hat und sich dafür auch verantwortlich fühlt. Elisabeth ist schockiert, auf welche Art und Weise Vater und Sohn miteinander umgehen und wie sehr die Situation eskaliert ist.

Carlos Versprechen, das flandrische Volk zu retten, empfindet Philipp als Provokation und Kampfansage. Philipp weiß, dass Carlo unter diesen Umständen sein Versprechen nicht einlösen kann, da er als König immer noch das Sagen hat. Carlo zieht seinen Degen gegen seinen Vater, den König, wodurch er sich kompromittiert. Dies ist der Moment, in dem Philipp das erste Mal wieder von der unteren Bühne auf die obere hinauftritt. Er scheint seine Machtposition zurückerlangt zu haben, allerdings wird auf den Großinquisitor vergessen, der immer noch am Geländer im Hintergrund an höchster Stelle steht. Der König befiehlt seinen Wachen, Carlo zu entwaffnen. In diesem Moment breitet allerdings der Großinquisitor seine Arme über die Menge und hält durch himmlische Kraft und seine Macht die Wachen davon ab, Carlo festzunehmen. Philipp ist überrascht und versteht nicht, weshalb niemand auf ihn, den mächtigen König hört. (Abb. 56)



Abb. 56: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:47:41.



Abb. 57: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:47:57.

Im Hintergrund ist zu sehen, wie Rodrigo mit sich zu kämpfen hat. Elisabeth wirft ihm einen auffordernden Blick zu, etwas gegen den Zustand zu unternehmen. (Abb. 57) Rodrigo, der zwiegespalten ist, greift schlussendlich ein und entwaffnet Carlo, seinen besten Freund.

²²² Verdi, *Don Carlo*, S. 78. [„Ach! Gott liest in unseren Herzen; er soll uns richten“].

Rodrigo fällt Carlo zwar einerseits in den Rücken, andererseits bewahrt er ihn jedoch dadurch auch vor einem noch größeren Unglück. Carlo wertet dieses Eingreifen aber als Verrat seines Freundes. Im Nebentext des Librettos ist in Bezug auf den Machtkampf zu lesen, dass Philipp II. als Reaktion auf Carlos Provokation mit dem Degen ebenfalls seinen Degen zieht.²²³ In der hier beschriebenen Inszenierung geschieht dies allerdings nicht. Vielmehr kehrt der König Carlo den Rücken zu – Philipp hat scheinbar keine Angst vor seinem bewaffneten Sohn – woraufhin Carlo in die Richtung des Königs gehen möchte, jedoch von Rodrigo aufgehalten wird. Dieser Verzicht auf eine Requisite eröffnet zwei Sichtweisen, die einerseits in Bezug auf Philipp und andererseits auf Rodrigo. Philipp repräsentiert seine Macht über seine politische Stellung als König und benötigt keine Waffe, um seinen bewaffneten Sohn zu besiegen. Rodrigo tritt nicht aufgrund des bevorstehenden Degenkampfes gegen seinen Freund dazwischen, sondern vermutlich für seine eigenen Interessen. Der Marquis von Posa erhofft sich nämlich vermutlich, dass sich durch seinen Einsatz für den König dessen Vertrauen in ihn festigt und er dadurch seine Ideen für Flandern besser umsetzen kann. Der positiv gestimmte und hilfsbereite Freund, der zuvor präsentiert wurde, stellt trotz seiner Opferung in dieser Szene ein anderes Bild von sich dar. Obwohl er Carlo sicherlich davor bewahrt hat, einen schrecklichen Fehler zu begehen, ermöglicht ihm die Entwaffnung eine bessere Position als Herzog am Hof.

Der gesamte Raum erstarrt, sobald Rodrigo „A me il ferro.“²²⁴ singt. Carlo ist als Folge des Verhaltens seines besten Freundes sichtlich sprachlos, enttäuscht und gekränkt. Allerdings bleiben seine weiteren Reaktionen dennoch eher nüchtern. Während der Marquis zum Herzog geschlagen wird, steht Carlo nur da und sieht etwas bedrückt zu. Auch bei seiner Verhaftung zeigt er keinerlei Ambition sich zu wehren, sondern lässt sich ungehindert abführen. Elisabeth ist ebenfalls überwältigt von Rodrigos Taten, hat ihre Hand an der Brust, was den Ausdruck ihres Mitgefühls, Schmerzes und der Enttäuschung zeigt, nämlich, dass es doch keine Hoffnung auf Änderung oder Verbesserung gibt, dies auch in Bezug auf Philipps Verhalten. Rodrigo sieht dabei zu, wie Carlo abgeführt wird und geht von der Bühne ab.

Das Bühnenbild wird erneut gewendet, sodass das Publikum wieder dem goldenen Altarbild gegenüber sitzt. Auf diese Weise wird vermittelt, dass der Akt der Ketzerverbrennung wieder weitergeht. Die Deputierten aus Flandern werden an der Seite festgehalten, damit sie bei der Verbrennung zusehen. Die Fortsetzung des Festes wird im Nebentext des Librettos

²²³ Verdi, *Don Carlo*, S. 79.

²²⁴ A.a.O., S. 78. [„Euren Degen!“].

folgendermaßen beschrieben: „Il Re s’incammina dando lo mano alla Regina“²²⁵. König Philipp II. geht zwar, wendet ihr jedoch den Rücken zu, ohne seiner Frau Elisabeth einzigen Blick zu schenken. Elisabeth beobachtet ihn geplatzt und bewegt sich ebenfalls auf das goldene Altarbild zu. Der Großinquisitor tritt an die Stelle im Altarbild, an der zuvor der König stand, während sich der König und seine Frau links und rechts unter ihm positioniert haben. Diese Dreiecksstruktur ist eine deutliche Machtdemonstration dahingehend, dass die Kirche auch über dem königlichen Hof steht. (Abb. 58)



Abb. 58: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:50:12.



Abb. 59: Screenshot – *Don Carlo* – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:50:36.

Elisabeth und Philipp stehen auf derselben Höhe, während der Großinquisitor – als Repräsentant der Kirche – allein über ihnen steht. Allerdings ist auch das Königspaar nochmals eine Ebene höher positioniert als jene Ebene, auf der das Feuer der Ketzerverbrennung brennt. Der Blick auf das große, überwältigende Altarbild und die Darstellung des Machtdreiecks ist vollkommen frei. (Abb. 59) Verdi stellte die Position des Inquisitors in der Machtstruktur über jene des Königs, wodurch die Figur des Philipps mit seinen Schwächen dem Publikum nahbarer gemacht wurde. In diesem Zusammenhang lässt sich neuerlich die Realitätsferne von Verdis *Don Carlo* aufgreifen. Denn in der Geschichte gab es eine geistliche Gerichtsbarkeit, die Inquisition, die Urteile verhängte. Die Vollstreckung lag allerdings stets beim König, der das letzte Wort hatte und die Vollstreckung des kirchlichen Todesurteils auch verweigern konnte. Die Abhängigkeit der Inquisition vom königlichen Thron blieb demnach unumstritten. Den Respekt und Glauben des Königs gegenüber der katholischen Kirche ließ König Philipp II. geschichtlich gesehen daher nicht in eine geschwächte Machtposition fallen – wie dies bei Verdi dargestellt wird – sondern weiterhin als höchsten Machthaber auftreten.²²⁶ Szenisch wird in der zuvor beschriebenen Darstellung (Abb. 59) vom spanischen Regisseur wieder ein eher statisches Bild geboten, bei dem einzig und allein die Musik, der Gesang und die Wirkung des

²²⁵ Verdi, *Don Carlo*, S. 81. [„Der König macht sich, der Königin die Hand reichend, auf den Weg“].

²²⁶ Vgl. Fridrich-Thum, Michaela, „Terror und Blutdurst im Namen des Herrn. Zum Bild der katholischen Kirche in Giuseppe Verdis *Don Carlo*“, Programmheft der Bayrische Staatsoper zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2000, S. 74ff.

Bühnenbildes, welches die Machtverhältnisse darstellt, im Vordergrund stehen. Das Loch, in das die Ketzer bei den Vorbereitungen geworfen wurden, wurde in Flammen gesetzt. Es dient als zusätzliche Lichtquelle, die von unten das Altarbild golden zum Erleuchten bringt.

5.3.2. Wiener Staatsoper 2024

Kirill Serebrennikovs Szene des Autodafés unterscheidet sich in mehreren Punkten maßgeblich von der vorherigen Analyse und von den Beschreibungen im Nebentext des Librettos. Der russische Regisseur hat sich bei dieser zentralen Szene der Oper auf eine zeitgenössische Interpretation konzentriert, die eine neue, innovative und symbolisch angehauchte Darstellung der Ereignisse bietet. Rodrigo ist allein auf der Bühne. Er sitzt auf einem Sessel auf dem Laufsteg vor einer weißen Wand, die aus einzelnen Elementen in der Szene zuvor zusammengeschoben wurde. Der Hintergrund der Bühne ist kaum beleuchtet. Während des Publikumsapplauses beginnen die Kirchenglocken zu läuten und mit ihnen verändert sich auch die Lichtstimmung. Die weißen Wandelemente werden hell erleuchtet und der schwarze Schriftzug „Die Stunde hat geschlagen“ wird darauf projiziert, während der Rest der Bühne im Finstern versinkt. Einzig der Hintergrund der Choralustrade wird von hinten beleuchtet, sodass die Silhouetten des Chores zu erkennen sind. Der Chor tritt eilig auf, sobald das gesamte Orchester zu spielen beginnt. Er repräsentiert, wie auch in der Szene, in der Eboli das Lied des Schleiers singt (1. Akt, 2. Teil, Szene 8; in der vieraktigen Fassung), ein Besucherpublikum, das an einer musealen, teils interaktiven Darstellung der Kostüme teilnimmt.

Rodrigo wirkt zu Beginn dieser Szene sehr nachdenklich, bedrückt, teils abwesend und von seinen Gedanken geplagt. Die Ereignisse, die sich in der Szene zuvor zwischen Eboli, Carlo und ihm ereigneten, beschäftigen ihn weiterhin. Nicht nur Carlo, sondern auch er befinden sich in einer gefährlichen Situation. Eboli könnte Philipp jederzeit alles erzählen. Dann würde auch Rodrigo als Intrigant gelten und seine Stellung als Intimus des Königs/Direktors verlieren. (Abb. 60) Der Chor tritt auf, ohne dass Rodrigo es anfangs mitbekommt. Als er sich umsieht, wird er für kurze Zeit aus seinen Gedanken gerissen und bemerkt überrascht, dass sich im Hintergrund eine Menschenmenge eingefunden hat und auf der weißen Wand etwas geschrieben steht.



Abb. 60: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:24:53.



Abb. 61: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:25:53.

Mit dem Gesang des Chors „Spuntato ecco il dì d’esultanza; onore al più grande de’Regi! In esso hanno i popol fidanza, il mondo è prostrato aò suo pie‘! Il nostro amor ovunque l’accompagna, e quest’amor giammai non scemerà. [...]“²²⁷ wird nicht nur die Balustrade und der Chor nun auch vorne beleuchtet, sondern auf der weißen Wand wird ein Video abgespielt. Bilder werden projiziert, die die Dramatik der heutigen Konsumgesellschaft darstellen und somit eine Kritik an Massenproduktionen und ihren ökologischen Folgen präsentiert. Es sind ähnliche Bilder, wie sie bereits im Duett zwischen Philipp und Rodrigo im ersten Akt, zweiter Teil, Szene 12 zu sehen waren. Überwältigt von diesen Bildern und dem Gesang der Besucher des Instituts, lehnt Rodrigo inmitten der Projektion. (Abb. 61)

Die Projektionen sind eindeutig vor allem als Präsentation für das Publikum vor Ort gedacht, wodurch dieses Teil der Aufführung wird und die vierte Wand kurzzeitig unterbrochen wird. Dies wurde vor allem in der zweiten Aufführungsreihe – im März 2025 – deutlich, weil Rodrigo dort erschrocken die Bilder ansah, anschließend mehrmals in Richtung des Publikums blickte und dieses aufforderte hinzusehen, und anschließend wieder selbst die Projektion ansah.²²⁸ Das Video zeigt Bilder von einem meterlangen Supermarkt-Gang, in dem ein enormes Sortiment geboten wird; Frauen mit unzähligen Einkaufssäcken in einer Einkaufsstraße; Plastikmüll und Säcke, die in der Luft herumfliegen und diese verschmutzen; Pelze; lachende Frauen, die gedankenlos einkaufen und schlussendlich auch Bilder des verschmutzten Meeresbodens und von einem brennenden Müllboden im Wald. Dass dieses Video parallel zum Gesang abgespielt wird, kann symbolisch als Kritik an der Politik des Königs verstanden werden. Das Volk wird mit der musealen Aufbereitung der Traditionsstücke vom König/dem

²²⁷ Verdi, *Don Carlo*, S. 72. [„Jetzt bricht der Tag des Jubels an; ehre dem Größten der Könige! Ihm vertraut das Volk, die Welt liegt zu seinen Füßen! Unsere Liebe begleitet ihn überall hin, und diese Liebe wird nie abnehmen“].

²²⁸ Ein solcher indirekter Durchbruch der vierten Wand ereignete sich auch bereits zuvor, im ersten Akt, zweiten Teil, Szene sieben – in der vieraktigen Fassung – kurz vor dem Lied des Schleiers. Tebaldo präsentiert den Schmuck des Instituts nicht nur dem Chor, der BesucherInnen verkörpert, sondern auch dem Publikum, das als solches auch in den Ablauf miteinbezogen wird.

Direktor des Instituts geblendet, da es nicht weiß, dass es in Wahrheit in der Welt draußen anders verläuft. Der Freudengesang zur Ehrung des Königs in Verbindung mit diesen Bildern ist ein Widerspruch, der auf ein von Philipp geblendetes Volkes hinweist. Rodrigo, der beide Seiten – die der Bewahrung der Traditionsgewänder und jene der modernen Massenproduktion und Umweltverschmutzung – kennt, ist enttäuscht und plagt sich mit seinen Gedanken.

Sobald die Videoprojektion beendet ist, wird sie durch die Projektion des Ausstellungstitels „Das goldene Zeitalter des spanischen Reiches – Originale Hoftrachten – Repositorio de Yuste“²²⁹ ersetzt, dem das Publikum und die BesucherInnen beiwohnen. Mit der bedrohlichen musikalischen Stimmung des Chors der Mönche, die „Il di spuntò, dí del terrore, il di tremendo, il di feral.“²³⁰ singen, werden dem Libretto zufolge eigentlich die Verurteilten des Heiligen Offiziums über die Bühne geführt. In dieser Inszenierung tritt stattdessen der Leiter des Instituts mit drei Mitarbeitern auf die Bühne. Der untere Teil der Bühne wird nun wieder hell erleuchtet, während die Balustrade neuerlich etwas dunkler wird. Die „Mönche“ treten an das Geländer hervor, während sich der restliche Chor nach deren Intention fragend etwas entfernt. Da noch der Sessel, auf dem sich Rodrigo abstützt, auf dem Laufsteg steht, wird dieser von den drei Mitarbeitern entfernt. Es finden nämlich bereits die Vorbereitungen für die folgende Ausstellung der Hoftrachten statt. Rodrigo, der ein T-Shirt mit der politischen Aufschrift „Salva il nostro suolo“ trägt, wird vom Leiter aufgefordert, dieses auszuziehen. Dem Idealisten und Freiheitskämpfer Rodrigo wird auf diese Weise seine stille Form der Demonstration während der Ausstellung untersagt. (Abb. 62) Der Leiter des Instituts/der Inquisitor geht von der Bühne ab und Rodrigo bleibt zurück. Er erweckt den Eindruck, immer noch mit seinen Gedanken zu hadern; dies möglicherweise wegen der vorherigen Interaktion mit Carlo. Er weiß nicht, was er tun soll. Die Lobgesänge der BesucherInnen für den großen König quälen und schmerzen ihn so sehr, dass er zu Boden geht und zeigt, dass er von dem Ganzen eigentlich nichts hören möchte. (Abb. 63)

²²⁹ Giuseppe Verdi: *Don Carlo*. Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, arte, 08.10.2024, 01:26:05, 28.10.2025.

²³⁰ Verdi, *Don Carlo*, S. 74. [„Der Tag brach an, der Tag des Schreckens, der entsetzliche, der unheilvolle Tag.“].

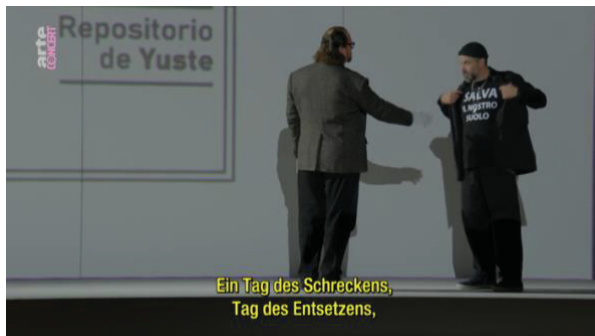


Abb. 62: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:26:49.



Abb. 63: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:28:14.

Die weißen Wandelemente wurden von Mitarbeitern des Instituts auseinandergeschoben, sodass sie als einzelne Tableaus fungieren können. Rodrigo geht hinter die Wandelemente und versteckt sich dort, da nun die Ausstellung der Kostüme beginnt. Die Lichter werden auf der gesamten Bühne gedimmt und Porträts der vier historisch wichtigen Figuren werden auf die jeweiligen Elemente der Bühne projiziert. (Abb. 64)

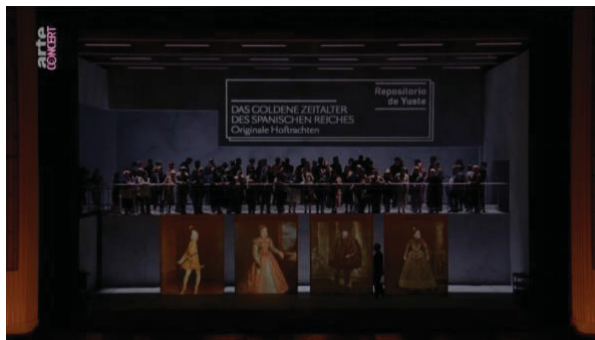


Abb. 64: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:28:33.



Abb. 65: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:29:52.

Zu der Zeit, als laut dem Libretto das Gefolge auftritt, sieht man in der Wiener Inszenierung die StatistInnen in den Kleidern der Ausstellung auftreten. Ein „Model“ tritt von der linken Seite der Bühne auf und ist, ähnlich wie eine Schaufensterpuppe, in der traditionell spanischen Hoftracht der Prinzessin von Eboli gekleidet ist. Das Wandelement, auf dem zuvor das Porträt von der Prinzessin zu sehen war, wird grell weiß erleuchtet, woraufhin sich das „Model“ dort positioniert. Die Trägerin des historischen Kostüms der Elisabeth folgt kurz darauf, sowie auch das Carlo „Model“. Den StatistInnen in den historischen Kostümen wird noch der letzte Feinschliff durch Ergänzung der Schuhe, Handschuhe, Degen, etc gegeben. Alle „Models“ tragen Masken, wodurch sie unkenntlich in Puppen verwandelt werden, die einzig und allein der Präsentation der Kostüme dienen. (Abb. 65)

Rodrigo bewegt sich in dieser Zeit von einem Wandpanel zum anderen. Er lehnt sich jedes Mal bei dem Porträt, das als nächstes hell beleuchtet wird, an und erschrickt dann beim Erleuchten. Die Positionierung neben den Gemälden zeigt, dass er zu jeder dieser Figuren in

einer gewissen Form – egal ob positiv oder negativ – eine Beziehung hat. Interessant ist, dass sich Rodrigo vor allem bei dem Porträt des Carlo von vorne zum Bild stellt und emotional zur Hand greift. (Abb. 66) Diese Annäherung zeigt er nur bei der Darstellung des Carlo. Rodrigo lässt jedoch beim Anblick der Kostüme und dem Auftritt des Königs auch Wut und anschließend auch Empörung und Verzweiflung in seinem Gesichtsausdruck erkennen. (Abb. 67)



Abb. 66: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:30:07.

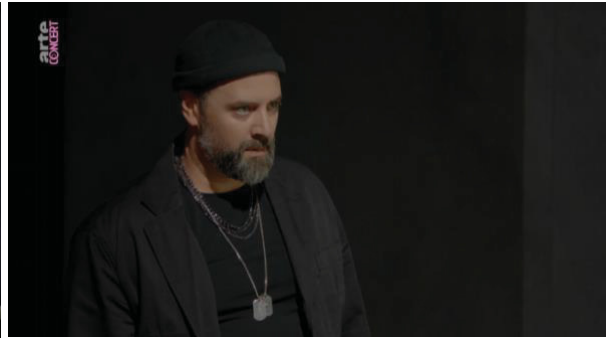


Abb. 67: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:30:23.

Mit dem Auftritt des Königs wird auch die gesamte Bühnenbeleuchtung erhellt und der Chor beginnt erneut den Lobgesang auf den König zu singen. Rodrigo schlägt die Hände vors Gesicht und betrachtet abseits sitzend das Geschehen. Tebaldo tritt auf und hilft bei den Vorbereitungen ebenfalls mit, indem er Schilder zur Beschreibung der Kostüme aufstellt. Auch der Leiter des Instituts tritt für die Ankündigung des „königlichen Herolds“, im Fall dieser Inszenierung vermutlich ein Assistent des Leiters, und der Eröffnung der Ausstellung erneut auf. Der Wissenschaftliche Leiter des Instituts geht an jedem der Kostüme mit einem prüfenden Blick vorbei, damit für den Auftritt des Direktors alles seine Richtigkeit hat. Dies ist eine sehr subtile Form der Machtdemonstration. Alle sind erfreut, applaudieren und erwarten fröhlicher Stimmung den Direktor, die Vize-Direktorin und die Marketingbeauftragte. Nur Rodrigo wirkt grübelnd und traurig mit gesenktem Blick. Als erstes erscheint Prinzessin Eboli. Sobald sie sich vor ihrem ausgestellten Kostüm positioniert hat, treten auch Philipp und Elisabeth gemeinsam auf. Elisabeth wirkt bedrückt und unglücklich. Eboli – die von Elisabeth und Carlos Liebesgeschichte Bescheid weiß - verneigt sich vor dem Ehepaar und würdigt sie keines Blickes. Rodrigo hält sich während des Auftritts die Hand an sein Herz. Dies könnte eine pro forma Ehrerbietung darstellen, da er dabei nicht sehr überzeugend wirkt, jedoch weiß, dass er unter deren Einfluss steht und sich ihnen beugen muss. Die drei Figuren sind in den schwarzen Entwurfskleidern kostümiert, wodurch deutlich gemacht wird, dass sie sich in der Zwischenwelt – zwischen ihrer Jetzt-Zeit und der historischen Zeit – befinden. Zwischen den beiden Geschichten können nämlich verschiedene Parallelenzeugen werden. Von Regisseur

Kirill Serebrennikov heißt es, dass mit den historischen Kostümen eine Form von „Gefangenschaft“ symbolisiert werden soll.²³¹ In dieser Szene wird deutlich, dass auch die SängerInnen, die die heutige Zeit darstellen, in gewisser Form Zwängen unterworfen sind und Freiheitsberaubung erfahren. Dies erfolgt zwar nicht auf derart konservative Art und Weise, wie bei den Personen in ihren historischen Kleider, die die Zeit während der Monarchie symbolisieren, aber dennoch ähnlich. Philipp eröffnet mit einer Rede die Ausstellung. Auf der Bühne steht alles still. Alle Augen sind auf Philipp gerichtet, der in der Mitte des vorderen Bühnenbereichs steht. Rodrigo hingegen sitzt an der rechten vorderen Bühnenseite, grübelnd und mit nachdenklich gesenktem Blick.

Mit den Worten des Chores „Gloria a Filippo! Gloria al ciel!“²³² steht Rodrigo auf, blickt entsetzt und wütend in die Richtung Philipps und geht rechts hinter einem der Wandlelemente ab. Er ist einerseits derart enttäuscht von Philipp, dass er nicht weiter in dessen Nähe sein möchte. Andererseits weiß Rodrigo, dass Eboli ihn mit ihrem Wissen genauso in Gefahr bringen kann, wie sie Carlo schaden kann. Allerdings tritt in dem Moment Carlo – ebenfalls im schwarzen Entwurfskostüm gekleidet – von der linken Seite mit Demonstranten auf, die auch Rodrigo wieder auf die Bühne bringen und überrumpeln. Elisabeth dreht sich verängstigt und schockiert zur Wand, ohne mitansehen zu können, was nun weiter geschieht. Eboli wird ab dem Moment zu einer Art Schattenfigur, die aus der Ferne beobachtet. Rodrigo fragt sich „Qual pensier lo sospinge!“²³³. Diese Unwissenheit zeigt, dass Rodrigo ihn nicht dazu angestiftet hat, sondern diese Art des Aufstands nicht positiv aufnimmt. Dies zeigt sich auch, als Rodrigo enttäuscht die Flyer am Boden ansieht, auf Carlo zugeht und ihm zeigt, dass dies nicht nur der falsche Ort und Zeitpunkt ist, sondern, dass es auch die falsche Art und Weise ist, wie er seinen Vater zu überzeugen versucht, ihm Flandern zu übertragen. Carlo bringt seinen Vater mit diesem Verhalten nämlich nur noch weiter gegen sich auf. Rodrigo stützt sich schockiert und enttäuscht mit einer Hand an der linken Wand und mit der anderen verdeckt er sein Gesicht. Diese Haltung zeigt Rodrigos Enttäuschung über Carlos ungestümes und nicht zielführendes Verhalten, auf den er seine Hoffnung gesetzt hat. Diese Reaktion steht jedoch einigermaßen im Widerspruch zu Rodrigos vorherigen Reaktion während des Lobgesangs für den König und seines wütenden Abgangs. Vermutlich wurde deshalb für die zweite Aufführungsreihe eine etwas veränderte Darstellung des Rodrigo in diesem Moment gewählt.

²³¹ Vgl. Serebrennikov, Kirill, „Was bedeutet Freiheit heute?“, Programmheft der Wiener Staatsoper zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2024, S. 54f.

²³² Verdi, *Don Carlo*, S. 76. [„Ruhm und Ehre für Philipp! Ruhm und Ehre dem Himmel“].

²³³ Ebd. [„Welcher Einfall treibt ihn dazu?“].

In der zweiten Aufführungsreihe im März zeichnet sich die Szene von Beginn bis zum Auftritt von Carlo mit den Deputierten anders ab, als in der ersten, wodurch auch eine andere Stimmung und Charakterzeichnung in Bezug auf die Figur des Rodrigos festzustellen ist. Er interagiert zu Beginn mit den BesucherInnen und wirft auch Blicke ins Publikum, um auf die gezeigten Bilder aufmerksam zu machen. Dem Inquisitor, der von ihm das T-Shirt verlangt, begegnet er auf verspieltere Art und Weise. Von der Traurigkeit und Nachdenklichkeit ist nur während der Videoprojektion etwas zu sehen. Dies hat auch damit zu tun, dass der Inquisitor ihn von der Bühne mitnimmt. Rodrigo tritt erst kurze Zeit später wieder auf, um die Verschiebung der weißen Bühnenelemente anzuleiten, und die weiteren Vorbereitungen zu treffen. Er geleitet stolz und frohen Mutes die jeweiligen StatistInnen in den historischen Hoftrachten zu ihren Plätzen, ohne nachdenklich zu wirken. Er dient als Motivator und Unterhalter für die BesucherInnen des Instituts. Er freut sich auf den Beginn der Ausstellung und hilft Tebaldo als Mitarbeiter des Instituts, die Bezeichnungsschilder aufzustellen und gratuliert Tebaldo stolz zu seiner Arbeit als Outreach-Organisator. Der Auftritt der SängerInnen in den schwarzen Kostümen spielt sich gleich ab, wie in der ersten Aufführungsreihe. Allerdings sitzt Rodrigo nicht verzweifelt und grübelnd an der Seite, sondern hört zu und betrachtet von der Seite. Der Chor singt „Gloria a Filippo! Gloria al ciel!“²³⁴ und Rodrigo nickt zustimmend, den Blick zur Balustrade gerichtet. Mit Zuspruch und informierenden Worten wendet sich Rodrigo an Philipp, der währenddessen nickt. Dies zeigt die gute Beziehung, die Rodrigo – als Intimus – in dieser Aufführungsreihe mit Philipp führt und pflegt, während in der ersten Aufführungsreihe eine größere Distanz zwischen ihnen herrscht. Mit Carlos Auftreten, weicht Eboli zur rechten Seite und betrachtet, ohne einzuschreiten, das Geschehen aus der Ferne. Rodrigo, der mit diesem Aufstand nicht in Verbindung gebracht werden möchte, kommuniziert mit den BesucherInnen auf der Balustrade und teilt ihnen gestisch mit, dass er nichts von der Demonstration wusste.

Die politische Demonstration geschieht hier einerseits mit Bannern und T-Shirts, die mit den Schriftzügen „Salva il nostro suolo“, „Il tempo stringe“, „Liberta“, „Non tardare ancor“, „È il vostro imper deserto immenso“, „orrenda pace“, „Nè tema pietà!“ und „L’ora estrema presto suonerà“ unter anderem auf die Klimakrise aufmerksam machen und somit an „Fridays for Future“-Demonstrationen erinnert. Der Text „L’ora estrema“²³⁵, den die Deputierten singen, sobald sie vor den König treten, kommt auch aus dem Libretto. Andererseits werden

²³⁴ Verdi, *Don Carlo*, S. 76. [„Ruhm und Ehre für Philipp! Ruhm und Ehre dem Himmel“].

²³⁵ Ebd. [„die Todesstunde“]

auch Klimakleber in die Inszenierung mit eingebaut, eine Wand wird mit einem Schriftzug beschmiert, Säcke mit Kleidungsstücken werden überall verteilt und die Museumsstücke werden mit gelb-schwarzen Warnbändern eingehüllt. All dies sind Handlungen, die in den letzten Jahren von AktivistInnen genutzt wurden, um auf die Klimakrise aufmerksam zu machen. Es werden somit nicht nur die BesucherInnen auf der Balustrade durch die Demonstration angesprochen, sondern auch das Publikum vor Ort. (Abb. 68)



Abb. 68: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:38:07.

Während des Gesangs der Deputierten stehen alle auf der Bühne still, bis auf Carlo und Rodrigo. Rodrigo, dem die Thematik zwar sehr am Herzen liegt und in der Inszenierung ebenfalls bereits als Aktivist aufgetreten ist, vermittelt in diesem Moment jedoch, dass er vom Handeln seines Freundes schockiert ist und positioniert sich gegen ihn. Rodrigo ist nämlich zur Einsicht gekommen, dass diese Ausstellung nicht der richtige Ort und Zeitpunkt sei, um Philipp zu konfrontieren. Rodrigo sorgt sich um Carlo, da er mit diesem Auftritt alles nur noch schlimmer gemacht hat und Philipps Reaktion dementsprechend negativ ausfallen wird. Philipp, der in der Mitte des Laufsteges/im Mittelpunkt des Geschehens steht und von allen anderen umgeben ist, entreißt den Deputierten das Banner, worauf sich diese mit Tape an der Bühne festkleben. Sie hören nicht auf Philipps Worte und demonstrieren weiter. Währenddessen versuchen Carlo, Elisabeth, Rodrigo, Tebaldo und die ZuseherInnen, Philipp zuzureden. Auch dieser Augenblick zeigt, dass die Musik und der Gesang herausstechen, da kaum Bewegung auf der Bühne zu sehen ist. Rodrigo bewegt sich nachdenkend und überlegt, wie die Situation gerettet werden kann. Elisabeth kann auch nichts tun, außer zu beobachten, was zwischen Philipp und Carlo passiert. Bedrückt und unsicher kneift sie immer wieder ihre Augen zusammen und sorgt sich über die weitere Eskalation, während Tebaldo vollkommen aufgelöst ist, dass seine Ausstellung zerstört wurde.

Mit Carlos Worten „Sire; egli è tempo ch’io viva.“²³⁶ kommen MitarbeiterInnen des Instituts in hellgrauen Anzügen, um die historischen Kostüme in Sicherheit zu bringen. Begonnen wird mit dem Kostüm der Prinzessin Eboli. Das Wandelement wird zur Seite geschoben und die Person, die das historische Kostüm präsentiert, wird von der Bühne gebracht, weshalb auch die Figur der Eboli im schwarzen Kostüm die Bühne verlässt. Auch Elisabeths „Model“ wird mit dem musealen Ausstellungsstück von der Bühne gebracht. Allerdings bleibt die Sängerin der Elisabeth noch weiter auf der Bühne, da Vater und Sohn weiter im Vordergrund der Bühne diskutieren. Dabei fallen Gesichtsausdrücke Philipps gegenüber Carlo auf, die einerseits Wut und Erstaunen und andererseits Überlegenheit und Selbstbewusstsein darstellen. Diese Form der Selbstgefälligkeit treibt Carlo so weit, dass er instinktiv zum Degen greift, der an dem Kostüm des historischen Carlos hängt. Carlo steigt dann jedoch von dem erhobenen Laufsteg hinunter und stellt sich unterhalb seines Vaters hin. Dies ist ebenfalls eine Darstellung des Machtverhältnisses. (Abb. 69)

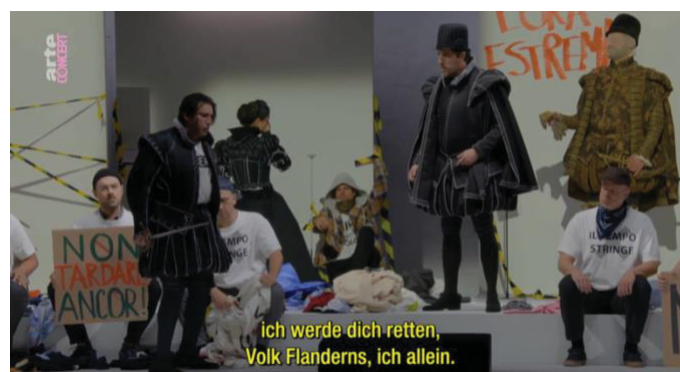


Abb. 69: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:40:41.

Nicht nur Elisabeth ist im Hintergrund schockiert von diesem Angriff und dreht sich immer wieder mit dem Rücken zum Geschehen, da sie nicht hinsehen kann, sondern auch Rodrigo kann die Enttäuschung seines Freundes zwar nachvollziehen, jedoch dessen Handeln nicht verstehen. Philipp fordert mit den Worten „Guardie, disarmato ei sia.“²³⁷ auf, Carlo zu entwaffnen. In dem Moment treten zwar andere MitarbeiterInnen von der linken Seite der Bühne auf, um den Träger des historischen Carlo-Kostüms von der Bühne – auch in Sicherheit – zu bringen, allerdings tritt niemand zu Carlo mit dem Degen. Philipps Blicke wenden sich auffordernd an Rodrigo, dass dieser Carlo entwaffnen solle. Dieser greift jedoch vorerst nicht ein, da er als Freund Carlo treu verbunden ist. Erst als Philipp ebenfalls den Degen gegen Carlo zieht, gibt es keinen Ausweg mehr. Geplagt und zerrissen von seinen Gefühlen, muss Rodrigo schlussendlich doch eingreifen, um Carlo zu beschützen, auch wenn dies bedeutet, sich gegen

²³⁶ Verdi, *Don Carlo*, S. 78 [„Majestät; die Zeit ist gekommen, dass ich mich lebendig zeige.“].

²³⁷ Ebd. [„Wachen, man entwaffne ihn.“].

ihn zu richten und im Sinne Philipps zu handeln. Während dieses Augenblicks bewegt sich nichts auf der Bühne, weder der Chor auf der Balustrade noch die anwesenden demonstrierenden Deputierten. Rodrigo greift mit den Worten „A me il ferro“²³⁸ ein, während Elisabeth nur zusieht. Carlo ist schwer enttäuscht und kann Rodrigos Handeln nicht verstehen. Ausgerechnet sein Freund, der ihn gewissermaßen dazu motiviert hat für Flandern einzustehen, fällt ihm in den Rücken. In Rodrigos gesenktem Gesichtsausdruck ist plötzlich Zurückhaltung, Scham und Schuldbewusstsein zu erkennen. Rodrigo wird mit den Worten zum Herzog ernannt „Marchese, Duca siete“²³⁹, jedoch nicht auch mit dem Schwert geschlagen. Rodrigo gibt Carlos Degen an einen Mitarbeiter zurück, der ihn verstaubt. Philipp gibt seinerseits den Degen seinem „Model“ wieder zurück, woraufhin der Träger des historischen Philipp-Kostüms von der Bühne geführt wird. Philipp macht einige Schritte in die Richtung von Carlo und geht dann selbstgefällig und kopfschüttelnd von der Bühne ab. Elisabeth verlässt ebenfalls die Bühne, wie auch Carlo, der – ohne von Wachen abgeführt zu werden – selbst den Raum verlässt. Rodrigo, der sich schämt, kann nur mitansehen, wie Carlo enttäuscht an ihm vorbeigeht.

Rodrigo betrachtet den verursachten Schaden, räumt etwas auf und bleibt allein und schockiert mit den Demonstranten auf der unteren Bühne zurück. Auf der Balustrade hat sich in der Mitte des Geländers – leicht in der Masse untergehend – der Wissenschaftliche Leiter eingefunden und wirft mit den restlichen BesucherInnen des Instituts einen Blick auf die verursachte Verwüstung, während der Chor der Mönche „Il dì spunt`del terrore!“²⁴⁰ singt. Die Stimme aus dem Himmel ertönt mit den Worten „Volate verso il ciel, volate povere alme. V'affrettate a goder la pace del Signore!“²⁴¹, woraufhin auch Philipp auf der Balustrade erscheint, sich neben den „Inquisitor“ stellt und die vordere, mittlere Position am Geländer einnimmt. Dies ist ein erneutes subtiles Zeichen der Machtdemonstration zwischen den beiden Männern. Der wissenschaftliche Leiter macht dem Direktor Platz, damit dieser den zentralen Platz einnehmen kann. Während der wissenschaftliche Leiter am Geländer lehnt, steht Philipp aufrecht neben ihm und blickt überwachend hinunter. Zeitgleich mit Philipps Erscheinen demonstriert auf dem unteren Bühnenbereich eine Frau allein weiter, indem sie ihr T-Shirt – auf dem „Liberta“ geschrieben steht – auszieht, dieses an die Wand klebt und sich mit freiem Oberkörper daneben stellt. Der frustrierte Rodrigo kann all dies nicht mehr fassen und dreht sich sichtlich bereuend und beschämt mit dem Rücken zum Publikum und drückt sein Gesicht

²³⁸ Verdi, *Don Carlo*, S. 78. [„Euren Degen“].

²³⁹ A.a.O., S. 80. [„Marquis, Ihr seid Herzog“].

²⁴⁰ Ebd. [„Der Tag des Schreckens bricht an!“].

²⁴¹ Ebd. [„Fliegt zum Himmel, fliegt arme Seelen. Eilt, den Frieden des Herrn zu kosten!“].

gegen eines der weißen Wandelemente. Mit dem Abschlussgesang „Gloria al ciel!“²⁴² stehen die Demonstranten auf und heben nochmals ihre Plakate Richtung Publikum und anschließend auch zu den BesucherInnen des Instituts. Das Licht auf der Bühne erlischt und eine große Projektion auf der gesamten Bühne zeigt Videos von Naturkatastrophen, wie beispielsweise Dürren, Waldbrände, Überschwemmungen oder Vulkanausbrüche. (Abb. 70)



Abb. 70: Screenshot – *Don Carlo* – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:44:00.

Rodrigo steht vor dem weißen Wandelement und wird aufgrund der Projektionen, die ihn umgeben, hervorgehoben. Schwer atmend, von den Bildern bedrückt und eingengt verliert Rodrigo scheinbar den Verstand und schlägt sich weinerlich die Hände vors Gesicht. Eine letzte Feuerprojektion erleuchtet die Balustrade, bevor der Saal im Finsternen versinkt und sich der Vorhang senkt.

Auffällig ist, dass kurz vor diesen Bildern der Verbrennung auf der Bühne nicht viel geschieht, sondern alles eher statisch erscheint. Es findet kein Fest mehr statt, zu dem sich alle aufmachen könnten – anders als Philipp es mit „Andiamo or alla festa!“²⁴³ ankündigt. Außer Demonstranten, die auf der Bühne sitzen und Plakate halten, werden auch keine anderen Ketzer dargestellt und die Verbrennung der Ketzer wird ebenfalls ersetzt, indem symbolisch stattdessen Bilder von Klimawandelauswirkungen präsentiert werden. Dies zeigt, wie der Regisseur mit symbolischen Parallelen arbeitet und das Werk aus dem 16. Jahrhundert in die aktuelle Jetzt-Zeit transferiert.

5.3.3. Salzburger Festspiele 2013

Der deutsche Regisseur Peter Stein entschied sich in seiner Inszenierung, zwischen dem ersten Teil des dritten Aktes und dem zweiten Teil – jenem des Autodafés – den Vorhang zu schließen. Dies hat vermutlich auch damit zu tun, dass eine Lichtpause gebraucht wurde, um

²⁴² Verdi, *Don Carlo*, S. 80. [„Ruhm sei dem Himmel!“].

²⁴³ Ebd. [„Gehen wir zum Fest!“].

für die kommende große Szene umzubauen. Das Glockenläuten leitet den Beginn der Feststimmung ein, während der Vorhang noch geschlossen bleibt. Sobald das gesamte Orchester seinen Einsatz bekommt, hebt sich auch der Vorhang, wodurch dem Publikum der Blick auf die große, schlicht ausgestattete Bühne des Salzburger Festspielhauses geboten wird. Die Bühne bleibt in einem warmgelben, hellen Licht beleuchtet, welches im Zentrum am stärksten scheint. Auf der linken Seite steht ein hölzernes Gestell, das einer Tribüne für ein Event ähnelt, auf dem zwei rote, königliche Sesseln für das Königspaar platziert wurden. Auf der rechten Seite ist eine Rampe mit flachen Stiegen zu erkennen. Diese beiden Elemente des Bühnenbildes dienen als symbolische Darstellungen der beiden Standorte, die im Nebentext des Librettos festgehaltenen wurden: „Una gran piazza innanzi Nostra Donna d’atocha. A destra, la chiesa, cui conduce una grande scala. A sinistra, un palazzo.“²⁴⁴. Der Chor läuft als große Menschenmasse, schwarzgekleidet, aufgeregt und mit unsicheren Blicken über die Bühne und repräsentiert dabei das Volk. Als Gruppe formiert schreiten sie nervös und in Erwartung des großen Ereignisses – zu ihrem Gesang „Spuntato ecco il dì d’esultanza [...]“²⁴⁵ - in langsamen Schritten in die Richtung des Publikums. Wachen in Rüstungen gekleidet treiben das Volk mit ihren Hellebarden in Gruppen zur Seite, sodass in der Mitte der Bühne Platz geschaffen wird. (Abb. 71)



Abb. 71: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:59:43.

Vor den Stiegen zur Kirche tritt von der rechten Seite der Bühne her eine Gruppe von Mönchen auf, sowie auch Inquisitionsdiener, die in schwarzen Gewändern mit goldenen Verzierungen und Gesichter verdeckenden Capiroten einzelne Ketzer in die Mitte der Bühne begleiten und sie dort dem Volk vorführen. Die Ketzer tragen Ketzermitras und Büßergewänder der Inquisition (auch unter dem Namen Sanbenito bekannt), die für Autodafés im 16. Jahrhundert typisch waren, um Ketzer zu kennzeichnen. Auf dem Sanbenito sind auf der

²⁴⁴ Verdi, *Don Carlo*, S. 72. [„Ein großer Platz vor der Nostra Donna d’Atocha. Rechts die Kirche, zu der eine große Treppe führt. Links ein Palast.“].

²⁴⁵ Ebd. [„Jetzt bricht der Tag des Jubels an [...]“].

Vorderseite Abbildungen von Flammen und Dämonen, sowie auf dem Rücken ein großes „X“ aufgemalt, das die Verurteilten markiert.²⁴⁶ (Abb. 72)



Abb. 72: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:00:49.

Sie werden in der Mitte der Bühne exponiert und isoliert von den Mönchen und Inquisitionsdienern umkreist und zurechtgewiesen, sodass ihnen ihre Schuld und Ausweglosigkeit bewusst wird. Aufgrund ihrer gelben Gewänder heben sie sich von allen anderen Figuren, die sie in schwarzen Kleidern umgeben, ab. Die Demonstration der Macht, die die Kirche, die Inquisition und deren Vertreter bereits in dieser Szene ausstrahlen, ist unverkennbar.

Nachdem der Chor der Mönche die Ketzer dem Volk vorgeführt hat und das Volk still dabei zusah, nimmt der Chor des Volkes die Jubelgesänge wieder auf und bereitet sich stimmungsvoll auf die Ankunft der Mitglieder und Gesandten des königlichen Hofes vor. Währenddessen hebt sich im Hintergrund der mittlere Teil der Wand. Es ist nicht nur ein Scheiterhaufen zu erkennen, sondern auch dahinter Spitzbögen, auf denen Projektionen des hellblauen Himmels mit weißen bewegenden Wolken zu beobachten sind. Dieses farbige Bild hebt sich von den restlichen eher schlichteren Bühnenbildfarben ab; dies auch deswegen, weil die Ketzer, die zwischen Himmelsbild und Scheiterhaufen stehen, nur mehr als schwarze Silhouetten zu erkennen sind, die nicht zusätzlich beleuchtet werden. (Abb. 73)

²⁴⁶ Vgl. Schwerhoff, Gert, *Die Inquisition – Ketzerverfolgung im Mittelalter und Neuzeit*, München: C.H. Beck 2019, S. 92.



Abb. 73: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:02:53.

Die Darstellung des Himmels hinter dem Scheiterhaufen kann nicht nur mit der positiven Stimmung des Volkes in Verbindung gebracht werden, sondern kann auch als Symbol des Göttlichen verstanden werden. Denn immer wieder wird auch im gesungenen Text von verschiedenen Figuren der Himmel thematisiert. Philipp singt beispielsweise „Popol, giurai al ciel, che me la dona, dar morte ai rei col fuoco e con l’acciar.“²⁴⁷, Elisabeth schreckt mehrfach mit den Worten „O ciel“²⁴⁸ auf und auch Carlo singt „Io qui lo giuro al ciel!“²⁴⁹. So wird auch zum Schluss des dritten Akts während der Verbrennung der Ketzer der Himmel besonders hervorgehoben und gepriesen mit dem Text ab dem Moment, in dem die Stimme vom Himmel zu hören ist: „Volate verso il ciel, [...] V’affrettate a goder la pace del Signore!“²⁵⁰ Im weiteren Verlauf wird auch weiters noch zu sehen sein, dass sich die Himmel- und Wolkenstimmungen an die jeweilige Stimmungen auf der Bühne anpassen und verändern.

Gleichzeitig mit der Aufstellung der Ketzer hinter dem Scheiterhaufen tritt die Blaskapelle des spanischen Königshofes – in einem roten Trachtengewand kostümiert – neben der Tribüne auf, um den Beginn des Veranstaltung/des Marsches anzukündigen und somit auch den Auftritt aller wichtigen Persönlichkeiten, die mit dem königlichen Hof zu tun haben. Von der vorderen linken Bühnenseite treten nach und nach „tutte le Corporazioni dello Stato, tutta la Corte, i Deputanti di tutte le provincie dell’impero, i Grandi di Spagna“²⁵¹ in ihren jeweiligen traditionell geschmückten Gewändern auf. In der Hand haltend sie Flaggen, auf denen verschiedene historische Wappen der katholischen Könige des 16. Jahrhunderts zu erkennen sind. (Abb. 74)

²⁴⁷ Verdi, *Don Carlo*, S. 76. [„Mein Volk, schwor ich beim Himmel, der sie mir gibt, die Ketzer mit Feuer und Schwert zu vernichten“].

²⁴⁸ A.a.O., S. 76ff. [„O Himmel“].

²⁴⁹ A.a.O., S. 78. [„Ich schwöre hier beim Himmel“].

²⁵⁰ A.a.O., S. 80. [„Fliegt auf zum Himmel [...] Eilt, den Frieden des Herrn zu kosten!“].

²⁵¹ A.a.O., S. 74. [„Alle Körperschaften des Staates, der ganze Hof, die Abgeordneten aller Provinzen des Reiches, die Granden von Spanien“].



Abb. 74: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:06:33.

Die Aufstellung der Gäste, die links aus dem Palast kommen, erfolgt in zwei Reihen. Zwischen ihnen entsteht ein Gang, der sich bis zu den Stufen der Kirche zieht und durch den zum Schluss die Königin – gefolgt von Tebaldo und Rodrigo – durchschreitet, bis sie beim Stiegenansatz der Kirche stehen bleibt. Die Anwesenden verbeugen sich vor der Königin, während im Hintergrund die Ketzer an der Spitze des Scheiterhaufens – an den dafür vorgesehenen Holzpflöcken – angebunden werden.

Elisabeth trägt ein goldenes, bodenlanges Kleid und dazu prachtvollen, goldenen Schmuck. Mit dieser majestätischen Kleidung sticht sie unter den schwarz gekleideten Hofdamen und dem Volk hervor. Ihr Gesichtsausdruck zeigt keinerlei Gefühle, so als würde sie pflichtbewusst ihrer Aufgabe nachgehen, den Blick nach vorne gerichtet halten, ohne jegliche Emotionen zum Ausdruck bringen zu dürfen. Zwei weitere Personen in goldverzierten Kostümen sind einerseits Tebaldo, der Page Elisabeths, der weiß-gold bekleidet ist und andererseits der königliche Herold, der in einem rot-goldenen Gewand auftritt, auf dem das spanische Wappen abgebildet ist. Die beiden Figuren sind wichtige repräsentative Begleitpersonen des Königspaares bei einem solchen Fest, weshalb auch sie mit einem königlich prachtvollen Gewand ausgestattet wurden. Mit der Ankündigung, die Kirchenpforten zu öffnen, nehmen das Volk und die Mönche ihre letzten Positionen ein, um auf den Auftritt des Königs zu warten. Aus dem Gesang des Chores, der die Worte des königlichen Herolds wiederholt, ist eine Sanftheit herauszuhören, die den Respekt, den das Volk und die anderen Beteiligten gegenüber dem König haben, erklingen lässt.

Mit der Fanfare werden die Herrschaftsinsignien des Königs auf roten Kissen hereingetragen, die bereits die Stärke der Macht des königlichen Throns symbolisch darstellen, bevor der König überhaupt noch auf die Bühne tritt. Es ist ein typisches Prozedere, das auch während der historischen Autodafés im 16. Jahrhundert in dieser Form stattgefunden hat. Dies zeigt, dass Peter Stein mit seiner Inszenierung Wert darauf gelegt hat, Verdis Überlegungen zu diesem Werk auf die Bühne zu bringen. Philipp tritt von rechts, oberhalb der Stufen, unter einem Baldachin auf die Bühne. Er trägt wie auch Elisabeth ein vollkommen goldenes Gewand

und seine goldene Königskrone. Alle Anwesenden knien vor ihm nieder und senken den Blick, wodurch auch seine Positionierung auf der Bühne – vom oberen Ansatz der Stufen auf alle herunterblickend – ein Bild der Machtverhältnisse darstellt. (Abb. 75)



Abb. 75: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:08:48.

Bis nach seiner Ansprache bleibt Philipp noch auf dem oberen Plateau der Stiegen stehen und genießt den Anblick auf das sich beugende Volk. Dass sich Elisabeth in der Öffentlichkeit vor ihrem Ehemann, dem König, ebenfalls hinkniet und verbeugt, ist in diesem Moment als deutliches Zeichen der Unterwürfigkeit und Machtlosigkeit gegenüber Philipp zu verstehen und dennoch reicht der König Elisabeth die Hand, als er die Stiegen hinuntersteigt und vor sie tritt, was eine gewisses verbindliches Hofzeremoniell und wohl auch eine Wertschätzung Philipps gegenüber Elisabeths zeigt.

Mit der sich intensivierenden Musik läuft Carlo auf die Bühne und leitet die Deputierten aus Flandern entschlossen an, wo sie sich vor dem König niederzuknien haben. Alle Personen auf der Bühne sind über das Erscheinen Carlos an diesem Ort überrascht. Elisabeth lässt erschrocken die Hand des Königs los und blickt fragend zum ebenso ahnungslosen und schockierten Rodrigo. Letzterer blickt wiederum in die Richtung des Königs, um zu erkennen, wie dieser reagiert. Carlo ist in einem schwarzen, samtigen Gewand kostümiert, das mit goldenen Nähten verziert wurde, wodurch die Angehörigkeit zum königlichen Hof visuell dargestellt wird. Die Deputierten tragen ein einheitliches, braunes Gewand, wie es auch im Nebentext des Librettos beschrieben wird: *Tutti s'inchinano silenziosi. Filippo scende i gradini del tempio e va a prendere la mano d'Elisabetta per continuare il suo cammino. I deputati fiamminghi, vestiti a bruno, si presentato all'improvviso, condotti da Don Carlo, e si gettano ai piedi di Filippo*²⁵² Philipp fragt unbeeindruckt, wer diese Männer sind, die Carlo vorführt. Carlo singt den Satz: „[...] Che il tuo figliuol adduce innanzi al Re“²⁵³, mit dem die zuvor erwähnte Spannung zwischen familiärer Bindung und politischer Machtverpflichtung

²⁵² Verdi, *Don Carlo*, S. 76 [„Alle verneigen sich schweigend. Philipp steigt die Treppen der Kirche hinab und geht, um Elisabeths Hand zu ergreifen, um [mit ihr] seinen Weg fortzusetzen. Die flandrischen Deputierten, braun gekleidet, erscheinen plötzlich von Don Carlos geführt und werfen sich Philipp zu Füßen“].

²⁵³ A.a.O., S. 76 [„Die dein Sohn vor den König führt“].

hervorgehoben wird. Carlo nennt sich selbst als „Sohn“, was die persönliche, familiäre Identität von Carlo enthüllt. Im gleichen Atemzug spricht er von seinem Vater jedoch nicht als Vater, sondern vom „König“, wodurch Philipps politische Machtposition über der familiären Beziehung Überhand gewinnt. Hier wird die politische Dimension ihrer Beziehung bekannt und zeigt die starke Distanziertheit zwischen Vater und Sohn. Auf einer zweiten Ebene versucht Carlo außerdem, seine familiäre Verbindung zum König zu nutzen, um als Vermittler der Flandern politisch ein größeres Gehör zu erlangen. Nicht nur wird durch die bewusste Trennung der Begriffe „Sohn“ und „König“ die Dualität der beiden Ebenen – des politischen und privaten – widerspiegelt, sondern auch aufgrund der folgenden Gesprächseskalation zwischen den beiden.

Elisabeth plagt die Sorge und steht regungslos da. Ihr Blick ist nach vorne gerichtet und wirkt wie versteinert. Rodrigo, der neben ihr steht, wechselt ebenfalls besorgt und beunruhigt seine Blicke zwischen der Gruppe der Deputierten, die neben Carlo stehen und Philipp, der ihnen gegenübersteht. Das Volk beobachtet und lauscht aufmerksam, was von den Deputierten erzählt wird. (Abb. 76)



Abb. 76: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:09:39.



Abb. 77: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:09:52.

Carlo drückt mit seiner Körpersprache gestisch Selbstvertrauen und Stolz aus. (Abb. 77) Mit der Hand an der Brust, in aufrechter Körperhaltung und gehobenem Kinn steht er selbstbewusst und von seinem Handeln überzeugt vor dem König, seinem Vater. Carlo lächelt Philipp immer wieder arrogant an, richtet seinen Kragen und nickt zustimmend, während die Flandern ihre Bitte um Frieden und Gnade vortragen. Als einziger bewegt sich Carlo auf der Bühne und zeigt allen, dass er sich in Sicherheit fühlt. Elisabeth wirkt bedrückt, nicht nur aufgrund des Gesangs der Deputierten, die vom Schicksal Flanderns erzählen, sondern, ihren Blicken nach zu urteilen – die schnell zwischen Philipp und Carlo wechseln und zum Teil auch gesenkt zum Boden gerichtet sind – hat sie Angst, Kummer und Sorge um Carlo. Rodrigo versucht, mit Carlo zu kommunizieren und zu erfahren, was er vorhabe, allerdings zeigt Carlo gestisch mit einem Lächeln im Gesicht, dass Rodrigo sich keine Sorgen machen solle, da er alles unter Kontrolle

habe. Ein solches Selbstwertgefühl wird zwar auch in der Mailänder Inszenierung von Carlo dargestellt, allerdings wird in dieser Inszenierung von Peter Stein ein theatralisch stärkerer Ausdruck der Emotionen und ein intensiveres Schauspiel geboten. Dies ist auf Steins Hintergrund als Theaterregisseur zurückzuführen. Nicht nur die Gestik, sondern auch die Mimik der SängerInnen und die jeweiligen Reaktionen gegeneinander scheinen bei den Salzburger Festspielen besonders im Vordergrund zu stehen. Auf diese Weise wirken auch Szenen, die eher statisch sind – in denen auch die Musik und der Gesang das Publikum besonders ansprechen sollen – nicht leer, sondern vermitteln dem Publikum trotzdem Informationen über die Gefühlslage der einzelnen Figuren.

Philipp, der während der Bitte der flandrischen Gesandten unbeeindruckt schien, reagiert plötzlich mit Ärger über deren Worte. Mit „A Dio voi foste infidi“²⁵⁴ treten die Mönche, die auf der Stiege zur Kirche standen, auf die Bühne herunter und stellen sich als Gruppe hinter den König – im bildlichen und symbolischen Sinne. Dies zeigt, inwieweit die Kirche und der königliche Hof einander vertrauen können und sich gegenseitig unterstützen. Carlo ist schockiert, überrascht, dass sein Vater derart reagiert und kann nicht glauben, dass die Worte der Flandern falsch aufgenommen wurden. Carlo versucht, die ebenfalls schockierten und verängstigten Flandern zu beruhigen und hält die Wachen davon ab, die Deputierten abzuführen – was von Philipp angeordnet wurde.

Eine interessante Menschengruppierung bildet sich, wenn Carlo, Elisabeth, Rodrigo, Tebaldo und das Volk gemeinsam den König um Gnade bitten. Das Volk steht von der linken Seite weg im Hintergrund verteilt und schlägt bittend die Hände vor ihren Körpern zusammen. Davor knien die Gesandten aus Flandern – ebenfalls auf der linken Seite. Leicht versetzt zu ihnen, ein paar Schritte näher zum Publikum stehen Carlo, Rodrigo, Elisabeth und Tebaldo in einer Reihe nebeneinander aufgestellt – die jedoch von der Bühnenmitte aus, ebenfalls links platziert stehen. Rechts von ihnen steht der Mönchschor mit einem Abstand zu dieser kleinen Gruppe. An vorderster Position, vor dem Mönchschor und von der Bühnenmitte aus, leicht rechts, steht Philipp mit einem Hofdiener neben ihm, der auf einem Kissen sein Schwert als Machtsymbol trägt. (Abb. 78)

²⁵⁴ Verdi, *Don Carlo*, S. 76 [„Gott wart ihr untreu“].



Abb. 78: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:12:07.

Philipp hat bis auf die Mönche aus der Kirche kaum jemanden, der hinter ihm steht und seine Form der Herrschaft in diesem Augenblick gutheißt. Philipp steht zwar politisch als mächtigste Figur an vorderster Stelle – mit der Kirche an seiner Seite – jedoch in privaten Angelegenheiten ohne Rückhalt. Carlo hat hingegen eine große Gruppe Menschen rund um sich, die gegen die Gewalt des Königs appellieren und um Gnade für Flandern flehen. Philipps Familie – Frau und Sohn – und sein Vertrauter Rodrigo richten sich mit ihrem Gesang und der räumlichen Distanzierung gegen den König, wodurch [m]enschliche Verlassenheit, Einsamkeit des Herzens und seelisches Alleinsein²⁵⁵ des Königs repräsentiert wird. Diese Formen der Einsamkeit sind im Lauf der Oper bei verschiedenen Figuren erkennbar und äußern sich auf unterschiedliche Weise. Bei Philipp löst die Einsamkeit Ärger aus, den er sein Umfeld spüren lässt. Tebaldo, Rodrigo und Elisabeth knien sogar erneut vor Philipp nieder, um ein letztes Mal um Erbarmen zu flehen. Die vollkommene Verzweiflung der drei zeichnet sich dadurch aus, dass sie keinen anderen Ausweg sehen, als sich Philipp beugend vor versammeltem Volk zu unterwerfen.

Rodrigo schreckt auf, als Carlo mutig, bestimmt, von seinen Worten überzeugt und unterschwellig seinem Vater vorwerfend mit „Sire; egli è tempo ch’io viva.“²⁵⁶ ansetzt, woraufhin Rodrigo, Elisabeth und Tebaldo sich wieder erheben. Die drei stehen als Einheit mit weit geöffneten Augen eng nebeneinander und wechseln ihre Blickachse zwischen Carlo und Philipp hin und her, um vor allem weiterhin die Reaktion des Königs zu beobachten. Philipp ahnt, worauf Carlo hinausmöchte, und wirkt vorerst interessiert und zuhörend, weist ihn jedoch in die Schranken, sobald Carlo auch die Kirche ins Spiel bringt. Beiden ist anzumerken, dass ihnen langsam der Geduldsfaden reißt, weshalb auch die Stimmung untereinander immer hitziger wird. Das Volk tauscht Blicke aus, Carlo weicht irritiert und fassungslos zurück, als

²⁵⁵ Kühner, *Giuseppe Verdi. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, S. 83.

²⁵⁶ Verdi, *Don Carlo*, S. 78 [„Majestät; die Zeit ist gekommen, dass ich mich lebendig zeige.“].

Philipp wütend Carlo vorwirft, dass er wahnsinnig sei. Carlo scheint von einem solchen Ärgernis seines Vaters überrumpelt und verstört. Dass Carlo dennoch antwortet, dass Gott über sie richtet, schmälert erneut in gewissem Maße die Stellung des Königs. An Carlos Haltung, der enttäuscht, frustriert und mit dem Blick zum Boden bestürzt wirkt, ist abzulesen, dass er selbst weiß, was er mit seinen Worten anrichtet, jedoch keinen anderen Weg sieht, um gegen seinen Vater und dessen Macht vorzugehen. Ratlos können auch Rodrigo und Elisabeth nur mitzittern und zusehen. Der selbstsichere, standhafte Charakter des mutigen Carlo hat sich in einen wütenden, frustrierten Sohn verwandelt, der aus Emotion heraus handelt. Thematisch entwickelt sich die Auseinandersetzung von einer politischen Ebene zu einer persönlichen. Philipp blickt süffisant über seine Schulter in Richtung Carlos und stellt damit seine Unantastbarkeit und seinen Stolz dar.

Carlo verliert die Beherrschung und zieht seinen Degen. Alle auf der Bühne schrecken zurück und sind schockiert. Aufgrund der emotionalen Situation und des Umstands, dass sich Carlo für Flandern eingesetzt hat, könnte hier auch der Grund für den Zwiespalt des Volkes und der Wachen sein. Dass sich niemand traut, gegen Carlo einzugreifen und der König ungehört bleibt, zeigt auch, dass Philipps Autorität und Macht nicht überwiegt. Seine Isolation verstärkt sich immer mehr, weshalb er selbst zum Degen greifen muss. Carlo geht wutentbrannt und mit gezücktem Degen auf den König zu. Elisabeth - ebenso wie das Volk - kann nicht mehr mitansehen, was geschieht, und dreht sich mit dem Rücken zum Geschehen. Rodrigo tritt während Carlos Angriff ein paar Schritte nach vorne und steht plötzlich angespannt, von seinem Handeln nicht vollkommen überzeugt und etwas ängstlich vor dem König, der ebenfalls mit erhobenem Schwert dasteht. Rodrigo blickt zuerst zum König, dreht sich hastig zu Carlo um und fordert diesen auf, das Schwert herzugeben. Carlos Enttäuschung und Entsetzen ist ihm deutlich ins Gesicht geschrieben. Erschrocken und überrascht darüber, dass ausgerechnet Rodrigo Carlo in den Rücken fällt, dreht sich auch Elisabeth erneut um. (Abb. 79)



Abb. 79: Screenshot – *Don Carlo* – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:16:37.

Elisabeths Blicke drücken Mitleid mit Carlo aus und zeigen dem Publikum ihre Machtlosigkeit und den sehr beschränkten Handlungsspielraum, den sie als angetraute Philipps hat. Auch die Gesandten aus Flandern können nicht glauben, wie Rodrigo Carlo derart in den Rücken fallen kann, wenn Carlo sogar versucht, mit allen Mitteln Rodrigos Freiheitsgedanken zu erfüllen. Rodrigo und Carlo schrecken im weiteren Verlauf der Szene erneut auf, als Rodrigo zum Herzog geschlagen wird, womit keiner gerechnet hatte. Philipp reicht Elisabeth die Hand und geht mit ihr zur Tribüne, auf der sie die Ketzerverbrennung mitverfolgen. Elisabeth blickt bei ihrem Abgang über ihre Schulter Richtung Carlo und symbolisiert auf diese Weise ihre Zerrissenheit. Nämlich einerseits ihr äußeres Erscheinungsbild, das sie an der Seite Philipps zeigt, und andererseits ihre innere Zugehörigkeit Carlo gegenüber. Fassungslos muss Carlo mitansehen, wie sich sein bester Freund offenbar gegen ihn auf die Seite des Königs gestellt hat. Philipp hat seine Machtposition wieder erlangt und Carlo gedemütigt. Carlo wird wutentbrannt von den Wachen abgeführt, während sich Rodrigo betroffen zeigt und signalisiert, dass er nicht anders hätte agieren können.

Das Fest geht weiter und der Nebentext im Libretto beschreibt, wie auch bei Peter Steins Inszenierung die Szene weiterverläuft: „Il Re s’incammina dando lo mano alla Regina; la Corte lo segue. Vanno a prendere posto nella tribuna a loro riservata per l’auto-da-fé. Si vede da lontano il chiarore delle fiamme.“²⁵⁷. Das Volk stellt sich auf der Bühne auf, sodass dem Publikum ein uneingeschränkter Blick auf den Scheiterhaufen mit den Ketzern geboten wird. Rauch steigt aus dem Scheiterhaufen auf, wodurch der Beginn der Verbrennung begreifbar wird. Während die Stimme aus dem Himmel erklingt, wird symbolisch mit einem Scheinwerfer der Rauch hell erleuchtet, während der Rest der Bühne im Dunkeln versinkt und im Hintergrund große Flammen-Projektionen zu sehen sind. Peter Stein hält in einem Interview fest: „Die Intervention der ‚Stimme von oben‘ in der Autodafé-Szene bildet sicher einen Höhepunkt der Oper“.²⁵⁸ Der Himmel verurteilt die Aktion der Inquisition und somit auch jene des Königs. Die Verbrennung der Ketzer wird auf diese Weise in den Mittelpunkt der Szene gestellt. Elisabeth und Philipp sind auf ihrem Thron zwar auch schwach beleuchtet, stechen jedoch nicht maßgeblich in den Vordergrund. Zum Schluss dieser Szene, nach dem „Gloria al ciel“²⁵⁹,

²⁵⁷ Verdi, *Don Carlo*, S. 80. [„Der König macht sich, der Königin die Hand reichend, auf den Weg; der Hofstaat folgt ihm. Sie nehmen den Platz auf der Tribüne ein, der für sie beim Autodafé reserviert ist. Von weitem sieht man den Schein der Flammen“].

²⁵⁸ Arseni, „Doch wenn die Liebe zerbricht, tötet sie noch vor dem Tod ...“. Peter Stein im Gespräch über „Don Carlo“, S. 40.

²⁵⁹ Verdi, *Don Carlo*, S. 80. [„Ruhm sei dem Himmel“].

erlischt jegliche Beleuchtung auf der Bühne. Sichtbar bleibt nur die blutrote Feuerprojektion im Hintergrund, die die Tragik der Verbrennung darstellt.

Interessant zu beobachten ist einerseits, dass sich die Himmelsstimmung – im Hintergrund an der Projektionswand – im Laufe dieser Szenen verändert. Ein praktisch wolkenloser Himmel zieht sich zu einem immer dichterem Wolkenbild zusammen, bis auch graue Gewitterwolken aufkommen. Diese Entwicklung der Wolkenbildung passt sich an die Stimmung zwischen den Figuren auf der Bühne an. Sobald Carlo auftritt und vor seinem Vater den Aufstand erprobt, erscheinen dunkelgrau quellende Gewitterwolken, die den Ernst der Lage und die Dramatik verstärken und sinnbildlich darstellen sollen. Andererseits ist im Vergleich zu den anderen beiden Inszenierungen auffällig, dass die Figur des Großinquisitors in dieser Szene keinen eigenen Auftritt zur Machtdemonstration hat, sondern Inquisitionsdiener die Macht der Inquisition und deren Handlungsreichweite symbolisch darstellen. Dass bei Peter Steins Inszenierung der Autodafé-Szene der Großinquisitor nicht auftritt, ist auch nicht weiter verwunderlich, da er im Libretto zu keinem Zeitpunkt eine Erwähnung findet, sondern von anderen RegisseurInnen als Ergänzung genutzt wird, um Philipps Macht zu schmälern.

6. Conclusio

Die vorliegende Arbeit hat mittels einer vergleichenden Analyse von drei ausgewählten Inszenierungen aus Mailand 2023, Wien 2024 und Salzburg 2013 die Vielschichtigkeit Giuseppe Verdis *Don Carlo* untersucht. Aufgrund der unterschiedlichen Herangehensweisen der Regisseure konnte gezeigt werden, wie weit die Lesarten des *Don Carlo* tatsächlich voneinander abweichen. Zwei traditionelle Lesarten und eine innovative, gesellschaftskritische Lesart bieten eine Vielfalt an Perspektiven und Interpretationen dieser Oper. Durch den Vergleich wird gezeigt, wie die Regisseure die narrative und emotionale Wirkung der Szenen unterschiedlich gestalten und wie ihre spezifischen Herangehensweisen die Wahrnehmung und Interpretation des Werks durch das Publikum beeinflussen.

Als erstes lässt sich festhalten, inwiefern die drei unterschiedlichen Regiestile Einfluss auf die Darstellung und Wahrnehmung der Charaktere des *Don Carlo* nehmen. Der Spanier Lluís Pasqual bietet mit seiner Inszenierung an der Mailänder Scala aus 2023 eine traditionelle Lesart des Werks und orientiert sich überwiegend an der Figurenzeichnung, die sich aus dem Libretto herauslesen lässt. Hierbei stehen politische und persönliche Machtverhältnisse, Einsamkeit sowie tragische innerliche Zerrissenheit im Vordergrund. Düstere Beleuchtungen, räumliche Distanzen sowie visuelle Machtstrukturen durch Positionierungen der Figuren auf unterschiedlichen Bühnenebenen verstärken die jeweils dargestellten Stimmungen und Charakterzüge. Diese Inszenierung bringt demnach keine signifikanten Abweichungen zu den ursprünglichen charakterlichen Eigenschaften der Figuren.

Der russische Regisseur Kirill Serebrennikov weicht hingegen, aufgrund der Verlegung des Stücks in ein „Institut für Kostümkunde“ aus der heutigen Zeit und der gesellschaftskritischen Perspektive, stark von der ursprünglichen Interpretation der Figuren ab. Beispielsweise fehlt es bei der Figur des Königs Philipp an Ambivalenz und emotionaler Tiefe. Die Neuinterpretation stellt die Figuren in einen aktuellen Kontext, der politische und gesellschaftliche Themen der heutigen Zeit aufzeigt. Dies gelingt dem Regisseur an manchen Stellen besser als an anderen. So ist der starke Machteinfluss eines Königs, der über ein ganzes Land herrscht und mit Kriegen ganze Völker zerstört, schwerlich mit jenem eines hierarchisch übergeordneten Direktors eines Instituts zu vergleichen. Die Dramatik, die Verdis Stück aufgrund der eindrucksvollen Szene des Autodafés verliehen wird, geht in dieser Inszenierung verloren. Die Verbrennung von verräterischen Ketzern durch eine Klimaschutz-Demonstration während einer Museumsausstellung zu ersetzen, beeinflusst die Gesamtwirkung des *Don Carlo* auf das Publikum.

Ähnlich wie der spanische Regisseur, bietet der deutsche Theater- und Opernregisseur Peter Stein eine traditionelle Lesart der Figuren, die sich nahe an die Figurenzeichnung aus dem Libretto anlehnt. Nicht nur die psychologisch emotionale Tiefe der Charaktere wird in seiner Interpretation geboten, sondern auch die persönlichen und politischen Machtkämpfe sowie die inneren Konflikte der einzelnen Figuren werden hervorgehoben. Die Beziehung zwischen Carlo und Elisabeth sticht bei Peter Stein aufgrund der Einbeziehung des ersten Fontainebleau-Akts deutlich stärker hervor und beeinflusst auch die weitere Dynamik zwischen den Figuren. Giuseppe Verdis Themen wie Eifersucht, Einsamkeit, dem Traum nach Freiheit und die Zerrissenheit der Figuren werden emotional akzentuiert auf die Bühne gebracht.

Je nach Inszenierung stehen verschiedene der zuvor erwähnten Themen im Vordergrund, wodurch auch von den Regisseuren entsprechend andere Schwerpunkte gesetzt werden. Bei Lluís Pasqual stehen beispielsweise die Machtstrukturen, die Einsamkeit der Figuren und die Tragik der Unvereinbarkeit von persönlichen Gefühlen und politischen Ansichten und Pflichten im Vordergrund. Die Darstellung der Kirche und des Königs als mächtigste Institutionen und deren Machtkampf werden mithilfe der eindrucksvoll inszenierten Autodafé-Szene und des prunkvollen Bühnenbildes verstärkt. Die politischen und persönlichen Konflikte der Figuren stehen im Vordergrund, während Themen wie die Liebe und der Freiheitskampf eher in den Hintergrund rücken.

In der Wiener Inszenierung sticht hingegen der Freiheitskampf und das Thema der Unterdrückung und Gefangenschaft auf besondere Art und Weise hervor. Sie werden aufgrund der innovativen Lesart in ein anderes Licht gerückt. Rodrigo setzt sich nämlich nicht mehr für seinen idealistischen Freiheitsgedanken für das flandrische Volk ein, sondern kämpft als Aktivist für den Klimaschutz. Einerseits werden Massenkonsum und -produktion und deren Auswirkungen auf die Arbeiterschaft und die Umwelt stark kritisiert. Hierfür wurden dem Publikum aktuelle Aufnahmen der Weltverschmutzung und der schlechten Arbeitsbedingungen mit großen Videoprojektionen, präsentiert. Andererseits setzt der russische Regisseur seinen Fokus auf die historisch rekonstruierten Kostüme. Diese sollen aufgrund des Be- und Entkleidens während des Stückes zeigen, welcher Last und Einschränkung die hochrangigen Mitglieder des königlichen Hofes ausgesetzt waren. Der politische Aspekt lässt sich in dieser Inszenierung auch herauslesen. Beispielsweise kann der Zerfall des Kostüms zum Schluss der Oper als Zerfall der vergangenen Monarchie und Rodrigo als Kämpfer für eine neue Staatsreform gedacht werden. Serebrennikovs Inszenierung zeigt, inwiefern versucht werden

kann, die Erzählung von *Don Carlo* mit aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen zu verknüpfen.

Peter Stein wählte für seine Inszenierung in Salzburg die fünftaktige italienische Fassung, in der die romantische Liebe und verbotene Beziehung zwischen Carlo und Elisabeth im Vordergrund stehen. Die Themen wie beispielsweise die persönlichen Konflikte oder der Machtkampf werden zwar auch thematisiert, stehen jedoch im Schatten der emotionalen und psychologischen Aspekte des verbotenen Verlangens zwischen den beiden Figuren. Vor allem die Figur des Carlo wird in dieser Inszenierung am psychisch instabilsten dargestellt. Sein impulsives, emotionales und dramatisiertes Verhalten Elisabeth gegenüber zeigt dies auf. Bei dieser Inszenierung sind vor allem im späteren Verlauf der Oper die stärksten Liebesgefühle und der größte Schmerz von Elisabeths gegenüber Carlo zu erkennen.

An der Mailänder Scala wird auf ein sehr reduziertes, jedoch prunkvolles Bühnenbild und eine überwiegend dunkle, geheimnisvolle und düstere Beleuchtung gesetzt. Die historischen Kostüme bieten eine Verortung des Geschehens im 16. Jahrhundert. Mit einem zentralen Turmbogen wird je nach Szene entweder Privatsphäre oder ein öffentlicher Raum geboten. Auf der Bühne werden Distanzen erzeugt, einerseits aufgrund der Größe des Bühnenbildes. Andererseits tragen auch die beiden Bühnenebenen dazu bei, dass eine situationsbedingte hierarchische Aufstellung erfolgt, wodurch Machtstrukturen für das Publikum erkennbar werden. All dies betont die dramatischen Machtkonflikte, die auf der Bühne ausgetragen werden und bringen die Einsamkeit der Figuren deutlich hervor.

In Wien wird auf ein kalt-graues, steril wirkendes Umfeld gesetzt, das einem Labor ähnlich ist. Auch dieses Bühnenbild bleibt im Verlauf der Oper, ohne große Veränderungen. Der einheitliche Farbton des Hintergrunds ermöglicht es, die prunkvollen, farbigen historischen Kostüme im Vordergrund in Szene zu setzen. Die beiden Ebenen des Traditionellen und der Moderne treffen hier visuell aufeinander und heben sich stark voneinander ab. Aufgrund des hellen Grautons wirkt die Bühne heller beleuchtet als beispielsweise bei der Mailänder Inszenierung. Der offene Raum der Balustrade und die vielen MitarbeiterInnen verhindern, dass in manchen Szenen eine gewisse Privatsphäre erzeugt wird. Deshalb wird versucht, dieses Gefühl durch eine gezielte Dimmung des Lichts auf der Balustrade und im allgemeinen Bühnenbereich herzustellen. Projektionen auf Fernschirmen und über der Bühne werden eingesetzt, um dem Publikum Detailaufnahmen der Kostüme zu präsentieren und Beschreibungen zu bieten. Um die Dramatik einzelner Augenblicke zu verstärken, werden zusätzlich auch Videoprojektionen überdimensional groß auf der Bühne projiziert.

Bei den Salzburger Festspielen 2013 werden die Örtlichkeiten jeder Szene, die im Nebentext des Librettos detailliert beschrieben sind, erkennbar mit den Bühnenbildern vor Ort dargestellt. Die Bühne der Felsenreitschule in Salzburg, in der die Oper aufgeführt wurde, verfügt über eine breitere Fläche als Bühnen anderer Opernhäuser. Trotz des großen Raumes bleiben die Bühnenbilder überwiegend schlicht und zurückhaltend. Die Konzentration des Publikums weicht dementsprechend nicht von den Figuren und ihrer Interaktion untereinander ab. Außerdem bietet der große Raum auch die Möglichkeit, die Distanziertheit zum König darzustellen. Warmes, farbiges Licht begleitet die Figuren in emotionalen und romantischeren Szenen, während kühleres Licht bei Konflikten oder privaten Augenblicken die Bühne beleuchtet. Die Kostüme verorten das Stück in der Stoffzeit des 16. Jahrhunderts.

Zusammenfassend zeigen diese drei Inszenierungen, dass Giuseppe Verdis *Don Carlo* ein vielschichtiges Werk ist, weshalb es auch auf ganz verschiedene Arten und Weisen interpretiert werden kann und sich besonders für eine vergleichende Analyse eignet. Obwohl es sich um ein und dasselbe Werk als Grundlage der Operninszenierungen handelt, setzten die drei Regisseure unterschiedliche Fokusse, wodurch teils vollkommen neue Kunstwerke entstehen können.

Zum Abschluss der Arbeit bleibt die Vermutung, dass sich die unterschiedlichen Interpretationen und die Wahl ihrer jeweiligen Inszenierungen, je nach einer eher traditionellen oder einer innovativen Lesart, möglicherweise auf die Nationalität der Regisseure zurückführen lassen. Der spanische und der deutsche Regisseur haben sich jeweils für die traditionelle Lesart entschieden. Für Lluís Pasqual könnte der historische Hintergrund ein Argument gewesen sein. Peter Stein kann als Theaterregisseur die literarische Vorlage Schillers nicht ausschließen, da es eines der bedeutendsten Werke der Literaturgeschichte im deutschsprachigen Raum ist. Im Gegensatz dazu entsteht der Eindruck, dass der russische Regisseur, der diesbezüglich vermutlich weniger eingenommen ist, Verdis Werk primär als Grundlage für eigene aktuelle Themen nutzt. Aufgrund der Reaktion des österreichischen Publikums bei der Premiere und der folgenden Vorstellungen kann weiters die These aufgestellt werden, dass ein deutschsprachiges Publikum, das vor allem mit Schillers *Don Karlos* vertraut ist, gewisse Erwartungen hat. Anzunehmen ist daher, dass ein deutschsprachiges Publikum bei Inszenierungen zu Verdis *Don Carlo* kritischer reagiert als jenes Publikum, das mit der Vorlage nicht vertraut ist.

Quellenverzeichnis

- Arseni, Christian, „Doch wenn die Liebe zerbricht, tötet sie noch vor dem Tod ...“. Peter Stein im Gespräch über ‚Don Carlo‘, Programmheft der Salzburger Festspiele zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2013.
- Balme, Christoph, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2021.
- Baumstark, Reinhold, *Philipp II., König von Spanien*, Freiburg im Breisgau: Herder 1875, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11316164?page=4,5&q=inquisit>, 01.08.2025.
- Borchmeyer, Dieter, „Schiller und Verdi oder die Geburt des Dramas aus dem Geiste der Oper“, *Verdi und die deutsche Literatur*, hg. v. Daniela Goldin Folena/Wolfgang Osthoff, Laaber: Laaber Verlag 2002.
- Brantôme, Pierre de Bourdeille seigneur de, *Vies des dames illustres, françaises et étrangères (Nouvelle édition avec une introduction et des notes)*, Paris: Garnier frères 1868, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96761168/f15.item>, 24.07.2025
- Budden, Julian, *Verdi: Leben und Werk (Aus dem englischen Übersetzt von Ingrid Rein und Dietrich Klose)*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1987/2000.
- Buller, Jeffrey L., „Tomás de Torquemada“, *EBSCO*, 2002, <https://www.ebsco.com/research-starters/history/tomas-de-torquemada>, 27.10.2025.
- Crosten, William L., *French Grand Opera. an Art and a Business*, New York: Columbia University Press 1948, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.7312/cros91226>, 22.10.2025, S. 61-66; 90-99.
- De Fernandy, Michael, *Philipp II. Größe und Niederlage der spanischen Weltmacht*, Wiesbaden: Guido Pressler Verlag 1977.
- Deutscher Bühnenverein, *Wer spielte was? 2018/19 Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020.
- Deutscher Bühnenverein, *Wer spielte was? 2023/24 Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz*, Köln: Deutscher Bühnenverein 2025, https://www.buehnenverein.de/media/filer_public/db/b5/dbb58404-d69c-491a-803a-c7765bd76f91/werkstatistik_2023-24.pdf.
- Döhring, Sieghart, „Don Carlos/Don Carlo“, *Verdi Handbuch*, hg. v. Anselm Gerhard/Uwe Schweikert, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler 2001.

- Drenger, Tino, *Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik*, Eisenach: Karl Dieter Wagner 1996.
- Du Prat, Antoine-Théodore, *Histoire d'Élisabeth de Valois. reine d'Espagne (1545-1568)*, Paris: Techener 1859, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3076288d/f9.double>, 15.07.2025.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft: eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen: Francke 2010.
- Freer, Martha Walker, *Elizabeth de Valois. Queen of Spain and the court of Philipp II.*, London: Hurst & Blackett 1857, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10456019?page=6,7&q=eboli>, 31.07.2025.
- Fridrich-Thum, Michaela, „Terror und Blutdurst im Namen des Herrn. Zum Bild der katholischen Kirche in Giuseppe Verdis Don Carlo“, Programmheft der Bayrische Staatsoper zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2000.
- Garaventa, Alexandra, *Regietheater in der Oper*, München: Martin Meidenbauer 2006.
- Giardini, Cesare, *Don Carlos. Infant von Spanien*, München: Eugen Diederichs 1994.
- Heizmann, Bertold, *Lektüreschlüssel für Schülerinnen und Schüler. Friedrich Schiller Don Karlos*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2004.
- Kühner, Hans, *Giuseppe Verdi. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt monografien 1961.
- Muro, Gaspar, *La princesse d'Eboli. Précédée d'une lettre-préface de M. Cánovas del Castillo. Traduit de l'espagnol par Alfred Weil*, Paris: G. Charpentier 1878, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6210354j/f334.item.r=philip>, 09.06.2025.
- Pasqual, Lluís, „Don Carlo. Una storia romanzata“, Programmheft des Teatro alla Scala zu Giuseppe Verdis, ‚Don Carlo‘, 2023, S. 153-155.
- Pavis, Patrice, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen: Narr 1988.
- Prodhomme, J. G., et al. “Verdi’s Letters to Léon Escudier.” *Music & Letters*, 4/1, 1923, pp. 62–70, <http://www.jstor.org/stable/726178>, 17.10.2025.
- Risi, Clemens, *Oper in Performance: Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, Berlin: Theater der Zeit 2017.

Schwandt, Christoph, *Giuseppe Verdi. Eine Biographie*, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 2000.

Schweikert, Uwe, „*Das Wahre erfinden*“. *Verdis Musiktheater*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.

Schwerhoff, Gert, *Die Inquisition – Ketzerverfolgung im Mittelalter und Neuzeit*, München: C.H. Beck 2019.

Serebrennikov, Kirill, „Was bedeutet Freiheit heute?“, Programmheft der Wiener Staatsoper zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2024.

Sinkovicz, Wilhelm, „Staatsoper: Mit ‚Don Carlo‘ verlieren wir erneut ein wichtiges Repertoire-Stück, *Die Presse*, <https://www.diepresse.com/18905437/staatsoper-mit-don-carlo-verlieren-wir-erneut-ein-wichtiges-repertoire-stueck>, 28.11.2025.

Verdi, Giuseppe, „Atto primo“, Programmbuch des Teatro alla Scala zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2023.

Verdi, Giuseppe, *Don Carlo. Don Carlos. Italienisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2005.

Verdi, Giuseppe, „Erster Akt. Erste Szene“, Programmheft der Salzburger Festspiele zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2013.

Vitalini, Andrea, „Le versioni del ‚Don Carlo‘ alla Scala dal 1868 al 2023“, Programmbuch des Teatro alla Scala zu Giuseppe Verdis ‚Do Carlo‘, 2023.

Wenz, Gunther, *Don Carlos. Geschichte, Drama, große Oper*, München: utzverlag 2019.

Werfel, Franz, *Giuseppe Verdi. Briefe*, Berlin/Wien/Leipzig: Paul Zsolnay Verlag 1926. (Brief von Giuseppe Verdi an Clarina Maffei, am 20. Oktober 1876)

Filmverzeichnis

Giuseppe Verdi: Don Carlo. Mailänder Scala, R.: Lluís Pasqual, arte, 07.12.2023.

Giuseppe Verdi: Don Carlo. Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, arte, 08.10.2024.

Verdi's Don Carlo, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: <i>Don Carlo</i> – Bayrische Staatsoper, R.: Jürgen Rose, 2025, https://www.staatsoper.de/stuecke/don-carlo/2022-09-28-1800-13175 , Ende des ersten Akts.	20
Abb. 2: <i>Don Carlo</i> – Bayrische Staatsoper, R.: Jürgen Rose, 2025, https://www.staatsoper.de/stuecke/don-carlo/2022-09-28-1800-13175 , Beginn vierter Akt.	20
Abb. 3: <i>Don Carlo</i> – Bayrische Staatsoper, R.: Jürgen Rose, 2025, https://www.staatsoper.de/stuecke/don-carlo/2022-09-28-1800-13175 , Ende des vierten Akts.	21
Abb. 4: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:08:05.....	32
Abb. 5: „Altersbildnis Philipps II. eines unbekannten Meisters aus der Schule des Pantoja de la Cruz“, De Fernandy, S. 105.....	34
Abb. 6: „Sánchez Coello, Bildnis des Don Carlos (El Prado, Madrid)“ De Ferdinandy, S. 175.....	34
Abb. 7: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, Timecode: 00:07:14.	37
Abb. 8: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:41:41.....	38
Abb. 9: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:06:34.....	42
Abb. 10: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 02:12:04.....	42
Abb. 11: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 00:02:58.....	44
Abb. 12: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 00:27:47.....	45
Abb. 13: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:42:00.....	45
Abb. 14: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:43:25.....	49
Abb. 15: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:47:30.....	49
Abb. 16: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:43:57.....	50

Abb. 17: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:48:39.....	51
Abb. 18: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:51:35.....	53
Abb. 19: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 00:53:05.....	53
Abb. 20: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:43:45.....	54
Abb. 21: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:47:26.....	56
Abb. 22: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:44:10.....	56
Abb. 23: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:45:42.....	56
Abb. 24: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:47:29.....	57
Abb. 25: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:49:12.....	57
Abb. 26: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:50:33.....	58
Abb. 27: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:49:48.....	59
Abb. 28: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 03:00:47.....	59
Abb. 29: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:10:00.....	60
Abb. 30: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:10:31.....	61
Abb. 31: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:15:37.....	62
Abb. 32: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:17:13.....	62
Abb. 33: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:17:50.....	62
Abb. 34: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:18:00.....	62

Abb. 35: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:19:27.....	63
Abb. 36: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:19:53.....	63
Abb. 37: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:01:55.....	66
Abb. 38: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:05:37.....	68
Abb. 39: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:06:18.....	68
Abb. 40: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:07:57.....	69
Abb. 41: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:08:26.....	69
Abb. 42: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:13:17.....	71
Abb. 43: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 00:57:02.....	73
Abb. 44: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:00:07.....	74
Abb. 45: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:01:30.....	76
Abb. 46: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:02:27.....	77
Abb. 47: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:06:31.....	79
Abb. 48: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:28:14.....	81
Abb. 49: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:31:53.....	82
Abb. 50: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:34:44.....	83
Abb. 51: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:31:04.....	87
Abb. 52: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:35:37.....	88

Abb. 53: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:39:42.....	89
Abb. 54: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:41:03.....	90
Abb. 55: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:43:40.....	91
Abb. 56: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:47:41.....	93
Abb. 57: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:47:57.....	93
Abb. 58: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:50:12.....	95
Abb. 59: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Teatro alla Scala, R.: Lluís Pasqual, ARTE, 2023, 01:50:36.....	95
Abb. 60: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:24:53.....	97
Abb. 61: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:25:53.....	97
Abb. 62: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:26:49.....	99
Abb. 63: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:28:14.....	99
Abb. 64: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:28:33.....	99
Abb. 65: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:29:52.....	99
Abb. 66: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:30:07.....	100
Abb. 67: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:30:23.....	100
Abb. 68: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:38:07.....	103
Abb. 69: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:40:41.....	104
Abb. 70: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Wiener Staatsoper, R.: Kirill Serebrennikov, ARTE, 2024, 01:44:00.....	106

Abb. 71: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 01:59:43.....	107
Abb. 72: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:00:49.....	108
Abb. 73: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:02:53.....	109
Abb. 74: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:06:33.....	110
Abb. 75: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:08:48.....	111
Abb. 76: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:09:39.....	112
Abb. 77: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:09:52.....	112
Abb. 78: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:12:07.....	114
Abb. 79: Screenshot – <i>Don Carlo</i> – Salzburger Festspiele, R.: Peter Stein, medici.tv, 2013, 02:16:37.....	115

Besetzungen der analysierten Aufführungen

1. Teatro alla Scala di Milano – 10.12.2023²⁶⁰

Musikalische Leitung	Riccardo Chailly
Regie	Lluís Pasqual
Bühne	Daniel Bianco
Kostüme	Franca Squarciapino
Licht	Pascal Mérat
Video	Franco Aleu
Choreografie	Nuria Castejón

Philipp II.	Michele Pertusi
Don Carlo	Francesco Meli
Rodrigo, Marquis Posa	Luca Salsi
Der Großinquisitor	Jongmin Park
Ein Mönch	Huanhong Li
Elisabetta	Anna Netrebko
Eboli	Elīna Garanča
Tebaldo	Elisa Verzier
Graf von Lerma/Herold	Jinxu Xiahou
Stimme vom Himmel	Rosalía Cid

²⁶⁰ „Besetzungszettel“, Programmheft des Teatro alla Scala zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2023.

2. Wiener Staatsoper – September 2024/März 2025²⁶¹

September 2024/März 2025

Musikalische Leitung	Philippe Jordan
Regie, Bühne & Kostüme	Kirill Serebrennikov
Ko-Kostümbildnerin	Galya Solodovnikova
Choreografie & Regieassistenz	Evgeny Kulagin
Mitarbeit Bühnenbild	Olga Pavluk
Licht	Franck Evin
Video	Ilya Shagalov
Musikdramaturgie	Daniil Orlov
Dramaturgie	Sergio Morabito
Choreinstudierung	Thomas Lang
Philipp II.	Roberto Tagliavini
Don Carlo	Joshua Guerrero
Rodrigo	Étienne Dupuis
Der Großinquisitor	Dmitry Ulyanov/Vitalij Kowaljow
Ein Mönch	Ivo Stanchev/Dan Paul Dimitrescu
Elisabetta	Asmik Grigorian/Nicole Car
Eboli	Eve-Maud Hubeaux/Elīna Garanča
Tebaldo	Ilia Staple
Graf von Lerma/Herold	Hiroshi Amako
Stimme vom Himmel	Ileana Tonca

²⁶¹ „Besetzungszettel“, Programmheft der Wiener Staatsoper zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2024/25.

3. Salzburger Festspiele – 16.08.2013²⁶²

Musikalische Leitung	Antonio Pappano
Regie	Peter Stein
Bühne	Ferdinand Wögerbauer
Kostüme	Annamaria Heinrich
Licht	Joachim Barth
Choreografie	Lia Tsolaki
Choreinstudierung	Jörg Hinnerk Andresen

Philipp II.	Matti Salminen
Don Carlo	Jonas Kaufmann
Rodrigo, Marquis Posa	Thomas Hampson
Der Großinquisitor	Eric Halfvarson
Ein Mönch	Robert Lloyd
Elisabetta	Anja Harteros
Eboli	Ekaterina Semenchuk
Tebaldo	Maria Celeng
Graf von Lerma/Herold	Benjamin Bernheim
Stimme vom Himmel	Kiandra Howarth

²⁶² „Besetzung“, Programmheft der Salzburger Festspiele zu Giuseppe Verdis ‚Don Carlo‘, 2013, S. 2f.

Kurzfassung

Giuseppe Verdis *Don Carlo* gehört zur Reihe seiner bekanntesten Werke weltweit und hat sich im Lauf der Zeit zu einem wahren Publikumsliebbling entwickelt. Die Dramatik, Emotionalität, Tiefgründigkeit und Vielschichtigkeit des Werkes begeistert nicht nur das Publikum, sondern bietet auch verschiedenste Interpretationsmöglichkeiten für RegisseurInnen. In der vorliegenden Arbeit wird einerseits eine konkrete Figurenanalyse der wichtigsten Figuren vorgenommen. Andererseits werden die drei divergenten Regieansätze in Form einer Inszenierungsanalyse miteinander verglichen. Untersucht wurden die Lesarten zu *Don Carlo* vom Spanier Lluís Pasqual vom Teatro alla Scala aus Mailand 2023, jene vom russischen Regisseur Kirill Serebrennikov aus der Wiener Staatsoper 2024 und die Inszenierung des deutschen Regisseurs Peter Stein von den Salzburger Festspielen 2013.

In dieser Arbeit wird gezeigt, dass die drei Regisseure unter anderem ganz unterschiedliche thematische Schwerpunkte setzen, wodurch die emotionale Wirkung der Oper auf das Publikum variieren kann. Die Arbeit zeigt die Veränderung und die Auswirkung, die dies auf die einzelnen Figuren und Charakterbilder haben kann. Weiters wird auch untersucht, welche dramaturgischen und ästhetischen Mittel eingesetzt wurden, um Verdis zentrale Themen, wie Macht, Liebe, Einsamkeit und den Kampf um Freiheit hervorzubringen.

Abstract

Giuseppe Verdi's *Don Carlo* is one of his best-known works worldwide and has become a true audience favourite over time. The drama, emotionality, profundity and complexity of the work not only draw audiences to the opera, but also offer directors a wide range of interpretative possibilities. This thesis provides a concrete analysis of the most important characters. On the other hand, it compares three divergent directorial approaches in the form of a staging analysis. The interpretations of *Don Carlo* by the Spaniard Lluís Pasqual from the Teatro alla Scala in Milano in 2023, the Russian director Kirill Serebrennikov from the Vienna State Opera in 2024 and the German director Peter Stein from the Salzburg Festival in 2013 were examined.

This thesis shows that the three directors set very different thematic priorities, which can vary the emotional impact of the opera on the audience. The thesis shows the changes and effects this can have on the individual characters and character portrayals. It also examines the dramaturgical and aesthetic means used to bring out Verdi's central themes, such as power, love, loneliness and the struggle for freedom.