

**Bárbara P. Esquivel-Heinemann**

***Don Quijote* in der deutschsprachigen Oper**

aus:

Tilmann Altenberg, Klaus Meyer-Minnemann (Hg.), Europäische Dimensionen des *Don Quijote* in Literatur, Kunst, Film und Musik

S. 235–261

# Impressum

## Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek verfügbar.

*Open access* über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.sub.uni-hamburg.de>

Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek – <http://deposit.d-nb.de>

Buch inkl. CD-ROM      ISBN 978-3-937816-28-9 (Printausgabe)

Die CD-ROM enthält Filmzitate zum Beitrag von Tilmann Altenberg: *Don Quijote* im Film. Sie ist eine Beilage zum vorliegenden Sammelband und darf nur im Zusammenhang mit diesem zugänglich gemacht werden. Eine andere Verwertung oder Nutzung ist nicht gestattet.

Die Umschlaggestaltung und die Gestaltung des CD-Labels erfolgten unter Verwendung eines Motivs von Anne Heinrich.

© 2007 Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland  
<http://www.ew-gmbh.de>

# Inhaltsübersicht

Vorbemerkung .....	9
Zur Entstehung, Konzeption und Wirkung des <i>Don Quijote</i> in der europäischen Literatur .....	11
<i>Klaus Meyer-Minnemann (Hamburg)</i>	
Bibliographie	43
Texte	43
Studien und Verzeichnisse	44
Boccaccio, Cervantes und der utopische Possibilismus .....	47
<i>Hans-Jörg Neuschäfer (Saarbrücken)</i>	
Vorüberlegung	47
Boccaccio	49
Cervantes im Vergleich zu Boccaccio	50
Cervantes und der utopische Possibilismus	53
Bibliographie	61
Texte	61
Studien	61
Der Furz des Sancho Panza oder <i>Don Quijote</i> als komischer Roman .....	63
<i>Katharina Niemeyer (Köln)</i>	
Die poetologische Herausforderung	67
Komik im Spanischen Goldenen Zeitalter	71
Der <i>Quijote</i> als komischer Roman	74
Poetologische Dimensionen des Komischen	79
Bibliographie	87
Texte	87
Studien	87

<i>Don Quijote</i> in der spanischen und deutschen Literaturwissenschaft . . . . .	91
<i>Dieter Ingenschay (Berlin)</i>	
Die traditionelle spanische Kritik	94
Der 3 <sup>er</sup> <i>Centenario</i> und die 98er-Generation	94
Von der 98er-Generation zu Américo Castro	95
Literaturwissenschaftliche und -kritische Neuansätze	102
Spanien und Deutschland am Vorabend des 4 <sup>o</sup> <i>Centenario</i>	102
Die persönliche Identifikation	103
Nationale Identifikation	105
Politische Identifikation	107
Zur deutschen Cervantes-Kritik	108
Ausblick	110
Bibliographie	113
Texte	113
Studien	113
 <i>Don Quijote</i> als Thema der bildenden Kunst . . . . .	117
<i>Johannes Hartau (Hamburg)</i>	
Das 17. Jahrhundert: der verlachte Ritter	117
Das 18. Jahrhundert: das höfische Erlebnis	129
Das 19. Jahrhundert: Realismus und Romantik (Doré und Daumier)	135
Ende des 19. Jahrhunderts und das 20. Jahrhundert: eine widerständige Figur der Moderne	147
Bibliographie	157
Texte	157
Studien	160
Abbildungen	167
 <i>Don Quijote</i> im Film . . . . .	171
<i>Tilmann Altenberg (Cardiff)</i>	
<i>Quijote</i> -Ikonographie und Film	172
Herausforderungen und Möglichkeiten der filmischen Adaptation des <i>Don Quijote</i>	179
Statistischer Überblick	192
<i>Don Quijote</i> im Stummfilm	194
<i>Don Quijote</i> im Tonfilm	197
Georg Wilhelm Pabst: <i>Don Quixote / Don Quichotte</i> (1933)	197

Rafael Gil: <i>Don Quijote de la Mancha</i> (1947)	202
Grigori Kozintsev: <i>Don Kikhot</i> (1957)	206
Carlo Rim: <i>Don Quijote / Don Quichotte / Don Quijote von der Mancha</i> (1965)	208
Arthur Hiller: <i>Man of la Mancha</i> (1972)	211
Roberto Gavaldón: <i>Don Quijote cabalga de nuevo</i> (1973)	213
Manuel Gutiérrez Aragón: <i>El Quijote de Miguel de Cervantes</i> (1991)	218
Manuel Gutiérrez Aragón: <i>El caballero Don Quijote</i> (2002)	219
Peter Yates: <i>Don Quixote</i> (2000)	222
Schlussbetrachtung	225
Bibliographie	227
Erwähnte <i>Quijote</i> -Verfilmungen (chronologisch)	227
Texte	229
Studien	229
<b><i>Don Quijote</i> in der deutschsprachigen Oper</b> .....	<b>235</b>
<b><i>Bárbara P. Esquivel-Heinemann</i> (Rock Hill, S. C.)</b>	
18. Jahrhundert	246
19. Jahrhundert	252
Bibliographie	259
Texte	259
Studien	260
 Musikalische Räume des <i>Don Quijote</i> in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper .....	 263
<i>Begoña Lolo</i> (Madrid)	
Bibliographie	280
Texte	280
Studien	280
 Beitragende .....	 283



## *Don Quijote* in der deutschsprachigen Oper\*

*Bárbara P. Esquivál-Heinemann (Rock Hill, S. C.)*

Die folgende Darstellung berücksichtigt alle Opern mit deutschsprachigen Libretti aus Deutschland oder Österreich,<sup>1</sup> die auf Cervantes' berühmten Roman *Don Quijote de la Mancha* zurückgehen. Dabei wird sich zeigen, dass die Opernlibretti zu einer Neubeurteilung der deutschsprachigen Interpretation des *Quijote* führen und neues Licht auf die Romantisierung sowohl der Figur Don Quijotes als auch des Romans werfen können. Um diesen Romantisierungstrend zu verstehen, muss zunächst erläutert werden, wie sich die romantische Auffassung des *Quijote* in Deutschland entwickelt hat. In seiner einschlägigen Untersuchung schreibt Anthony J. Close:

„Die deutschen Romantiker brachten ihre Interpretationen nicht in förmlichen literaturkritischen Arbeiten zum Ausdruck, die sich ausschließlich Cervantes widmeten, sondern in Vorlesungen zur europäischen Literaturgeschichte, in Abschnitten von Abhandlungen über allgemeine Ästhetik, in gelegentlichen Literaturrezensionen, in nachträglich aufgezeichneten Gesprächen“ (Close 1978: 30).

Close erklärt, für die Romantiker hätten die poetischen Qualitäten im *Quijote* über den komischen gestanden oder, präziser formuliert, diese beiden Merkmale seien miteinander verschmolzen worden, indem das Komische von der Poesie aufgesogen wurde. Er erläutert weiterhin, Cervantes sei als philosophischer Poet betrachtet worden, der den universellen Kampf zwischen Ideal und Wirklichkeit symbolhaft durch die Abenteuer seines Hel-

---

\* Dieser Beitrag ist bereits als ein eigenes Kapitel in der englischsprachigen Studie der Verfasserin *Don Quijote's sally into the world of opera: libretti between 1680 and 1976*. New York: Peter Lang 1993 erschienen. Für den vorliegenden Band wurde das Kapitel neu durchgesehen und ergänzt.

<sup>1</sup> In Deutschland und Österreich entstand ein neues Genre, das für die Entwicklung der Oper in den deutschsprachigen Ländern typische „Singspiel“, welches als deutsches Pendant zur italienischen Opera buffa gilt.

den dargestellt habe. Indem sie dem Humor im *Quijote* einen höheren Status verliehen, hätten die deutschen Romantiker das Werk aus der Gattung der Komödie herausgelöst. Für sie seien Humor und Ironie keine Unterhaltung in Slapstick-Manier gewesen, sondern eine tiefer schürfende Art, gewisse Formen des Komischen zu sehen.<sup>2</sup> Durch den Gebrauch von Humor und Ironie habe sich Cervantes vom Gegenstand seines Werkes distanziert, wodurch dieser ‚objektiver‘ und ‚universeller‘ geworden sei (Close 1978: 32 ff.). Die Nobilitierung des *Quijote* setze die Nobilitierung des Protagonisten voraus. Eben diese Nobilitierung der Figur Don Quijotes, die schon lange vor Beginn der Romantik in Deutschland präsent war, soll nun anhand der Untersuchung verschiedener Opernlibretti aufgezeigt werden.

Wie Anthony J. Close haben auch einige andere Gelehrte<sup>3</sup> eine plötzliche Romantisierung der Figur Don Quijotes in Deutschland während der Blütezeit der Romantik sehen wollen. Doch führen die in Frage stehenden vor 1800 entstandenen Libretti zu einer anderen Interpretation. Schon mit der allerersten deutschen Oper über dieses Thema, *Der irrende Ritter Don Quixote de la Mancia*, geschrieben 1690 auf dem Höhepunkt der Barockepoche, ist eine starke Tendenz zur Romantisierung der Don-Quijote-Figur verbunden, ein Trend, der sich im gesamten 18. Jahrhundert fortsetzt. Die heroische Sicht Don Quijotes entstand also offenbar lange vor Beginn der Romantik und findet sich noch Anfang des 20. Jahrhunderts, wo sie allerdings mit einer anderen Richtung nichtromantischer Auffassungen zusammenfällt. Zwei Kompositionen, die streng genommen nicht mehr zum Operngenie gehören, werden am Ende unserer Darstellung Erwähnung finden: die Ballettpantomime *Die Hochzeit des Gamache oder Don Quixote* und das Pasticcio-Ballett *Don Quijote*. Diese Werke stellen eine gewisse Abweichung von der Oper dar und stehen der französischen „Ballettooper“ näher.

Die im Folgenden aufgelisteten 20 Opern wurden in Deutschland und Österreich zwischen 1690 und 1930 komponiert. Man beachte die verschiedenen Schreibweisen des Namens „Quixote“, der als „Chisciote“ (italienische Form), „Quixote“ oder „Quijote“ (spanische Form) sowie als „Quichotte“ oder „Quischott“ (französische Form) und als Mischform „Quixotte“ auftauchen kann. Die Varianten der Schreibweise sind ein Hinweis auf den Vermittlungstext, der dem jeweiligen Libretto zugrunde liegt. Libretti, die

<sup>2</sup> In diesem Verständnis unterscheidet sich Deutschland deutlich von Frankreich und England.

<sup>3</sup> So zum Beispiel Azar (1981), Eisenberg (1987) und Bertrand (1914).



direkt vom spanischen Original ausgehen, benutzen die spanische Schreibweise, Libretti, die entweder von einer italienischen oder französischen Übertragung ausgehen, verwenden deren Schreibweisen.

Die mit einem Sternchen markierten Libretti werden ausführlich behandelt, weil sie eine besondere Entwicklung darstellen, sei es in der Auffassung bezüglich der Figur des Don Quijote als Protagonist oder aber in dem Hervortreten einer neuen Operngattung. Libretti, die vor 1800 entstanden sind, unterstützen die These einer frühen Romantisierung. Die übrigen Libretti zeigen den Entwicklungsverlauf der Operngenes.

*1690	<i>Der irrende Ritter D. Quixote de la Mancía</i> Episoden: Ereignisse am Hofe des Herzogs. <sup>5</sup>	Lustspiel <sup>4</sup>
1722	<i>Don Quixote in dem Mohrengebirge</i> Episoden: Mehrere Abenteuer in der Sierra Morena.	tragicomedia <sup>6</sup>
1727	<i>Sancio oder die siegende grossmuth</i> Episode: Sancho auf der Insel.	Opera buffa
1727	<i>Don Chisciotte</i> Episoden: Potpourri aus unterschiedlichen Abenteuern.	Oper
1728	<i>Don Quixotte am Hofe der Herzogin</i> Episoden: Ereignisse am Hofe des Herzogs. <sup>7</sup>	Oper
*1739	<i>Amor medico o sia il Don Chisciotte</i> <sup>8</sup> Die Don-Chisciotte-Handlung beinhaltet die folgenden Episoden:	

<sup>4</sup> Musikkomödie. Gattungsbezeichnungen werden in der Sprache aufgeführt, in der sie im Original-Libretto erscheinen, und bei Bedarf in der Fußnote übersetzt.

<sup>5</sup> Es geht ein langer Prolog mit mittelalterlichen allegorischen Figuren voraus, der nichts mit dem Original zu tun hat.

<sup>6</sup> Diese Oper ist eine Übersetzung von Francesco Contis *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719), daher wird die italienische Gattungsbezeichnung beibehalten.

<sup>7</sup> Dieses Libretto ist auf Deutsch abgefasst, die Arien auf Deutsch und Italienisch. Sie wurden in beiden Sprachen gesungen, je nachdem, welcher Sänger gerade unter Vertrag stand.

<sup>8</sup> Diese Oper hat zwei gesonderte Handlungen, die von *Amor medico* und die von *Don Chisciotte*. Beide Handlungen sind nur lose miteinander verbunden. Es gibt keine Gattungsbezeichnung. Der einzige Verweis auf die Gattung „Oper“ steht nach dem Titel: „da cantarsi nel teatro“; der Text ist zweisprachig deutsch-italienisch. Im deutschen Text heißt es: „ein musikalisches Schauspiel“.

- Sanchos Reise mit dem Ziel, Dulcinea einen Brief zu übergeben; wie Sancho auf der Decke geprellt wird und der Helm des Mambrino; Don Quijotes Kampf mit Pandafilando
- 1755 *Don Chisciotte* Oper  
Episoden: die Windmühlen-Szene; der Helm des Mambrino; Clavileño.
- \*1761 *Basilio und Quiteria* Oper<sup>9</sup>  
Episode: die Hochzeit des Camacho.
- 1771 *Don Chisciotte von Mancía* *dramma giocoso*  
oder *Un pazzo ne fa cento*  
Episoden: Potpourri aus verschiedenen Abenteuern.
- 1788 *Don Quixote* Oper/Operette  
Episoden: Potpourri aus verschiedenen Abenteuern.
- 1795 *Don Quixote der zweite* komisches Singspiel  
Episoden: Windmühlen;  
wie Sancho auf der Decke geprellt wird;  
die verzauberten Zofen am Hofe des Herzogs.
- 1802 *Der Ritter Don Quixote* romantisch-komisch  
Episoden: Ereignisse im Palast des Herzogs.
- 1811 *Die Abenteurer des Ritters* musikalische Komödie  
*Don Quixote de la Mancha*  
Episoden: Sierra Morena;  
Windmühlen.
- \*1825 *Die Hochzeit des Camacho* romantisch-komisch  
Episode: die Hochzeit des Camacho.
- 1861 *Der neue Don Quichott* *semi ridicula*  
Episoden: mehrere Abenteurer,  
zumeist aus dem zweiten Teil.

<sup>9</sup> Obwohl die Gattungsbezeichnung „Oper“ lautet, handelt es sich hier um ein Singspiel. Weitere Angaben zu diesem Genre folgen bei der Behandlung des Stücks. Auch dieses Werk ist unter drei verschiedenen Titeln bekannt, die im weiteren Verlauf des Beitrags erörtert werden.

- \*1897 *Don Quichotte* komische Oper  
Episoden: am Hofe des Herzogs,  
aber mit Variationen.<sup>10</sup>
- \*1898 *Don Quixote* *tragicomica*  
Episoden: abwechselnde Abenteuer  
aus Teil I und II, von denen viele nicht im  
Original erscheinen.
- 1903 *Don Quixote* komische Oper  
Episoden: die meisten der wichtigen  
Abenteuer aus dem ersten Teil.
- \*1911 *Don Quijote der sinnreiche Junker* *tragicomica*  
Episoden: nach dem ersten Abenteuer;  
Bücherverbrennung; Don Quijote  
wird zum Ritter geschlagen; Hochzeitsszene  
von Lucinda und Fernando (nicht im Original);  
Dulcinea befiehlt Don Quijote heimzukehren.
- 1930 *Don Quixote*<sup>11</sup> romantisch

Das erste Werk von Cervantes, das je ins Deutsche übersetzt worden ist, war nicht etwa die Geschichte Don Quijotes oder eine der in den Roman eingeschobenen Erzählungen, sondern *Rinconete y Cortadillo* (vgl. Hoffmeister 1983). Für das deutsche Lesepublikum hatte diese „exemplarische Novelle“ starke Ähnlichkeit mit der volkstümlichen Gattung der Narrenbücher, die sich bei den Lesern größter Beliebtheit erfreute. Das bekannteste Beispiel war die Sammlung von Erzählungen aus dem 16. Jahrhundert *Till Eulenspiegel* oder die niederdeutsche Variante *Tyll Uhlenspiegel*. Als 1617 eine Adaptation von *Rinconete y Cortadillo* erschien, konnte sich der deutsche Leser daher mit der Stimmung und der Ausdrucksweise identifizieren. Während des Dreißigjährigen Krieges wurde diese Art von Schelmengeschichte sogar noch beliebter. Deutschlands wichtigster Schelmenroman *Simplicius Simplicissimus* (1669), dessen Handlung während des Dreißigjäh-

<sup>10</sup> Die Herzogin ist Witwe und Marcela ist Don Quijotes Nichte. Diese möchte Carrasco heiraten, soll jedoch den betagten Don Olivante ehelichen, einen alten Freund Don Quijotes.

<sup>11</sup> Es ist nicht viel über das Libretto bekannt. Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass die Ouvertüre 1930 in Königsberg aufgeführt wurde.

rigen Krieges spielt und der kurz darauf verfasst wurde, bezieht sich gleich im ersten Kapitel auf diese besondere Adaptation von Cervantes' exemplarischer Novelle. In Deutschland war sie unter dem Titel *Historia von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneid* bekannt, eine geschickte Übertragung des Originaltitels.<sup>12</sup> Die deutsche Version (es ist nicht wirklich eine Übersetzung) orientierte sich in Ausdrucksweise und Sinnintention sehr eng am Original. Ihr folgte unmittelbar danach eine deutsche Übersetzung der in den *Quijote* eingeschobenen Novelle *El curioso impertinente*. Der Stil dieser Übersetzung ist jedoch weit entfernt von der Aussage des spanischen Originaltextes. Die italienische Novelle war noch nicht nach Deutschland vorgezogen. Es ist keine Spur von dem eleganten Renaissance-Original geblieben; stattdessen finden wir einen ziemlich plumpen moralisierenden Stil, der in Deutschland Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts sehr in Mode war. Dieser wurde wohl von den bürgerlichen Prosaromanen inspiriert und ist am Untertitel der deutschen Ausgabe erkennbar, wo eine Lehre erteilt zu werden scheint: „Eine neue und schöne Geschichte, in welcher die unzeitliche Neugier einiger Männer, die Schwachheit der Frauen und der Tod beider dargestellt wird: guter und erbaulicher Lesestoff“.<sup>13</sup>

Der erste Verweis auf den *Quijote* ist 1613 in Heidelberg bei einer königlichen Hochzeit zwischen dem „Winterkönig“, dem pfälzischen Kurfürsten Friedrich V., und der englischen Prinzessin Elizabeth Stuart, Tochter von James I. von England, dokumentiert.<sup>14</sup> Offenbar war England in diesem Fall der direkte Vermittler, da Thomas Sheltons Übersetzung des cervantini-schen Romans bereits 1612 erschienen war. Die erste deutsche Übersetzung kam erst 1648 heraus, obwohl sie bereits seit 1621 versprochen wurde.<sup>15</sup> Wir finden nur 23 übersetzte Kapitel in dieser Ausgabe, die der Übersetzer unter dem Pseudonym Aeschacius Major herausgegeben hat.<sup>16</sup> Doch ist das Werk selbst nach heutigen Übersetzungsstandards die bei weitem beste

<sup>12</sup> „Winkel“ (modernes Hochdeutsch) ist die wörtliche Entsprechung von *rincón* und „Schneid“ ist eine Ableitung von *cortar*. Die Eindeutschung der Familiennamen zeigt, wie gut der deutsche Bearbeiter das Original kannte.

<sup>13</sup> Zitiert nach Wilhelm Creizenach (Hg.): *Die Schauspiele der englischen Komödianten*. Berlin und Stuttgart 1888, siehe Esquivel-Heinemann (1992a: 130).

<sup>14</sup> Für die folgenden drei Opern siehe auch Esquivel-Heinemann (1992b: 45–57).

<sup>15</sup> Der Grund für diese Verspätung hat zweifelsohne mit dem Dreißigjährigen Krieg zu tun und ist nach wie vor die Ursache für Fehler in bibliographischen Angaben sogar in den letzten beiden Jahrzehnten. Siehe Frazier (1974: 109).

<sup>16</sup> Sein wirklicher Name war Joachim Caesar.

deutschsprachige Übertragung des *Don Quijote*. Der Autor kommentiert sogar die Qualität der englischen und französischen Übersetzungen und hebt einige Schwierigkeiten bei der Übertragung der korrekten spanischen Bedeutung in die verschiedenen europäischen Hauptsprachen hervor.<sup>17</sup> Er teilt auch seine Meinung über die Rezeption des *Quijote* mit, die durch die französische Übersetzung zustande gekommen war, noch ehe die deutsche Version erschien. Er nennt den Roman ein „Narrwerck“ und vergleicht es mit den Narrenbüchern aus dem 16. Jahrhundert. In seiner Einleitung schreibt er: „Die Arbeit thöricht ist / die man off Thorheit richt“ (Cervantes Saavedra 1648/1928: 13). Dieser Kommentar ist repräsentativ für die Haltung der deutschen Barock-Autoren, die den *Quijote* als burlesken Roman sahen. Doch, wie man später sehen wird, ist die Ansicht in Bezug auf den Protagonisten eine ganz andere.

Von den Veröffentlichungen der beiden Teile des *Quijote* 1605 und 1615 bis zur ersten Übersetzung 1648 lasen die Deutschen den Roman entweder auf Französisch oder im Original. Die französische Übersetzung des zweiten Teils des *Quijote* von François de Rosset (1618) war besonders beliebt. Wenn man bedenkt, dass die erste deutsche Übersetzung lediglich 23 Kapitel enthielt, dann wird umso verständlicher, weshalb die französische Version lange Zeit in Gebrauch blieb.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kann die Geschichte des *Quijote* in Deutschland am besten auf der Opernbühne verfolgt werden. Hamburg, zu jener Zeit das Zentrum der deutschen Oper und Opernkunst, wurde 1690 Zeuge der Aufführung der ersten deutschen Oper, die auf Cervantes' Werk basierte. Viele Komponisten und Librettisten der Hamburger Oper waren Bewunderer und Kenner der spanischen Literatur und taten viel für ihre Einführung und Verbreitung in Deutschland. Mehrere *autos* und Stücke von Calderón und Lope de Vega waren bereits für Opernaufführungen adaptiert worden.<sup>18</sup>

Der Komponist Johann Philipp Förtsch und der Librettist Hinrich Hinsch trafen sich in Hamburg um 1680. Sie arbeiteten zusammen an mehreren Opern und eine davon, *Der irrende Ritter D. Quixotte de la Mancía*, war

---

<sup>17</sup> Melz (1945) bietet in seiner Studie eine exzellente Analyse beider Texte.

<sup>18</sup> Calderóns *auto* mit dem Titel *La cena de Baltasar* und Lopes Drama *El mayor imposible* waren schon als Opern aufgeführt worden, bevor sie auf einer Theaterbühne in Deutschland erschienen (1682).

die erste deutsche Oper zu dem cervantinischen Roman.<sup>19</sup> Sowohl Hinsch als auch Förtsch waren mit dem Original vertraut, da sie Spanisch lasen. Wie man später beobachten kann, ist dies ein bedeutender Faktor bei der Rechtfertigung von Ergänzungen und Veränderungen. Es ist wichtig zu erkennen, dass Hinsch sogar beim Titel eine kluge Anspielung auf den komplexen Charakter des Protagonisten macht. Zunächst scheint es nur ein Wortspiel seitens des Librettisten zu sein. Doch der Leser wird bald verstehen, dass hier eine subtile psychologische Analyse mitschwingt. Der deutsche Titel *Der irrende Ritter D. Quixotte de la Mancha* ist keineswegs eine Übersetzung des spanischen *Vida y Hechos del ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*.<sup>20</sup> Hinsch veränderte absichtlich das beschreibende Adjektiv des „Ritters“ von einem definitiv positiven Attribut im Spanischen *ingenioso* in ein eher negatives deutsches „irrende“. *Ingenioso* hatte zu Cervantes' Zeiten die Bedeutung von „una fuerza natural de entendimiento“ (ein natürliches Begriffsvermögen) (Rosenblatt 1971: 158).<sup>21</sup> Das deutsche Wort „irrend“ hingegen kann auf drei Arten interpretiert werden: irrig, umherziehend, verloren. Obwohl diese drei Interpretationen in der Bedeutung des Wortes verbunden sind, führt der Librettist mit der Wahl des Adjektivs „irrend“ sein Konzept von Dualität in Don Quijotes Persönlichkeit ein, indem er ihn nicht nur als jemanden sieht, der sich womöglich bei seinen Taten täuscht, sondern der auch als Person den Orientierungssinn verloren hat. Er gibt der Charakteranalyse Don Quijotes eine psychologische Richtung und hebt die Komplexität seiner Persönlichkeit hervor. Das Wichtigste dabei ist, dass Hinsch nichts Komisches in der Person Don Quijotes sieht, son-

---

<sup>19</sup> Dieses Libretto ist das älteste in meiner Untersuchung. Ich möchte kurz auf die abenteuerlichen Umstände eingehen, unter denen mir das Exemplar in die Hände fiel: Die barocke Oper am Hamburger Gänsemarkt existierte ungefähr zwischen 1680 und 1730. Nach dieser Zeit blieb das Archiv erhalten, das Gebäude wurde jedoch für andere Zwecke genutzt. Später wurde das Archivmaterial in die Hamburgische Staatsoper, ein paar Häuser weiter, gebracht. Dieses Gebäude wurde im Zweiten Weltkrieg zum größten Teil zerstört, und man nahm an, dass dabei alle Dokumente aus der Barockzeit vernichtet worden seien. Als ich jedoch das Musikarchiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky besuchte, erhielt ich die Erlaubnis, nicht katalogisiertes Material zu benutzen, und stieß dabei auf das vermutlich einzige erhaltene Exemplar des besagten Librettos.

<sup>20</sup> So der Titel des Romans in der Ausgabe von Juan Momarte, Brüssel 1662. Ich bin mir fast sicher, dass dem Libretto diese Ausgabe zugrunde liegt. Das würde die Wahl des Begriffs „Ritter“ (*caballero*) erklären und nicht „Edler“ oder „Junker“ (*hidalgo*). Siehe auch das Faksimile der Titelseite dieser Ausgabe in Murillo (1982: o. S.).

<sup>21</sup> Siehe auch unter „ingenio“ in Murillo (1982: 97) und Maldonado de Guevara (1957: 97–111).

dern eher in den Situationen, die aus Don Quijotes veränderter Wirklichkeitswahrnehmung entstehen. Für ihn ist Don Quijote „[v]on gutem natürlichen Verstand, der aber durch das continuirliche Lesen der alten Spanischen Romanen [...] etwas verrücktet worden [...] und endlich von gutem Herzen und einer angeborenen Tapferkeit [...]“ (Hinsch/Förtsch 1690: 1 f.).

Bei dem Versuch, die Abweichung seines Librettos vom Originalroman zu rechtfertigen, lenkt Hinsch in seiner Einleitung die Aufmerksamkeit auf die Veränderungen, die er vorgenommen hat. Der Kern des Librettos geht auf den zweiten Teil des Romans zurück (II, 30–57) und spielt am Hofe des Herzogs. Hinsch erklärt die Hinzufügung von Rodrigo, einer Figur, die nicht im Original erscheint, durch den notwendigen theatralischen Effekt: „wie es uns vor das Theatrum am besten zu seyn gedeucht / haben uns auch der / den Schau=Spiel Schreibern erlaubten Freiheit gebraucht / und den Rodrigo [...] mit eingeführet“.<sup>22</sup> Außerdem verteidigt er seine Abweichung vom Original, indem er den Leser daran erinnert, dass andere Dramatiker vor ihm ebenso verfahren seien. Als Beispiel nennt er den *Berger extravagant* von Charles Sorel, eine Satire der Gattung der Schäferdichtung. Hinsch schreibt Sorels Werk fälschlicherweise Thomas Corneille zu, dem Bruder des großen französischen Dramatikers Pierre Corneille. Dieses Stück spiegelt zum einen Don Quijotes eigenen Wunsch am Schluss des Romans wider, ein Schäfer zu werden, und zum anderen die Episode von Grisóstomo und Marcela. Der Inhalt hat nichts mit dem *Quijote* zu tun, doch soll hier die Schäferdichtung ebenso satirisch dargestellt werden, wie im *Quijote* die Ritterromane parodiert werden. Andreas Gryphius schrieb 1663 eine Adaptation des Werkes von Sorel, in der mehrere Figuren ergänzt wurden, die nicht im Original auftauchen. Auf seine Adaptation bezieht sich Hinsch. Diese Auffassung von der Schäferdichtung, die aus Frankreich kam, trägt zu einer frühen romantischen Interpretation von Don Quijote nicht nur in Hinschs Libretto, sondern in Deutschland im Allgemeinen bei.

In der Einleitung wendet sich Hinsch weiter an den Leser und bereitet ihn auf das vor, was er aus dem Libretto lernen wird. Er erklärt, dass er mit dem Libretto habe zeigen wollen, dass es für menschliche Wesen ebenso unausweichlich sei, von Torheit oder Wahnsinn befallen zu werden wie an

<sup>22</sup> Hinsch/Förtsch (1690: 1). Dies ist die einzige Information auf dem Mikrofilm, der für mich vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg angefertigt wurde. Auf dem Libretto findet sich kein Hinweis auf das Publikationsdatum oder darauf, ob es sich um eine Kopie des Originals handelt.

Windpocken zu erkranken. Wir alle würden davon einmal befallen, und in diesem Fall werde der Verstand mit der Torheit kämpfen, um sie zu besiegen und uns zu heilen. Um diesen Punkt zu unterstreichen, räumt er ein, das Leben des spanischen Ritters Don Quijote ausgesucht zu haben, denn in diesem Buch „scheinen Thorheit und Witz darinnen mit einander zu streiten“ (Hinsch/Förtsch 1690: 2). Hinsch beginnt sein eigentliches Libretto mit einem Präludium, in dem eine Reihe von allegorischen Figuren erscheint. Dieses Präludium ist praktisch eine visuelle Synthese der Einleitung, die sich jetzt an das Publikum richtet und hervorhebt, was zu erwarten ist. Die personifizierte Torheit sitzt auf einem Thron und ihr wird von fünf Hofnarren gehuldigt, die zusammen mit der Torheit verschiedene Gefühle der menschlichen Natur beherrschen. Da ist der Kleidungs Narr, der Narr der Zecherei, der Venus Narr, der Narr der Verstellung und der Narr der Fabel. Die Torheit erteilt eine Aufgabe, bei der jener Narr die Krone und den Thron erhalten soll, der es schafft, dem Hofe die größte Unterhaltung zu bescheren, indem er aufzeigt, welche Wirkung ihr Einfluss auf die menschlichen Gefühle hat. Jeder von ihnen rezitiert ein paar Zeilen in Verspaaren und begründet, warum er die Krone verdiene. Der Gewinner ist, nicht überraschend, der Narr der Fabel. Er beteuert, dass sein Einfluss Menschen dazu gebracht habe, den Verstand zu verlieren und sich abnorm zu verhalten: „Wenn mein überzuckert Gifft / Das aus diesen Blättern quillet / und stets reizet / nimmer stillt / einmal ein Gemüthe trifft: kann es aus der Thorheit Ketten / selbst die Stärke nicht erretten“ (Hinsch/Förtsch 1690: 66–73). Die Torheit und alle übrigen Narren stimmen darin überein, dass der Narr der Fabel die Krone verdiene, da Don Quijote durch sein Einwirken verrückt geworden sei und eine Quelle der Freude und Unterhaltung für sie sein werde: „Dieweil durch dich / Ein Ritter uns ergetzt / der seinen Witz verliert [...] / Weil durch dich Don Quixott uns heute Freud gebiert“ (Hinsch/Förtsch 1690: 80–84).

Indem er die Fähigkeit zur Unterhaltung in einem Zustand des Wahnsinns hervorhebt, liefert Hinsch eine genaue Lektüre der Rolle Don Quijotes in dieser Oper. Es ist die Rolle des Narren, dem es erlaubt ist, die Wahrheit zu sagen, ohne dafür zur Rechenschaft gezogen zu werden. In der Tat scheint Don Quijote zu Beginn des ersten Akts, als er zum Hofe des Herzogs Don Pedro gebracht wird, diese Rolle manchmal zu erfüllen.

Die Oper folgt nun sehr genau den Romanepisoden am Hofe des Herzogspaares, wo Don Quijote, kurz nach seiner Ankunft, zum Gesprächs-



und Unterhaltungsobjekt wird. Nachdem er mit Katzen gekämpft hat, die Glocken an ihren Beinen tragen, kämpft Don Quijote auch mit einem großen Zauberer, der zwölf Jungfrauen verzaubert hat und ihnen Bärte wachsen lässt. Es folgt ein abschließendes Duell mit Sansón Carrasco alias „der Ritter vom silbernen Mond“. Wie in Cervantes' Vorlage wird Don Quijote nach der Niederlage im Duell gezwungen, die Auflage, die vor dem Kampf vereinbart wurde, zu erfüllen: Er muss jegliche ritterliche Taten unterlassen.

Der Librettist achtet sehr darauf, das Schwanken des Ritters zwischen Verstand und Torheit zu unterstreichen, was für jeden am Hofe faszinierend ist. Hinsch scheut keine Mühe, diese scheinbare Dualität herauszustellen, ist aber darauf bedacht, Don Quijote nicht als komische, sondern als tragische Figur darzustellen. Hinschs Interpretation von Don Quijote als tragischer Figur – ein edler Verrückter, der in der Lage ist, Mitgefühl zu erregen – kommt der romantischen Sichtweise schon sehr nah. Sein Don Quijote ist ein nur teilweise verrückter Philanthrop, der das Unrecht auf dieser Welt bekämpfen will. Wahnsinn wird zum Werkzeug, um dies zu erreichen. Obwohl das Konzept des Wahnsinns als geläufiges Element der Romantik die Literatur noch nicht erreicht hat, macht Hinsch schon vollen Gebrauch davon. Hinschs Vorstellung von Wahnsinn stimmt mit der Vorstellung der Romantiker überein, die den Wahnsinn als Darstellung eines psychologisch komplizierten Zustands des menschlichen Verstandes erklärten.<sup>23</sup>

Für Hinsch und für die Romantiker ist Don Quijote ein faszinierendes Beispiel von Dualität, bei dem sich die Veranlagung für rationale Erklärungen mit der Schwäche für irrationale Impulse verbindet.

Auf der Titelseite betont der Librettist deutlich, sein Werk sei der Form nach eine Komödie. Er nennt es ein „Lustspiel“, ein fröhliches Stück oder eine Musikkomödie. Durch das gesamte Libretto hindurch unterstreicht er jedoch seine in der Einleitung gemachte Erklärung, dass Don Quijote von Natur aus intelligent, gutherzig, tapfer und edel in Verhalten und Art sei. Diese romantische Wahrnehmung des Protagonisten verstärkt sich im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts, hat aber ihren Ursprung in der ersten deutschen Oper über Don Quijote und steht im direkten Gegensatz zur französischen und englischen Interpretation.

---

<sup>23</sup> Erst Anfang des 18. Jahrhunderts trat die Pseudowissenschaft der Phrenologie in Erscheinung, begründet durch den deutschen Neuroanatom Franz Joseph Gall.

## 18. Jahrhundert

In den folgenden Jahrzehnten kann sogar eine noch stärkere Präsenz des Romans in Deutschland festgestellt werden. „Im 18. Jahrhundert erreichte *Don Quijote* den höchsten Grad an Beliebtheit in Deutschland. Nie war sein Einfluss so groß wie damals, nicht einmal in der Romantik. Praktisch jeder Aspekt und Abschnitt des deutschen Lebens zwischen 1730 und 1800, so weit diese in der Literatur widergespiegelt werden, sind direkt mit dem *Quijote* verbunden“ (Bergel 1947: 309). Zu jener Zeit stimmen die Ansichten über den *Quijote* praktisch einmütig darin überein, das Werk im Wesentlichen als Satire zu begreifen. Dennoch ist die Auffassung hinsichtlich des Protagonisten ganz anders. Bergel zufolge stellt er für die meisten Leute den „geistig Armen“ dar, der triumphieren und das Himmelreich erobern wird (Matthäus 5, 3). Auch wenn der endgültige Sieg ungewiss ist, da ihm die Belohnung nicht in diesem Leben zuteilwird, verstehen die Leser auch die Freiheit, die mit der schwierigen Lage einhergeht, als „geistig arm“ bezeichnet zu werden. Die Gesellschaft wird denen bereitwillig vergeben, die verrückt sind, selbst wenn sie Tabus brechen. Mit dieser Idee werden der Roman und sein Protagonist Don Quijote zum Instrument in den Händen aufgeklärter Schriftsteller und Gesellschaftskritiker.

Diese Ansicht kann aus verschiedenen Libretti der Epoche abgeleitet werden, wo die Ideen der Aufklärung in musikalisch arrangierten Versen Ausdruck finden. Ein gutes Beispiel ist das anonyme Libretto von 1739 *Amor medico o sia il Don Chisciotte (Die Liebe ein Arzt, oder Don Quijote)*, das vom Hofdrucker Johann Peter von Ghelen in Wien veröffentlicht wurde. Das Libretto ist zweisprachig auf Italienisch und Deutsch verfasst, eine höchst unübliche Praxis am Wiener Hof zu jener Zeit. Weder der Librettist noch der Komponist werden genannt, und es ist nicht bekannt, ob dieses Werk aus drei Akten jemals aufgeführt wurde. Es wird keine Gattungsbezeichnung angegeben, doch das Werk kann als frühes Beispiel eines „Singspiels“ bezeichnet werden. Das Zensorensiegel weist darauf hin, dass es entweder für die Bühne oder die Veröffentlichung autorisiert wurde, was nicht bedeutet, dass es tatsächlich aufgeführt worden ist. Obwohl das veröffentlichte Libretto existiert, scheint nur eine begrenzte Anzahl von Exemplaren gedruckt worden zu sein. In keiner der von mir konsultierten Musiksammlungen fand sich ein Hinweis auf das Libretto oder die Partitur

dieses Werks. Bis heute wurde die Partitur nicht gefunden.<sup>24</sup> Auf den ersten Blick ist dieses Libretto, wie viele andere, ein charmantes Unterhaltungsstück. Bei einer genaueren Untersuchung lässt sich jedoch eine sehr subtile Kritik an Gesellschaft, Religion, Erziehung und Regierung erkennen. Die Haupthandlung (der Librettist nennt sie Fabel, aus dem Lateinischen *fabula* = Handlung) erzählt von zwei Schwestern, Lucrine und Albarosa, die allein in einer Burg in der Sierra Morena leben. Beide Schwestern haben Naturwissenschaften studiert. Albarosa interessiert sich zudem für Astrologie und Sterndeutung. Im Burggarten verliebt sich Lucrine in eine Adonis-Statue des berühmten Bildhauers Fidenio, die Adonis in den Armen der Venus zeigt. Sie verliert den Verstand. Albarosa bittet Amaranto, Fidenios Sohn, um Hilfe, um die Verstandeskraft ihrer Schwester zurückzugewinnen. Sollte Amaranto erfolgreich sein, wird Albarosa ihn heiraten, auch wenn sie Ildoro liebt. Sie ist aber davon überzeugt, dass Amaranto keinen Erfolg haben wird. Keiner der Betroffenen weiß, dass Fidenio Amaranto als Modell für die Adonis-Statue benutzt hat. Als Lucrine Amaranto im Garten vor der Statue trifft, verliebt sie sich in das lebendige Abbild und wird geheilt. Nun fordert Amaranto seinen Lohn und erfährt von Albarosas Liebe zu Ildoro. Nach dieser Entdeckung verzichtet er großzügig auf seinen Anspruch und wendet sich Lucrine zu, die ihn zum Mann nimmt.

Parallel dazu verläuft der Handlungsstrang Don Quijotes: Dieser hat Sancho beauftragt, einen Brief an Dulcinea zu überbringen, während er selbst in der Sierra Morena bleibt und den in sich gekehrten Wahnsinn des Amadis imitiert. Auf seinem Weg nach Toboso trifft Sancho auf López, einen Verwandten von Don Quijote, der ihn anweist, seinem Herrn zu helfen heimzukehren, damit dieser seine geistige und körperliche Gesundheit wiedererlange. Als Zeichen seiner Anerkennung gibt er ihm ein Geldstück, welches Sancho unbemerkt verliert. Als Sancho im Wirtshaus eintrifft, erhält er ein opulentes Mahl von Grullo, dem Wirt. Er kann nicht bezahlen, und Grullo weist seine Leute an, eine Decke zu bringen. Später, als Sancho

---

<sup>24</sup> Ich bin zufällig auf dieses Libretto gestoßen, als ich im Juli 1987 an der Albertina-Hofbibliothek in Wien recherchierte. Bei Gesprächen mit dem Kurator Dr. M. Koreni (einem leidenschaftlichen Hispanisten, der sich hauptsächlich mit der politischen Entwicklung im 18. Jahrhundert in Spanien befasst) fragte ich ihn bezüglich dieses kuriosen Librettos, ob er darin auch eine Allegorie für die Ablösung der spanischen Herrschaft der Habsburger durch die Bourbonen und den anschließenden Erbfolgekrieg sehe. Er sagte mir, dass eine solche Interpretation zum Teil zu rechtfertigen sei, riet mir jedoch, das Libretto nicht als offene Erklärung gegen das Haus der Bourbonen zu lesen, sondern eher als Satire auf die letzten Habsburger in Spanien.

wieder auf Don Quijote trifft, erfindet er eine fantastische Geschichte darüber, wie er es geschafft habe, so schnell nach Toboso und wieder zurückzukommen, und erzählt Don Quijote, er müsse mit Pandafilando kämpfen, um der verzauberten Dulcinea zu helfen. Auf dem Rückweg zum Wirtshaus treffen sie auf Rigo, den Barbier, und Don Quijote nimmt die Barbierschüssel an sich, die er für Mambrinos Helm hält. Im Wirtshaus kämpft López, alias Pandafilando, mit Don Quijote unter der Bedingung, dass dieser, sollte er den Kampf verlieren, in einem großen Vogelkäfig nach Hause zurückkehrt und für ein Jahr von allen ritterlichen Aktivitäten Abstand nimmt.

Diese beiden Handlungsstränge, *Amor Medico* und *Don Chisciotte*, laufen parallel zueinander (oder besser gesagt, eine Geschichte ist in die andere eingeschoben), bis auf zwei Momente, in denen sie sich kreuzen und verbinden. Das eine Mal trifft Don Quijote auf Lucrine, die ihn für Vulkan hält. Sie streiten über Dulcinea, denn Lucrine erzählt ihm, sie habe Dulcinea in den Armen eines anderen Mannes gesehen. Als Beweis bringt sie ihn zur Adonis- und Venus-Statue. In der Zwischenzeit hat Amaranto eine Satyrmaske auf Adonis' Gesicht gelegt. Als Don Quijote dies sieht, glaubt er, Adonis sei der Teufel, und beginnt einen Kampf mit ihm. Amaranto, der sich versteckt gehalten hat, greift ein, um die Statue vor der Zerstörung zu retten. Dabei hat sich die Maske vom Gesicht der Statue gelöst und Don Quijote, der die Ähnlichkeit zwischen Adonis und Amaranto erkennt, denkt, er sei einem weiteren Teufel begegnet. Bei dem Handgemenge mit der Statue bricht Don Quijote den Pfeil in Adonis' Hand ab. Der Pfeil enthält ein Papierstück, das Amaranto liest. Es ist eine Botschaft, in der Fidenio belegt, dass ihm sein Sohn als Modell für die Adonis-Statue gedient habe. Don Quijote beendet den Kampf mit Amaranto, da er nicht zwei Teufel derselben Familie bekämpfen will.

Das zweite Mal, wo beide Geschichten aufeinandertreffen, ereignet sich im Wirtshaus, als Grullo die zwei Schwestern herbeiruft, die nun mit ihren jeweiligen Verlobten zusammen sind, um den Kampf zwischen „Pandafilando“ und Don Quijote zu sehen. Sie kommen hinzu und kommentieren auf dem Weg die Windmühlenattacke und den Kampf mit den Marionetten.

Die Quijote-Handlung kommt Francesco Contis italienischer Oper *Don Chisciotte in Sierra Morena* von 1719 zum Teil sehr nah, bei der das Libretto von Apostolo Zeno und Paolo Pariati stammt. Mehrere Namen des Zeno/Pariati-Texts werden hier wieder eingeführt: Rigo, der Barbier; López, ein Verwandter Don Quijotes; „Pandafilando“. Dieses Libretto hat Ereignisse

der letzten drei Akte von Contis Oper in fünf Akten wieder eingeführt, die alle im Wirtshaus spielen. Wie Zeno/Pariati verarbeitet der Librettist dieses Textes nur eine Begegnung mit dem Barbier. Die erste verschmilzt mit der zweiten im Wirtshaus. Der Rest der Handlung ist gleichfalls ähnlich, ebenso wie das Ergebnis der letzten Konfrontation und ihre Folgen.

In der Haupthandlung von *Amor medico* finden sich Hinweise auf die Philosophie der Aufklärung: Zwei Schwestern, die allein leben, Naturwissenschaften studiert haben und sehr offen ihre Vorliebe für die Männer ausdrücken, die sie heiraten wollen. Es gibt allerdings keine Autoritätsperson in ihrem Leben, die sie darin unterweist, was von ihnen als Frauen erwartet wird. Außerdem kontrollieren sie nicht nur die Situation, sondern auch die Männer. Ebenso ist Albarosas Infragestellung der göttlichen Macht, indem sie ein spirituelles Orakel befragt, ein sicheres Zeichen von Misstrauen gegenüber religiösen Dogmen.<sup>25</sup>

Die zweisprachige Ausgabe stellt ebenfalls eine sehr interessante Besonderheit dar. Es ist wahr, dass sich zu jener Zeit am Wiener Hof eine Reihe italienischer Musiker befand und Italienisch die Musikfachsprache war. In den deutschsprachigen Ländern war es lange üblich gewesen, Deutsch für das Instrumentenspiel oder die Gesangsanweisungen zu gebrauchen. Georg Philipp Telemann war ein leidenschaftlicher Verfechter dieser Praxis und wandelte zum Beispiel „vivace“ in „lebhaft“ und „piano“ in „leise“ um. Über ein halbes Jahrhundert lang hatten Deutsche ihre eigene Sprache für Opernlibretti verwendet. Doch der Wiener Hof übernahm das Deutsche als Musikfachsprache nur sehr langsam. Sogar als Wolfgang Amadeus Mozart 1782 seine *Entführung aus dem Serail* vorstellte, wurde das Werk verpönt, weil es auf Deutsch verfasst war. Das Erscheinen eines zweisprachigen Librettos zeigt somit eine progressive Haltung an, die mit dem Geist der Aufklärung einhergeht. Eine Anmerkung am Ende des deutschen Librettos unterstreicht diese Idee auf kuriose Weise: „Die Büchlein hiervon seynd in WELSCH und Deutscher Sprach beysammen bey dem Eingang des Teatri zu haben.“ Seit dem frühen 17. Jahrhundert war das Wort „Welsch“ ein abfälliger Ausdruck, der hauptsächlich für die italienische Sprache oder die Italiener verwendet wurde. Hier ist offensichtlich, dass irgendeine Form von Kritik beabsichtigt war.

---

<sup>25</sup> Dies ist die Zeit der Pragmatischen Sanktion in Österreich, durch die Kaiser Karl VI. in zwei Edikten (1713 und 1724) die Thronfolge für eine Tochter sicherte. Tatsächlich bestieg seine Tochter Maria Theresia, geboren 1717, im Jahre 1740 den Thron.

Dem italienischen Beispiel entsprechend findet man in Deutschland auch die Entwicklung einer Opera buffa, das so genannte „Singspiel“. Das Singspiel, eine frühe deutsche Form der komischen oder scherzhaften Oper, erschien Mitte des 18. Jahrhunderts. Sein wichtigstes Merkmal ist der Gebrauch des gesprochenen Dialogs anstelle des Rezitativs.<sup>26</sup> Die Musik bestand aus Liedern in sehr schlichtem Stil. Häufig waren deutsche Volkslieder Elemente eines „Singspiels“. Im Idealfall wurden schlichte und mitreißende Melodien ausgewählt, die jeder ohne (Instrumental-)Begleitung singen konnte. Das Singspiel unterscheidet sich von der Opera buffa nicht nur in der Verwendung gesprochener Dialoge, sondern auch im Gebrauch von Duetten und Terzetten anstelle der mehrstimmigen Lieder für sechs oder acht Stimmen. Dieses Genre wurde durch Joseph Haydn und Mozart zur Perfektion gebracht. Die meisten Musikwissenschaftler sehen Johann Adam Heller (1728–1804) als „Erfinder“ des deutschen Singspiels. Doch neuere Studien zu Georg Philipp Telemann haben ans Licht gebracht, dass er als eigentlicher „Vater des deutschen Singspiels“ gelten könnte (Baselt 1969: I, 73 ff.).

Obwohl Telemanns *Quijote*-Kompositionen 34 Jahre auseinanderliegen, gehört die ältere, *Sancio oder die siegende grossmuth* (1727), zur Gattung Singspiel. Das Libretto unterscheidet sich nur wenig von den Episoden auf der Insel aus Teil II, 44 des *Quijote* und verdient keine genauere Betrachtung. Das spätere Werk von 1761 soll jedoch ausführlicher untersucht werden. Es erscheint unter drei verschiedenen Titeln: *Basilio und Quiteria*, *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* und *Don Quixote der Löwenritter*.

Der Librettist Daniel Schiebeler (1741–1771) war erst 18 Jahre alt, als er die Idee hatte, ein Libretto zu der bekannten *Quijote*-Episode der „Hochzeit des Camacho“ (II, 20–21) zu entwerfen. Diese Idee erwuchs aus seinem umfangreichen Studium der spanischen Sprache und Literatur. Schiebeler arbeitete mit dem Originaltext des *Quijote*, um ein Libretto zu gestalten, das seinen eigenen hohen Maßstäben entsprach. Aus Teilen seiner Korrespondenz ist ersichtlich, dass er eine Kopie der 1737 von Gregorio Mayáns y Siscar veröffentlichten Ausgabe *Vida y hechos del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* besaß und mit dieser arbeitete (Baselt 1971: I, 85–100; Murillo 1982: 54). Schiebeler präsentierte Telemann einen Entwurf dieses Libretts mit dem Titel *Basilio und Quiteria*. Zu jener Zeit war Telemann fast 80 Jahre

<sup>26</sup> Eine Eigenschaft, die es auch mit der französischen *opéra comique* gemeinsam hat, von der es eigentlich abstammt.

alt. Er verliebte sich in das Stück und erklärte sich bereit, die Musik dazu zu komponieren. Bei der Dramatisierung der Handlung dieser Episode teilte Schiebeler sie in fünf Szenen mit einem Ballett auf. Er gab auch präzise Bühnenanweisungen. Dennoch überarbeitete Telemann das gesamte Libretto peinlich genau und produzierte einen Text, der besser für die Art der Musik geeignet war, die er im Kopf hatte. Er strich die komplette dritte Szene heraus, eine im cervantinischen Original allegorische Szene, die im Stil einer *hablada* die Hochzeitsfeier schmückend darstellen sollte. In älteren spanischen Volksbüchern wird die *hablada* als Tanzstück beschrieben, in dem gesprochen und gesungen wurde und das üblicherweise im Freien auf dem Dorfplatz oder auf der Wiese bei einem Dorffest aufgeführt wurde (García Matos 1956: 10). In Teil II, 20 des Romans fügt Cervantes eine *hablada* in die Hochzeitsfeier des reichen Camacho ein. Schiebeler übernahm diese Szene fast wörtlich von Cervantes und zeigte das Scheingefecht zwischen Reichtum und Liebe in Form eines „Singballetts“. Telemanns Auffassung der endgültigen Komposition ließ keine Ballettszene zu. Außerdem überarbeitete Telemann den Text so, dass das Versmaß sich ohne Weiteres seiner Musik anpassen konnte. Der junge Schiebeler, der in solchen Dingen noch recht unerfahren war, hatte auf diesen Aspekt nicht geachtet. Die endgültige Version des Librettos wurde musikalisch untermalt und feierte am 5. November 1761 Premiere. Der neue Titel lautete: *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*.

Der Form nach ist die Komposition ein Singspiel in einem Akt. Telemann gab sich große Mühe, die unterschiedlichen Figuren des Stückes musikalisch zu differenzieren. Don Quijote und Sancho werden als Männer von Stand dargestellt, zuweilen etwas spießig, aber mit einem parodistischen Effekt. Ihre Arien erinnern an die etwas pompösen Da-capo-Arien der italienischen Opera seria. Ihre Dialoge sind im rezitativen Stil gehalten. Die einfachen Leute, Schäfer und Landbevölkerung, machen auf der anderen Seite Gebrauch von volkstümlichen Melodien und Volksliedern, die mitunter an die späten Meister des Singspiels wie Haydn und Mozart erinnern. Ein weiteres für Telemann charakteristisches Verfahren ist das Einfügen von Rhythmus und Instrumentaltechniken, die typisch für die spanische Folklore waren. In einigen Schäferliedern ist der *ostinato*-Rhythmus der Trommeln bestimmter spanischer Volkstänze zu hören, insbesondere

der Chaconne und der Jota Aragonesa.<sup>27</sup> Die Idee, diese volkstümlichen Motive einzufügen, übernahmen Librettist und Komponist von der detailreichen Beschreibung der musikalischen Sitten und Traditionen im *Quijote*. Für einen an stilistischen Einzelheiten interessierten Musiker wie Telemann regten diese Beschreibungen die Phantasie an und veranlassten ihn, sie in seiner Komposition zu verwenden, indem er sie nach seinem Stil formte und trotzdem stets Respekt für die originale Schöpfung zeigte.

Wie in Italien wurde auch in Deutschland, wenngleich versehentlich, durch eine *Quijote*-Oper ein neues Opernggenre eingeführt und verbreitet. Während in Italien Cervantes' Meisterwerk der Entwicklung des *buffo*-Genres förderlich war, wurde in Deutschland das Erscheinen des frühen „Singspiels“ mit einer *Quijote*-Oper verbunden.

## 19. Jahrhundert

Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts erreichte die Romantik ihre Blütezeit, und damit waren weitere Veränderungen verbunden. Während das 18. Jahrhundert in Deutschland dem *Quijote* eine universelle Bedeutung zugewiesen hatte, sahen viele Romantiker den Roman als Ausdruck eines „Nationalwerkes“, als eine Widerspiegelung der „spanischen Seele“. Dies geschah hauptsächlich aufgrund der Popularität der Schilderung der Reise Wilhelm von Humboldts durch Spanien. Für Humboldt konnte nur jemand, der durch Spanien gereist und Leute und Traditionen beobachtet hatte, den *Quijote* richtig verstehen. Don Quijote wird für die Romantiker immer mehr zum tragischen Helden, eine Art Märtyrer, der der Dummheit seiner ihm unterlegenen Umgebung zum Opfer fällt (Bergel 1947: 324; Close 1978: 30 ff.). Im Lichte der Mythologie wird er als Held gesehen, der wie Tantalus unzählige und endlose Rückschläge erleidet. Sein Schicksal ist zeitlos und daher wird er für viele zum Ideal. Dennoch waren für viele Leser die eingeschobenen Erzählungen von größerer Bedeutung als die Ge-

<sup>27</sup> Die Geschichte der Chaconne ist selbst recht interessant. Cervantes erwähnt sie in seiner Novelle *La ilustre fregona* als einen aus Amerika stammenden Tanz, möglicherweise aus Kuba. Ihren Weg in die Musik fand sie über das Prinzip des *ostinato*-Basses. Der Tanz selbst war in unregelmäßigem Takt mit primitiven Formen der Wiederholung gehalten. Er steht der portugiesischen Follia und der italienischen Passacaglia nahe. Alle drei spielten eine wichtige Rolle in der Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine der bekanntesten Chaconnes ist Johann Sebastian Bachs Violinen-Ciaccona.



schichte Don Quijotes selbst. Sie waren von den darin auftretenden pittoresken Elementen fasziniert. Die wilde Leidenschaft, die Schäfer, Mauren und schönen Frauen auf der Flucht galten ihnen als Quintessenz romantischen Geistes (Bergel 1947: 324; Close 1978: 30 ff.). Das ganze 19. Jahrhundert hindurch gibt es Kommentare und kritische Arbeiten über den *Quijote*. Sie sind jedoch nicht unter einem Titel zusammengefasst, sondern finden sich verstreut in privater Korrespondenz oder in Essays zu anderen Themen.<sup>28</sup> Deutsche Hispanisten werden immer noch gelegentlich von Gelehrten, die auf einem gänzlich anderen Gebiet forschen, auf diese Tatsache hingewiesen.<sup>29</sup>

Vor diesem Hintergrund komponierte der 16 Jahre alte Felix Mendelssohn Bartholdy 1825 *Die Hochzeit des Camacho*, eine komische Oper. Die Uraufführung fand 1827 in Berlin statt. Jahre später bezog er sich auf diese Komposition als „meine Sünden auf Camachos Hochzeit“. Es ist nicht ganz klar, wer das Libretto schrieb. Es wird zwei unterschiedlichen Personen zugeschrieben: Carl August Ludwig von Lichtenstein und F. Klingermann. Das Original-Libretto und die Partitur existieren nicht mehr, nachdem Mendelssohn sie wahrscheinlich angesichts der negativen Reaktionen auf die Oper in der ersten Laufzeit in Berlin vernichtet hat. Es gibt allerdings eine Piano-Partitur mit Text, die teilweise die beiden Librettistennamen erklärt. Mendelssohn verwendete Kapitel 19, 20 und 21 aus dem zweiten Teil des Romans und fügte einige Ereignisse aus dem Abenteuer in der Höhle des Montesinos aus den Kapiteln 22 und 23 hinzu. Er war besonders von Cervantes' Beschreibung der Musikinstrumente und der unterschiedlichen Tänze bei der Hochzeitsfeier beeindruckt. Anders als Telemann fügte er die allegorische Szene mit Cupido, Reichtum und Liebe ein und machte daraus eine Ballettszene, die in einer deutschen Opern nur erlaubt war, wenn sie sich für die Handlung als wesentlich erwies. Mendelssohn wählte als Haupttänze einen Bolero und einen Fandango. Die Oper ist in zwei Akte und viele Szenen unterteilt und macht von mehreren gesprochenen Dialogen Gebrauch. Die Sprache ist zuweilen sehr romantisch bis zu dem Punkt, sentimental oder gar rührselig zu werden. Dies trifft besonders auf zwei Arien des Basilio zu: als er bei Mondschein im Wald umherstreift auf der

<sup>28</sup> Zum Beispiel erklärt Friedrich Schlegel einige seiner Gedanken über den *Quijote* in einer Rezension zu Goethes Werk und in einer Rede über die Mythologie (Bergel 1947: 342).

<sup>29</sup> Dies trifft auch noch für das 20. Jahrhundert zu: siehe Thomas Manns Essay „Meerfahrt mit *Don Quijote*“ (Mann 1936).

Suche nach der passenden Zypresse, aus der er seine Hochzeitskrone machen kann, und als er schließlich Quiteria am Hochzeitstag sieht und sie zum schönsten Mädchen im ganzen Land erklärt. Zu diesem Zeitpunkt wird selbst der burleske Sancho weinerlich, angesichts so vieler Schönheit, und fällt mit einer schwermütigen Melodie ein. Don Quijote, hier nur unter dem Namen Quijano bekannt, wird als edler und mutiger Ritter dargestellt, der seine lange Lanze einsetzt, um alles und alle zur Ordnung zu bringen und für jene, die sich in Not befinden, zu kämpfen. All dies passt perfekt in die romantische Mode der Zeit. Musikkritiker haben ihr Bedauern darüber geäußert, dass Mendelssohn seine Oper zu einem späteren Zeitpunkt nicht überarbeitet hat. Wenn er dies getan hätte, da sind sich die Kritiker sicher, würde sie noch heute aufgeführt werden.<sup>30</sup>

Für den durchschnittlichen Deutschen blieben die romantischen Vorstellungen über den *Quijote* bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts prägend. Trotzdem wurde die romantische Interpretation schon in der Blüte der Romantik von einer Reihe deutscher Denker und Philosophen angegriffen. Unter diesen Kritikern befand sich auch Hegel. Er gab dem romantischen Konzept des *Quijote* eine neue Bedeutung als Prototyp des modernen Romans. Beide Sichtweisen, die traditionelle (romantische) und die realistische (antiromantische), haben nach Hegel das Aufeinanderprallen von chimärischen, subjektiven Ideen von Liebe, Ehre, Ehrgeiz oder Weltverbesserung und die prosaische Realität der existierenden Ordnung zum Hauptthema, die sich selbst in Gestalt der von Polizei, Hof und Armee aufgestellten Gesetze von Staat und Gesellschaft präsentiert. Für Hegel ist der subjektive Geist charakteristisch für die Jugend. Junge Menschen seien die modernen Don Quijotes. Dieser Theorie zufolge fehle es dem abenteuerlichen Individuum als Held der Ritterromane an jeglichem substantiellen Inhalt. Gesetz und Ordnung hätten noch keine eigene Bedeutung und Absicht, sondern seien lediglich subjektive Launen. Cervantes habe diese mittelalterliche Welt des irrenden Ritters im Prozess der Auflösung beschrieben. Für Hegel ist Don Quijote eine Figur, die von der historischen Entwicklung überholt und zurückgelassen wurde. Er ist ein Anachronismus, der aufhört, eine tragische Figur zu sein (Hegel 1905: 214–216).

Ende des 19. Jahrhunderts stellten zwei Komponisten, Wilhelm Kienzl aus Österreich und George Raucheneker aus Deutschland, beste Beispiele

<sup>30</sup> Dazu gibt es einen Tagebucheintrag bei Cecilia Jeanrenaud, die später Mendelssohns Frau wurde. Siehe Sietz (1948: 59 f.).

für die romantische bzw. antiromantische Interpretation des *Quijote* dar, die in beiden Ländern nebeneinander bestanden. Indem sie den Weg einschlugen, den viele andere vor ihnen gewählt hatten, schrieben beide Komponisten eine Oper mit demselben Titel *Don Quijote*.<sup>31</sup> Die Aufführungen fanden mit weniger als einem Jahr Abstand bei Rauchenecker im März 1897 und bei Kienzl im Januar 1898 statt.

Raucheneckers zwei Librettisten, Eugen Dicke und C. Cervinius, liefern ihm ein Libretto, das nach einer komischen Oper schrie. Der Komponist, der bis zu dem Zeitpunkt im romantischen Stil geschrieben hatte und an den Barden von Bayreuth erinnerte, zeigte sich nun dieser Herausforderung gewachsen und verließ den „romantischen Ozean“, um sich einem realistischeren und manchmal ironischen Ausdruck in seiner Musik zu nähern (Hardt 1897: 87). Die Oper in drei Akten fand allgemeinen Anklang und Raucheneckers neuer Stil wurde hoch gelobt. Sein Portrait von Don Quijote ist eine Kombination aus Pathos und Witz auf der einen Seite und Gerissenheit und Pragmatismus auf der anderen. Weder Sancho noch Dulcinea werden erwähnt. Don Quijote wird nicht als Narr dargestellt, der seinen Verstand verloren hat, sondern als sehr gesundes Individuum, welches das Beste für seine Nichte Marcela möchte.<sup>32</sup> Für ihn bedeutet das Beste eine finanziell motivierte Vernunfttheirat mit einem älteren Mann. Dass dieser reifere Mann, Don Olivante, ein alter Freund ist, lässt die Verbindung in Don Quijotes Augen noch attraktiver erscheinen.

Die jungverliebten Marcela und Carrasco bestehen jedoch auf ihrem Recht auf Glück und auf einer Liebesheirat statt einer Zweckehe. Das Libretto dieser Oper weicht am stärksten vom Originaltext ab. Don Quijote wird an den Hof der Herzogin gerufen, um sie und ihren Status als Witwe zu beschützen. Seine Nichte Marcela begleitet ihn. Diese ist in den Studenten Carrasco verliebt, doch Don Quijote möchte sie ganz pragmatisch mit seinem alten Freund Don Olivante verheiraten, der zwar schon fortgeschrittenen Alters, dafür aber als Seneschall am Hof der Herzogin wohl situiert ist. Carrasco folgt ihnen, um dieses Vorhaben zu verhindern, gerät jedoch in die Liebesfalle der jungen Herzogin. Ein Kampf mit Don Quijote, der die Gemächer der Herzogin so gut wie ihre Ehre bewacht, endet zugunsten des Studenten, so dass Don Quijote ihm unter Eid versprechen muss, Marcela nicht dem alten Olivante zu übergeben. Alles scheint geklärt

<sup>31</sup> Bei Rauchenecker lautet die Schreibweise *Don Quichotte*, bei Kienzl *Don Quixote*.

<sup>32</sup> Im Roman trägt die Nichte Don Quijotes den Namen Antonia.

zu sein, bis die Herzogin als verschmähte Frau droht, Carrasco ins Gefängnis werfen zu lassen und Marcela zu verbannen. Nur dem Eingreifen der Bauern, die für die Erntezeit gekommen sind, ist die Rettung des jungen Paares zu verdanken. Der Dorfpriester versöhnt die Parteien, und alle bejubeln das junge Paar und Don Quijote.

Der Österreicher Wilhelm Kienzl war ein großer Bewunderer von Cervantes. Die Idee, eine Oper zu komponieren, entstand kurz vor dem 350. Geburtstag des spanischen Autors. In ein Arbeitsbuch, in das er mehrere Entwürfe für die Oper schrieb, machte Kienzl am 9. Oktober 1897 in Graz einen Eintrag zur Erinnerung an den großen Cervantes und seinen 350-jährigen Geburtstag am 9. Oktober 1547 in Alcalá de Henares. Dies ist natürlich eine reine Erfindung des Komponisten, da wir nicht genau wissen, wann Cervantes geboren wurde. Kienzl schrieb sein eigenes Libretto in Anlehnung an Wagners „Gesamtkunstwerk“. Seine hervorragende Beherrschung des Spanischen wird am Ende des Librettos deutlich, wo er ein phonetisches Lexikon der im Text gebrauchten spanischen Ausdrücke anhängt, um die Aussprache zu erleichtern. Es gibt sogar Endnoten zur Erklärung mancher Begriffe wie „Olla podrida = Spanisches Nationalgericht aus Fleisch, Gemüse, Speck und anderen Zutaten, die in einem großen Topf gekocht werden“.

Kienzl unterteilt die Oper in drei Akte und 26 Szenen und versucht, alle wichtigen Episoden beider Teile einzufügen, so dass ein möglichst vollständiges Bild des Originalromans entsteht. Er geht sogar darüber hinaus, indem er einen Besuch Don Quijotes in der Burg von Tirante el Blanco beschreibt. Kienzls Oper hält sich am stärksten an die Gesamtheit des cervantinischen Werkes. Zunächst hatte sich der Komponist auf die Aufgabe vorbereitet, das Libretto zu schreiben, indem er den Roman immer wieder las. Zumeist ist der Librettotext eine fast exakte Kopie des Originals mit dem einzigen Unterschied, in Dialogform umgeschrieben worden zu sein. Die 26 Szenen vermitteln ein rundes Bild beider Romanteile. In seinem Eifer, dem großen Cervantes gerecht zu werden, erreicht Kienzls Werk Wagner-ähnliche Dimensionen. Bei einer ungekürzten Aufführung der Oper dauert sie zwischen vier und fünf Stunden. Seine Interpretation Don Quijotes folgt der romantischen Mode. Don Quijote ist für Kienzl der tragische Held, von der Welt falsch beurteilt und nicht geschätzt, der für ein Ideal kämpft, das für die meisten unerreichbar ist, sogar für ihn selbst. Kienzl macht von Ballettszenen Gebrauch, in denen farbenfrohe und pittoreske Merkmale die Ober-

hand gewinnen. Das Ballett dient der Darstellung aller Episoden, in denen Don Quijote mit den illustren Rittern der Welt kämpft, die alle wie in einem Traum erscheinen. Der romantischen Vorstellung entsprechend ist auf der Bühne ein Durcheinander an beeindruckenden Ruinen inmitten drohender Gewitter zu sehen.

Die Originalpartitur enthält 450 Seiten auf übergroßem Notenpapier. Das Libretto umfasst nahezu 200 Seiten. 1924 widmete Kienzl eine signierte Kopie der Partitur und des Librettos der Biblioteca Circulante de Madrid. Seine Oper ist die einzige deutsche Oper über den *Quijote*, die noch heute in Deutschland und Österreich aufgeführt wird.<sup>33</sup>

Die letzte Oper, die hier untersucht werden soll, ist Anton Beer-Waldbrunns *Don Quijote, der sinnreiche Junker von der Mancha*, die 1911 in Leipzig mit einem Libretto von G. Fuchs uraufgeführt wurde. In dieser Oper in drei Akten behält die Figur Don Quijotes ihren grundlegenden romantischen Charakter. Die Handlung ist eine Mischung aus originalgetreuer Befolgung der Romanvorlage und Erfindung neuer Episoden.

Die Geschichte beginnt *in medias res*, nachdem Don Quijote von seinem ersten Abenteuer zurückgekehrt ist und sich von den Prügeln erholt, die er von den Seidenhändlern einstecken musste (I, 4). Seine Nichte, die auch hier den Namen Marcela trägt, bittet den Dorfpriester um Hilfe, weil ihr Onkel zu einem weiteren Abenteuer aufbrechen möchte. Der Priester trifft ein und mit Hilfe der Köchin Emerenzia beginnen er und Marcela, Don Quijotes Bücher zu verbrennen. (Sie verbrennen den *Tirante el Blanco*!) Als Don Quijote hinstößt und sie verärgert befragt, erzählt ihm Marcela, ein großes feuerspuckendes Monster habe mit der Bücherverbrennung begonnen und sie habe in ihrer Angst den Priester gerufen, damit er das Monster mit Gebeten und Bekreuzigungen verjage. Don Quijote glaubt ihnen und beginnt einen Monolog, der seine Mission erklärt: „Der Bedrängten Heil und Schild / Verlaßner Zuflucht / Arm des Rechts / Der Witwen Trost / den Waisen mild / Erbarm' ich mich des ärmsten Knechts.“ Seine unmittelbare Mission ist die Maßregelung des Herzogssohns Fernando, der Lucinda aus dem Kloster entführen und sie gegen den Willen ihres Vaters heiraten will. Doch bevor er mit Fernando die Klinge kreuzen kann, muss er zum Ritter geschlagen werden. Aus diesem Grund geht er nach Toboso in der Hoffnung auf ein Zeichen der Unterstützung von seiner Auserwählten Dulcinea. Außerhalb von Toboso hält Fernando die bereits entführte Lucinda in

<sup>33</sup> Sie stand auf dem Programm der Oper in Linz für die Saison von 1986/87.

einem Pavillon versteckt. Sie ist nicht abgeneigt und möchte Fernando heiraten. Dieser initiiert eine Szene, in der er zusammen mit dem benachbarten Wirt Don Quijote zum Ritter schlägt, so dass Letzterer, in der Annahme, ein rechtmäßiger Ritter zu sein, einen Kampf mit Fernando beginnt, jedoch schnell geschlagen wird. Fernando nimmt Lucinda und reitet mit ihr zum Palast ihres Vaters, des Herzogs. Dieser muss nun der Hochzeit zustimmen, die sodann gefeiert wird. Nach dem Eheversprechen erscheint Don Quijote noch in der Kapelle, um Fernando erneut zu einem Duell herauszufordern, und schlägt ihn zu Boden. Der Herzog erkennt, dass Don Quijote geistig verwirrt ist, und erklärt sich bereit, ihm zu helfen. Fernando soll als Zauberer Merlin erscheinen und Lucinda als Dulcinea. Zusammen zwingen sie ihn, auf alle zukünftigen Abenteuer als Ritter zu verzichten unter Androhung von Dulcineas immerwährender Verzauberung.

Wie man an diesem Libretto erkennen kann, wird das romantische Bild Don Quijotes sogar noch in dieser späten Phase aufrechterhalten. Er ist noch immer der idealistische Held, der hinauszieht, um dem Unrecht entgegenzutreten. Zweimal wird Don Quijote in dieser Oper mit seinen eigenen Waffen geschlagen. Er ist ein Opfer seiner eigenen Überzeugung geworden. Zweimal setzt seine Nichte erfolgreich die Verzauberung als Vorwand für die Verschleierung der Wirklichkeit ein, zuerst bei der Bücherverbrennung und dann beim Erscheinen Fernandos als Merlin und Lucindas als Dulcinea. Don Quijote bleibt der Idealist, der die Welt verändern möchte, und ist gleichzeitig der weise Narr, der die Wirklichkeit nicht sehen will.

Zu guter Letzt verdienen die zwei Ballette Aufmerksamkeit, die schon anfangs erwähnt worden sind: *Don Quijote*, ein Pasticcio-Ballett der Komponisten Christian Cannabich und Giuseppe Toeschi und des Librettisten Etienne Lauchery,<sup>34</sup> sowie *Die Hochzeit des Gamache oder Don Quixote*, eine Ballettpantomime des Komponisten Michael Umlauf und des Librettisten P. Taglioni, Wien 1807. Das Libretto des Balletts ist eine Szene-für-Szene-Synopse der Handlung, die dann mit Hilfe der Musik in Bewegung und Tanzschritte transformiert wird. Diese Form der Komposition wurde häufig in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich verwendet und entwickelte sich zu einem eigenen Genre. Die zwei deutschen Versionen sind Imitationen der französischen Varianten, was den Ausdruck „Pasticcio“ für die erstere der beiden erklärt. Dieser Typus von Oper wurde in den deutschsprachigen Ländern und bei deutschen Komponisten nicht wirklich

<sup>34</sup> Uraufgeführt 1778 in Mannheim.

populär, erschien aber an manchen Orten wie Mannheim oder Wien unter dem Einfluss eines französischen Ballettmeisters und ersetzte zuweilen sogar die Opernserienproduktion. Aus diesem Grund werden sie hier im Zusammenhang mit den deutschsprachigen *Quijote*-Libretti genannt.

Die oft vergessenen Dramatisierungen des *Quijote* werfen ein interessantes Licht auf die Wahrnehmung und Interpretation des Romans von Cervantes und seines Protagonisten in den besprochenen Epochen. In der gesamten Geschichte der deutschen Opernlibretti, die auf den *Quijote* zurückgehen, ist eine starke romantische Tendenz erkennbar. Die hier untersuchten Libretti vor 1800 widerlegen die Vorstellung einer plötzlichen Romantisierung und zeigen stattdessen eine konstante romantische Sicht zumindest des Helden, wenn nicht des Romans insgesamt. Da diese Libretti manchmal die einzigen verfügbaren literarischen Zeugnisse einer kritischen Haltung in Deutschland und Österreich gegenüber dem *Quijote* sind, sollten sie in den Kanon der *Quijote*-Bibliographie aufgenommen werden.

Aus dem Englischen von Daniela Pérez y Effinger

## Bibliographie

### Texte

- Anonym (1739): *Amor medico o sia il Don Chisciotte* (Die Liebe ein Arzt, oder Don Quijote). 1739
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1648/1928): *Don Kichote de la Mantzscha, das ist: Juncker Harnisch auß Fleckenland. Auß hispanischer Sprach ins hochteutsche ubersetzt [...]*. Frankfurt a. M.: Thomas Matthäus Götzen 1648. Nachdruck Hamburg: Friederichsen / de Gruyter 1928
- Cervinius, C. / Dicke, Eugen / Rauchenecker, George (1897): *Don Quichotte*. 1897
- Fuchs, G. / Beer-Waldbrunn, Anton (1911): *Don Quijote, der sinnreiche Junker von der Mancha*. 1911
- Hinsch, Hinrich / Förtsch, Johann Philipp (1690): *Der irrende Ritter Don Quixotte de la Mancía*. Hamburg: Ed. Hamburg Opera 1690
- Kienzl, Wilhelm (1898): *Don Quixote*. 1898
- Klingermann F. / Mendelssohn Bartholdy, Felix (1825): *Die Hochzeit des Camacho*. 1825

- Lauchery, Etienne / Cannabich, Christian / Toeschi, Giuseppe (1778): *Don Quijote*. 1778
- Schiebeler, Daniel / Telemann, Georg Philipp (1761): *Basilio und Quiteria*. 1761
- Taglioni, P. / Umlauf, Michael (1807): *Die Hochzeit des Gamache oder Don Quixote*. 1807

### Studien

- Azar, Inés (1981): „Meaning, Intention and the Written Text: Anthony Closes’s Approach to Don Quixote and its Critics“, in: *Modern Language Notes* 96 (1981), S. 440–444
- Baselt, Bernd (1969): „Zum Typ der komischen Oper bei Georg Philipp Telemann“, in: *Georg Philipp Telemann. Ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche. Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage vom 22. bis 26. Juni 1967*. Teil I. Magdeburg: Rat der Stadt Magdeburg (in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ im Deutschen Kulturbund Magdeburg) 1969, S. 73–87
- Baselt, Bernd (1971): „G. Ph. Telemanns Serenade ‚Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho‘. Beiträge zur Entstehungsgeschichte von Telemanns letztem Hamburger Bühnenstück“, in: *G. Ph. Telemann und seine letzten Werke. Magdeburger Telemann-Festtage vom 7. bis 10. August 1970*. Teil I. Magdeburg: Rat der Stadt Magdeburg (in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ im Deutschen Kulturbund Magdeburg), S. 85–100
- Bergel, Lienhard (1947): „Cervantes in Germany“, in: Flores, Ángel / Bernadete, M. J. (Hg.): *Cervantes Across the Centuries*. New York: The Dryden Press 1947, S. 305–342
- Bertrand, Jean Jacques Achille (1914): *Cervantes et le romantisme allemand*. Paris: F. Alcan 1914
- Close, Anthony J. (1978): *The Romantic Approach to Don Quixote. A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press 1978
- Eisenberg, Daniel (1987): *A Study of Don Quixote*. Newark: Juan de la Cuesta 1987
- Esquivál-Heinemann, Bárbara P. (1992a): „‘El curioso impertinente’ versus ‚Tragoedi Vnzeitiger Vorwitz‘: A German version of Cervantes’ interpolated story – translation or transposition?“, in: *Daphnis* 21, 1 (1992), S. 129–140



- Esquivel-Heinemann, Bárbara P. (1992b): „Some forgotten Don Quijote(s)“, in: *Cervantes* 12, 1 (1992), S. 45–57
- Frazier, Harriet C. (1974): *A Babble of Ancestral Voices*. The Hague: Mouton 1974
- García Matos, Manuel (1956): *Antología del Folklore Musical de España*. Madrid: Hispavox 1956
- Hardt, R. E. (1897): „Kulturnachrichten“, in: *General-Anzeiger für Elberfeld-Barmen*, April 1897, S. 87
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1905): *Vorlesung über Ästhetik*, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Hofmeister 1905
- Hoffmeister, Gerhart (1983): *Kommentare zu Nicolas Ulenharts ‚Historia von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schmeid‘ (1617)*. München: Finkverlag 1983
- Maldonado de Guevara, Francisco (1957): „Del ‚Ingenium‘ de Cervantes al de Gracián“, in: *Anales Cervantinos* 6 (1957), S. 97–111
- Mann, Thomas (1936): „Meerfahrt mit Don Quijote“, in: ders.: *Leiden und Größe der Meister*. Wien: Amalthea 1936
- Melz, Christian F. (1945): *An Evaluation of the Earliest German Translation of Don Quixote, Juncker Harnisch aus Fleckenland*. Los Angeles: University of California Publications 1945
- Murillo, Luis Andrés (1982): *Don Quijote de la Mancha: Bibliografía fundamental*. Madrid: Castalia 1982
- Rosenblat, Angel (1971): *La lengua del Quijote*. Madrid: Gredos 1971
- Sietz, Reinhold (Hg.) (1948): *Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben in Briefen*. München: Goldmann Verlag 1948