

Begoña Lolo

**Musikalische Räume des *Don Quijote* in der europäischen Kultur:
das Ballett und die Oper**

aus:

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

S. 263–282

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 ^{er} <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 ^o <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
<i>Don Quijote</i> in der deutschsprachigen Oper 235	
<i>Bárbara P. Esquivál-Heinemann</i> (Rock Hill, S. C.)	
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	

Musikalische Räume des *Don Quijote* in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper

Begoña Lolo (Madrid)

Señora A
Creo que una vez oí
que un libro es un objeto misterioso.
Pones los ojos en un libro
y una voz que no es la tuya, y llega de otro
tiempoy otro lugar,
habla dentro de ti.

(Navarro/Turina 2000)

Nachdem der erste Teil des *Quijote* in Spanien im Jahre 1605 veröffentlicht worden war, kam das Werk in der spanischen Version auch im übrigen Europa mit bemerkenswerter Schnelligkeit in Umlauf und wurde schon sehr bald bekannt (Rico 2004: CCXXXII–CCXLI)¹. Ebenso entstanden die Übersetzungen in den benachbarten Ländern Italien, England, Frankreich und Deutschland schon zu einem frühen Zeitpunkt (Alvar 2006: 35–52). Ein gutes Beispiel liefert die erste englische Übersetzung von Thomas Shelton im Jahre 1612 oder die französische Übersetzung der Novelle *El curioso impertinente*, die in den Kapiteln XXXIII–XXXIV des *Quijote* eingeschoben ist und dank Nicolas Baudoin, dem Übersetzer im Dienste der Königin Marguerite de Valois, bereits drei Jahre nach der Erstveröffentlichung im Jahre 1608 erschien (Bury 1991: 52–63). Die vollständige französische Übersetzung folgte dann 1614 aus der Feder von César Oudin.

Sowohl die Übersetzungen als auch zunächst die Lektüre der spanischen Ausgaben waren entscheidend dafür, dass die Abenteuer des Ritters von La Mancha als Inspirationsquelle für die Entstehung musikalischer

¹ Francisco Rico (2004) liefert in seinem Beitrag über die Textgeschichte in der Einleitung zur Ausgabe des *Don Quijote de la Mancha* in der Edition des Instituto Cervantes eine sehr interessante Analyse der Rezeption des Romans, insbesondere im Abschnitt über die frühe Verbreitung (1605–1617).

Werke ganz unterschiedlicher Wirkung und Art dienten, wobei die Treue zum cervantinischem Original nicht immer das vorherrschende Muster war. Die Imitationen, Versionen und Neuschöpfungen waren aufgrund der gebotenen Freiheit bei der Kreation von Anfang an eine äußerst anregende Herangehensweise für die Komponisten, und genau in diesem Punkt lassen sich die Vielfalt und der Reichtum des Romans als Inspirationsquelle in der Musik am besten beobachten. Dieses Merkmal ist unabhängig von der Typologie des Repertoires sowie von der jeweiligen Epoche oder dem Land, aus dem der Komponist eines Werkes stammt. Verschiedene Kulturen, Epochen und Stilmittel im Dienste der musikalischen Schöpfung teilen allerdings die gleiche Auffassung im Hinblick auf die Rezeption des cervantinischem Werkes, die zwischen Mythifizierung und Entmythifizierung, dem Lobpreis universeller Werte, die der Junker und seine Abenteuer darstellen, und der grob satirischen und grotesken Parodie mit dem Mittel der Komik schwankt (Lolo 2006: 318).

Bis heute konnte ein Korpus von über 1200 musikalischen Adaptationen des *Don Quijote* und der übrigen literarischen Produktion von Cervantes ermittelt werden. Zweifelsohne ist er der spanische Schriftsteller, der die Komponisten weltweit am meisten inspiriert hat.² Mit Abstand nehmen der Roman und die Figur Don Quijotes sowie insbesondere einige Episoden, wie die Hochzeit des Camacho, Sancho Panza und seine Herrschaft auf der Insel Barataria, der Aufenthalt des Junkers und seines Knappen im Palast des Herzogspaares, die Höhle des Montesinos, um nur die repräsentativsten zu nennen, den höchsten Prozentsatz der erhaltenen Titel ein.

In zwei Gattungen, die sich über die Jahrhunderte entwickelt haben, konnten sich die Abenteuer des Junkers aus der Mancha besonders gut etablieren: im Ballett und in der Oper. Im Fall des Balletts lässt die visuelle Kraft der Geschichte, die reiche und farbenfrohe Montagen ermöglicht, sowohl Don Quijote als auch Sancho bei vielen Gelegenheiten als gegensätzliche Figuren erscheinen, als extreme Gegensätze: die Antithese zwischen

² Im vorliegenden Aufsatz werden die Ergebnisse der Forschungsprojekte „Temas cervantinos en la música y la danza europea siglos XVII–XX“ („Cervantinsche Themen in der europäischen Musik und im europäischen Tanz vom 17. bis zum 20. Jahrhundert“) und „El Quijote en la música europea siglos XVII–XIX. Mito y desmitificación“ („Der Quijote in der europäischen Musik vom 17. bis zum 20. Jahrhundert: Mythos und Entmythifizierung“) vorgestellt, die vom Ministerio de Educación y Ciencia de España seit 2000 finanziert werden und unter meiner Leitung von einem Forschungsteam der Universidad Autónoma de Madrid durchgeführt worden sind.

der Realität der grotesken Welt und der edlen Gesinnung des Idealisten und Träumers, der glaubt, die Welt verändern zu können, zwischen dem Helden und dem Feigling, der Utopie und dem Pragmatismus. Gerade im Ballett und in der Maskerade wird der körperliche Kontrast des Paares in Anlehnung an die *Quijote*-Illustrationen herausgestellt, was zu seiner Berühmtheit beiträgt (Lenaghan 2003: 129–131).

Man muss jedoch auch Gründe historischer und sozialer Art berücksichtigen: Das Ballett wurzelt seinerseits in der großen Tradition der *ballets de cour* der französischen Musik, die aus Tänzen, rezitierten Texten und Schauspielen mit Musik bestanden, bei deren Ausführung die Höflinge und gelegentlich sogar der König selbst mit seiner Familie mitwirkten. Frankreich ist par excellence das Land, wo die Figur Don Quijotes schon sehr früh in musikalischen Aufführungen und Zerstreungen sehr stark präsent war, insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert. Die Faszination, die das Werk hervorrief, ermöglichte die baldige Bühnenaufführung am 3. Februar 1614 durch die Herren Santenir, und zwar in Form eines Tanzballetts mit dem Titel *Ballet de Dom Quichotte et des chats et des rats*, so wie es im *Recueil d'airs de Michel Henry* der Bibliothèque Nationale de France dokumentiert ist. Offenbar wurde das Stück im Louvre aufgeführt, nur wenige Monate vor dem Erscheinen der Übersetzung des cervantinischen Textes durch César Oudin (Lolo 2005: 42).

Diesem ersten Werk folgten andere als Ballett oder Maskerade. Insgesamt lassen sich sechs im Laufe des 17. Jahrhunderts verbuchen, die alle aus Frankreich stammen und von dem Interesse zeugen, das Cervantes' Werke ausgelöst haben. So etwa Titel wie *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche*, uraufgeführt zwischen 1616 und 1625, wo Don Quijote und Sancho neben anderen Romanfiguren und einigen textfremden Gestalten auftauchen. Die Texte dieser Schauspiele wurden von Paul Lacroix Ende des 19. Jahrhunderts in seiner Sammlung von Hofballetten und Maskeraden aus der Zeit von 1581 bis 1652 zusammengestellt (Lacroix 1868–1870/1968).

Der *Quijote* wurde in der Zeit von Louis XIII. zum Symbol eines stolzen und prahlerischen Spaniens, das mit kaum mehr als einem Schwert in der Lage ist, Riesen und Monstren herauszufordern, das man nun jedoch verspotten und lächerlich machen konnte, wo man es nicht mehr fürchtete. So beginnt im zuvor erwähnten Ballett *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* die eigentliche Handlung, als der Botschafter Chinas die Unterstüt-

zung des Abenteurers benötigt. In einem Brief bittet die chinesische Königin, die vom Khan Tatarsiens belagert wird, Don Quijote um Hilfe. Als Gegenleistung verspricht sie ihm ihr Reich und bietet ihre eigenen bescheidenen Dienste an. Derselbe Ton, dieselben Komplimente und dasselbe Angebot erscheinen in einem zweiten Schreiben, das dem Ritter durch den Botschafter der Kronprinzessin der Inseln der Seligen übermittelt wird, die ebenfalls unter der Gewalt eines Tyrannen leidet und im Austausch für ihr eigenes Leben und die Inseln, die sie besitzt, um Hilfe bittet. An dritter Stelle präsentiert sich die Prinzessin Micomicona in Begleitung zweier Ritter, um den Helden um die Hilfe seiner unbesiegbaren Waffen zu bitten. Doch der Junker wird schon bald von dieser fiktiven Ruhmeshöhe schroff auf die Erde zurückgeholt, als er von dem schwedischen Ritter, der Gustav Adolf und dessen militärische Erfolge symbolisiert, herausgefordert wird. Dieser droht Don Quijote und einem gesamten grundlos stolzen Spanien. Beim ersten Pistolenschuss flieht der vermeintlich ruhmreiche Junker von La Mancha erschrocken und legt so seine eigene Feigheit und niedrige Gesinnung bloß. Das Motto auf Sanchos Schwert lautet nicht zufällig „Allein gegen alle“ (Bardon 1931/1974: 185). Man hätte kein besseres Medium wählen können. Wir können uns ohne große Mühe vorstellen, wie die Anschaulichkeit des Balletts die Symbolkraft einer Botschaft in einer Zeit großer historischer Umwälzungen für die Machtverteilung in Europa verstärkte: Das spanische Reich geriet unter der Herrschaft Philipps IV. ins Wanken. Dies war der Beginn des spanischen Niedergangs.

Im Hinblick auf die Oper sind die Gründe für die häufige Verwendung des *Quijote*-Themas komplex. Aus dramaturgischer Sicht wird der *Quijote* von vielen Spezialisten als nicht bühnentaugliches Werk eingestuft, und dennoch hat seine Inszenierung den Komponisten erlaubt, vielfache Möglichkeiten zu erproben, die zwischen Originaltreue und freier Erfindung schwanken, obwohl es nicht einfach ist, die komplexe Geschichte des cervantinischen Helden in das Notensystem zu übertragen. Die ältesten erhaltenen Opernbeispiele stammen aus Italien, womit das Land, welches das *dramma in musica* erfand, seinem Ruf gerecht wird: *Sancio* mit dem Text von Camilo Rima und der Musik eines anonymen Autors, uraufgeführt in Modena im Jahre 1655, oder *Il Don Chisciotte della Mancha* von Carlo Fedeli, 1680 in Venedig aufgeführt (Sartori 1990). Doch zweifellos ist das bekannteste und meistverbreitete Werk in jenen Anfängen der *Quijote*-Rezeption die englische Oper in drei Akten *The comical history of Don Quixote* von Hen-

ry Purcell in Zusammenarbeit mit Henry und John Eccles, Colonel Simon Pack, Ralph Courteville und Samuel Akeroyde. Die ersten beiden Akte wurden 1694 am Queens Theatre in Dorset Garden uraufgeführt und der dritte im darauf folgenden Jahr. Von Purcell stammen tatsächlich sieben Arien. Das komplette Libretto ist dem Schriftsteller Thomas D'Urfey zu verdanken, der die Romanereignisse deutlich veränderte, indem er, wie der Titel zeigt, seinen komischen Charakter betonte und eine Herangehensweise an das Thema eröffnete, in welcher das närrische Element vorherrscht, auch wenn die Musik Purcells dieser Charakterisierung nicht immer entspricht (Flynn 1984: 16–46).

Im Einklang mit der vorherrschenden Lesart der Zeit überwog im 17. und 18. Jahrhundert der komische, witzige und burleske Charakter beim größten Teil der musikalischen Produktion, die den cervantinischen Roman zunächst als Abenteuerroman interpretierte, um ihn danach zunehmend als komischen Roman anstelle eines philosophisch orientierten Werkes zu deuten. Gerade in der Oper ist diese Verschiebung besonders gut zu beobachten.

Diese Interpretation haben alle Länder gemeinsam, und bei den Bühnenversionen, die im Laufe des 18. Jahrhunderts entstehen, trifft das auch auf *Don Quichotte chez la Duchesse*, ein komisches Opernballett in drei Akten mit dem Libretto von Charles-Simon Favart und der Musik von Joseph Bodin de Boismortier (1689–1755), zu. Favart schuf eine freie Adaptation der Episoden, die den Aufenthalt des Junkers im Palast des Herzogspaares (II, 30–41, 44, 46 und 48) sowie den Abstieg in die Höhle des Montesinos (II, 23) beschreiben, und fügte selbstkreierte, vergnügliche Situationen hinzu, die das komische Element fördern sollten. Das Stück wurde am 12. Februar 1743 an der Académie Royale de la Musique (Paris) uraufgeführt (La Vallière 1760/1967: 161). In dem Werk spielen neben Don Quijote, Sancho, Altisidora und Dulcinea eine große Menge an Jägern, Hirten und Hofdamen der Herzogin sowie die Zauberer Merlin und Montesinos, das Liebespaar, das dem Zauber zum Opfer fällt, Teufel und als exotische Note mehrere Japaner und Japanerinnen im Dienste der Kaiserin mit, die Don Quijote auf Gesuch der Herzogin ihre Besitztümer übergibt und ihn für die heldenhafte Verteidigung seiner liebenden Treue gegenüber Dulcinea belohnt (Bardon 1931/1974: 634–639).

Obwohl es dem Libretto zufolge als Ballett bezeichnet wird (Bodin de Boismortier [1743]), ist dieses Werk nach Meinung von Roger Blanchard die

erste komische Oper Frankreichs (Blanchard 1971: II–III). Es überwiegt die vokalische gegenüber der choreographischen Interpretation, wodurch die Bedeutung der *divertissements* in jedem Akt eingeschränkt wird. Zwei Aspekte sollen hervorgehoben werden, an erster Stelle die Figuren: Don Quijote und Sancho behalten die Eigentümlichkeiten ihrer Persönlichkeiten wie im cervantinischen Original. Unabhängig von den komischen Szenen und den närrischen Situationen, in denen sie sich wiederfinden, ist ihre Rolle immer die der Protagonisten, und die gesamte Aktion dreht sich um ihre Erscheinung, ein Aspekt, der häufig in den Bühnenversionen mit Musik nicht beachtet wird.³ Zweitens werden der Adel der Empfindungen, das Ehrgefühl, der Mut und die Tapferkeit, die Liebestreue, die Großzügigkeit gegenüber Feinden, kurzum die großen universellen Werte, die der *Quijote* vermittelt, in Favarts Version beachtet und mit bemerkenswertem Geschick von Bodin de Boismortier musikalisch umgesetzt, der die Eigenarten jedes Einzelnen einzuführen weiß und diese musikalisch unterstreicht.

Aber von allen Ländern wurde dem cervantinischen Helden im 18. Jahrhundert gewiss in Italien die beste Aufnahme zuteil. Über 40 Opern zum *Quijote* entstanden dort von Autoren wie Pasquale Anfossi, Niccolò Piccini, Angelo Tarchi und Giovanni Battista Martini, wobei die von Antonio Caldara, Giovanni Paisiello und Antonio Salieri besonders hervorzuheben sind.⁴ Aus ihrer Feder stammen drei Opern sehr unterschiedlicher Art, die alle von großem künstlerischem Wert und Interesse sind. *Don Chisciotte in corte della Duchessa*, eine Opera serioridicola in fünf Akten von Caldara mit dem Libretto von Giovanni Claudio Pasquini, wurde während des Karnevals 1727 am Wiener Hof uraufgeführt. Sie behandelt die Palastabenteuer von Don Quijote und Sancho am Hofe des Herzogspaares, wo cervantini-sche Figuren mit anderen frei erfundenen Gestalten vermengt werden. Das Werk präsentiert Episoden komischen Charakters und solche mit einer ernststen Liebeshandlung, wie im Fall der Liebesbande zwischen Doralba,

³ So wie es zum Beispiel bei dem Werk *Les Folies de Cardenio* der Fall ist, einem heroisch-komischen Stück (oder einer Komödie) in drei Akten in Prosa mit einem Vorwort in Versen und Divertimentos. Der Text stammt von dem Schriftsteller und Maler Charles-Antoine Coypel, die Musik ist von dem Surintendant de la Musique du Roy, Michel-Richard Delalande, und die Choreographie von Claude (oder Jean) Ballon, Maître de Danse de Sa Majesté und Compositeur des Ballets du Roy. Es wurde am Montag, dem 30. Dezember 1720, am Théâtre du Palais des Tuileries de Paris von Les Comédiens François und den Schauspielern und Tänzern der Académie Royale de la Musique aufgeführt.

⁴ Hinweise zu den Libretti italienischer Opern dieser Zeit finden sich bei Sartori (1990).

Altisidora, Don Álvaro und Laurindo. Andere Szenen sollen wiederum Gelächter hervorrufen, wie etwa, wenn sich das Herzogspaar Schwindeleien ausdenkt, um sich über Don Quijote und Sancho lustig zu machen. Musikalisch basiert die Oper auf langen Rezitativen mit zahlreichen Figuren, die dem Fortgang der Geschichte sowie der Unterhaltung durch komische Situationen dienen. Gelegentlich nehmen diese Rezitative eine ganze Szene ein, wie der Auftritt Altisidoras (III. Akt, 2. Szene). Im Gegensatz dazu sind die Arien kurz gehalten, vorzugsweise *a solo* mit seltenen Vokalisierungen, einige getragen von spürbarer Emotionalität. Zwei weitere Werke nach cervantinischer Vorlage sind diesem Komponisten zu verdanken: die Oper *Sancho Panza, Governatore dell'Isola Barataria* und das Intermezzo *Dulcinea e cuoco*.

Der *Don Chisciotte della Mancina* von Paisiello ist eine Oper in drei Akten mit einem Libretto von Giambattista Lorenzi. Sie wurde im Sommer 1769 am Teatro dei Fiorentini mit großem Erfolg uraufgeführt, trotz der Jugend des Autors, der erst 29 Jahre alt war (Espinós 1947: 84–85). Der Librettist gestaltet eine sehr freie Adaptation des Romans und konzentriert sich hauptsächlich auf die Kapitel über Don Quijotes und Sanchos Aufenthalt am Hofe des Herzogspaares (II, 30–57), das Pferd Clavileño oder den Kampf gegen die Windmühlen (I, 8). Die übrigen Szenen sind seine eigene Erfindung mit der Einbindung neuer Figuren wie Cardolella, die Besitzerin der Herberge, Galafrón, Platon und Carmosina. Das Werk endet mit Don Quijotes Verschwinden, der in einen Käfig eingesperrt wird (Esquivel-Heinemann 1993: 29 f.). Die Musik unterstützt wirkungsvoll die komischen Situationen, die drei Akte sind voller musikalischer Spielereien. Mit der Entwicklung der Opera buffa tendiert die italienische Behandlung des *Don Chisciotte* zum Volkstheater, was an den verwendeten Dialekten sichtbar wird. So singt und spricht Sancho in seiner Charakterisierung als neapolitanischer Buffo auf Toskanisch, während die Rollen der Cardolella, Carmosina und des Platon im neapolitanischen Dialekt gehalten sind.

Das letzte Werk, das hervorgehoben werden soll, stammt von dem Komponisten Salieri: *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, ein Bühnen-Divertimento in einem Akt aus zwei Teilen nach dem Libretto von Giovanni Gastone Boccherini. Uraufgeführt in Wien im Jahre 1771, entspricht es der frühen Schaffensperiode des Komponisten. Das Werk basiert auf der Hochzeit des Camacho und erweitert den Inhalt des Romankapitels erheblich, mit der Besonderheit, dass die Figur des Basilio gestrichen wird. Da es keinen Widerstand gegen die Vermählung der schönen Quiteria mit dem reichen Ca-

macho gibt, findet die Hochzeit ohne Zwischenfälle statt. Don Quijote und Sancho werden zu solch einem glücklichen Ereignis eingeladen. Während der Junker jederzeit den Anstand und die Treue gegenüber Dulcinea wahr, reizen Sanchos Essgier und ungeschicktes Umwerben eines Mädchens zum Lachen. Musikalisch sticht der Reichtum an Tänzen hervor, die im Einklang mit dem Divertimento-Schema eingefügt sind, ein Aspekt, der einige Musikwissenschaftler dazu veranlasst hat, dieses Werk als Opernballett zu bezeichnen.

Doch erst mit dem Aufkommen der Romantik im 19. Jahrhundert wird der *Quijote* nicht mehr als Abenteuerroman oder komischer Roman interpretiert, sondern als Geschichte des fahrenden Ritters, der glaubt, er könne die Welt verändern. Don Quijote repräsentiert nun den Mann, der an Edelmüt, Tapferkeit, Ehre, Tugend und reine, idealisierte Liebe glaubt, an die großen moralischen Werte, die, wie er annimmt, ihr Reich in dieser Welt haben. Es ist der Kult der selbstlosen Gefühle, Don Quijotes Erscheinungsbild wird verwandelt und ebenso die Auffassung seines Lebens. Von diesem Zeitpunkt an nimmt der Ritter von der traurigen Gestalt die romantische Vorstellung des Helden an, eine Bedeutung, die der Schweizer Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi bereits 1813 voraussagte, als er feststellte, es sei das traurigste Buch, das je geschrieben wurde (Sismondi 1837: 350).

Der Erfindungsgabe Felix Mendelssohn Bartholdys verdanken wir eine der ersten Opern über den cervantinischen Roman, die schon zu Anfang des Jahrhunderts uraufgeführt wurde. Die Rede ist von *Die Hochzeit des Camacho*, die der Komponist 1825 im frühen Alter von 16 Jahren schrieb. Als einzige Oper des Komponisten ist sie vollständig erhalten und muss als eines der ersten bedeutsamen Werke in seinem Repertoire betrachtet werden. Die Uraufführung fand zwei Jahre später am 29. April 1827 ohne jeden Erfolg statt, weshalb die Oper nie wieder aufgeführt wurde. Mendelssohns *Quijote*-Kenntnisse gehen auf die deutsche Übersetzung von Ludwig Tieck aus dem Jahre 1799 zurück, deren Lektüre ihm vermutlich von seinem Lehrer, dem Philologen Carl Wilhelm Heyse, nahegelegt worden war. Die Oper ist in zwei Akte unterteilt und bietet eine brillante Orchestrierung im Einklang mit dem programmatischen Charakter neben einer guten Charakterisierung der Figuren.⁵

⁵ Es existiert eine Schallplatteneinspielung dieser Oper, die schon weitgehend den Mendelssohn des *Sommernachtstraums* ankündigt, den er ein Jahr darauf schreiben sollte. Dirigent: Jos van Immerseel, Orchestra Anima Eterna, Channel Classics 1992.

Es sind jedoch andere Opern, die eine ausgeprägtere Spur im 19. Jahrhundert hinterlassen werden. Werke wie der *Don Quixote* des österreichischen Komponisten Wilhelm Kienzl, uraufgeführt am 18. November 1898 an der Berliner Hofoper unter der Leitung von Carl Muck, heben bereits den tragischen Charakter des cervantinschen Romans mit wagnerianischen Klängen hervor. Der Komponist selbst, der auch das Libretto schrieb, hielt in seinen Memoiren den Eindruck fest, den die Premiere seiner Tragikomödie beim Publikum hinterließ, indem er schreibt, er hätte auf die Tatsache achten sollen, dass es dem Publikum im Allgemeinen nicht gefalle, mit problematischen Situationen konfrontiert zu werden, da es von der Aktion mitgerissen werden wolle. Es könne – und wolle – in ein und demselben Werk nicht gleichzeitig lachen und weinen (Lolo 2005: 42).

Sein *Don Quijote* stellt den Idealismus dar, der bis zur persönlichen Zerstörung gehen kann. Daher verbrennt der Junker am Ende des Werkes die von ihm so sehr geliebten Ritterromane und stürzt sich schließlich selbst ins Feuer. Das Werk war ein Misserfolg und die Wirkung auf den Komponisten, der sich mit der Ideologie des Helden identifizierte, verheerend, da er daraufhin die Bühnenkomposition für 13 Jahre aufgab.

Es ist auch der große Augenblick des Balletts: Der *Kichote* des Choreographen Marius Petipa mit der Musik von Ludwig Minkus wurde in Moskau im Jahre 1869 aufgeführt, um kurze Zeit später in einer zweiten Version in Sankt Petersburg im Jahre 1871 zu erscheinen. Auf der Grundlage der Hochzeit des Camacho aus dem *Quijote*, besteht das Werk aus vier Akten, einem Prolog, acht Szenen und einem Epilog. Petipa betonte den komischen Charakter in der Choreographie sowohl durch den Tanz als auch durch die Pantomime des Prologs und Epilogs. Die Entfaltung choreographischer Nummern voller Virtuosität im akademischen Stil schuf bemerkenswert schöne, von der dramatischen Handlung allerdings sehr unabhängige Momente, neben anderen, in denen das farbenfrohe und klischeehafte Spanien dargestellt werden soll, das exotische Spanien, das durch „Zigeuner“, Toreros und andalusische Weisen repräsentiert wird, die dem cervantinschen Text hinzugefügt werden. Diese Mischung war ein wesentlicher Bestandteil für den Erfolg und trug dazu bei, dass das Ballett zu einem Klassiker wurde. Von diesem Werk gibt es zahlreiche Versionen, von denen die von Alexander Gorsky Erwähnung verdient, der eine andere Inszenierung nach der zweiten Version Petipas bot. Sie wurde ebenfalls in Moskau am Bolschoi-Theater am 6. Dezember 1900 uraufgeführt. Bei dieser

Gelegenheit nahm der Choreograph eine vollständige Überarbeitung von Petipas Ballett vor, führte Neuerungen auf der Bühne, in der Musik und in der Choreographie ein und gab einigen der Figuren aus dem cervantini-schen Roman einen individuellen Charakter. Die Version von Gorsky und Petipa wurde zum Ballett par excellence sowie zum Ausgangspunkt für die Werke einiger der im 20. Jahrhundert nach Europa emigrierten Russen, deren Versionen allesamt bekannt sind, wie im Fall von Anna Pawlowa und ihrem Ensemble (London 1924, Choreographie von Laurent Novikoff) und Michail Baryschnikow (Washington 1978). Die Version von Rudolf Nurejew, die zu denen gehört, die am häufigsten gespielt werden, basiert allerdings auf dem Minkus-Petipa-Ballett und wurde an der Wiener Staatsoper am 1. Dezember 1966 uraufgeführt (Lolo 2005: 43). Im Jahre 1970 inszenierte er das Werk mit dem Australian Ballet neu, wobei die Musik Ludwig Minkus' von John Lanchbery adaptiert wurde. Diesbezüglich lauteten die Überlegungen des Choreographen in einem Interview mit Laura Bell für die Zeitschrift *Show* im Jahre 1971:

„Und sogar der *Don Quijote*. Am Anfang habe ich ihn sehr gehasst. Lange Zeit habe ich ihn nicht verstanden. Ich war auf der Seite der Leute. Für mich war er wie ein Clown. Und dann las ich den Roman! Die Geschichte ist sehr reich, aber in einem Ballett kann man nur an der Oberfläche kratzen. Ich habe versucht, viele Dinge einzufügen, die ich im Werk fühlte, wie die Eindrücke der Lithographien von Callot, aber man darf nicht riskieren, zu viel zu kommentieren. Tatsächlich ist es vor allem eine große Menge an beeindruckenden Tänzen komischen Charakters [...], und dennoch scheint alle Welt zu glauben, dieses Ballett sei eine Art Unsinn. Ich kann mir keinerlei Verdienst für diese Produktionen anrechnen, die ich nur gemacht habe, um mir ein weiteres Mittel für mich selbst zu verschaffen und um das, was von Petipa bleibt, zu erhalten. Mit *Don Quijote* wollte ich eine bequeme Rolle, und da kein Choreograph es mir bisher angeboten hatte, machte ich es“ (Balanchine 1988: 128 f.).

Die Repräsentationsform der Abenteuer Don Quijotes im Ballett entwickelte sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts weiter, und genau wie in der Oper gab es Anlass für neue und tiefgehende Überlegungen im Hinblick auf die szenische Darstellung der Narrheit, der Gerechtigkeit, der Phanta-

sie und der moralischen Werte (Martínez del Fresno 2005): ein Aspekt, den man in der Version von George Balanchine beobachten kann, dem wir die dritte Choreographie und das wichtige Libretto des *Quijote* verdanken. Die Musik stammt von Nicolas Nabokow, und uraufgeführt wurde das Ballett am 28. Mai 1965 durch das New York City Ballet am State Theater (Lincoln Center) in New York mit Balanchine in der Rolle Don Quijotes. Die Handlung spielt auf zahlreiche Episoden des cervantinischen Romans an, ohne deren Reihenfolge zu beachten. Komponist und Choreograph versuchten die Betonung auf die schmerzvolle Suche Don Quijotes nach der menschlichen Perfektion zu legen und zogen es dabei vor, die strahlende Sicht Spaniens zu vermeiden, um ein durch die Welt der Gegenreformation und Inquisition dunkles Kastilien zu evozieren.

Doch der beste Zeitraum für die Rezeption des Romans ist zweifellos das 20. Jahrhundert. Fast ein Drittel des bestehenden Korpus über den *Quijote* gehört in diese Epoche, in der sich die gesamte Repertoire-Typologie wiederfindet und vor allem ein Höhepunkt bei der Schöpfung von Instrumentalmusik zu beobachten ist. Es ist auch der Schlüsselmoment für die musikalische Rezeption des Romans in Spanien.⁶

Das Jahrhundert begann mit der heroischen Komödie in fünf Akten *Don Quichotte* des französischen Komponisten Jules Massenet, geschrieben auf der Grundlage eines Librettos von Henri Cain, das wiederum auf dem Theaterstück *Le Chevalier de la longue figure* (1904) von Jacques le Lorrain basiert. Uraufgeführt wurde das Werk am Théâtre du Casino in Montecarlo am 24. Februar 1910 unter der Leitung von Leon Jenny, mit dem russischen Tenor Fjodor Schaljapin in der Rolle Don Quijotes, dem ein Großteil des Erfolgs zu verdanken ist, Lucy Arbell in der Rolle der Dulcinea und André Gresse als Sancho Panza (Canavaggio 2005: 190 f.). Es ist ein typisches Beispiel für die freie Neuschöpfung der cervantinischen Figuren: Während Sancho Panza *grosso modo* den ursprünglichen Charakter des Romans bewahrt, ist Dulcinea nicht länger eine Bäuerin, die nur in den Träumen Don Quijotes existiert, sondern nimmt Gestalt an als kokette Städterin, die den verliebten Junker betrügt. Somit werden die Dramaturgie des Romans und die Intentionalität Cervantes' erheblich verändert. Die idealisierte Herzens-

⁶ Die wenigen aus dem 17. und 18. Jahrhundert erhaltenen Verweise und Werke sind von sehr untergeordnetem Wert. Man musste bis zum 19. Jahrhundert und im Wesentlichen auf dessen zweite Hälfte warten, bis die Abenteuer Don Quijotes bei den spanischen Komponisten auf Interesse stießen und sie die Geschichte mit Begeisterung in das Repertoire der Zarzuela aufnahmen.

dame wird durch die berechnende Frau ersetzt, die nicht zögert, ihren Ver ehrer zu benutzen, um ihre Ziele zu erreichen.

Das Werk soll die Klänge Spaniens im 16. Jahrhundert widerspiegeln, indem auf charakteristische Elemente der Epoche zurückgegriffen wird, manchmal auf etwas forcierte Weise, ein Aspekt, der nach Meinung vieler Kritiker, unter anderen des Komponisten Gabriel Fauré, von einem offensichtlich konventionellen Exotismus zeugt, der zum künstlerischen Wert wenig beiträgt. Von seinem Erfolg spricht Massenet selbst in seinen Memoiren (1912):

„Der stürmische Beifall des Publikums muss ihnen wie eine süße und köstliche Belohnung geklungen haben, als er am 28. Dezember 1910 ausbrach, während jener Generalprobe, die von ein Uhr mittags bis fünf Uhr nachmittags dauerte. Mein Neujahrstag wurde auch feierlich begangen. Ich war an jenem Tag sehr krank und es war am Krankenbett, wo ich die Visitenkarten meiner treuen Schüler und die Telegramme der Freunde erhielt, die sich über den Erfolg freuten. [...] Im ersten Jahr des *Don Quichotte* am Theater der Brüder Isola, den Intendanten des Théâtre de la Gaîté-Lyrique, gab es 80 aufeinanderfolgende Aufführungen“ (AA. VV. 2005: 264).

Doch wenn es ein Werk gibt, das weitreichende Bedeutung erhält, da es zu den bekanntesten und viel bewunderten Werken gehört und gleichzeitig von einem der spanischen Komponisten kreiert wurde, der an jenem Anfang des 20. Jahrhunderts über die größte internationale Laufbahn verfügte, so ist dies kein geringeres als *El retablo de maese Pedro* von Manuel de Falla, eine Kammeroper, die zwischen 1919 und 1923 im Auftrag der Princesse de Polignac komponiert wurde.

Für die Neubearbeitung des Librettos stützte sich de Falla auf die Kapitel XXV und XXVI des zweiten Teils des *Don Quijote*, doch er nutzte auch Verweise auf weitere Episoden des ersten Teils und zeigte dabei stets Respekt vor dem Original. Die Kenntnis und Bewunderung des Romans sind durch die genaue Übertragung der cervantinischen Prosa im gesamten Werk sichtbar. Man darf nicht vergessen, dass de Falla ein profunder Kenner Cervantes' war, wie es die zahlreichen Werke und Editionen des *Don Quijote* in seiner Bibliothek bezeugen (Soria Olmedo 2000). Laut Federico Sopena zeigen sich in de Fallas *El retablo* drei sehr unterschiedliche Facetten

des cervantinischen Helden: erstens der dialogisierende und einfache Don Quijote, zweitens der erhabene, der die Dame seines Herzens Dulcinea anfleht, und drittens schließlich der lächerliche, der die Ritterromane verteidigt (Sopeña 1988: 128).

Die Uraufführung von *El retablo de maese Pedro* fand am 23. März 1923 in der Konzertversion am Teatro de San Fernando in Sevilla statt und in der Bühnenversion am 25. Juni desselben Jahres am Theater der Princesse de Polignac in Paris. De Falla verlegte Teile der Handlung in ein Puppentheater auf der Bühne und verwies mit dieser Technik auf die Oper als Theater im Theater. Somit dienten die Zuschauer des Puppenspiels als stumme, aber reale Figuren, was dem Werk eine bemerkenswerte Originalität verleiht. Seine Erfahrung mit dem Puppentheater, die er im Jahre 1923 zusammen mit Federico García Lorca und Hermenegildo Lanz gesammelt hatte, ist in *El retablo* spürbar. In der ersten Aufführung übernahmen Manuel Ángeles Ortiz die Anfertigung der Puppentheaterfassade, Hermenegildo Lanz die Köpfe der Puppen und Hernando Viñes das Bühnenbild sowie die Figurinen. Wladimir Golschmann dirigierte das Orchester mit Wanda Landowska am Clavicembalo.

Musikalisch verwendet de Falla Techniken und Quellen sehr unterschiedlicher Prägung, die vom Rückgriff auf die volkstümlichen Ausrufe der Straßenhändler bis hin zur Einbindung von Klängen reichen, die der Epoche der Entstehung des Romans nahestehen, wie im Fall der *Gallarda* von Gaspar Sanz (1674) oder des katalanischen *villancico* mit dem Titel *El desembre congelat*. Nicht vergessen werden dürfen auch Zitate aus seinen eigenen Werken, wie in der sechsten Szene, als der Trujamán eine Melodie aus „Canción del fuego fatuo“ seines Balletts *El amor brujo* singt. Das Zurückgreifen auf alte Elemente ist nicht im historizistischen Sinn als einfache Erinnerung an die Vergangenheit zu verstehen, sondern als Präsenz einer Tradition, die bei der Ausarbeitung einer spanischen und internationalen Sprache mit avantgardistischen Elementen vermischt wird.

Nachdem er 1927 eine Aufführung in Zürich gesehen hatte, schrieb Salvador de Madariaga in einem Brief an seinen Freund:

„Mein lieber de Falla: Glauben Sie mir, dass ich weder durch meinen Artikel noch durch meine Widmung die Schuld begleichen konnte, in der ich bei Ihnen stehe, seitdem ich dieses *Retablo* gehört habe – das einzige Altarretabel, das in Spanien übrig sein wird, sollten die Yan-

kees die anderen weiterhin aus den Kirchen mitnehmen. Zürich war für mich ein unvergesslicher Augenblick. Wie Sie in meinem Buch sehen werden, empfinde ich wirkliche Verehrung für *Don Quijote* und so erstaunte es mich, ihn gesungen zu hören. Denn Sie, lieber de Falla, sind der Einzige, der seine Stimme treffen konnte. Wir sprechen nur – gut oder schlecht – über ihn. Sie und nur Sie allein haben ihn nicht nur zum Sprechen gebracht, sondern dazu, mit seiner Seele zu singen“ (Madariaga 1926).

Es ist offensichtlich, dass die Synthese aus historischer hispanischer Musik, der ausgewählte Orchestrierungsstil und der dramatische Aufbau eine große Wirkung erzeugten, mit der de Falla in die europäische Musik-Avantgarde eintrat. Gleichzeitig diente sie als Ansporn, um das cervantinische Thema in Spanien zu festigen, sowie als Inspiration für viele der nachfolgenden Komponistengenerationen. Über 200 Werke sind im 20. Jahrhundert zum *Quijote* komponiert worden.

Im Laufe des Jahres 2000 feierten zwei der entscheidenden Opern Premiere, die im Bereich der spanischen Musik im 20. Jahrhundert zur *Don Quijote*-Thematik geschrieben wurden: auf der einen Seite *Don Quijote. Oper in einem Akt* von Cristóbal Halffter, eine Oper bestehend aus einer Einleitung und sechs Szenen auf der Grundlage des Librettos von Andrés Amorós und einer Bühnenidee des Komponisten. Dies war nicht seine erste Beschäftigung mit dem Thema. Schon 1967 hatte Halffter den Plan gehegt, eine Oper über den *Quijote* zu schreiben. An der Uraufführung war die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf beteiligt. Bei jener Gelegenheit stammte das Textbuch von dem spanischen Dramatiker Antonio Buero Vallejo (im Jahre 2000 verstorben). Genau wie das spätere Libretto von Amorós war das Werk das Ergebnis zahlreicher Gespräche zwischen Komponist und Librettist. Es wurde 1968 unter dem Titel *Mito (Libro para una ópera)* in unabhängiger Form veröffentlicht. Streitigkeiten in Bezug auf das Bühnenbild neben der Schwierigkeit der musikalischen Textrealisierung waren dafür verantwortlich, dass Halffter das Projekt fallen ließ und erst viele Jahre später wieder aufnahm.

Der Handlungsverlauf des *Don Quijote* von Halffter und Amorós spiegelt das cervantinische Original, abgesehen von einigen der bekanntesten Episoden des Romans, wie der Kampf gegen die Windmühlen und die Bücherverbrennung, nur in der Mitte der Oper wider – am Ende der zweiten

Szene und in den Szenen drei bis fünf –, während in den restlichen Szenen Fragmente aus vielen Bereichen und Epochen der spanischen Literatur zusammenfließen: von den hispano-arabischen Jarchas, den Cantigas de Amigo oder dem Cancionero Musical de Palacio (Szenen I und II) bis hin zu Miguel de Unamuno (Szene VI) über Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Antonio Machado oder Jorge Guillén.

In der Konzertversion wurde das Werk in Teilen zuerst im Centro Cultural de Bélem (Lissabon) am 31. Mai 1998 uraufgeführt und als Ganzes feierte es am Teatro Real de Madrid am 23. Februar 2000 Premiere unter der musikalischen Leitung des Sohns des Komponisten, Pedro Halffter Caro, der Bühnenregie von Herbert Wernicke (1946–2002) sowie mit Josep Miquel Ramón (Cervantes), Enrique Baquerizo (Don Quijote), Emilio Sánchez (Sancho Panza), Diana Tiegas (Dulcinea) und María Rodríguez (Aldonza) in den Hauptrollen.

Halffter hat den cervantinischen Helden wie ein ideales Symbol wiedergeben wollen, als Verkörperung einer moralischen Utopie, mit einem radikal spanischen und universellen Wesen und im steten Kampf gegen die herrschende Ungerechtigkeit in der heutigen Gesellschaft:

„Ich glaube, Don Quijote ist heute noch lebendig, da er Spanien eigen ist. Ich möchte das retten, was am *Quijote* aktuell ist: der Idealismus; zu verlieren, ohne dass dies bedeutet, im Unrecht zu sein; für nicht-materielle Dinge zu kämpfen; sich für bedeutende Vorhaben zu engagieren; die Realität vom eigenen Standpunkt aus zu sehen. [...] Denn die Windmühlen waren Riesen, auch wenn die ganze Welt das Gegenteil glaubt. Und für mich sind sie auch Riesen“ (Rubio 1992: 38).

Dank seiner moralischen Werte nimmt das Werk einen bedeutenden Platz ein, ein Aspekt, der in den Überlegungen des Librettisten sowie des Komponisten gegenwärtig ist. Letzterer schreibt in „Meine Vorstellungen über die Oper *Don Quijote*“:

„Andrés Amorós [...] lieferte mir die unterschiedlichen Text- und Bühnenformen, die ich anforderte, um meine Unschlüssigkeit zu lösen und einen Weg zu finden, um mein grundlegendes Konzept eines musikalischen Aufbaus an eine faktische Aufführung anzupassen, in der durch das eine oder andere Fragment des unsterblichen

Buches das grundlegende Bedürfnis des Menschen dargestellt wird, die Utopie als Grundlage seiner Existenz zu begreifen. Eine Utopie, die sich auf die Kultur stützt, und eine Kultur, die im Wissen und in der Sensibilität ihre Prinzipien hat, und dass man all dies zusammen, Utopie, Kultur, Wissen, Sensibilität, Ästhetik und Ethik in der physischen Realität des BUCHES symbolisieren kann“ (Halffter 2000: 54 f.).

Musikalisch werden die technischen Mittel zusammengeführt, die der Komponist seit den sechziger Jahren verwendet, insbesondere seine anerkannte Beherrschung der Klangmassen, an die sich, im Einklang mit dem Libretto, der Gebrauch von historischem Musikmaterial der für die Epoche typischen spanischen Musik anschließt, die den Zuhörer in den kulturellen Rahmen versetzt, in dem der Roman geschrieben wurde (AA. VV. 2005: 377).

Die zweite entscheidende Oper ist *Don Quijote en Barcelona* des Komponisten José Luis Turina mit dem Libretto von Justo Navarro und der Bühnenkonzeption von La Fura dels Baus. Uraufgeführt wurde sie am 30. September 2000 am Liceo in Barcelona. Die Oper in drei Akten mit zwölf Szenen und einem Epilog ist eine freie Nachschöpfung des *Quijote*, die mit dem Herabsteigen in die Höhle des Montesinos beginnt. Die Handlung spielt in Genf im Jahre 3014 in einer Auktionshalle, in der den Kunden Objekte aus der Vergangenheit angeboten werden. Darunter befindet sich der Roman *Don Quijote*, ein Buch und somit ein Objekt, das schon nicht mehr existiert und den Auktionator veranlasst, zu erklären, worin es besteht und worum es in der Geschichte geht. Der *Quijote* wird an einen Multimillionär aus Hongkong als Geschenk für seine Töchter verkauft, die Schwestern Trifaldi, die den Romanhelden Don Quijote in einem Käfig aus Luft und Zeit in ihrem Garten der Ungeheuer zur Schau stellen. Die Nostalgie Don Quijotes ist so groß, dass die Schwestern beschließen, ihn dorthin zurückzubringen, wo man ihn besser in Erinnerung hat: in seine Epoche. Doch statt in seine Zeit zurückgesendet zu werden, erscheint Don Quijote in Barcelona im Jahre 2005, auf einem Kongress zum 400-jährigen Jubiläum des Erscheinens des Romans, der zum Ziel hat, die Autorschaft des Buches zu klären, aufgrund der Zweideutigkeit, mit der Cervantes dieses Thema behandelt.

In der Konzeption als globales Schauspiel ohne Hierarchien, wo sowohl der Librettist als auch die Regisseure und der Komponist Teil eines innovativen künstlerischen Konzepts gleichen Ranges waren, liegt die größte Originalität des Werkes, die Turina selbst auf folgende Weise beschreibt:

„In diesem Sinne (und man verzeihe mir die Unbescheidenheit) war dieses Schauspiel, so wie es bei der Premiere im Liceo zu sehen und zu hören war, beispielhaft in seinem ursprünglichen Ansatz: Es gehörte im kreativen Bereich zu gleichen Teilen La Fura dels Baus, Justo Navarro und dem, der hier spricht, ohne dass die Reihenfolge irgendeinen Vorrang impliziert und unabhängig davon, dass bei der Premiere die gesamte Aufmerksamkeit dem katalanischen Ensemble galt, sei es zu seinen Gunsten oder vor allem zu seinen Ungunsten. Und es liegt mir besonders daran, dies zu unterstreichen, denn darin besteht meiner Ansicht nach die wichtigste Neuerung bei diesem Projekt: Im Gegensatz zum üblichen *Procedere* gab es hier keinen Komponisten, der jahrelang in den Büros von Intendanten und Agenten eine Gelegenheit für eine Partitur erbettelt hätte, die nach einem Libretto entstanden wäre, das irgendein Schriftsteller auf der Grundlage einer bereits existierenden Erzählung oder eines Theaterstücks geschrieben hätte, und für die im besten Fall eine Inszenierung entstanden wäre, die gar nichts mit den anfänglichen ästhetischen Absichten zu tun gehabt hätte, die in diesen Pilgerjahren komplett verloren gegangen wären.“⁷

Musikalisch will das Werk sowohl den cervantinischen Roman als auch das Operngenre sowie dessen gesamte Konventionen parodieren. José Luis Turina verwendet eine tonale Sprache neben einer formalen Rhetorik, die deren Ursprung in der Vergangenheit erkennen lassen, und konfrontiert konventionelle Sprechweisen mit anderen avantgardistischen Sprecharten im Einklang mit der dramatischen Situation.

Der *Quijote* hat in der Musik die vielfältigsten Schöpfungen hervorgebracht, in unterschiedlichen Formaten und Richtungen. Gelegentlich wird das Original detailgetreu respektiert, wie in den Werken, in denen die Programmmusik vorherrscht. In anderen Fällen erhält die Beschreibung eine andere Prägung in dem Maße, wie sie sich nicht bloß auf das rein Erzählerische beschränkt, sondern in den Bereich der metaphorischen Andeutungen eintaucht. Bei anderen Gelegenheiten wiederum treffen wir auf Werke, denen der Roman als Inspirationsquelle für Versionen dient, die häufig we-

⁷ Vortrag von José Luis Turina auf dem internationalen Kongress „Cervantes y El Quijote en la Música“, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid – Circulo de Bellas Artes, 19.–21. Oktober 2005.

nig oder gar nichts mit dem cervantinischen Original zu tun haben. Wir haben es also mit sehr freien Nachschöpfungen zu tun, bei denen sich der Komponist von den universellen Werten, die das Werk vermittelt, angezogen fühlt, obwohl es zu keiner Zeit explizit genannt wird. Gerade in der Oper und im Ballett kann diese Rezeptionsform am besten beobachtet werden. Der *Quijote* war und wird aufgrund der Größe seiner Konzeption für eine musikalische Neuinterpretation stets empfänglich sein.

Aus dem Spanischen von Daniela Pérez y Effinger

Bibliographie

Texte

- Bodin de Boismortier, Joseph [1743]: *Don Quichotte. Ballet comique en trois actes, représenté par l'Académie Royale de musique, le 12 fevrier 1743. Œuvre 97 par M. Boismortier [...].* Paris [1743]
- Navarro, Justo / Turina, José Luis (2000): *Don Quijote en Barcelona. Opera en tres actos.* Libretto: Justo Navarro. Musik: José Luis Turina. Inszenierung La Fura dels Baus. Barcelona: Fundación Gran Teatre del Liceu 2000

Studien

- AA. VV. (2005): *Cuatrocientos años de Don Quijote por el mundo.* Madrid: Ministerio de Cultura 2005
- Alvar, Carlos (2006): „Las traducciones del Quijote“, in: *Edad de Oro XXV* (2006), S. 35–52
- Balanchine, George (1988): *101 argumentos de grandes ballets.* Madrid: Alianza Editorial 1988
- Bardon, Maurice (1931/1974): *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle (1605–1815).* Faksimile-Ausgabe. 2 Bde. Genf: Slatkine 1931–1974
- Blanchard, Roger (Hg.) (1971): *J. Bodin de Boismortier. Don Quichotte chez la Duchesse.* Paris: Heugel 1971
- Bury, Emmanuel (1991): „Jean Baudoin, traducteur de l'espagnol“, in: Mazouer, Charles (Hg.): *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615–1666.* Mont-de-Marsan: Ed. InterUniversitaires 1991, S. 52–63

- Canavaggio, Jean (2005): *Don Quichotte: Du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*. Paris: Fayard 2005
- Espinós, Víctor (1947): *El Quijote en la música*. Barcelona: Patronato del IV Centenario del nacimiento de Cervantes 1947
- Esquivel-Heinemann, Bárbara P. (1993): *Don Quijote's sally into the world of opera: libretti between 1680 and 1976*. New York: Peter Lang 1993
- Flynn, Susanne (1984): *The presence of Don Quixote in music*. Ann Arbor: UMI Dissertation 1984
- Halffiter, Cristóbal (2000): „Mis conceptos sobre la ópera“, in: *Don Quijote. Programa de mano Teatro Real*. Temporada 1999–2000. Madrid: Fundación del Teatro Lírico 2000
- La Vallière, Louis-César de la Baume Le Blanc, duc de (1760/1967): *Ballets, opéras, et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depuis leur origine, avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs*. Paris: Réimpr. H. Baron 1967
- Lacroix, Paul (Hg.) (1868–1870/1968): *Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV (1581–1652)*. 6 Bde. Genf: Slatkine Reprints 1968
- Lenaghan, Patrick (in Zusammenarbeit mit Javier Blas und José Manuel Mantilla) (Hg.) (2003): *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*. Madrid: The Hispanic Society of America / Museo Nacional del Prado / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Calcografía Nacional 2003
- Lolo, Begoña (2005): „Para solaz del corazón humano. El *Quijote* en la música ... más allá de los Centenarios“, in: *Goldberg* 37 (Dezember 2005), S. 40–47
- Lolo, Begoña (2006): „El *Quijote* en la música europea. Encuentros y desencuentros“, in: *Edad de Oro* 25 (2006), S. 317–331
- Madariaga, Salvador de (1926): *Guía del lector del Quijote*. Madrid: Espasa Calpe 1926
- Martínez del Fresno, Beatriz (2005): „El *Quijote* en el ballet“, in: *El Quijote y la música*, http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/quijote_musica/martinez.htm (10.5.2007)
- Rico, Francisco (2004): „Historia del Texto“, in: Cervantes Saavedra, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes 1605–2005. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles 2004, S. CCXXI–CCLXXVI

- Rubio, José Luis (1992): „Entrevista con Cristóbal Halffter. Los molinos de *Don Quijote* eran, en realidad, gigantes“, in: *ABC cultural* 13 (31.1.1992), S. 36–40
- Sartori, Claudio (Hg.) (1990): *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo: Bertola & Locatelli 1990
- Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de (1837): *De la littérature du midi de l'Europe*. Brüssel: H. Dumont. Lib. 1837 (Imprimerie de Berlaimont)
- Sopeña, Federico (1988): *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Turner 1988
- Soria Olmedo, Andrés (2000): „La biblioteca de Manuel de Falla“, in: Nommick, Yvan (Hg.): *La biblioteca de Manuel de Falla*. Granada: Archivo Manuel de Falla – Orquesta Ciudad de Granada 2000, S. 40–41