

# Verdis Don Carlos

Autor(en): **Jelmoli, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **8 (1911)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748538>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Wie hat es Ihnen, Herr Professor, begegnen können, dass Sie eine solche Arbeit als genügenden wissenschaftlichen Ausweis ansehen konnten?

Ich kann mir diese seltsame Erscheinung nur so erklären, dass Ihnen das Stoffliche, das in Betracht kommende Material, gar nicht oder nur sehr ungenügend bekannt war. Ich weiß nun freilich, dass man von dem Hochschullehrer die Vertrautheit mit den Details des Stoffgebietes, aus welchen seine Kandidaten für ihre selbständigen Arbeiten zu schöpfen haben, billigerweise nicht fordern darf; allein er muss doch befähigt sein, zu beurteilen, ob das verwendete Material zulässig und ausreichend sei. Wenn ich Ihnen für den vorliegenden Fall diese Befähigung absprechen muss, so ist das nicht einmal ein Vorwurf; denn die wesentlichen Partien der Schrift gehören ja nicht dem Ihnen zunächst liegenden Gebiete, dem literarhistorischen, an. Die literarische Seite seiner Aufgabe eingehend zu bearbeiten, hat ja der Verfasser ausdrücklich an zwei Stellen (Seite VI und 93) abgelehnt. Für die Hauptpartien der Arbeit kommen Details gewisser keineswegs so einfacher und zum Teil auch sonst noch nicht genügend erforschter Teile der schweizerischen und der aargauischen Geschichte in Betracht, die Sie, noch nicht lange unter uns ansässig, gar nicht zu überblicken imstande gewesen sind. Darin liegt, wie gesagt, für Sie kein Vorwurf.

Aber einen schweren Vorwurf erhebe ich deswegen gegen Sie, dass Sie nicht *von vornherein* die Beurteilung dieser Arbeit abgelehnt und den Kandidaten mit ihr vor diejenige Instanz gewiesen haben, vor die sie gehört: vor die historische Abteilung Ihrer Fakultät. Dort würde man ihre Unreife und Unzulänglichkeit bald aufgedeckt haben, und Ihnen wäre — eine fatale Sache erspart geblieben.

AARAU, im Februar 1911 <sup>1)</sup>

Dr. ERNST ZSCHOKKE



## VERDIS DON CARLOS

(OPER UND KONZERT VIII)

### I.

Am 27. Januar dieses Jahres feierte das Genie Giuseppe Verdis die Volendung des ersten Dezenniums seiner Unsterblichkeit. Aus Jubiläen pflegen

<sup>1)</sup> Durch Zufälligkeit verspätet.

DIE REDAKTION

die Talente größeren Nutzen zu ziehen, jene Künstler, deren Werke des äußeren Anlasses bedürfen, um von Zeit zu Zeit von neuem auf ihren Wert geprüft zu werden. Das Genie in seiner zeitlosen Souveränität bedarf solcher Tage nicht. Dennoch versteht man, dass sich die Nachwelt gerade beim Genie getrieben fühlt, ihrer Dankbarkeit huldigenden Ausdruck zu geben.

Unsere Stadt, deren Freude an der romanischen Kunst ein glückliches Gegenwicht gegen die Auswüchse eines ausschließlichen Wagnerkultus bedeutet, blieb bei diesem Anlass nicht zurück. Der gemischte Chor brachte unter Volkmar Andreaes ausgezeichnete Führung, von erlesenen Solisten und unserm klangfreudigen Orchester glänzend unterstützt, die „messa da requiem“ zur Aufführung und gab dadurch auch jenen Kreisen unseres Publikums — sie sollen nicht einmal so gar vereinzelt stehen —, denen die dramatische Musik immer noch als *ars minor* erscheint, einen Begriff von der überragenden Genialität des italienischen Meisters.

Das Theater hatte ursprünglich einen Opernzyklus geplant, war dann aber aus verschiedenen Erwägungen, worunter wohl die berechtigste jene Furcht vor der Qualität pflichtmäßig in kürzester Frist herausgestellter Vorstellungen — von denen zudem die wertvollsten, wie der einzige Falstaff, nur auf eine beschränkte Teilnahme des Publikums zählen durfte — von dem Projekte abgekommen und begnügte sich, von den bekannten Opern des Meisters die *Traviata* fünfmal und den *Troubadour* zweimal zu geben. Einer Huldigungskantate des hiesigen Komponisten Cattabeni, die seinerzeit in der Tonhalle ihre konzertmäßige Uraufführung erlebt hatte, kam die szenische Einkleidung, deren dekorative Wirkung sich zu der Apotheose des Komponisten im Kreise seiner Gestalten geschickt steigerte, wohl zu statten. Als Ersatz für den Zyklus aber bot uns das Theater die deutsche Uraufführung des *Don Carlos*.

## II.

Die Schillerschen Dramen hatten von jeher eine große Anziehungskraft auf die Komponisten ausgeübt. Es ist darin so viel latente musikalische Potenz zu spüren, dass in deutschen Landen wohl nur die Bewunderung für den großen Dichter und zugleich das Gefühl, dass jede, auch die gebotenste Abweichung vom Original bei einem so durchaus im Volke lebendigen Text als Verballhornung aufgefasst würde, die Komponisten von einer musikalischen Bearbeitung abgeschreckt hat. Die romanischen Musiker kannten keine solche Hemmungen. Von allen Opern, die auf Schiller zurückgehen, darf Rossinis *Wilhelm Tell*, trotz aller Einwände, als die vollendetste betrachtet werden. Die Zusammenschmelzung *Arnold von Melchtals* und *Rudenz'* zu einer Figur, um nur einen Punkt zu erwähnen, ist dramatisch ganz berechtigt. Über alle Bedenken im Einzelnen aber hilft der Umstand, dass hier, wo das Volk der Held des Dramas ist, dem Musiker in dem Faktor des Chores ein künstlerisches Element zu Gebote stand, über das der Wortdichter nicht verfügte.

Dreimal hat Verdi sich Schillerschen Stoffen genähert. Seine „*masnieri*“ (die Räuber) gehören der ersten Epoche an (1847). Glücklicher war er mit der „*Luisa Miller*“ (Kabale und Liebe). Als Verdi sich mit dem *Carlos* beschäftigte, war dieser Stoff auf der italienischen Bühne schon durchaus eingebürgert. Da lesen wir bereits 1847 von einer *Carlos*-Oper von Bona in Mailand, 1853 folgt Genua mit einer Oper von Ferrari, 1850 Venedig mit

einer solchen von Buzzola, 1862 Neapel mit einem Werke des Moscuza. Fünf Jahre später fand die Premiere des Verdischen Carlos in der Pariser großen Oper statt. Die ursprüngliche Fassung des Werkes weist fünf Akte (acht Bilder) auf. Eine spätere Umarbeitung durch den Komponisten eliminierte den ersten Akt und nahm im zweiten wesentliche Kürzungen vor. Diese Redaktion, deren erste Wiedergabe die Mailänder Scala brachte, lag der deutschen Uraufführung des Werkes an unserer Bühne zugrunde.

Die Librettisten Mery und Du Locle haben in ihrem Szenarium einen Bühnensinn bewiesen, der dem großen Vorbild eines Scribe nicht unwürdig scheint. Aber die gewaltigen Ausdehnungen des Dramas, das sich nur mit Mühe in den Rahmen eines Theaterabends zusammenpressen lässt, sind auch ihnen gefährlich geworden.

Die neunzehn Sprechrollen Schillers reduzierten sie auf zehn Partien. Von den wichtigeren Gestalten fehlen Herzog Alba und Domingo. Das mag auf den ersten Blick seltsam erscheinen. Indessen entschädigt die Bedeutung, die der Gestalt des Großinquisitors — der auch bei dem Aufstand nach Posas Tode als Friedensstifter erscheint — verliehen wird, durchaus dafür. Der in der Neubearbeitung ausgefallene erste Akt führt uns in den winterlichen Wald von Fontainebleau, wo die mit ihrem Pagen verirrte Elisabeth von Valois den ihr noch unbekanntem Prinzen Carlos trifft und in Liebe zu dem ihr bestimmten Gemahl entbrennt. Auf das Glück des jungen Paares fällt als schlimmer Reif die vom Grafen Lerma überwachte Kunde, dass Elisabeth von ihrem Vater dem König Philipp zugedacht sei. Außer dieser neu hinzugefügten dramatisierten Exposition der Liebe von Carlos und Elisabeth hielten sich die Librettisten im wesentlichen an die Situationen des Dramas, die teilweise in trefflicher Kondensation vereinigt erscheinen. So findet die Audienz Posas bei König Philipp schon im ersten Aufzug unmittelbar nach der Gartenszene statt und ihr Ausklang mit den Worten des Königs: „gedenke der Inquisition“ setzt diese furchtbarste Macht, die wie ein Schatten über der sonnigen spanischen Landschaft liegt, von Anbeginn ins richtige Relief zu den Geschehnissen.

Die Unterredung des Infanten mit Philipp bildet den dramatischen Höhepunkt eines großen Finales, das die Vorbereitungen zu einem gewaltigen Autodafé schildert. Eine Deputation der flandrischen Provinzen erscheint da als Bittsteller vor dem König, ihrem Flehen schließt sich Carlos an. Der schneidenden Weigerung des Königs folgt die Verhaftung des Infanten durch Posa.

Eine gute Einheit der Handlung erzielen die Librettisten dadurch, dass die erste Szene mit dem Wiedersehen Carlos' und Posas in der Grabkapelle Karl des V. spielt, wo auch das letzte Finale Carlos' Zusammenkunft mit der Königin sich zuträgt. Den Schluss des Werkes, da Karl V. aus dem Grab erscheint und das Paar mit sich hinwegführt, scheint mir Riemann ungerechterweise zu verspotten. Im schlechten Sinne opernhaf ist hier nur das Prunkgewand des Kaisers. Richtiger und für den Hörer verständlicher wäre sein Auftreten als Hieronymitermönch mit dem Szepter als Symbol. So würde die Prophezeiung des geheimnisvollen Mönchs in der ersten Szene („es bringt des Herzens Stürmen der Himmel Ruh allein“), die der Geist des Kaisers wiederholt, in poetisch eindrucksvoller Weise in Erfüllung gehen.

Ein Zug beweise noch, wie fein die Librettisten dem Musiker in die Hände gearbeitet haben. Die Eboliszene wäre psychologisch für Verdi

kaum zu lösen gewesen. Ihre Schwierigkeit wird dadurch gehoben, dass die Königin mit ihrer Vertretung an einem Feste die Prinzessin betraut, die nun in ihrer Maske, ihrer Kette und Kleidung erscheint. So findet Carlos die Gelegenheit zu lyrischem Erguss, bis sich die Eboli demaskiert. (In der Neubearbeitung fehlt allerdings die verbreitende Szene, die uns diese Verkleidung der Eboli erklärt.)

### III.

Der Don Carlos nimmt im oeuvre Verdis eine Sonderstellung ein. Seine Vorzüge erklären sich schon zeitlich aus der Stellung zwischen dem Maskenball, wo das üppigste Melos Hand in Hand mit einer durchaus verfeinerten Instrumentation geht, und der Aïda, wo die Explosionsfähigkeit der Dramatik an Prägnanz und Wucht eine ungeahnte Stufe erklommen hat. Einflüsse Meyerbeers lassen sich unverkennbar nachweisen, so in der höfischen Konversationsszene des zweiten Aktes, ferner überall dort, wo konventionelle Formalistik herrscht. In den dramatisch bewegten Szenen aber hören wir überall den echten Verdi. Die Hauptthemen des Werkes werden als Leitmelodien durchgeführt, eine Technik, die der Verdische Maskenball noch verschmähte. So wird die erste Arie des Carlos in dem Vorspiel des zweiten Aktes ungewöhnlich glanzvoll von den einzelnen Instrumentengruppen gesteigert, das Duett-Thema mit Elisabeth kehrt im Finale in ekstatischer Verklärung wieder, der Chor der Mönche in der Kapelle erscheint als Vorspiel des letzten Aktes. Leider vernehmen wir auch jenes Freundschaftsthema (Duett Carlos und Posa), das in seinen Terzcentriolen und dem tänzelnden Rhythmus der marzialen Begleitung ästhetisch schwer zu ertragen ist, bei der Verhaftung Carlos und beim Tode des Marquis wieder.

Eine wahrhaft geniale Szene der Partitur ist der Dialog des Königs mit dem Großinquisitor. In den schleichenden Bässen des Themas steckt eine solch ursprüngliche Kraft, bei aller Einfachheit der Deklamation weht uns eine Größe aus dieser unerbittlichen Stimme dieses „Sonetten Samuels“ an, dass diese Szene einen Vergleich mit dem Drama durchaus besteht.

Von den Ensemblesätzen des Werkes verdient das Terzett Eboli, Carlos, Posa mit der zwingenden Cantilene des Tenors besonders genannt werden. Und fast in allen Zügen parallel zu der entsprechenden Situation in der Aïda gibt sich das große zweite Finale, wo Verdi sich nicht scheut, nach der Art Donizettis Unisonochöre zu verwenden, die aber durch den Reichtum des Orchesters und der Bühnenmusik, sowie des Soloensembles, zu der als letzte Steigerung ein hoher Sopran als Stimme von oben tritt, nirgends den Eindruck der Sorglosigkeit erwecken. Als Aufbau klanglicher Wirkungen von imposanter Terrassierung sucht dieses Stück in der gesamten Musikliteratur seinesgleichen.

Unsere Aufführung stand unter dem festlichen Schimmer eines Hausjubiläums, das dem durch Sorgfalt und echte Empfindung hervorragenden Posa Wilhelm Bockholts, der unermüdlichen, sich immer mehr in die verschiedenen Stilarten einfühlenden Battuta Max Conrads und der vornehmlich durch ihre Verdienste um den Rosenkavalier ehrenvoll bekannten Regie von Hans Rogorsch — erst neulich rettete sein beherztes Einspringen als Polizeikommissar eine Vorstellung dieser Oper — den Dank für zehnjähriges treues Wirken brachte.

ZÜRICH

HANS JELMOLI

