

Hans Zender

1936-2EN

Don Quijote de la Mancha

01921

Don Quijote de la Mancha

Hans Zender

**Don Quijote
de la Mancha**

31 theatralische Abenteuer
Text nach Cervantes
vom Komponisten

Uraufführung
Staatsoper Stuttgart
3. Oktober 1993

»Ich wollte wetten,« rief Sancho, »daß der Hundesohn Kraut und Rüben durcheinander gemischt hat.« »Dann«, fügte Don Quixote bei, »behaupte ich, daß der Verfasser meiner Geschichte nicht ein weiser Zauberer ist, sondern irgendein unwissender Zungendrescher, der blindlings und ohne Verstand losgeschrieben hat, es mochte daraus werden, was da wollte. Er wird es dann gemacht haben wie Orbaneja, der Maler aus Ubeda, der auf die Frage, was er malen wollte, zur Antwort gab: ›Was daraus wird!‹ Einst malte er einen Hahn, aber so unähnlich und schlecht, daß er mit gotischen Buchstaben darunterschreiben mußte: ›Das ist ein Hahn.‹ So wird es auch mit meiner Geschichte sein, zu deren Verständnis man Erläuterungen wird begeben müssen.« »O keineswegs,« antwortete der Bakkalaureus; »sie ist so klar, daß einem keine Schwierigkeit begegnet. Kinder blättern darin, Jünglinge lesen sie, Männer verstehen sie und Greise loben sie. Kurz, sie wird so gesucht, ist so verbreitet, so bekannt unter allen Klassen des Volkes, daß kein magerer Klepper passieren kann, ohne daß man ausriefe: ›Seht Rosinante!‹«

Miguel Cervantes de Saavedra in »Don Quixote«

Inhalt

Handlung	6
<i>Miguel de Cervantes Saavedra</i> »Sie sind nicht, wofür du sie hältst.«	10
<i>Vladimir Nabokov</i> Der Mann Don Quijote	13
<i>Michel Foucault</i> Don Quichotte	17
<i>Arno Gruen</i> Realismus als Krankheit	21
<i>Vladimir Nabokov</i> Don Quijotes Tod	25
<i>Axel Manthey und Alexander Lintl</i> Zeichnungen und Modellphotos zu »Don Quijote de la Mancha«	29
<i>Hans Zender</i> Auge und Ohr	42
<i>Hans Zender</i> Antworten auf fünf Fragen	56
Textbuch	61

Teil I

1. **Introduktion.** Durch leidenschaftliches Lesen von Ritterbüchern verwirrt, beschließt Herr Quijada, oder Quesada, ein Edler von la Mancha, selbst ein fahrender Ritter zu werden. Er gibt sich einen neuen Namen: Don Quijote; sein Roß nennt er von nun an: Rosinante. Zur Dame seines Herzens erwählt er ein Bauernmädchen aus einem Dorfe der Umgegend und nennt sie: Dulcinea von Toboso, ein Name, nach seiner Meinung musikalisch, fremdartig und stark symbolisch, wie alle Namen, die er für seine Dinge erfunden hat.
2. **Don Quijote.** Völlig von seiner Bestimmung als Ritter überzeugt, will Don Quijote zum Kampf für Arme, Bedrängte, Witwen und Waisen aufbrechen.
3. **Aufbruch I.** Weder seiner Nichte, seiner Haushälterin noch der Nachbarin, dem Barbier, dem Verwalter, nicht einmal dem Pfarrer gelingt es, Don Quijote von seinem Vorhaben abzubringen. Alle verfluchen die Bücher, die ihrer Meinung nach Don Quijotes Verstand verdorben haben. Doch Don Quijote läßt sich nicht beirren. Der Bauer Sancho Panza wird von ihm kurzerhand zum Knappen ernannt. Gemeinsam ziehen sie aus.
4. **Diskurs I.** Während ihres ersten Rittes belehrt Don Quijote seinen Knappen über die fahrenden Ritter, doch diesen interessiert nur jener Brauch, der aus Knappen Statthalter von Königreichen und Inseln macht.
5. **Schenke.** Am Abend gelangen die beiden zu einer Schenke, die Don Quijote für ein Schloß hält. Doch anstelle der erwarteten Prinzessinnen öffnen drei Dirnen die Tür. Der Wirt erkennt sehr schnell, daß er an Don Quijote leicht verdienen kann. Dessen Wunsch, sich zum Ritter schlagen zu lassen, will er erfüllen.
6. **Ritterschlag.** In der Nacht noch vollzieht der Wirt den »Ritterschlag« – Don Quijote wird gefesselt und ausgeraubt, Sancho wird geprellt und in die Luft geworfen.
7. **Nachtgesang.** Don Quijote hält an der Hoffnung des selbstgewählten Ziels fest: Den Ruhm aller seiner Taten will er zu Füßen seiner angebeteten Dulcinea legen.
8. **Windmühlen.** Das nächste Abenteuer führt Don Quijote und Sancho zu einer Menge ungeschlachter Riesen mit langen Armen – den Windmühlen. Don Quijote kämpft mit ihnen. Übel zugerichtet muß er wieder abziehen.
9. **Mambrins Helm.** Unbeirrt stürzt er sich ins nächste Abenteuer. Bei einem Unwetter trifft er auf einen Barbier; Don Quijote greift ihn an und nimmt ihm den Helm Mambrins ab – ein gewöhnliches Messingbecken. Sancho erobert den Sattel des Barbiers und erhält den Auftrag, Dulcinea vom Sieg des Ritters von der traurigen Gestalt zu berichten.
10. **Fernando/Lucinde.** Don Quijote hält eine Kutsche an und verlangt, seine Dame

Dulcinea von Toboso als die schönste der ganzen Mancha anzuerkennen. Don Fernando verweigert es ihm mit Rücksicht auf seine eigene Dame Lucinde. Lucinde will nicht, daß Fernando um sie kämpft, da sie nur Cardenio liebt. Das gibt Don Quijote neues Feuer, er kämpft jetzt dafür, daß Fernando Lucinde freiläßt. Beide holen nach einem harten Kampf zum Entscheidungsschlag aus, doch Don Quijote stolpert.

11. Brief. Der Ritter und sein Knappe kommen in ein einsames Gebirge. Hier will Don Quijote bleiben und um seine Dame klagen. Sancho soll unterdessen Dulcinea einen Brief überbringen, den Don Quijote ihm diktiert. Währenddessen nähert sich den beiden eine klagende Stimme: es ist Cardenio, der Don Fernando verflucht, weil er ihm Lucinde geraubt hat. Don Quijote erkennt in Cardenio einen Irrenden aus Liebe – so wie er selbst. Er gibt sich der Melancholie hin.

12. Melancholie. Er streut seine Waffen umher und rennt mit dem Kopf gegen die Felswand.

13. Beratung. Sancho erreicht ein Wirtshaus, in dem er die Haushälterin, den Barbier, den Verwalter und den Pfarrer trifft. Sie fragen Sancho nach seinem Herrn. Mit Huhn, Obst und einem Schluck Wein läßt er sich dazu überreden, von Don Quijote zu berichten. Sie beschließen, Don Quijote mit einer falschen Dulcinea – Dorothea, die Geliebte Don Fernandos – in einen Ochsenkarren zu locken und nach Hause zu fahren.

14. Dorothea. Dorothea spielt die Komödie mit. Als Prinzessin verkleidet wirft sie sich Don Quijote zu Füßen und erbittet Schutz und Hilfe von ihm. Don Quijote willigt ein, ihr zu folgen, alles zu gewähren und ihr zu ihren alten Rechten und ihrem Königreich zu verhelfen.

15. Inquisition. Durch Don Quijotes Abenteuer ist die Inquisition auf ihn aufmerksam geworden. Der »Chef« und seine vier Häscher sind sich einig, sich solche Späße nicht bieten lassen zu wollen. Sie wollen Don Quijote einfangen.

16. Finale I. Von einem Orakel läßt sich Don Quijote davon überzeugen, daß er der mikomikonischen Prinzessin – die verkleidete Dorothea – nicht zu helfen braucht, da sie ihr Glück in einem Wirtshaus wiederfinden wird. Und tatsächlich kommt kurz darauf eine weitere Gruppe an: Don Fernando mit Lucinde. Dorothea will der völlig verzweifelten Lucinde helfen, worauf ein Streit mit Fernando entbrennt. Dadurch erkennt Dorothea ihren Geliebten Fernando, Cardenio seine Lucinde. Fernando sieht ein, daß er Lucinde nicht halten kann und wendet sich wieder Dorothea zu. Beide Paare sind glücklich, daß sie wieder vereint sind. Gerade da kommt der Barbier vorbei, dem Don Quijote das Barbierbecken und Sancho den Sattel geraubt hat. Sancho verteidigt die Beute und gibt sie als Helm und Kissen aus. Der Pfarrer entscheidet zugunsten Sanchos. Der Barbier ist völlig verwirrt über die verrückte Gesellschaft. Er wird vom Pfarrer mit Geld über seinen Verlust hinweggetröstet. Genau in dem Augenblick, als die Kutsche mit Don Quijote abfahren soll, treten zwei Häscher auf, die nach dem Ritter suchen. Nur durch das Einschreiten Don Fernandos, Sohn des Herzogs, der den Haftbefehl zerreißt, entgehen alle einer Verhaftung.

Teil II

17. Aufbruch II. Bei einem Disput mit seinem Schatten muß Don Quijote feststellen, daß zwar alle von ihm und seinen Taten reden – doch erreicht hat er nichts: die Armen sind noch ärmer, die Gefangenen noch strenger bewacht, die Bedrängten unter Druck wie nie, und Dulcinea hat er nicht gefunden. So beschließt Don Quijote, noch einmal auszuziehen: höher hinaus – tiefer hinab – weiter voran.

18. Montesinos Höhle. Sancho läßt Don Quijote an einem Seil hinab in Montesinos Höhle, wo Don Quijote drei Tage und drei Nächte zu verbringen meint. In der Dunkelheit der Höhle hat er Erscheinungen.

19. Kampf mit dem Schatten. Don Quijote und Sancho treffen auf einen unmäßig langen und dünnen zweiten Don Quijote und einen dicken zweiten Sancho. Es kommt zum Kampf, doch die Doppelgänger sind nicht in die Flucht zu schlagen.

20. Diskurs II. Don Quijote erzählt Sancho von seinen Erlebnissen in der Höhle, der nichts von allem glaubt, da er weiß, daß Don Quijote nur eine Stunde in der Höhle war. Sancho kommt ins Stottern, als er über seinen Besuch bei Dulcinea berichten soll; hat er doch Dulcinea gar nicht gesehen. Er erfindet eine Begegnung: Dulcinea als gewöhnliches Bauernmädchen bei der Arbeit. Don Quijote ist entsetzt, als er so wenig Damenhaftes über seine Angebetete hören muß. Sofort will er zu ihr eilen, doch Sancho weiß nicht einmal den Weg zu ihr. Don Quijote schickt ihn aus, um Dulcinea zu suchen.

21. Dulcinea. Am nächsten Morgen kann Sancho seinem Herrn endlich das Kommen Dulcineas mit zwei Hofdamen ankündigen. Es sind drei Bäuerinnen auf ihren Gäulen. Die Frauen wollen mit den Männern, die sich allem Anschein nach über sie lustig machen, nichts zu tun haben und ziehen laut schimpfend ab. Obwohl Sancho sich alle Mühe gibt, die Prinzessin in ihrer großen Schönheit zu schildern und ihre Erscheinung als Bauernmädchen als Werk des neidischen Zaubererpacks auszugeben, ist Don Quijote von der Begegnung tief enttäuscht.

22. Löwe. Don Quijote begegnet einem Löwenwärter, der einen ungeheuer großen und hungrigen Löwen in seinem Wagen mit sich führt. Don Quijote befiehlt dem Wärter, den Käfig zu öffnen, damit er im Kampf mit dem Löwen Mut und Stärke beweisen kann. Er reizt den Löwen, fordert ihn heraus – doch dieser dreht sich nur um und zeigt sein Hinterteil. Nachdem der Löwenwärter bezeugt hat, daß der Löwe beim Anblick des furchtbaren Ritters nicht wagte, den sicheren Käfig zu verlassen, gibt sich Don Quijote einen neuen Namen: Der Ritter vom Löw'.

23. Schauspieler. Als Don Quijote auf eine fahrende Schauspielertruppe – unterwegs zum Hofe des Herzogs – trifft, freut er sich, da er Maskenscherze liebt. Doch die Schauspieler machen sich einen Spaß mit dem Ritter und seinem Knappen.

24. Hofgespräch. Don Quijote wird vom Herzog empfangen und erbittet dessen Hilfe beim Kampf für die Armen und Unterdrückten. Der Herzog will ihn einer besonderen Prüfung unterziehen, eine ganz besondere Tat soll er vollbringen, die ihn zum Symbol der Menschheit machen wird: der Ritt auf dem Pferd des Malambrun, dem hölzernen Pferd, das Merlin einst baute. Im Gespräch mit Sancho findet die Herzogin diesen noch närrischer als seinen Herrn, da er dem Ritter trotz besseren Wissens folgt. Sancho widerspricht ihr nicht, er hält seinen Herrn für einen unheilbar Verrückten. Aber er mag ihn und bleibt ihm treu.

25. Ouvertüre.

26. Einweihung. Nach dem Gespräch am Hofe werden Don Quijote und Sancho von sieben finsternen Gestalten einer Einweihungszeremonie unterzogen und schließlich auf das Zauberroß gesetzt.

27. Zauberroß. Und schon fliegen sie dahin durch die Lüfte, schneller als ein Pfeil, durch die Wasserregion mit Hagel und Schnee; sie steigen weiter hoch in die Lüfte, gelangen in die Gewitterregion mit Blitz und Donner und weiter in die Region des Feuers! – Sie bestehen das Abenteuer, ohne daß jemand Schaden nimmt.

28. Marionetten. Don Quijote sieht sich getäuscht: Dulcinea ist nicht da, und die Armen wurden durch die Tat seines Flugs nicht befreit. Der Herzog präsentiert ihm ein Theater: Auf dessen Bühne – Sinnbild der Wahrheit – soll Don Quijote die Befreiung sehen. Die Herzogin verspottet Sancho, da er glaubt, tatsächlich die Luftreise erlebt zu haben. Don Quijote vermag nicht, die Illusion des Theaters von der Realität zu trennen. Als die Theaterhandlung ihrem Höhepunkt zustrebt, greift Don Quijote ein und zerschlägt kurzerhand das Theater.

29. Kampf mit dem Spiegelritter. Don Quijote trifft auf einen anderen Ritter, der ihm völlig gleicht. Er erkennt in ihm die Quelle seines Unglücks, den Zauberer, der ihn schon so lange verfolgt. Er kämpft mit dem Spiegelritter und wird besiegt.

30. Tod. Don Quijote ist zu Hause. Er fühlt, daß er sterben muß. Der Nebel, den die Ritterbücher in seinem Kopf verbreitet haben, ist von ihm genommen. Er macht sein Testament. Nicht als Don Quijote de la Mancha stirbt er, sondern als Alonzo Quijano der Gute.

31. Finale II – Leben

»Sie sind nicht, wofür du sie hältst.«

Miguel de Cervantes Saavedra

Sancho nahm unterdessen die Gelegenheit wahr, seinem Herrn ein paar Worte zu sagen, ohne daß der Pfarrer und der Barbier, denen er nicht traute, etwas davon merkten. Er trat an den Käfig und sagte zu seinem Herrn: »Herr Don Quixote, um mein Gewissen zu beruhigen, muß ich Euch nur sagen, wie es um Eure Verzauberung steht. Die beiden verkappten Gesichter hier sind der Pfarrer und der Barbier aus unserm Dorf; und ich glaube, sie haben den Plan, Euch zu entführen, nur deshalb entworfen, weil sie neidisch sind, daß Ihr es ihnen mit Euren rühmlichen Taten so weit zuvortut. Wenn das seine Richtigkeit hat, wie es wirklich der Fall ist, so folgt daraus, daß es bei Euch nicht heißt verzaubert, sondern betrogen und an der Nase herumgeführt. Zum Beweise dessen erlaubt mir eine Frage, und wenn Ihr mir so antwortet, wie ich glaube, daß Ihr mir antworten werdet, so sollt Ihr den Betrug mit Händen greifen und sehn, daß das nicht mit Hexerei zugeht, sondern mit Narretei.«

»Frage, was du willst, mein Sohn Sancho,« sprach Don Quixote, »ich will dir Antwort und Auskunft über alles geben, was du begehrt. Was aber deine Behauptung betrifft, daß die beiden, die hier um uns sind, der Pfarrer und der Barbier sein sollen, unsre Nachbarn und Bekannten, so mag es dir wohl so scheinen, als wären sie's; daß sie es aber wirklich und in der Tat sind, das bilde dir ja nicht ein; vielmehr sei versichert, daß es dir nur so vorkommt und daß jene, die mich verzaubert haben, sich vermutlich ihr Ansehn und ihre Gestalt geben, weil es den Zauberern etwas Leichtes ist, jede Gestalt anzunehmen, die sie wollen; und sie werden sich wohl in diese unsre Freunde verwandelt haben, um dich zu verleiten, daß du sie wirklich für jene hältst, und um dich in ein Labyrinth von Vermutungen zu verwickeln, aus dem dir kein Faden des Theseus wieder heraushelfen würde. Vielleicht wollen sie auch mich selbst dadurch irremachen, damit ich nicht errate, wer mir diese Streiche spielt. Denn wenn du einerseits mir sagst, daß der Pfarrer und der Barbier aus unserm Dorf mich begleiten, und wenn andererseits ich bedenke, daß ich in diesem Käfig sitze und überzeugt bin, daß keine menschlichen, sondern nur übernatürliche Kräfte mich hineinbannen konnten – was soll ich da anders sagen und denken, als daß die Art und Weise meiner Verzauberung alles übertrifft, was ich in meinem Leben von verzauberten fahrenden Rittern gelesen habe? Du kannst dich also in aller Ruhe darauf verlassen, daß sie nicht sind, wofür du sie hältst; denn sie sind es so wenig, wie ich ein Türke bin. Was übrigens die Fragen betrifft, die du mir vorlegen willst, so frage bis morgen früh, ich will dir auf alles Antwort geben.«

»Heilige Mutter Gottes!« rief Sancho. »Ist es möglich, gnädiger Herr! Ist Euch das

Hirn so vernagelt und das Mark so ganz ausgetrocknet, daß Ihr nicht begreift, wie ich Euch die reine Wahrheit sage und wie Eure Gefangenschaft und Eure Widerwärtigkeiten mehr mit der Bosheit zu tun haben als mit Hexerei! Da Ihr aber nun einmal so seid, so muß ich es Euch handgreiflich beweisen, daß Ihr wenigstens nicht verzaubert seid. Denn sagt mir nur, so wahr Ihr wünscht, daß Gott Euch aus dieser Trübsal erlöse und Euch, ehe Ihr es vermutet, in die Arme unsers gnädigen Fräuleins Dulcinea führe —« »Höre auf, mich zu beschwören,« sprach Don Quixote, »und rücke heraus mit deinen Fragen. Ich habe dir ja schon ausführliche Antwort versprochen.« »Das bitte ich mir aus«, sprach Sancho. »Sagt mir demnach ohne Zusatz und Rückhalt auf meine Frage die reine Wahrheit, so wie nach bestem Wissen ein jeder sie sagt und sagen soll, der sich, wie Euer Gnaden, in der Eigenschaft als fahrender Ritter dem Berufe der Waffen gewidmet hat...« »Ich sage ja, daß ich dir nichts vorlügen will«, sprach Don Quixote. »Laß mich endlich hören, was du fragen willst; denn weiß Gott, deine Umschweife, Klauseln und Einleitungen habe ich satt.« »Ich bin von der Rechtschaffenheit und Wahrhaftigkeit meines Herrn überzeugt, sage ich«, erwiderte Sancho. »Um also der Sache auf den Grund zu kommen, so frage ich mit allem Respekt, ob Euer Gestrengen, seitdem man Euch in diesen Käfig eingesperrt oder, wie Ihr meint, hineingezaubert hat, schon Lust und Neigung verspürt haben, Dick oder Dünn zu machen, wie man zu sagen pflegt?« »Ich verstehe nicht, Sancho, was du mit dem Dick oder Dünn sagen willst. Erkläre dich deutlicher, wenn du willst, daß ich dir richtig antworten soll.« »Ist es möglich,« sprach Sancho, »daß Euer Gnaden nicht wissen, was es heißt, Dick oder Dünn zu machen? Das sagt man ja den Kindern, sobald sie in die Schule kommen. Ich möchte nur wissen, ob Euch schon die Lust angekommen ist, das zu tun, was man nicht lassen kann?« »So, nun verstehe ich dich, Sancho. Ja, freilich ist mir schon oft die Lust angekommen, und eben jetzt treibt es mich wieder. Hilf mir aus der Verlegenheit, denn es ist dort unten nicht alles sauber.«

»Aha!« rief Sancho; »also habe ich Euch, gestrenger Herr? Das wollte ich eben für mein Leben gern wissen. Nun kommt einmal her; könnt Ihr wohl leugnen, gestrenger Herr, daß man zu Hause bei uns von einem Menschen, der nicht recht bei Troste ist, gemeinhin sagt: ›Ich weiß nicht, was dem und dem fehlt, er ißt nicht, er trinkt nicht, er schläft nicht, er antwortet verkehrt, wenn man ihn fragt; es ist nicht anders, er muß behext sein!‹ Nun seht, daraus schließe ich, daß alle, die weder essen, noch trinken, noch schlafen, noch ihre gewöhnliche Notdurft verrichten, behext sind, nicht aber die, so den Drang verspüren, den Euer Gnaden verspüren. Und ferner tun ja Euer Gestrengen auch all das andre: Ihr eßt, wenn Ihr was habt, und trinkt, wenn man Euch was gibt, und Ihr antwortet einem auch richtig, wenn man Euch fragt.« »Sehr wohl, Sancho!« versetzte Don Quixote; »aber ich habe dir schon gesagt, daß es vielerlei Arten von Verzauberungen gibt; und kann es nicht sein, daß sich mit der Zeit einige geändert haben und daß jetzt die Verzauberten alles tun, was ich tue und was sie sonst nicht taten? Wenn dies ist, so kann man wider den Lauf der Welt und

die Gewohnheit der Zeiten nicht mit Gründen ins Feld rücken, noch auch Folgerungen daraus ziehen. Ich weiß und glaube, daß ich verzaubert bin, und dies ist mir zur Überzeugung und Beruhigung meines Gewissens genug. Denn ich würde mir selbst die bittersten Vorwürfe machen, wenn ich wüßte, daß ich unverzaubert so schändlich, feig und faul in diesem Käfig daliege und so vielen Notleidenden, Bedrängten und Hilfsbedürftigen meine Hilfe und meinen Beistand entziehen sollte, den sie jede Stunde und diesen Augenblick sicherlich aufs dringendste nötig haben.« »Ich möchte aber doch, gestrenger Herr,« sprach Sancho, »daß Ihr zum Überfluß und zur noch größeren Beruhigung Eures Gewissens einmal versuchtet, aus dem Gefängnis herauszukommen; ich schwöre Euch, ich will Euch treulich dabei helfen, ja Euch heraus-hauen. Legt Hand an und versucht es, vielleicht kommt Ihr wieder auf Euren guten Rosinante. Der arme Bursche geht so traurig und schlappohrig einher, als wäre er auch verzaubert. Sitzt Ihr nur erst wieder im Sattel, dann gehen wir wieder auf die Suche nach Abenteuern; und geht es damit nicht, je nun, in den Käfig können wir immer zurückkriechen, da kommen wir um nichts zu spät; ich verspreche Euch auf meine Ehre, als redlicher, treuer Schildknappe, mich mit Euch einzusperren, wenn Ihr so unglücklich sein solltet oder ich so ungeschickt, daß ich mein Wort nicht wahr-machen könnte.« »Ich bin es zufrieden und will tun, was du sagst, Freund Sancho,« antwortete Don Quixote, »und wenn du eine gute Gelegenheit wahrnimmst, mich zu befreien, so will ich dir in allen Stücken folgen. Aber du wirst sehen, wie sehr du dich in der Ursache meiner Mißgeschicke täuschest.«

Der Mann Don Quijote

Vladimir Nabokov

Wenden wir uns nun unserem traurigen Mann zu. Bevor er sich selber zum Ritter Don Quijote macht, nennt er sich ganz gewöhnlich Quijada oder Quesada und ist ein schlichter Landjunker, Besitzer eines Weinbergs, eines Herrenhauses und zweier Morgen Ackerlands. Auch ist er ein guter Katholik (der im späteren Verlauf ein schlechtes Gewissen bekommt), ein hochgewachsener, hagerer Edelmann um die Fünfzig. Mitten auf dem Rückgrat hat er ein braunes, borstiges Muttermal, das, wenn wir Sanchos Worten glauben mögen, Kennzeichen eines Mannes »von großen Kräften« ist – ebenso wie die dichtbehaarte Brust. Fleisch ist auf all der Grobknochigkeit freilich nur wenig zu finden, und ganz wie sein geistiger Status einem Schachbrettmuster aus Klarheit und Verdüsterung gleicht, ist auch sein leiblicher Zustand ein einziges Flickwerk aus Energie und Ermattung, aus Durchhaltevermögen und hoffnungsloser Schwermut. Vielleicht schmerzen die fatalen Schläge all der Niederlagen, die der arme Don Quijote einstecken muß, ihn noch ärger als die banalen Schläge, die er aufs Dach bekommt. Doch dürfen wir auch das arge, chronische Leiden nicht außer acht lassen, das er durch seine Willenskraft und grimme Leidenschaft fürs Nächtigen im Freien zwar überwinden, jedoch nicht auskurieren kann: der arme Teufel laboriert seit Jahren an einem schweren Nierenleiden.

Mitunter, ganz im Sinne grober, mittelalterlicher Possenhaftigkeit, führt uns Cervantes seinen Helden im bloßen Hemd vor Augen, von dem er sagt, es sei zu kurz, die Blöße seiner Schenkel zu bedecken. Ich muß mich für die Aufzählung solch unziemlicher Einzelheiten entschuldigen – aber wir brauchen sie, um die Verfechter des moralischen, so zuträglichen Humors und des humanen Lachens widerlegen zu können. Unseres Ritters Beine sind sehr lang, hager und haarig, seine Füße alles andere als sauber. Dennoch zieht solch ausgedörrte, unvorteilhafte Haut das Ungeziefer, unter dem der fleischige Kumpan zu leiden hat, offenbar nicht an. Wenden wir uns nun der Bekleidung unseres Patienten zu, so haben wir da zunächst einmal sein Wams, ein enganliegendes, chamoisfarbened Lederding, an dem die Knöpfe entweder fehlen oder nicht zueinander passen. Es ist über und über befleckt von jenem Rost, den Regen und Schweiß auf dem löchrigen Panzer hinterlassen haben. Den schlappen Halskragen nach Art der Studenten zu Salamanca zieren keine Spitzen. Die engen braunen Kniehosen sind von lohfarbenen Flickern verunstaltet, die grünseidenen Strümpfe nur mehr ein Gitterwerk aus Laufmaschen. Die Schuhe sind dattelfarben. Und über all das kommt nun das phantastische Sammelsurium aus Harnisch und Waffenzug, das ihn bei Mondlicht zum gepanzerten Popanz macht – zu einem

Phantom im Panzer, wie es recht wohl auf die Zinnen von Elsinor im Königreich Dänemark gepaßt hätte, wären Hamlets Zechkumpane drauf aus gewesen, ihrem grüblerischen Wittenberger Schulfreund einen Streich zu spielen.

Was nun Don Quijotes Ritterrüstung betrifft, so ist sie altersschwarz und vom Schimmel befallen. In den Kapiteln zu Anfang des Buches trägt er seinen improvisierten Helm mit grünen Schnüren am Kopf festgebunden, deren Verknotungen zu lösen mehrere Kapitel in Anspruch nimmt. Einmal dient ihm sogar ein Barbierbecken als Helm, eine Bartschüssel aus glänzendem Messing mit halbkreisförmiger Ausnehmung im Rand, für das Kinn der Kunden – und für den Vogel in seinem Kopf. Mit der Tartsche, dem Schild, am hageren Arm, und dem Baumast als Lanze sitzt er breitbeinig auf seinem Rosinante, der ebenso hager und langhalsig und im Innersten nicht minder sanftmütig ist, begabt mit den gleichen gedankenvollen Augen, dem gleichen Phlegma und der gleichen knochigen Würde, wie sein Herr sie hat, wenn es gerade keinen Kampf auszufechten gilt: denn kommt unser Don Quijote erst in Fahrt, so »zieht er die Bauern im Bogen empor«, er »bläst die Wangen auf«, er »schaut wild um sich und stampft mit dem rechten Fuß mächtiglich auf den Boden«, kurzum, er führt sich auf, als hätte er gewissermaßen auch die Rolle des Streitrosses zu spielen, während sein Rosinante mit hängendem Kopfe danebensteht.

Sobald Don Quijote sein Pappdeckel-Visier hebt, weist er uns ein ausgedörrtes, staubbedecktes Antlitz mit leicht gekrümmter Adlernase, tiefliegenden Augen, lückenhaftem Gebiß und großem, melancholischem Schnurrbart, der noch ziemlich schwarz ist und deshalb im Kontrast steht zu dem schütterten, ergrauten Haupthaar. Es ist ein Gesicht voll feierlichem Ernst, lang und hager; anfangs ist es noch von fahler Farbe, doch die sengende Sonne der kastilischen Ebene gerbt es zur Bräune des Landmanns. So hager ist dieses Antlitz, so hohlwangig, so wenige Backenzähne sind ihm verblieben, daß die Wangen (wie sein Schöpfer es nennt) »einander im Innern des Munds zu berühren scheinen«.

Sein Gehaben bildet eine Art Übergang von seinem physischen Erscheinungsbild zu dem Rätsel seiner doppelten Natur. Seine Gefaßtheit, sein feierlicher Ernst, sein so wunderbar ruhiges Auftreten und seine Selbstbeherrschung bilden einen sonderbaren Kontrast zu den Anfällen rauflustiger Kampfeswut. Er liebt die Stille und Wohl-anständigkeit. Seine Worte wählt er mit exquisitem Bedacht, ohne dabei maniert zu wirken. Er ist Perfektionist und Purist in einem: einen Bauernlummel Worte zu wirken. Er ist Perfektionist und Purist in einem: einen Bauernlummel Worte falsch aussprechen oder gar falsch gebrauchen zu hören, ist ihm ein Greuel. Ferner ist er keusch, verliebt in ein verschleiertes Traumbild und drangsaliert von bösen Zaubern. Und vor allem – er ist ein tapferer Edelmann, ein Mann von unversieglichem Mut, ein Held in des Wortes wahrster Bedeutung. (Diesen wichtigen Umstand wollen wir im Gedächtnis behalten.) Doch bei aller extremen Höflich- und stetigen Gefälligkeit gibt es für ihn eine Sache, die er nimmermehr hinnehmen kann, und dies ist Kritik an Dulcinea, der Dame seines Traumes, und wäre es auch nur der Schatten einer Kritik. Wie sein Schildknappe ganz richtig bemerkt, ist Don Quijotes Verhältnis

zu Dulcinea ein religiöses. Nie geht sein Denken über die Huldigung um der Huldigung willen hinaus, und keinen anderen Lohn erwartet er dafür, als in ritterlichem Kampf für sein Idealbild eintreten zu dürfen. »Dies«, bemerkt Sancho, »ist eine Art der Liebe, wie wir sie, so hört' ich's in der Predigt, ganz allein unsrem Herrgott entgegenbringen sollen, ohne jede Hoffnung auf die Ewige Seligkeit und ohne Angst vor der Hölle.«

Erst mit Fünzig hatte er sich dem Lesen von Ritterbüchern ergeben und sich daran gewöhnt, schwerverdauliche Mahlzeiten einzunehmen, einschließlich dessen, was ein Übersetzer (Duffield) als »Auferstehungspastete«, als ein Gericht aus Überresten vom Vortag bezeichnet (*duelos y quebrantos* – wörtlich Schmerzen und Niedergebrochenes), ein »Topf mit dem Fleisch jener Tiere, die durch Sturz in Felsspalten zu Tode gekommen sind und sich dabei das Genick gebrochen haben«. Der Ausdruck »Schmerzen« bezieht sich indes nicht auf die Qualen dieser Tiere – die zählten nicht –, sondern auf die schmerzlichen Gefühle der Besitzer und der Hirten bei der Entdeckung solchen Verlustes. Eine hübsche Nuance übrigens. Ob nun verrückt geworden zufolge solcher Diät aus abenteuerlich heldischem Schweinefleisch, aus wagemutigen Kühen und Schafen, die da zu Rindfleisch und Schöpsernem verunglückt waren, oder ob schon von Hause aus nicht ganz normal – so steht doch auf jeden Fall fest, daß unser Don Quijote den heroischen Entschluß faßt, einer eintönigen Welt die farbige Herausforderung fahrenden Rittertums wiederzugeben und diese Ritterschaft mit all ihren besonderen Härten und Entbehrungen sowie mit dem Glanz ihrer Visionen, Gefühle und Heldentaten aufs neue zu beleben. Voll grimmiger Entschlossenheit wählt er sich »Mühsal, Ängste und Gewaffen« zum künftigen Los.

So tritt er uns denn hinfort als ein ganz normaler Spinner entgegen, als ein Wirrkopf auf der Schwelle zu geistiger Gesundheit, als ein getriebener Irrer, als verdüsterter Geist mit lichten Augenblicken. Es ist dies der Eindruck, den er in den Augen der anderen erweckt. Aber auch ihm selber erscheinen die Dinge in solcher Doppelgestalt. Wirklichkeit und Illusion verweben sich ihm zum Muster des Lebens. »Wie«, so sagt er zu seinem Schildknappen und Begleiter, »wie ist es möglich, daß du während der ganzen Zeit, seit du an meiner Seite bist, nicht begriffen hast, daß alles, was mit fahrenden Rittern vorgeht, wie Hirngespinnste, Albernheit und Unsinn aussieht und in allem stets verkehrt ist? Und nicht etwa, weil es wirklich so ist, sondern weil mit unsereinem beständig ein Schwarm von Zauberern einherzieht, die alles, was uns betrifft, verwechseln und vertauschen und nach ihrem Belieben umwandeln, je nachdem sie Lust haben, uns zu begünstigen oder uns zugrunde zu richten.«

In der *Odyssee* hat bekanntlich der wagemutige Held mächtige Helfer. Niemals, in keiner der Heimlichkeits- und Verkleidungsszenen, befürchten wir in Wahrheit, daß Odysseus durch einen unbedachten Schritt seine Stärke zur Unzeit enthüllen könnte, wohingegen wir im Falle von Don Quijote Angst haben, dessen innerliche und lebenswerte Schwachheit könnte seinen brutalen Freunden oder Gegnern offenbar werden. Odysseus ist von Grund auf in Sicherheit: er gleicht einem gesunden

Mann in einem gesunden Traum, der, was immer ihm darin zustoßen mag, daraus erwachen wird. Der Glücksstern unseres griechischen Helden strahlt in gleichmäßiger Helle über aller Mühsal und Gefahr. Die Gefährten mögen einer nach dem anderen untergehen, verschlungen von Ungeheuern oder von Dächern herab ins Verderben stürzend –, ihm jedoch ist ein hohes, geruhsam-heiteres Alter bestimmt hinter der blauen Ferne seiner Zukunft. Eine freundliche Athene – und nicht die einfältige Dorotea oder die übelwollende Herzogin des Don Quijote – hält den graugrünen Blick (bald grau, bald meergrün, je nach Meinung der Gelehrten) unverwandt auf unseren Wanderer gerichtet, behutsam und gewitzt schreitet er auf dem von ihr vorgezeichneten Pfad voran. Der Don Quijote unseres Buches hingegen ist ganz allein auf sich gestellt. All seiner Drangsal gegenüber erweist sich der Christengott als blind und taub – ist vielleicht anderweitig beschäftigt, vielleicht auch sprachlos, so könnte man glauben, ob der gottlosen Taten, die seine beamteten Nachfolger in jenen Zeiten der Daumenschrauben vollführen.

Wenn Don Quijote am Ende des Buches in dessen traurigster Szene seinem bisherigen Leben abschwört und es widerruft, so hat das weder mit Dankbarkeit seinem Christengott gegenüber etwas zu tun noch mit geistlicher Nötigung – sondern es geschieht im Einklang mit den moralischen Bedürfnissen seiner dunklen Tage. Welch abruptes Waffenstrecken, welch elendiglicher Verrat an sich selber, sobald er auf dem Sterbelager liegt und der glorreichen, aberwitzigen Romanze abschwört, die ihn zu dem gemacht hat, was er ist!

Don Quichotte

Michel Foucault

Mit ihren Wendungen und Umwegen bezeichnen die Abenteuer Don Quichottes die Grenze: in ihnen enden die alten Spiele der Ähnlichkeit und der Zeichen, knüpfen sich bereits neue Beziehungen. Don Quichotte ist nicht der Mann der Ungereimtheiten, sondern eher der ängstliche Pilger, der vor allen Marksteinen der Ähnlichkeit anhält. Er ist der Heros des Gleichen. Ebensowenig wie aus seiner engen Provinz vermag er sich aus der vertrauten Ebene zu entfernen, die sich um das Analoge erstreckt. Er durchläuft sie unendlich, ohne je die klaren Grenzen des Unterschiedes zu durchbrechen oder das Zentrum der Identität zu erreichen. Nun gehört er selbst zur Ähnlichkeit der Zeichen. Als langer magerer Graphismus, wie ein Buchstabe, ist er gerade den offenklauffenden Büchern entkommen. Sein ganzes Wesen ist nur Sprache, Text, bedruckte Blätter, bereits geschriebene Geschichte. Er ist aus verkreuzten Wörtern gemacht, ist in der Welt zwischen den Ähnlichkeiten der Dinge irrende Schrift. Jedoch nicht völlig, denn in seiner Realität als armer Hidalgo kann er nur Ritter werden, wenn er aus der Ferne das weltliche Epos hört, das das Gesetz formuliert. Das Buch ist weniger seine Existenz als seine Aufgabe. Unablässig muß es konsultieren, damit er weiß, was er tun und sagen soll und welche Zeichen er sich selbst und den anderen geben kann, um zu beweisen, daß er gleicher Natur ist wie der Text, aus dem er hervorgegangen ist. Die Ritterromane haben ein für allemal die Vorschrift seines Abenteuers geliefert. Jede Episode, jede Entscheidung, jede Tat werden Zeichen dafür sein, daß Don Quichotte all diesen Zeichen, die er abgepaust hat, ähnlich ist.

Wenn er ihnen aber ähnlich sein will, muß er sie beweisen, das heißt, daß die lesbaren Zeichen bereits nicht mehr zur Ähnlichkeit der sichtbaren Wesen gehören. All diese geschriebenen Texte, all diese närrischen Romane sind gerade ohnegleichen: keiner in der Welt hat ihnen je geähnelte, ihre unendliche Sprache bleibt in der Schweben, ohne daß je eine Ähnlichkeit sie jemals erfüllen wird. Sie können völlig verbrennen, die Gestalt der Welt wird dadurch nicht verändert. Indem er den Texten ähnelt, deren Zeuge, Repräsentant und analoges Wirkliche er ist, muß Don Quichotte den Beweis liefern und das unbezweifelbare Zeichen beibringen, daß sie die Wahrheit sagen, daß sie wirklich die Sprache der Welt sind. Es fällt ihm zu, das Versprechen der Bücher zu erfüllen. Er muß das Epos, wenn auch im umgekehrten Sinne, nachvollziehen. Das Epos erzählte (gab vor, zu erzählen) wirkliche Taten, die für die Erinnerung bestimmt waren. Don Quichotte muß die inhaltlosen Zeichen der Erzählung mit Realität erfüllen. Sein Abenteuer wird eine Entzifferung der Welt sein, ein

minuziöser Weg, um an der ganzen Oberfläche der Erde Gestalten aufzulesen, die zeigen, daß die Bücher die Wahrheit sagen. Seine Taten müssen der Beweis sein. Sie bestehen nicht in einem wirklichen Triumph, weshalb der Sieg im Grunde ohne Bedeutung ist, sondern in der Transformation der Realität in ein Zeichen. In ein Zeichen, daß die Zeichen der Sprache den Dingen selbst doch konform sind. Don Quichotte liest die Welt, um die Bücher zu beweisen. Er gibt sich keine anderen Beweise als die Spiegelung der Ähnlichkeiten.

Sein ganzer Weg ist die Suche nach Ähnlichkeiten; die geringsten Analogien werden als eingeschläfernte Zeichen herangezogen, die man aufwecken muß, damit sie erneut zu sprechen beginnen. Die Herden, die Dienerinnen, die Herbergen werden erneut zur Sprache der Bücher in dem unwahrnehmbaren Maße, in dem sie den Schlössern, den Damen und den Armeen ähneln. Dies ist eine stets täuschende Ähnlichkeit, die den gesuchten Beweis in Lächerlichkeit verwandelt und das Sprechen der Bücher unendlich hohl läßt. Aber die Nicht-Ähnlichkeit selbst hat ihr Vorbild, das sie sklavisch imitiert. Sie findet es in der Metamorphose der Zauberer. Infolgedessen ähneln alle Anzeichen der Nicht-Ähnlichkeit, alle Zeichen, die zeigen, daß die geschriebenen Texte nicht die Wahrheit sagen, jenem Spiel der Verzauberung, das durch List den Unterschied in die Unbezweifelbarkeit der Ähnlichkeit einführt. Und da diese Magie in den Büchern vorhergesehen und beschrieben worden ist, wird die illusorische Differenz, die sie einführt, niemals mehr als eine verzauberte Ähnlichkeit sein. Das ist also ein zusätzliches Zeichen dafür, daß die Zeichen der Wahrheit ähneln.

Don Quichotte zeichnet das Negativ der Welt der Renaissance. Die Schrift hat aufgehört, die Prosa der Welt zu sein. Die Ähnlichkeiten und die Zeichen haben ihre alte Eintracht aufgelöst. Die Ähnlichkeiten täuschen, kehren sich zur Vision und zum Delirium um. Die Dinge bleiben hartnäckig in ihrer ironischen Identität: sie sind nicht mehr das, was sie sind; die Wörter irren im Abenteuer umher, inhaltslos, ohne Ähnlichkeit, die sie füllen könnte. Sie bezeichnen die Dinge nicht mehr, sie schlafen zwischen den Blättern der Bücher, inmitten des Staubes. Die Magie, die die Entzifferung der Welt bei der Entdeckung der geheimen Ähnlichkeiten unter den Zeichen gestattete, dient nur noch zur Erklärung auf delirierende Weise, warum die Analogien immer getäuscht werden. Die Erudition, die wie einen einzigen Text die Natur und die Bücher las, wird zu ihren Chimären zurückverwiesen: die auf den vergilbten Seiten der Folianten niedergelegten Zeichen der Sprache haben nur noch den Wert der geringen Fiktion dessen, was sie repräsentieren. Die Schrift und die Dinge ähneln sich nicht mehr. Zwischen ihnen irrt Don Quichotte in seinem Abenteuer.

Dennoch ist die Sprache nicht völlig ohnmächtig geworden. Sie enthält künftig neue, ihre eigenen Kräfte. In dem zweiten Teil des Romans trifft Don Quichotte auf Personen, die den ersten Teil des Buches gelesen haben. Der Text von Cervantes schließt sich in sich selbst, dringt in seine eigene Tiefe und wird für sich zum Objekt seiner eigenen Erzählung. Der erste Teil der Abenteuer spielt in dem zweiten Teil die

Rolle, die anfangs die Ritterromane innehatten. Don Quichotte muß diesem Buch treu sein, zu dem er wirklich geworden ist. Er muß es vor Irrtümern, Fälschungen und apokryphen Fortsetzungen schützen. Er muß fortgelassene Details hinzufügen und seine Wahrheit aufrechterhalten. Aber dieses Buch hat Don Quichotte selbst nicht gelesen und braucht es nicht zu lesen, weil er es in Fleisch und Blut darstellt. Er ist, weil er Bücher gelesen hat, zu einem irrenden Zeichen der Welt geworden, die ihn nicht erkannt hat, und ist jetzt, gegen seinen Willen und ohne es zu wissen, zu einem Buch geworden, das seine Wahrheit enthält, genau alles, was er getan, gesagt, gesehen und gedacht hat, festhält und schließlich erlaubt, daß man ihn solange erkennt, als er all diesen Zeichen ähnelt, deren unauslöschbare Spur er hinter sich gelassen hat. Zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Romans, im Zwischenraum dieser beiden Bände und allein durch ihre Kraft hat Don Quichotte seine Realität eingenommen. Diese Realität verdankt er nicht der Sprache, sie bleibt auch völlig den Worten innerlich. Die Wahrheit Don Quichottes liegt nicht in der Beziehung der Wörter zur Welt, sondern in jener kleinen und beständigen Beziehung, die die Sprachmarkierungen zwischen einander weben. Die getäuschte Fiktion der Epen ist zur darstellenden Kraft der Sprache geworden. Die Wörter haben sich über ihrer Zeichennatur verschlossen.

Don Quichotte ist das erste der modernen Werke, da man darin die grausame Vernunft der Identitäten und Differenzen bis ins Unendliche mit den Zeichen und den Ähnlichkeiten spielen sieht. Die Sprache zerbricht darin ihre alte Verwandtschaft mit den Dingen, um in jene einsame Souveränität einzutreten, aus der sie in ihrem abrupten Sein erst als zur Literatur gewordene wieder erscheinen wird. Die Ähnlichkeit tritt dort in ein Zeitalter ein, das für sie dasjenige der Unvernunft und der Imagination ist. Wenn die Ähnlichkeit und die Zeichen einmal losgeknüpft sind, können zwei Erfahrungen sich konstituieren und zwei Personen in ihrer Gegenüberstellung erscheinen. Einmal der nicht als Kranker, sondern als konstituierte und aufrechterhaltene Ableitung, als kulturelle, unerläßliche Funktion verstandene Irre, der in der abendländischen Erfahrung zum Menschen der wilden Ähnlichkeiten geworden ist. Diese Gestalt, so wie sie in den Romanen oder dem Theater des Barocks gezeichnet wird, und so wie sie sich allmählich in der Psychiatrie des neunzehnten Jahrhunderts institutionalisiert hat, ist die desjenigen, der sich in der Analogie entfremdet hat. Er ist der regellose Spieler des Gleichen und des Anderen. Er nimmt die Dinge für das, was sie nicht sind, und die Leute verwechselt er miteinander. Er erkennt seine Freunde nicht und erkennt die Fremden. Er glaubt zu demaskieren, zwingt eine Maske auf und kehrt alle Werte und Proportionen um, weil er in jedem Augenblick Zeichen zu entziffern glaubt: für ihn macht das Flitterwerk den König aus. In der kulturellen Perception, die man bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts von Irren hatte, ist er das Unterschiedene nur in dem Maße, in dem er den Unterschied nicht kennt. Er sieht überall nur Ähnlichkeiten und Zeichen der Ähnlichkeit. Alle Zeichen ähneln sich für ihn, und alle Ähnlichkeiten haben den Wert von Zeichen. In dem anderen

Extrem des kulturellen Raums, das aber durch seine Symmetrie völlig nahe ist, ist der Dichter derjenige, der unterhalb der genannten und täglich vorhergesehenen Unterschiede die verborgenen Verwandtschaften der Dinge und ihre verstreuten Ähnlichkeiten wiederfindet. Unter den etablierten Zeichen, und trotz ihnen, hört er eine andere und viel tiefere Rede, die an die Zeit erinnert, in der die Worte in der universalen Ähnlichkeit der Dinge glitzerten: die Souveränität des Gleichen, die so schwierig auszusagen ist, löscht in ihrer Sprache die Trennung der Zeichen aus.

Daher rührt es wahrscheinlich in der modernen abendländischen Kultur, daß Poesie und Wahnsinn einander gegenüberstehen; aber es handelt sich nicht mehr um das alte platonische Thema des inspirierten Deliriums, es handelt sich um das Zeichen einer neuen Erfahrung mit der Sprache und den Dingen. In den Randgebieten eines Wissens, das die Wesen, die Zeichen und die Ähnlichkeiten trennt, sichert gewissermaßen als Begrenzung seiner Macht der Irre die Funktion des Homosemantismus. Er sammelt alle Zeichen und überschüttet sie mit einer Ähnlichkeit, die sich unaufhörlich fortpflanzt. Der Dichter sichert die umgekehrte Funktion, er hat die allegorische Rolle inne. Unter der Sprache der Zeichen und unter dem Spiel ihrer Unterscheidungen lauscht er »der anderen Sprache«, derjenigen, ohne Wörter und Rede, der Ähnlichkeit. Der Dichter läßt die Ähnlichkeit bis zu den Zeichen kommen, die sie aussprechen, der Irre belädt alle Zeichen mit einer Ähnlichkeit, die sie letzten Endes auslöscht. So haben sie beide am äußeren Rande unserer Kultur, und den wesentlichen Trennungen sehr nahe, diese Grenzsituation, jenen marginalen Posten und jene zutiefst archaische Silhouette, in der ihre Worte unaufhörlich ihre fremde Kraft und die Quelle ihrer Bestreitbarkeit finden. Zwischen ihnen ist der Raum eines Wissens entstanden, in dem durch einen wesentlichen Bruch in der abendländischen Welt es sich nicht mehr um die Frage der Ähnlichkeiten, sondern um die der Identitäten und der Unterschiede handelt.

Realismus als Krankheit

Arno Gruen

Das Widersprüchliche der heutigen Psychopathologie liegt darin, daß vor allem solche Menschen als krank klassifiziert werden, die an sich nichts anderes suchen, als die Verbindung zu ihrer eigenen Gefühlswelt zu erhalten, und nicht jene, die versuchen, sich dieser Verbindung zu entledigen. Die Krankheit der Ersteren ist nur zu oft die Reaktion auf den Druck, der es ihnen unmöglich machen soll, die Widersprüche und Spaltungen in der Welt unserer Erfahrung zu erkennen. Die tiefere Krankheit, die wir nicht sehen, weil unsere Aufmerksamkeit ganz vom »verrückten« Verhalten der Schizophrenen in Anspruch genommen ist, liegt darin, daß diese Menschen angesichts der gesellschaftlichen Widersprüche und Lügen nicht die Kraft haben, den inneren Zusammenhalt zu bewahren. Deshalb auch können sie nicht offen rebellieren oder Widerstand leisten.

Die Spaltung der Schizophrenen ist der Versuch, die Einheit des Fühlens zu erhalten, also den Kontakt zur inneren Welt. Ihr »Wahnsinn« ist der Protest gegen eine aufgesetzte und aufgezwungene »Einheit«, die tatsächlich keine ist. Wenn zum Beispiel Mitgefühl eingesetzt wird, um einen anderen zu bemitleiden, um sich überlegen zu fühlen oder um ihn einfach nur herabzuwürdigen, kann der Schizophrene keine Einfühlung zeigen. Er wird da lachen, wo wir, die Angepaßten, eine liebevolle oder besorgte Reaktion erwarten. Dementsprechend wird ihm diagnostiziert, daß er keinen Bezug zur Realität habe und gespalten sei.

Es stimmt, daß sich der Schizophrene in eine innere Sphäre zurückzieht. Aber er tut dies, weil er nur dort in der Realität wirklicher Gefühle sein kann, die der Realismus leugnet. Unglücklicherweise führt sein Versuch, die Integration zu erhalten, indem er sich von der äußeren Welt abspaltet, zu einer Reduktion seines Lebens und zum seelischen Tod. Ein solcher Mensch versucht, sich durch einen Prozeß der Nicht-Identifikation zu entfernen von einer Welt, die er als leer und falsch erfahren hat. So endet der Schizophrene damit, daß er nicht in *unserer* Realität lebt.

Um aber dahin zu kommen, mußte er diese Realität in all ihren Widersprüchen schmerzlicher erfahren haben als wir. Solche Menschen haben nicht von Anfang an eine falsche Wahrnehmung der Realität – sie müssen ursprünglich alles über sie gewußt haben –, sie können vielmehr, gerade weil sie der Wahrheit so nahe sind, den Betrug einer nur vorgetäuschten menschlichen Integrität nicht mitmachen. Krank wurden sie erst, weil sie sich bemühten, mit ihrem Innenleben in Verbindung zu bleiben. In die Realität stürzen sich die anderen, die »Gesunden«, um von dem, was in ihrem Inneren ist, nichts wahrnehmen zu müssen. In einem tiefen Sinn treibt den

Schizophrenen das Bedürfnis, die Integration zu erhalten, während das Bedürfnis des »Normalen« die Spaltung ist.

Für jene, die in das Erscheinungsbild »normalen« Verhaltens hineinschlüpfen, weil sie die Spannung der Widersprüche zwischen der uns auferlegten Realität und ihrer inneren Welt nicht ertragen, für solche Menschen gibt es bald keine wirklichen Gefühle mehr. Statt dessen gehen sie mit *Ideen* von Gefühlen um, haben keine *Erfahrung* mehr mit ihnen. Sie präsentieren aufgesetzte Gefühle als ihre eigenen und sagen sich von ihren wahren Gefühlen los. Je »gesünder« das Image ihrer Identität, das sie angenommen haben, desto erfolgreicher werden sie diese Manipulation vollziehen können. Und es ist Manipulation, da ihr Ziel nicht der Ausdruck ihrer selbst ist, sondern sie den anderen davon überzeugen wollen, daß sie angemessen handeln, denken und fühlen. Dies sind die Menschen, die ich als die wirklich Wahnsinnigen unter uns zeigen möchte.

Sie bringen uns alle in Gefahr, weil sie dem Chaos, der Wut und der Leere, die in ihnen ist, nicht ins Gesicht sehen können. Während der Schizophrene in einer von ihm als widersprüchlich und quälend böse erlebten Welt den zentralen Gefühlskern aufrechterhält, daß wirkliche Liebe Gültigkeit hat, ist bei denen, die den Wahnsinn überspielen, die Jagd nach Macht der einzige Weg, das bedrängende innere Chaos und die innere Zerstörung abzuwehren. Um die Leere nicht als die eigene innere Leere anerkennen zu müssen, schaffen sie Zerstörung und Leere um sich herum. Das Paradox des Schizophrenen ist, daß er seinen inneren Kern zu schützen versucht, indem er ihn versteckt. Dies muß scheitern, weil das Selbst nur leben kann im lebendigen Austausch, und darum bezahlt der Schizophrene diesen Versuch nur allzu oft mit dem vollständigen Verlust von Vernunft, Logik und Kommunikation. Er fügt sich selbst zu, was ihm die Welt zugefügt hat. Er will nicht mehr lebenswert sein, um die Mitmenschen davor zu bewahren, sich für seinen Zustand schuldig fühlen zu müssen. Die aber, die dem Wissen um ihren inneren Zustand entkommen möchten, zwingen den Mitmenschen ihre »Ordnung« auf und damit ihre Art, wie sie mit sich selber umgehen.

Während sich die Schizophrenen selbst reduzieren, um sich vor Entdeckung zu schützen, haben die anderen ein umgekehrtes Verfahren: Sie reduzieren nicht sich, sondern die Realität, indem sie die Widersprüche und die daraus erwachsenden Ängste verneinen. Ihre Art zu leben besteht darin, daß sie diese Reduktion verteidigen und die inneren Ängste verleugnen. Sie klammern sich an diese reduzierte Realität und bestehen darauf, daß diese das *ganze* Erleben repräsentiere. Ihr Selbst folgt dann willig den Ideen, die a priori festlegen, was unser Sein sei, und gründet sich nicht auf den Wechselwirkungen zwischen dem tatsächlichen Sein und der uns umgebenden Welt, in die wir eingebettet sind. Ihr Bewußtsein spiegelt somit nicht die Integration des einzelnen mit der äußeren Realität, sondern das Bedürfnis, diese Realität zu erobern.

So kommt es, daß ein Bewußtsein, das nur Ideen gehorcht, das also nicht das freie

Spiel der Gefühle im Erleben von Freude und Schmerz kennt, sich versklavt und destruktiv wird. In dem Maß, in dem wir uns den Ideen überlassen, werden wir das für Gefühle halten, was tatsächlich nur eine Vorstellung von dem ist, was wir meinen, daß wir fühlen *sollten*. Und in gleicher Weise glauben wir zu denken, während unsere Gedanken in Wahrheit nur die scheinlogische Einkleidung rachsüchtiger und destruktiver Gefühle sind. Die »wissenschaftlichen« Theorien vom »lebensunwerten Leben« der Behinderten in der Zeit des Dritten Reiches sind dafür ein extremes Beispiel.

Dieses Dilemma hängt eng mit der Möglichkeit zusammen, unser Denken und Fühlen voneinander zu trennen, die in der uns allen gemeinsamen Entwicklung begründet ist. Wir halten etwas für eine Funktion unseres Denkens, was in Wahrheit eine Funktion unserer Gefühle ist und umgekehrt.

Neigen wir erst einmal zur Trennung von Denken und Fühlen, also zur Entfernung von den Wurzeln unserer Gefühle, so besteht die Schwierigkeit darin, daß wir nicht mehr in der Lage sind, diesen Vorgang zu sehen. Aufgrund unserer Entwicklung werden wir bestrebt sein, uns nicht so zu sehen, wie wir sind, sondern so, wie wir meinen, daß wir gesehen werden sollten. Es werden Image und wirkliches Sein nicht isomorph sein, das heißt, sie werden sich nicht entsprechen. Und wenn sie sich nicht entsprechen, wird dieser Widerspruch der inneren Realität ständige Quelle von Angst sein. Die Angst wiederum wird die Abspaltung verstärken. Ein Beispiel: Das Image von Stärke steht im Widerspruch zum Mitgefühl, das wir für das Leid eines anderen haben, denn Mitgefühl wird mit Schwäche gleichgesetzt. Dieser Widerspruch bedroht uns mit dem Zusammenbruch, und die Angst davor zwingt uns erst recht, auf unsere Gefühle zu »verzichten«.

Dieser Vorgang läßt sich auch auf andere Art beschreiben: Die Vorstellung, daß Herrschaft Stärke ist und Hilflosigkeit Schwäche, ist unterschiedlich verbreitet – aber sie sitzt tief in uns allen. Wir halten diese Vorstellung für eine grundsätzliche Gegebenheit unserer Natur. Doch die Gefühle, die wir über Herrschaft und Hilflosigkeit haben, stimmen nicht überein mit jenen ganz natürlichen Gefühlen während unserer frühkindlichen Entwicklung, als wir gefüttert und von den schützenden Armen der Mutter gehalten wurden. Wenn wir später Hilflosigkeit und Herrschaft als Schwäche und Stärke spüren, sind solche Gefühle im Grunde nur Funktionen von Denkvorgängen, nicht aber Funktionen unserer eigentlichen Natur und Erfahrung. Diese Denkvorgänge treten in einer bereits reduzierten Realität auf, die ihrerseits von der Unfähigkeit, Gefühle zu ertragen, bestimmt ist. Also wiederum ein Vorgang, dem Spaltung innewohnt.

In allererster Linie trennt die Unfähigkeit, Gefühle zu ertragen, das Denken vom Fühlen. Dies ist, obwohl es als das Charakteristikum schizophrenen Verhaltens gilt, die Wirklichkeit von uns »Normalen« und nicht die des Schizophrenen. In seinem Fall ist die Spaltung Ausdruck der Verweigerung, aufgesetzte und heuchlerische Gefühle hervorzubringen. Denn es ist nicht so, daß der Schizophrene die wirklichen

Gefühle von Schmerz, Kummer, Verzweiflung oder Freude nicht ertragen könnte. Er weigert sich nur, mit ihrer Verzerrung zu leben. Wenn aber »normale« Menschen etwa Hilflosigkeit nicht ertragen, dann brauchen sie Entlastung durch eine »Realität«, die solches Erleben verachtet und die verleugnet, daß dem Erleben von Hilflosigkeit eine Kraft innewohnt, die zu wirklicher Stärke führt.

Die Spaltung des Bewußtseins ist ganz offensichtlich ein zentraler Organisator vieler psychischer Strukturen. Das Abspalten der frühesten Erfahrungen macht nicht nur das Erleben der inneren Ganzheit unmöglich, sondern gibt auch das Modell ab für den Umgang mit Gefühlen der Hilflosigkeit und Schwäche. Wenn man den eigenen Schmerz nicht mehr in seiner Bedeutung wahrnehmen kann, dann fehlt auch die Übung im Umgang mit Hilflosigkeit, mit Schwäche, mit Ohnmacht. Hilflosigkeit wird darum zur überwältigenden Bedrohung, gegen die man sich durch Machtbesitz wappnen muß. Gelingt dies nicht, so wird die Erfahrung der Hilflosigkeit sehr rasch verlagert auf ein halluziniertes Ereignis, und dieses wird zur Ursache erklärt. Wenn sonst scheinbar normale Menschen ganz überraschend psychotisch reagieren mit blindwütiger Zerstörung, und zwar dann, wenn ihr Selbstwertgefühl verletzt wird (zahllose Beispiele dazu gibt es im Krieg oder bei beruflichem Versagen), läuft ein solcher Vorgang ab.

Der Mensch kann nicht leben ohne Vertrauen. Vertrauen aber gewinnt er durch liebende Zuwendung. Säuglinge und Kleinkinder können ohne Zuwendung apathisch werden, dahinsiechen oder sogar sterben. Selbst wenn es das Erlebnis des Geliebtwerdens – in welcher Form auch immer – nur einmal gegeben hat, liegt es in der Natur unserer Phantasie, daß wir die nachfolgende Leere selbst ausfüllen können – mit dem Ziel, das lebensnotwendige Gefühl einer Verbindung mit der Mutter aufrechtzuerhalten. Wenn aber solche Phantasien unter Ausklammerung der schmerzlichen Erfahrungen aufgebaut werden, dann gründet sich das Selbst auf Macht und eine reduzierte seelische Basis.

Der amerikanische Psychiater Harry Stack Sullivan wies einmal darauf hin, daß *eine* positive Erfahrung genüge, um in einem Menschen die Überzeugung entstehen zu lassen, er brauche nur das zu finden, was das »Richtige« zu tun sei, dann würde sich die gewünschte Erfahrung wiederholen. Hierbei spielt die Phantasie natürlich eine entscheidende Rolle: Sie spendet nun jene lebenserhaltende Tröstung, die nicht mehr aus der Realität geschöpft werden kann. Das ist einer der Wege, auf denen der Mensch »überbrückt«.

Don Quijotes Tod

Vladimir Nabokov

Als Don Quijote und Sancho Pansa Barcelona den Rücken kehren und nach ihrem Dorf aufbrechen, ist der Don gereizt und verstört. Er trägt weder Waffen noch Rüstung, sondern gewöhnliche Reisekleider, während Sancho zu Fuß nebenher tritt und Rüstung wie Waffen auf dem Rücken des Esels verstaut sind. »Ich muß dir aber sagen, Sancho, daß es keine Fortuna auf der Welt gibt und daß alles, was auf Erden geschieht, mag es böse oder gut sein, nicht durch Zufall kommt, sondern durch besondere Schickung des Himmels; und darum pflegt man auch zu sagen: jeder ist seines Glückes Schmied. Ich bin des meinigen Schmied gewesen, aber nicht mit der nötigen Vorsicht, und so ist mich mein Dünkel teuer zu stehen gekommen, da ich hätte bedenken müssen, daß der gewaltigen Größe des Rosses, das den Ritter vom weißen Mond trug, die Schwächlichkeit Rosinantes nicht widerstehen konnte. Ich wagte es dennoch, ich tat, was ich vermochte, ich ward niedergeworfen, und habe ich auch die Ehre eingebüßt, so habe ich doch die Tugend des Worthaltens nicht eingebüßt und kann sie nicht einbüßen. Als ich ein fahrender Ritter, ein kühner und mannhafter, war, habe ich mit meinen Werken und mit meiner Hände Kraft den Wert meiner Taten erwiesen; und jetzt, wo ich ein fußwandernder Knappe bin, werde ich den Wert meiner Worte erweisen durch die Erfüllung des Versprechens, das ich gegeben. Wandre demnach fürbaß, Freund Sancho; wir wollen in unsrer Heimat das Probejahr aushalten und werden durch die Abgeschlossenheit unsres Lebens neue Kraft gewinnen, um dann zu dem Waffenhandwerk zurückzukehren, das ich nie aufgeben werde.«

Soll denn Dulcinea gar nicht in Erscheinung treten?

Auf seinem Heimweg, im 72. Kapitel, begegnet Don Quijote – nein, nicht etwa dem falschen Don Quijote, wie wir vielleicht gehofft haben, doch immerhin einer der Figuren aus dem gefälschten Fortsetzungsband, nämlich dem Don Alvaro Tarfe, der in Avellanedas Buch mehr oder weniger jene Rolle spielt, die der Herzog oder Don Antonio im Originalwerk innehaben. Avellanedas Don Quijote war ein guter Freund von mir, sagt Don Alvaro zum echten Don Quijote, »... und ich war es, der ihn aus seiner Heimat fortführte oder wenigstens ihn bewog, zu einem Turnier nach Zaragoza zu kommen, wohin ich selber reiste; und wahrlich, wahrlich, ich habe ihm viele Freundschaftsdienste erwiesen und ihn davor bewahrt, daß ihm der Henker den Buckel strich, weil er über alles Maß frech gewesen«. Don Quijote will alledem ein Ende machen und läßt durch einen Aktuar ein Dokument aufsetzen, in dem festgehalten wird, der echte Don Quijote und Sancho Pansa seien nicht die, von denen in Avellanedas Buch die Rede ist.

»Diesen Tag und diese Nacht zogen sie weiter, ohne daß ihnen etwas Erzählenswertes begegnet wäre, außer, daß in der Nacht Sancho seine Aufgabe vollendete, worüber Don Quijote über alle Maßen glücklich war, so daß er den Tag kaum erwarten konnte, um zu sehen, ob er unterwegs seine nun entzauberte Gebieterin Dulcinea treffen werde. Wirklich begegnete ihm bei Fortsetzung seiner Reise kein Frauenzimmer, dem er nicht entgegenging, um herauszufinden, ob es Dulcinea von Toboso sei, da er fest auf Merlins Verheißungen baute.

Unter solchen Gedanken und voll von diesen Wünschen stiegen sie eine Anhöhe hinan, von welcher aus sie ihr Dorf erblickten. Bei diesem Anblick warf Sancho sich auf die Knie...«

Allerlei vage Vorzeichen bei ihrer Ankunft irritieren Don Quijote – erst ein Streit zweier Knaben beim Kricketspiel, dann ein gejagter Hase, der unter Sanchos Esel Zuflucht sucht. Sancho greift sich ihn aber und hält ihn Don Quijote hin. »Dieser aber sprach: ›*Malum signum, malum signum!* Ein Hase flieht, Hunde verfolgen ihn, Dulcinea läßt sich nicht sehen.« In seinem Hause treffen sie den Pfarrer, den Barbier, den Baccalaureus Carrasco und alle die anderen an: »Don Quijote, ohne die geeignete Frist und Stunde abwarten zu wollen, ging auf der Stelle mit dem Baccalaureus und dem Pfarrer beiseite und erzählte ihnen in kurzen Worten seine Niederlage und die von ihm übernommene Verpflichtung, sein Dorf ein ganzes Jahr lang nicht zu verlassen... Er habe den Gedanken gefaßt, während dieses Jahres als Schäfer zu leben und in der Einsamkeit der Gefilde seine Zeit zuzubringen, wo er seinen Liebesgedanken freien Lauf lassen und sich in dem tugendsamen schäferlichen Berufe üben könne; er bitte sie, wenn sie nicht zuviel zu tun hätten und nicht mit wichtigeren Angelegenheiten beschäftigt seien, ihm Gesellschaft leisten zu wollen.«

Wieder bin ich an einen Tonfall im *König Lear* erinnert, als er Cordelia Trost zuspricht (V, III):

»... So woll'n wir leben,
Beten und singen, Märchen uns erzählen,
Und über goldne Schmetterlinge lachen...«

Don Quijotes Ende kommt, als er's am wenigsten erwartet. »Sei es nun von dem Gram über seine erlittene Niederlage oder durch Fügung des Himmels, der es so angeordnet, kurz, es nistete sich bei ihm ein Fieber ein, das ihn sechs Tage lang ans Bett fesselte. Während dieser Zeit wurde er häufig von seinen Freunden, dem Pfarrer, dem Baccalaureus und dem Barbier, besucht, und Sancho Pansa, sein braver Schildknappe, wich nicht vom Kopfende seines Bettes...

Seine Freunde riefen den Arzt, der ihm den Puls fühlte und gar nicht zufrieden damit war und ihm riet, er möge auf jeden guten und schlechten Fall hin für das Heil seiner Seele sorgen, da seines Körpers Heil in Gefahr stehe...

Don Quijote bat, man möge ihn alleinlassen, weil er ein wenig schlafen wolle; sie taten es, und er schlief in einem Zuge, wie man zu sagen pflegt, über sechs Stunden,

so daß Haushälterin und Nichte schon fürchteten, er würde aus dem Schläfe nicht wieder zum Leben kommen.«

Beim Erwachen dankt er mit lautem Aufschrei Gott für dessen Barmherzigkeit.

»Die Barmherzigkeit, die ich meine, liebe Nichte«, antwortete Don Quijote, »ist die, welche Gott in diesem Augenblicke an mir bewiesen hat, Gott, welchen meine Sünden, wie ich sagte, nicht abhalten, sie an mir zu üben. Mein Verstand ist jetzt wieder klar und hell, frei von allen umnebelnden Schatten der Unvernunft, mit welchem das beständige, das verwünschte Lesen der abscheulichen Ritterbücher meinen Geist umzogen hatte. Jetzt erkenne ich ihren Unsinn und ihren Trug, und ich fühle mich nur deshalb voll Leides, weil diese Erkenntnis meines Irrtums so spät gekommen ist, daß ich keine Zeit mehr habe, ihn einigermaßen wiedergutzumachen und andre Bücher zu lesen, um meine Seele zu erleuchten. Ich fühle mich, liebe Nichte, dem Tode nahe, ich möchte gerne so sterben, daß ich bewiese, mein Leben sei nicht so arg gewesen, um den Namen eines Narren zu hinterlassen; wenn ich es auch gewesen bin, so möchte ich dies doch nicht auch noch mit meinem Tode bekräftigen.«

Nun ist er wieder, wie er seinen Freunden eröffnet, »nicht mehr Don Quijote von der Mancha... sondern Alonso Quijano der Gute, wie ich um meines Lebenswandels willen genannt wurde«. Eine bewegende Szene, besonders in ihrem weiteren Verlauf.

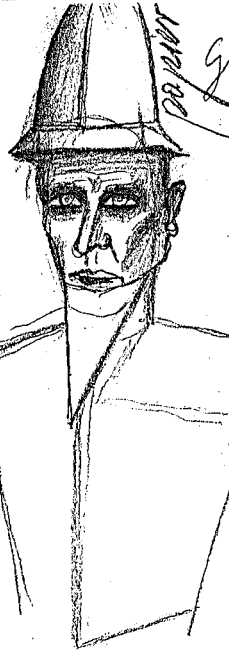
»Ach«, rief Sancho unter Tränen, »sterbt doch nicht, mein lieber gnädiger Herr, sondern nehmt meinen Rat an und lebt noch lange Jahre; denn die größte Narrheit, die ein Mensch in diesem Leben begehen kann, ist, sich mir nichts dir nichts ins Grab zu legen, ohne daß einer ihn umbringt und ohne daß eine andere Macht als die der Schwermut sein Ende herbeiführt. Macht nur, daß Ihr nicht so träge seid, sondern von Eurem Bett aufsteht, und dann wollen wir hinaus ins Freie, in Schäfertracht, wie wir verabredet haben; vielleicht finden wir hinter einem Busche hier herum Señora Doña Dulcinea so entzaubert, daß man nichts Herrlicheres sehen kann. Kommt Euch der Tod aber vom Verdruß über Eure Niederlage, so schiebt die Schuld auf mich und sagt, weil ich dem Rosinante den Gurt schlecht umgeschnallt habe...« Dulcinea ist nun entzaubert. Sie ist tot.

Don Quijote macht sein Testament, »... fiel bald darauf in eine Ohnmacht und streckte sich der Länge nach im Bett aus. Alle gerieten in Schrecken und bemühten sich, ihm beizustehen, und während der drei Tage, die er nach Errichtung seines Testaments noch lebte, befahlen ihn solche Ohnmachten noch sehr häufig. Das Haus war fortwährend in Angst und Schrecken, aber trotzdem speiste die Nichte, trank die Haushälterin und war Sancho Pansa guter Dinge, denn die sichere Aussicht auf ein Erbe tilgt oder mildert wenigstens bei dem Erben das Gefühl des Schmerzes, den der Verstorbene billigermaßen bei den Seinigen zurücklassen muß.«

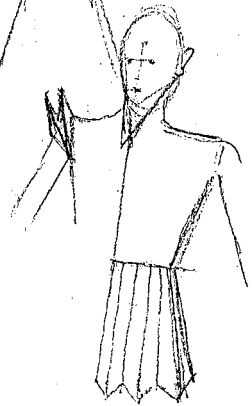
Und dies ist der letzte, grausame Stich, durchaus passend zu der unverantwortlichen, infantilen, bebarteten und barbarischen Welt unseres Buches.

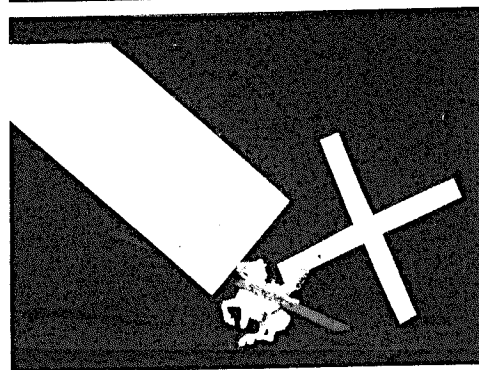
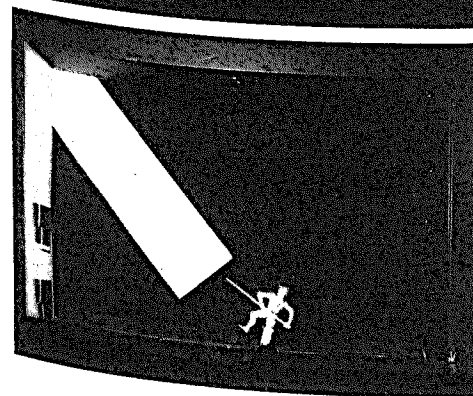
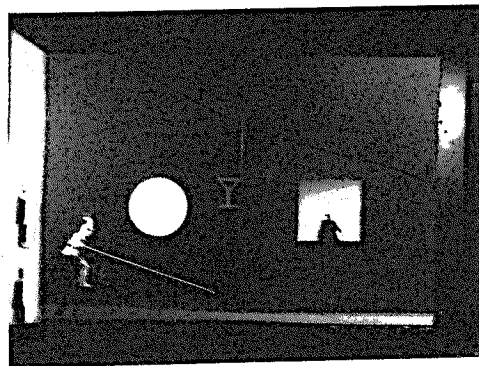
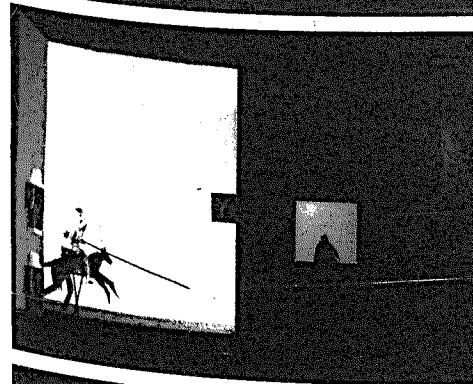
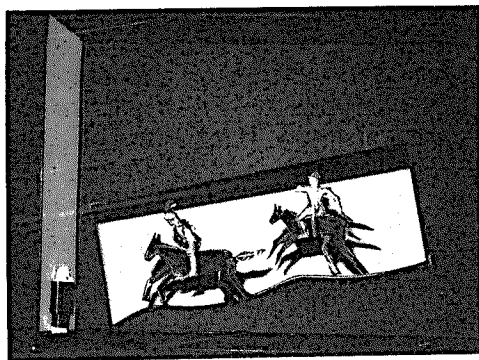
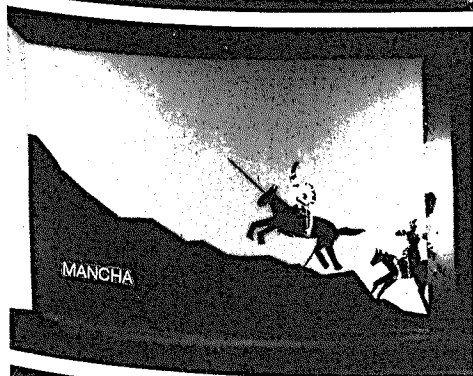
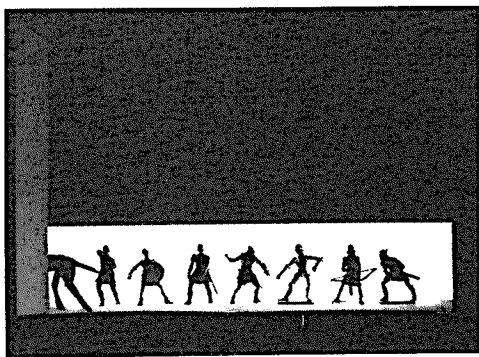
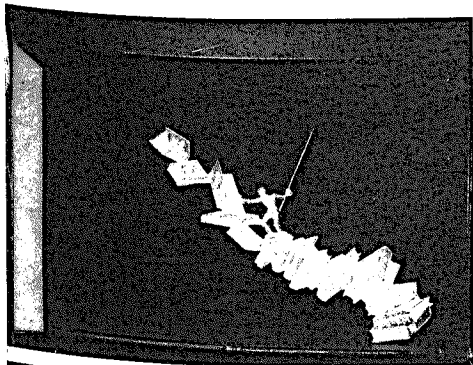
Zeichnungen und Modellphotos

**von Axel Manthey und
Alexander Lintl**



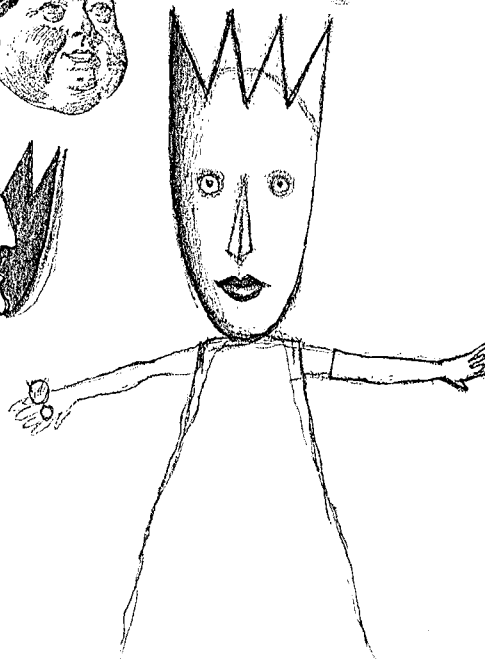
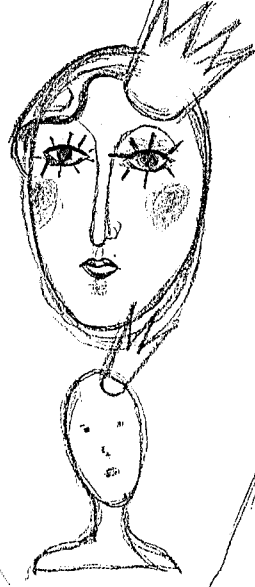
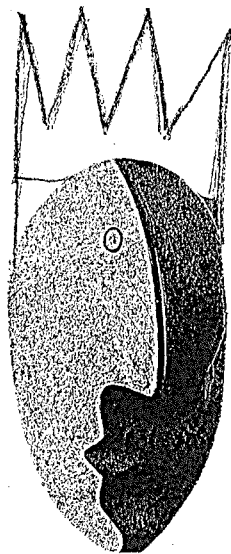
Glatze?
+ eine Locke

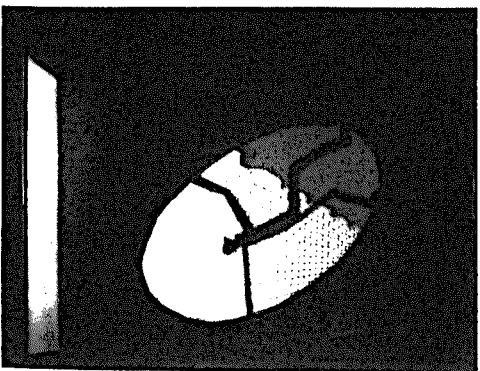
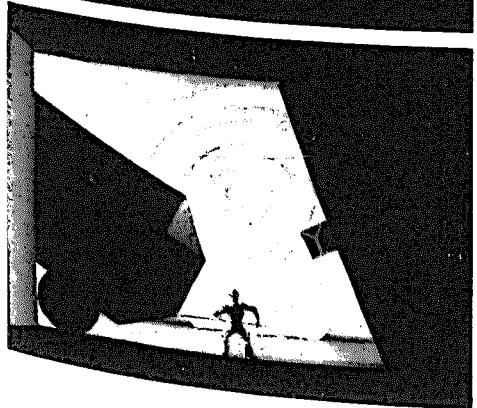
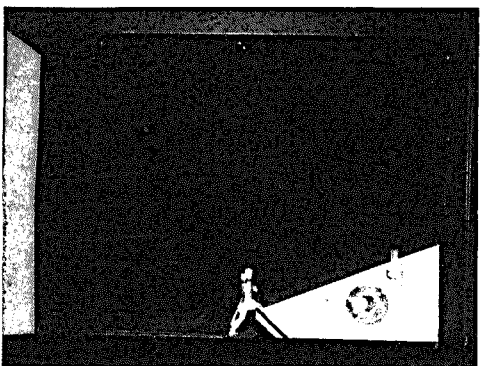
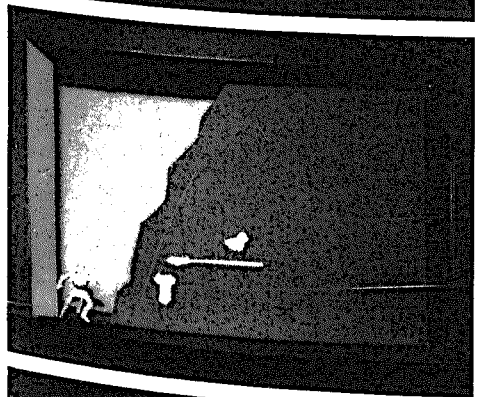
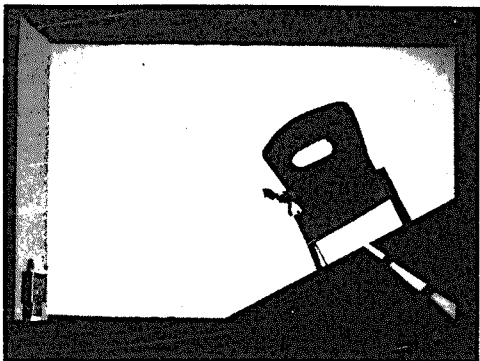
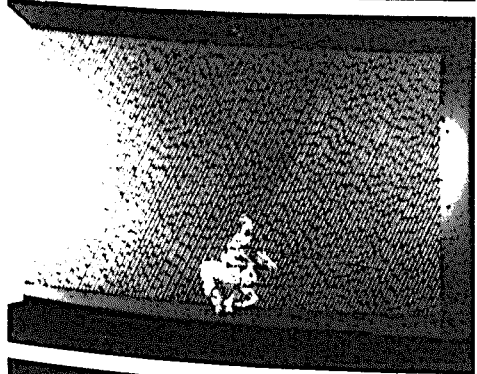
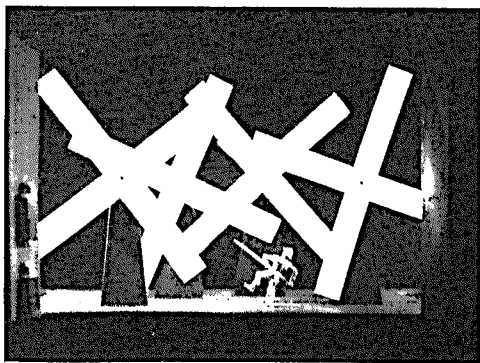
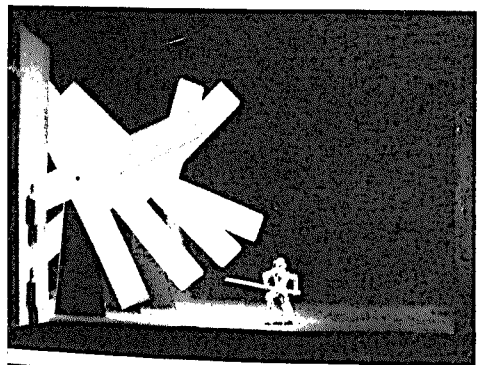




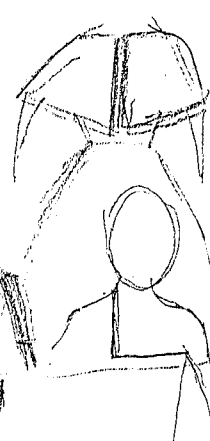
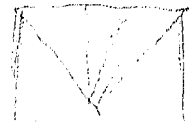


orace of





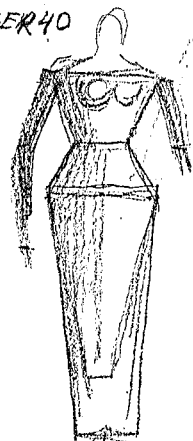
Tafelrock
Tuchgras



• NICHT / SPEC. • NACHBARIN ERHARD • HAUSHALTERIN MAMMOSER ÜBER 40
20 NICHT ERREICH



HINTEN
SCHLITZ



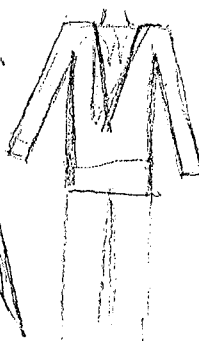
• BARBIER I GÖHRIG

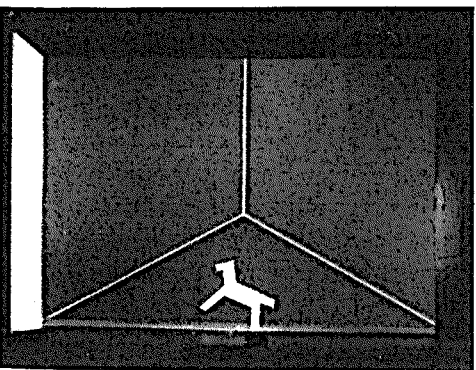
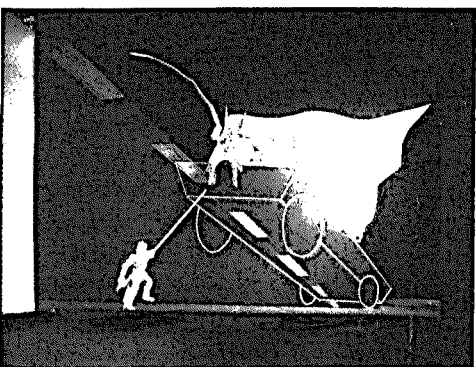
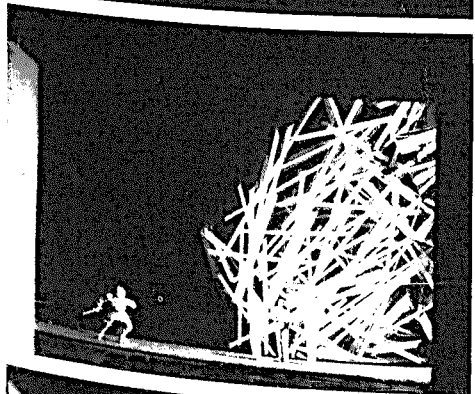
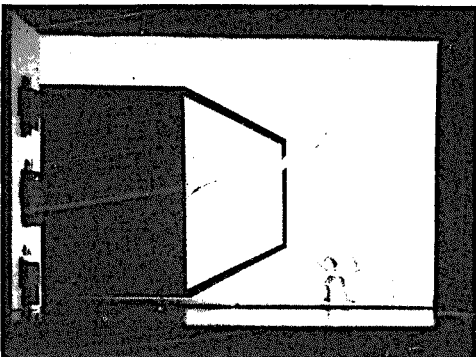
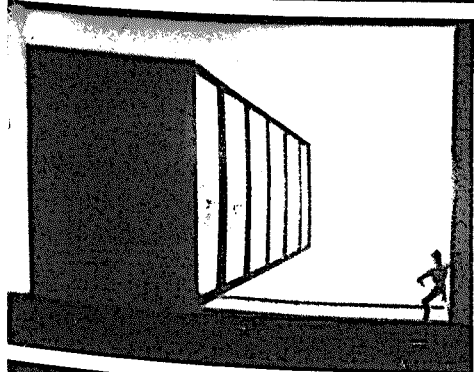
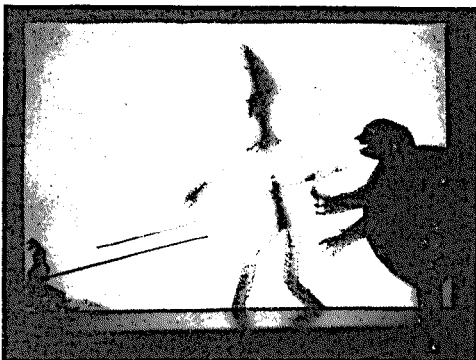
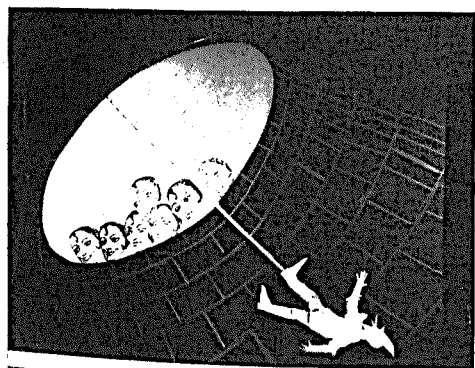
• KÜSTER KAZAPAS

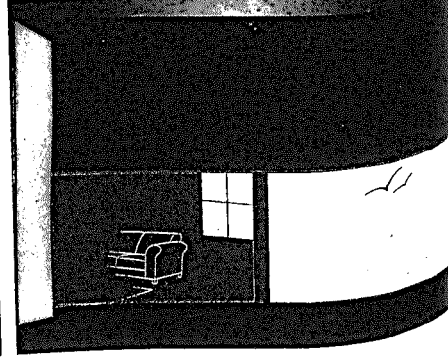
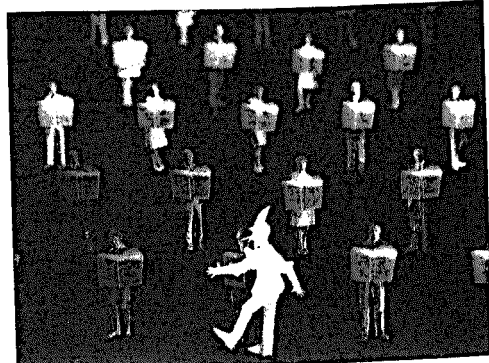
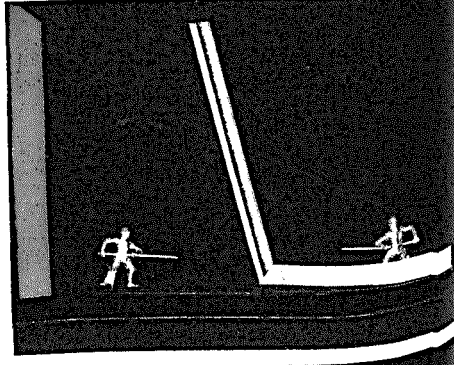
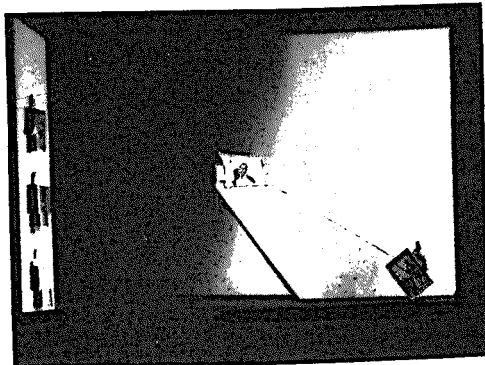
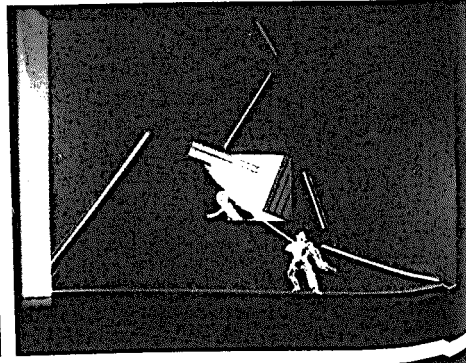
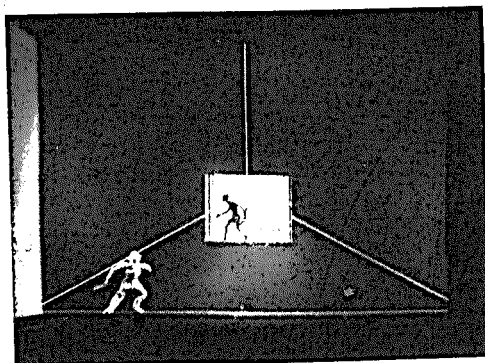
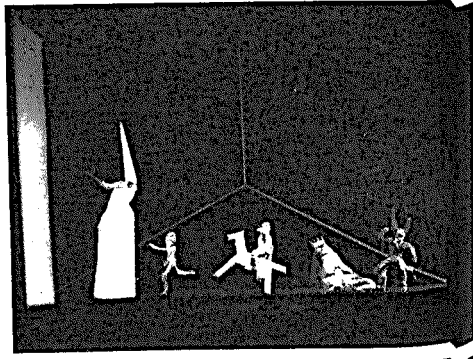
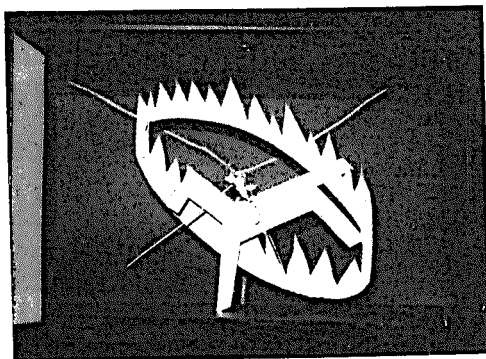
• VERWALTER HIRTE

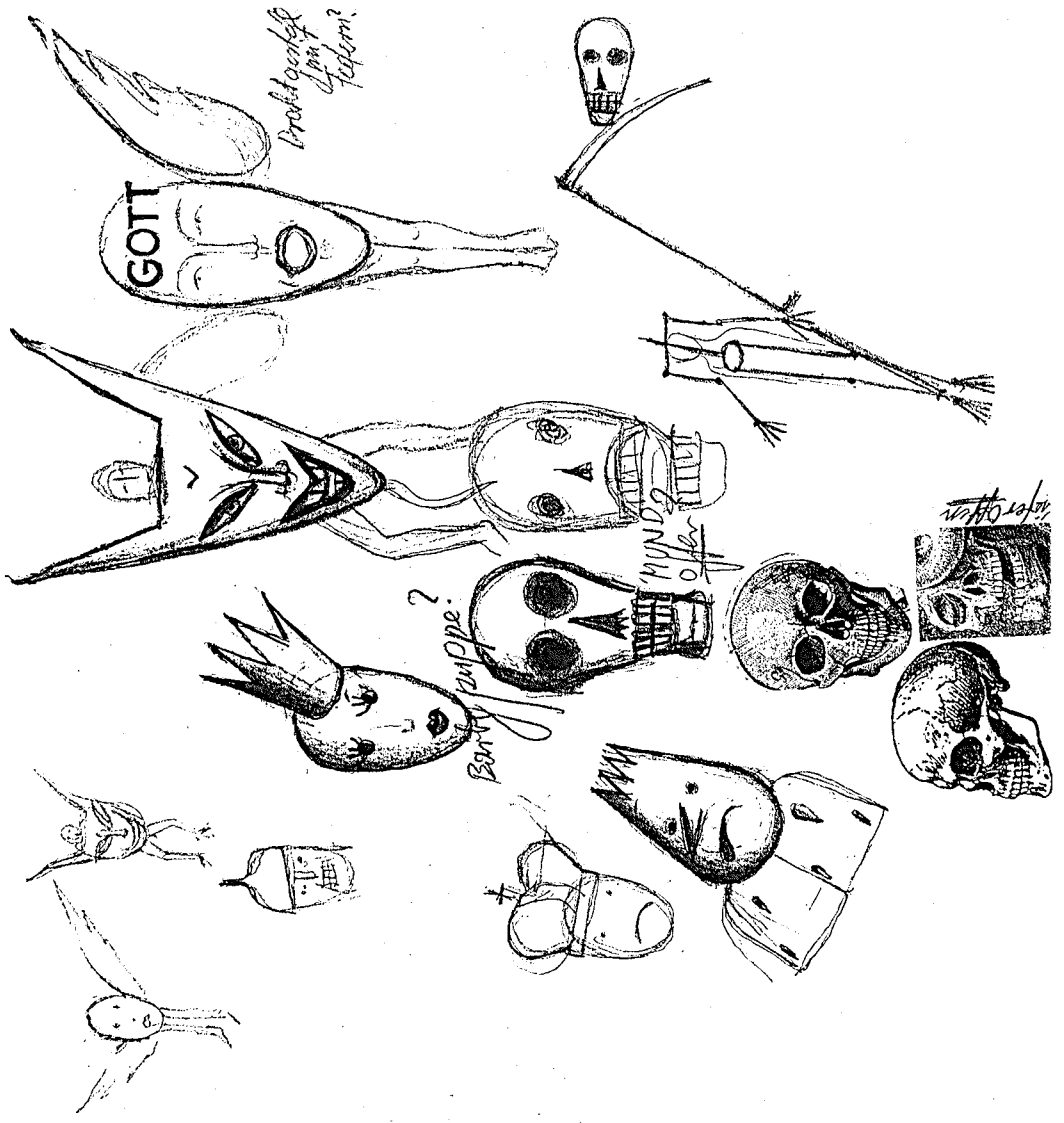
• NOTAR ERBECKE

• PFARRER PIR









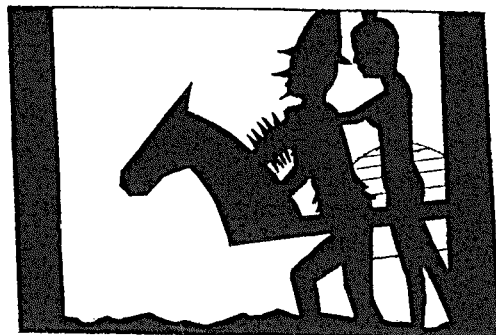
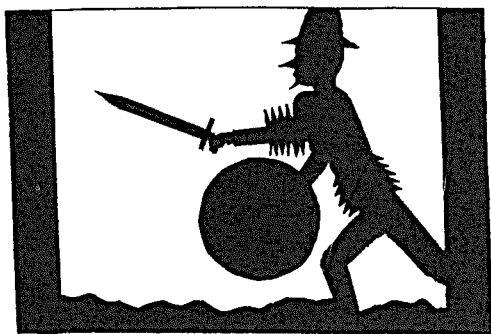
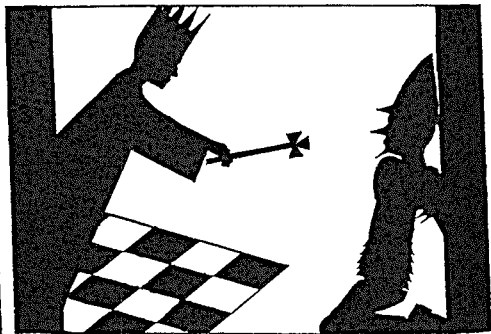
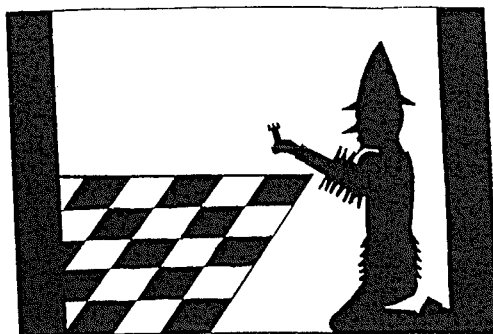
Praktische
Sinn
Felsen?

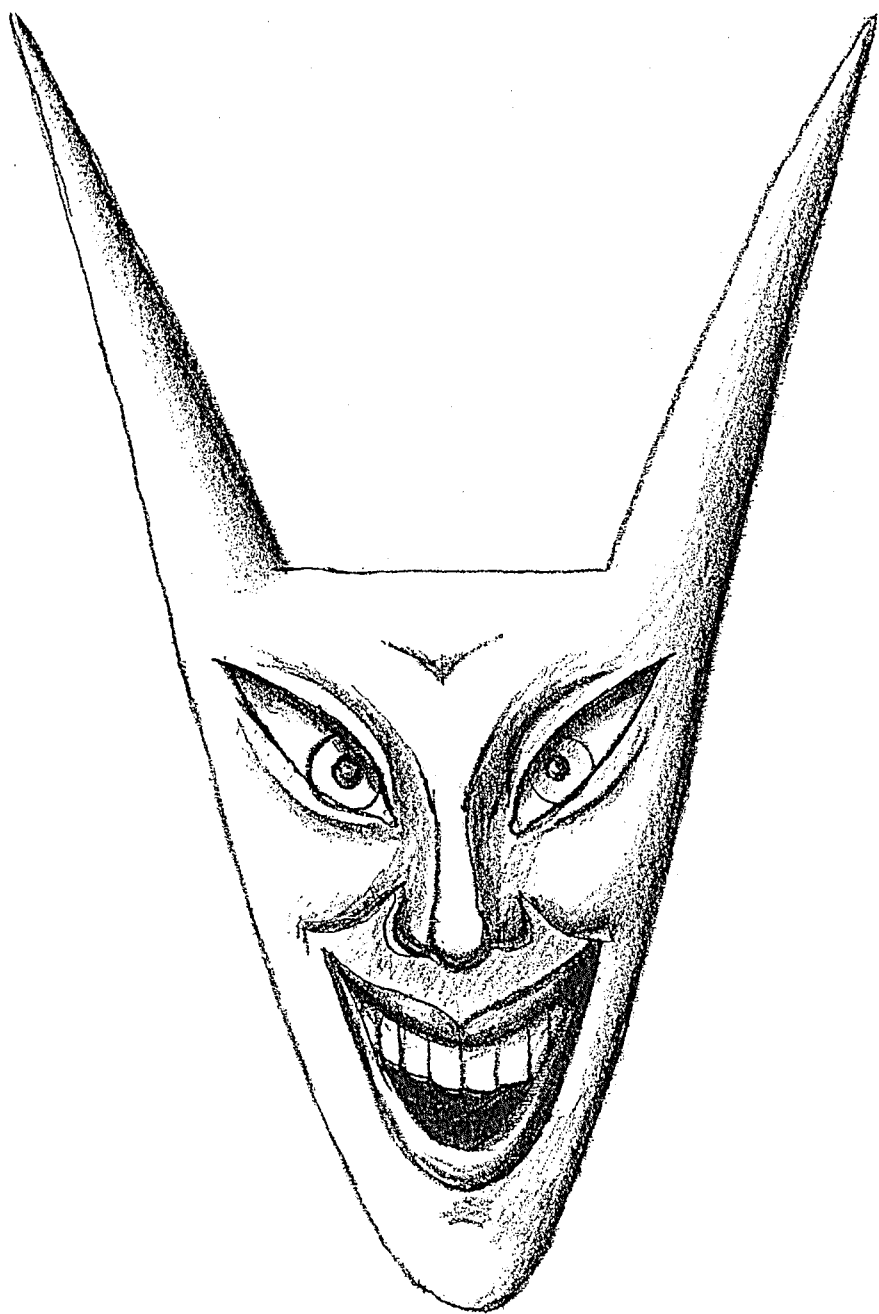
MUND?
offer

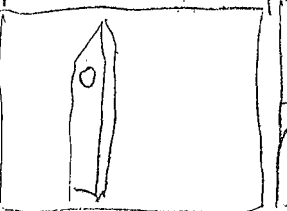
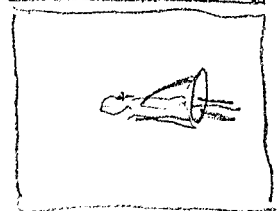
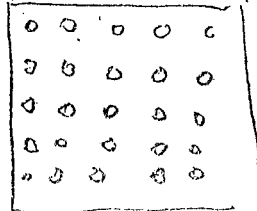
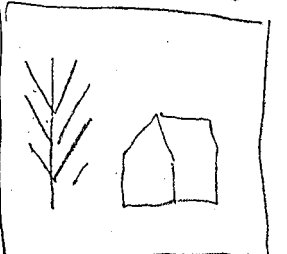
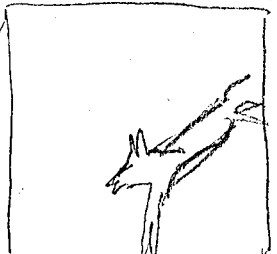
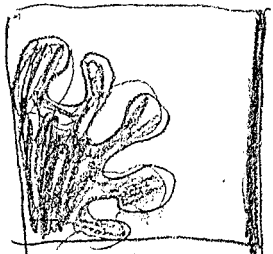
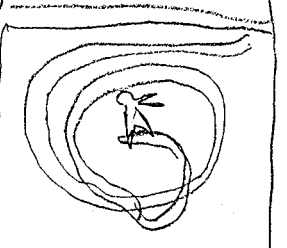
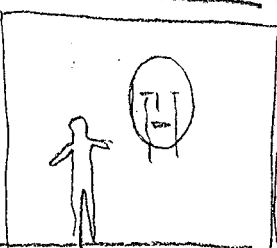
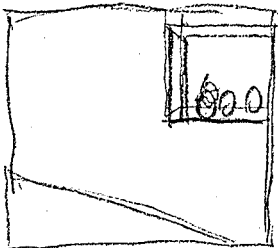
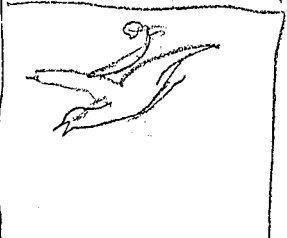
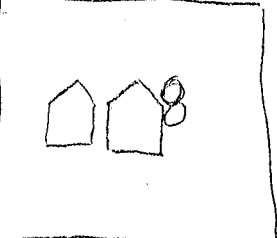
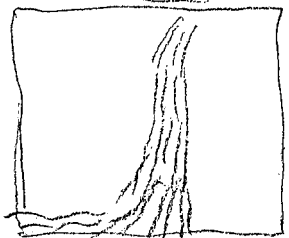
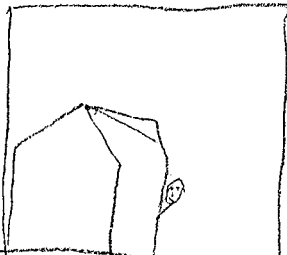
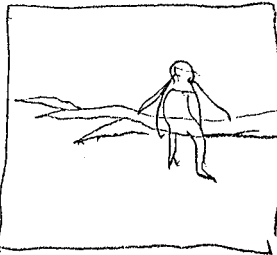
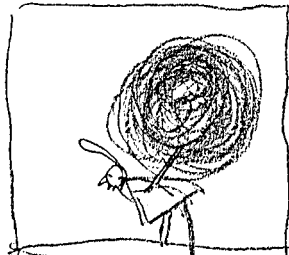
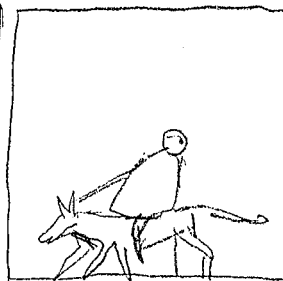
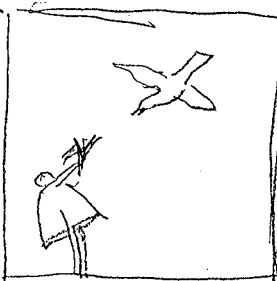
Bart?
ampe?

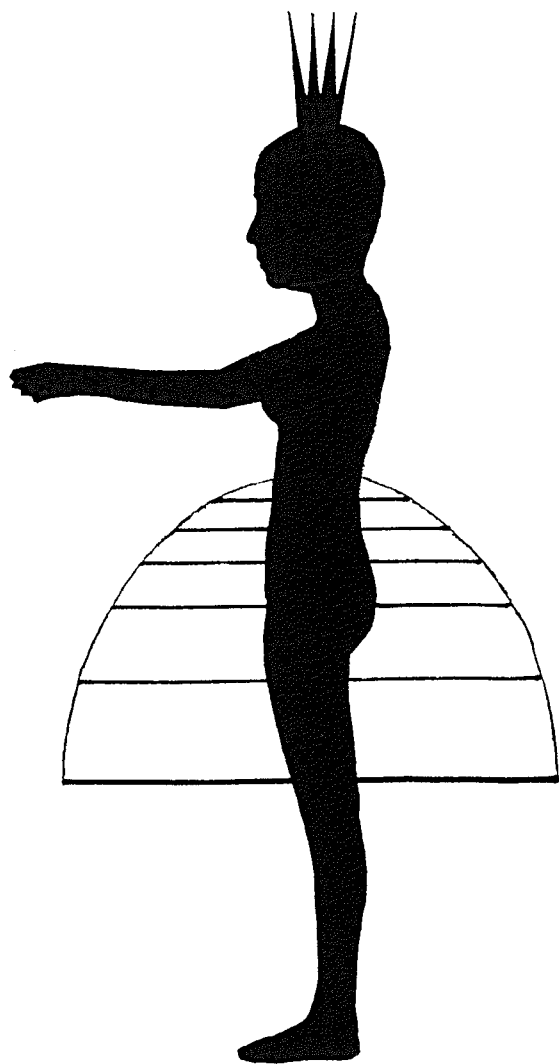
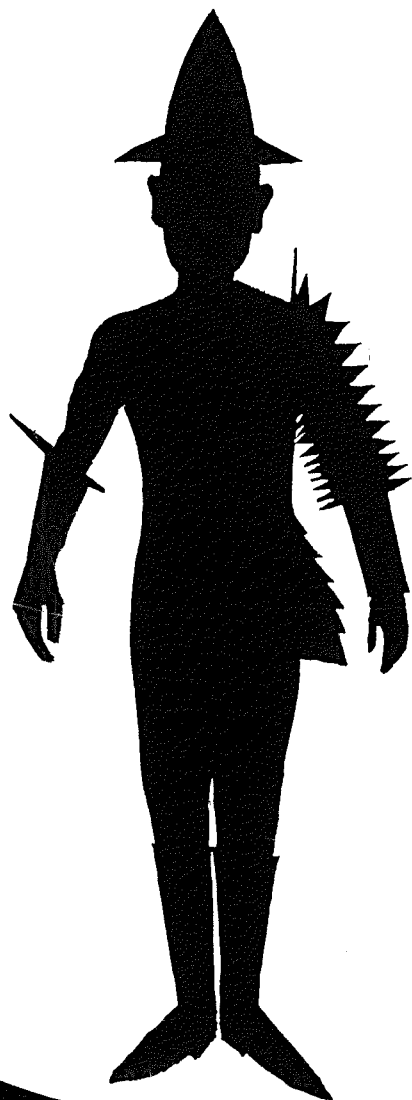
Wetter
offen

Kinder - Mächte
Tiefel Box
Königin - schön
Soblast
Tod
Engel - Schrift









Auge und Ohr

Hans Zender

Gedanken zum Theater

Die Oper gilt bei manchen der besten Musiker, die ich kenne, als eine musikalisch minderwertige Form. Kein Wunder, wenn man den Opernalltag betrachtet: ein meist gleichgültiges Orchester, das insbesondere die wenigen zeitgenössischen Opern, die der Spielplan noch vorsieht, mit hörbarem Widerwillen exekutiert (und oft genug boykottiert); dazu ein Publikum, das mehr an den Äußerlichkeiten der Inszenierung, an Show und Glamour der Stars, auch an eigener Zurschaustellung interessiert zu sein scheint als am Geist der Musik... Aber auch hier dürfen wir uns den Blick nicht trüben lassen: hinter diesem Rummel erscheint das Theater als der Turnierplatz, auf dem sich die verschiedenen Künste begegnen, miteinander ringen, sich vergleichen; und hinter den Künsten erscheinen die verschiedenen Wege, die uns gegeben sind, um der Welt zu begegnen: die Sinne und das Denken.

»Die Sinne denken.« Dieser Satz Georg Pichts formuliert die tiefste Erfahrung des Künstlers in seiner Arbeit. Und wie ließe sich das komplexe Zusammenwirken der Künste im Theater besser erfassen, wie ließen sich neue Modelle dieses Zusammenwirkens besser entwickeln als mit der Vorstellung, daß der Künstler seine Augen- und Ohrwelten auf einer Sinnlichkeit aufbaut, deren Klugheit nicht auf einer erworbenen Ratio beruht, sondern auf einer durch die Intuition vorgegebenen Vernunft?

Das Ohr, geleitet von den in jedem Moment überraschend eintretenden Klängen, lenkt unser Bewußtsein auf die unaufhörlich verstreichende Zeit; das Auge orientiert sich an den relativ festen Strukturen der uns umgebenden Wirklichkeit und läßt unser Bewußtsein den Raum erfassen. Es gibt auch im Hören ein Raumbewußtsein und im Sehen ein Zeitbewußtsein. Zwar ist im Verlauf der kulturellen Entwicklung das Ohr primär zu einem Ort des Erfassens zeitlicher Abläufe entwickelt worden, während das Auge das ihm Gegenübergestellte aufzuteilen und das Geteilte als stabile Objekte zu identifizieren gelernt hat. An dieser Entwicklung waren die Künste im Verlauf der menschlichen Geschichte zweifellos entscheidend beteiligt; auch darf man nicht übersehen, daß dieser Aufgabenteilung von Ohr und Auge sehr elementare körperliche Gegebenheiten zugrundeliegen: das Auge liefert seine Informationen direkt ins Gehirn, während die Klänge – wie jeder Musiker es erfährt – unmittelbar in den Körper fließen und den Körper als Ganzes in Schwingung versetzen.

Dennoch bleibt das Verhältnis von Auge und Ohr zu Raum und Zeit ein unbe-

stimmtes: es wird von der schöpferischen Imagination immer wieder neu definiert. In der bildenden Kunst unseres Jahrhunderts gibt es Strömungen, welche zeitliche Vorgänge in die Erfassung optischer Zusammenhänge integrieren; und die Musik seit dem 2. Weltkrieg hat den Aspekt der Räumlichkeit des Klanges aus seiner bisherigen weitgehenden Unbewußtheit zu eigenständiger struktureller Ausformung entwickelt.

Auge und Ohr erzählen verschiedene Geschichten über die Welt. Gibt der Künstler diese Geschichten, zu Kunstgebilden geformt, wieder an Auge und Ohr zurück – durch die Erschaffung künstlicher Welten, Ohrenwelten, Augenwelten –, kehrt er die Bewegung der natürlichen Wahrnehmung um: während Auge und Ohr ursprünglich als die Fenster erscheinen, durch die wir die Außenwelt erkunden, werden sie, wenn das Erkundete als Botschaft der Künste zum gleichen Ohr und gleichen Auge zurückkehrt, zu Pforten, durch die diese Botschaften in das Innere unseres Bewußtseins dringen.

Durch ihre Verschiedenartigkeit bilden Auge und Ohr konkurrierende Zeichensysteme aus. Jedes der beiden Systeme hat gute Gründe, sich für eine ursprüngliche und vollständige »Sprache« zu halten. Es gibt einen Aufsatz von Friedrich Nietzsche aus dem Jahre 1871, in dem er Auge und Ohr mit Apollo und Dionysos gleichsetzt – dahinter verbirgt sich bei ihm die Absicht, die Musik als das Primäre und das Denken in Bildern als das Abgeleitete darzustellen: »Wie sollte die ganz ins Anschauen versunkene apollinische Welt des Auges den Ton aus sich erzeugen können, der doch eine Sphäre symbolisiert, die eben durch das apollinische Verlorensein im Scheine ausgeschlossen und überwunden ist! –« Dagegen hat das am Optisch-Strukturellen orientierte Bewußtsein unserer Epoche manchmal schon Mühe, das vor allem an der Erfahrung mit der verstreichenden Zeit gebildete Denken des Ohres überhaupt noch als vom Augen-Denken verschieden wahrzunehmen – geschweige denn ihm einen gleich wichtigen Platz anzuweisen.

Die Differenz der beiden Zeichensysteme muß bewußtgemacht werden; aber noch besser ist es, sie als Quelle von Produktivität zu nutzen. Die Ohrenkünste und die Augenkünste spiegeln jeweils nur einen Teil menschlicher Weltwahrnehmung. Was geschieht, wenn sich auf dem Theater beide Reiche verbinden, das Reich des Auges mit dem des Ohres? Welche Botschaft entsteht so, und wie wirkt sie auf den, der Ohren hat zu hören und noch dazu Augen zu sehen?

Als Ursprungszelle der europäischen Opernform wird immer jener Club gebildeter Florentiner genannt, der das griechische Drama mit den Mitteln der Renaissance-musik neu beleben wollte. In Wirklichkeit gab es verschiedene Quellen für die neue Form: das Madrigal und die Madrigalkomödie, Balletti, Intermedien, Masquerate und Trionfi. Es gab, wichtiger noch, die Traditionen des mittelalterlichen Mysterienspiels, das spanische Auto sacramentale; es gab das Oratorio Filippo Neris. Aber keine dieser Formen leistete, was doch sehr schnell Ziel der Oper wurde: die Verbindung und die Vereinigung aller Künste. Die Idee eines solchen »Gesamt«-Kunstwerks mußte nicht erst entwickelt werden, sie stand den Italienern des 17. Jahrhunderts in der mit größ-

tem Aufwand gefeierten Liturgie der Kirche täglich vor Augen; nicht nur Hören und Sehen, sogar Geruch, Geschmack und Tastsinn wurden dort – im Essen des Brotes, im Trinken des Weines, im Riechen des Weihrauchs, im Berühren von Wasser und Öl – zu einer großen Konfiguration aller Zeichensysteme vereinigt. Es ging zur Zeit der Entstehung der Oper vielleicht um eine Säkularisierung jener Sakralwelt, um die Nutzung ihrer in die Kirchenmauern gebannten Formen für eine andere Art der Öffentlichkeit.

Alle liturgischen und paraliturgischen Formen, wie die Mysterienspiele usw., sind darin vergleichbar, daß in ihnen nicht die Geschichte einzelner Menschen im Mittelpunkt stand. Sie handelten von der Welt als ganzer, von Himmel und Erde, von Ewigem und Zeitlichem. Die Akteure konnten nur, wie im Geschehen des Traumes, eine exemplarische, »stellvertretende« Funktion haben. Je mehr sich die neu entstehende Gattung der Oper am antiken Drama orientierte, das dem Individuum den zentralen Platz zuwies, desto mehr trat an die Stelle der quasi zeitlosen Darstellung immer gleicher Geschehnisse eine spezifische Handlung. Daraus ergab sich eine neue Bedeutung der Wortsprache, während Bild und Musik in eine charakteristische Distanz zu dem rückten, als dessen darstellende Zeichen sie benutzt wurden: eine Distanz, die es in den liturgischen Formen nie geben konnte. Die innige Verbindung von Mythos und Logos, die dort herrschte, löste sich auf; durch die entstehende Distanz erhielten die dem Auge bzw. dem Ohr zugehörigen künstlichen Disziplinen aber gerade erst die Möglichkeit, sich individuell zu entfalten.

So wurde die Oper sehr schnell zu dem, was als ihre geistesgeschichtliche Bedeutung vielleicht erst heute ganz klar vor das Bewußtsein tritt: ein Dialog von Auge und Ohr. Generationen haben über die Oper reflektiert; sie konnten sich nicht genugtun, sie als chimärische Form, als Zwitter, als angeblich zu ewigem Mißlingen verurteilte Quadratur des Kreises darzustellen. Es ist aber nicht zu bestreiten, daß eine Fülle von Meisterwerken höchster Qualität gerade aus der, oft auch als Widerspruch empfundenen, Spannung zwischen der Welt des Auges und der des Ohres entstehen konnte.

Oft wurde diese Spannung von dem angeblichen Widerspruch von »Wort« und »Ton« überdeckt. Nun ist ja die Wort-Sprache selbst schon ein zusammengesetztes Phänomen, sozusagen ein Kind von Auge und Ohr: mit ihrem Charakter als sich in der Zeit ereignende Rede gehört sie der Welt des Ohres an; durch die Tatsache, daß sie in der Bedeutung der Worte Bilder der Welt durch Erinnerung festhält, gehört sie zur Welt des Auges. Die Sprache selbst ist also bereits ein Dialog von Auge und Ohr; wenn man so will, eine Form von Theater. Der Satz »prima la musica – dopo le parole« ist schon deswegen sinnlos, weil eine Sprache ohne Musik ihres Wortklanges gar nicht existiert – außer vielleicht in den Hirnen einiger Sprachphilosophen. Eine andere Spielart des europäischen Theaters, das Ballett, ist rezeptionsgeschichtlich nie in einem Widerspruchsverhältnis zur Musik gesehen worden; doch scheint die Entwicklung der Bewegungskunst – selbst ja, wie die Sprache, als zeitlich strukturierte Bewegung im Raum ein Kind von Auge und Ohr – eben erst dabei, sich von der

Musik zu emanzipieren und eine Autonomie zu entwickeln, wie sie das Zeichensystem der Wortsprache schon so lange gefunden hat. In diesem Zusammenhang ist auch Rudolf Steiners Definition der Eurhythmie als einer noch über der Dichtung stehenden Kunstgattung, die gerade erst im Begriff ist sich auszubilden, interessant.

In der Geschichte ihrer Entwicklung hat die Oper ziemlich früh eine Grundform zur Durchführung des Dialoges von Auge und Ohr, d.h. für die Integration der vier Grundformen Musik, Sprache, bildende Kunst und Tanz, ausgebildet. In der Barockoper finden wir eine weise Balance, welche die Schwerpunkte der verschiedenen strukturellen Aspekte optimal verteilt: es gibt die rein musikalischen Formen der Vor- und Zwischenspiele; es gibt die Rezitative, in denen sich die Musik der Deklamation und Wortverständlichkeit unterordnet und die Handlung sich vollzieht; es gibt die ariosen Teile, in denen der Gesang triumphiert, die Handlung steht, und das Wort oft auf ein einziges Sprachbild eingefroren ist; und es gibt die großen Ballette, in denen das Auge die Vermählung von Raumarchitektur, Bühnenbild und getanztter Bewegung genießt. Der Dialog von Auge und Ohr ist ausgewogen; er billigt allen Gesprächspartnern abwechselnd die Führung zu.

Betrachten wir diese damals so balanciert erscheinende Form der Oper etwas genauer, so fällt uns ein Detail auf, das wir normalerweise nicht beachten. Zwar geht die Anstrengung dahin, alle Opern, was die Musik betrifft, in der Zeichenschrift der Partitur möglichst präzise zu überliefern; für die Szene und die auf der Szene stattfindende Bewegung dominiert aber die mündliche Tradition – wobei man allerdings die sich bildende Choreographieschrift des barocken Balletts sowie eine gewisse Tradition in der Bewegungssprache der szenischen Darstellung ausnehmen muß. So wurde eine Entwicklung begünstigt, welche die Szene im Laufe der Zeit immer mehr als bloß »dekorativ«, als akzidentell zur Darstellung der Kunstform Oper ansah, und damit das Ohr gegenüber dem Auge, die Verinnerlichung gegenüber dem Äußereren betonte: eine Entwicklung, die in Deutschland im 19. Jahrhundert kulminierte.

Betrachten wir dagegen etwa die Tradition des japanischen Noh-Theaters, wie sie sich Anfang des 15. Jahrhunderts ausgebildet hat, so finden wir dort eine Theaterform, in der nicht nur Sprache und Musik, sondern auch Maße und Strukturen des Bildes, Kostüme und Masken, jede Bewegung der Schreitenden und Tanzenden usw. bis zur kleinsten Fingerbewegung kodifiziert sind und also auch rekonstruiert werden können. Abgesehen einmal von der Unmöglichkeit eines direkten Vergleiches zweier Kulturen, die auf so verschiedenen Voraussetzungen beruhen, darf man wohl sagen, daß in Japan die strukturelle Vernetzung der Mittel in einer Vollendung realisiert wurde, wie sie weder das Barocktheater noch spätere europäische Theaterformen erreicht haben, weil hier die Aufmerksamkeit stets auf die Hochentwicklung einzelner Aspekte gerichtet war. So mußte sich innerhalb der Gattung Oper die Kunst der Bewegung bis vor kurzem noch in einem Stadium des Wildwuchses befinden, während sie im Noh-Theater zu einer so großen Bewußtseinsreife kam, daß sie schriftlich fixiert werden konnte; so konnte sie sich auf

gleichem strukturellem Niveau mit Instrumentalmusik, Gesang und rezitierter Sprache verbinden.

Waren also schon innerhalb der noch relativ ausgewogenen Form der Barockoper die visuellen und die akustischen Künste strukturell gesehen nicht ganz im Lot, so wird in dem Moment, wo die durchkomponierte Form die barocke Gliederung verdrängt, die strukturelle Eigenbedeutung des Optischen noch mehr reduziert. Die Grenzen von Rezitativ und Arie werden verwischt und schließlich aufgegeben, das Ballett eliminiert, am Ende sogar auf die Ouverture, als den letzten Rest der Barockarchitektur, verzichtet; die Konzentration richtet sich ganz auf das musikalische Geschehen.

Es lohnt sich aus dieser Perspektive einen Blick auf das Werk Richard Wagners zu werfen und zu fragen, wie hier der Dialog von Auge und Ohr funktioniert und wie die einzigartige theatralische Wirkung des Wagnerschen Musikdramas alles verinnerlicht hat, was im Barock noch äußere Ordnung war: Bild, Farbe, Bewegung, Sprache – alles ist Klanggeschehen geworden, aber so, daß es, um zu wirken, durchaus der äußeren Darstellung – des Bühnenbildes, der Bewegung auf der Szene, der deklamierten Worte – bedarf; zumindest weckt die Musik den Wunsch danach. »Zur Zeit ward hier der Raum«, möchte man in Umkehrung des Parsival-Zitates sagen; alle apollinischen Sprachen, die Augenwelten, erscheinen rückverwandelt in die dionysische Urwelt des Ohres. Und doch bedarf diese selbst nicht nur der äußeren Bilder, sie scheint sie direkt aus sich hervorzubringen, und zwar durch eine gewisse Weiträumigkeit der musikalischen Makrostruktur wie eine charakteristische Bildhaftigkeit der Mikrostruktur – beide völlig ungeeignet für den Konzertsaal. Es ist eine große und kaum endgültig zu beantwortende Frage, ob man diese aus der Musik unmittelbar hervorquellenden bildhaften und bewegungsmäßigen Assoziationen als Regisseur verdoppeln oder ob man ihnen einen visuellen Kontrapunkt entgegensetzen soll. Es muß erlaubt sein, aus der Erkenntnis heraus, daß es sich beim Theater Richard Wagners um ein »Ohrentheater« handelt, seine Texte und Regieanweisungen als Teil der Partitur zu lesen – entgegen Wagners eigener Intention von Musikdrama, in dem alle Kunstgattungen der dramatischen Handlung dienen. Interessant in diesem Zusammenhang dürfte sein, daß Wagner selbst wohl vorgeschwebt hat, auch eine szenische Tradition (fast möchte man sagen: im Sinn des Noh-Theaters) in Bayreuth zu begründen. Daß das nicht möglich war, liegt vermutlich an der fehlenden strukturellen Autonomie der Bilder im Rahmen der Konzeption des Wagnerschen Musikdramas.

Ist es überhaupt möglich, feste Kriterien zu finden, denen Musik im Zusammenhang eines theatralischen Werkes gehorchen müßte? Daß Theatermusik nicht als minderwertige oder primitivere Musik gegenüber der »absoluten« beschreibbar ist, hat das Beispiel Mozart ein für allemal bewiesen. Sie muß jedoch offenbar über eine gewisse gestische Qualität verfügen: sie muß auch Einbrüche einer jähen Unmittelbarkeit in der Form zulassen, welche bei einem Konzertsaalstück hochproblematisch

wären. Auf jeden Fall ist es unmöglich, Formen der absoluten Musik ohne weiteres auf die Bühne zu übertragen, es sei denn, sie hätten, als Zitat, schon wieder Objektcharakter. Gute Theatermusik muß »offene« Stellen haben, Stellen, an denen die musikalische Struktur dünn wird: gerade hier wird sich die Brücke zur Bühne schlagen lassen. Sie sollte auch mit einfachen, eher signalhaftem Material arbeiten – Wagners Leitmotive sind dafür ein gutes Beispiel – nicht etwa weil man im Theater mit musikalisch »dümmerem« Publikum rechnen sollte, sondern weil sich im komplexen Aug-Ohr-Angebot des Theaters die einzelnen Schichten besser verbinden, wenn sie einfach strukturiert sind.

Während sich im 19. Jahrhundert eine Entwicklung der Opernform zur grandiosen Einseitigkeit eines reinen »Ohren-Theaters« vollzog, sehen wir die bildhaften Aspekte dieser Form in ihrer konstruktiven Bedeutung für das Ganze verkümmern. So fiel es den Protagonisten einer endlich sich als revolutionär und autonom verstehenden Regiekunst in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts sehr leicht, das alte Operntheater als feudalistisches Rampentheater zum alten Eisen zu werfen. Mit Riesenschritten wurde nun alles zurückerobert, was die Musik an Terrain gewonnen hatte. Diese Entwicklung des Operntheaters zum Regietheater hin war zwangsläufig. Heute, wo wir am Ende dieser Entwicklung stehen dürften, können wir langsam überblicken, wie weit sich dieses Konzept bereichernd, wieweit es sich zerstörerisch ausgewirkt hat.

Das Konzept des Regietheaters lebt von zwei Grundvorstellungen: 1. Der Regisseur erweckt durch seine Arbeit die in reiner Potentialität schlummernde Partitur aus ihrer sozusagen theoretischen Existenz in die sinnliche Realität der im Hier und Jetzt stattfindenden Aufführung. 2. Zentrales Mittel seiner Arbeit ist es, die Handlung des Werkes durch ein autonomes und möglichst komplexes Bewegungsspiel interpretierend darzustellen. Es ist nötig, beide Prämissen unter die Lupe zu nehmen und sich auch Widersprüche und Fatalitäten bewußt zu machen; nur so wird es möglich sein, weiter in die Zukunft zu denken.

Eine Partitur ist eine präzise Anweisung zur Erzeugung bestimmter zeitlicher Vorgänge – eine akustische Aktionsschrift, wenn man so will. Ein Textbuch dagegen spricht eine Sprache ganz anderer Art, die vom Regisseur und Bühnenbildner erst noch in Maß und Zahl umgeformt werden muß. Ein Fis der Klarinette, das im Piano drei Sekunden erklingt, ist ein Fis der Klarinette, das im Piano drei Sekunden erklingt; ebenso ist eine drei Meter hohe und fünf Meter breite blaue Wand vorne links auf der Bühne eine drei Meter hohe und fünf Meter breite blaue Wand, die mit einem Scheinwerfer bestimmter Stärke zur Erscheinung gebracht wird. Aber was heißt dagegen: »Senta springt vom Felsen ins Wasser«?? Dafür müssen erst präzise Chiffren, Maße, Gewichte, Materialien und ein Stil der Darstellung gefunden werden.

Im Unterschied zum Regisseur des Sprechtheaters stellt sich dem Opernregisseur eine strukturell viel kompliziertere Aufgabe. Während das Textbuch des Dichters nicht nur, was das Bühnenbild und die szenische Bewegung, sondern auch, was Tempo und Dynamik der Sprachdeklamation angeht, unbestimmt ist, hat der Kom-

ponist die zeitliche Dimension – eben Tempo und Dynamik, d.h. den »strukturellen Rhythmus« – schon bis ins kleinste bestimmt; dem Regisseur bleibt hier also nur die bildnerische Gestaltung von Bühne und Kostüm ganz zur freien Verfügung, denn schon die Bewegung der Figuren muß in dauernder Beziehung zur Musik gefunden, aus der Musik herausgelesen werden. Das Textbuch des Dichters im Sprechtheater muß von Regisseur und Schauspielern aktualisiert, d.h. aus der poetischen Sprache in präzise Daten übersetzt werden. Die musikalisch dominante Theaterform der Oper zu aktualisieren ist die Aufgabe von Dirigent, Sängern und Musikern. Da die Partitur des Werkes für die Musiker präzise Angaben enthält, ist ihr Anteil genau zu umschreiben; die Aufgabe des Regisseurs ist demgegenüber schwieriger zu definieren, da sie zum Teil unbestimmt, zum Teil – durch das Vorhandensein der Partitur – fest umrissen ist. Der Regisseur muß lernen, das Textbuch als Teil der Musik zu lesen. Seine Aufgabe unterscheidet sich von der des Dirigenten also nicht essentiell: beide, Dirigent wie Regisseur, sind an der Matrix der Partitur als Vorgabe gebunden, sie sind Interpreten eines Werkes, nicht seine Konstrukteure; und die Qualität einer Regie – ebenso wie die einer Dirigierleistung – bestimmt sich einzig daran, wieweit es ihr gelingt, innerhalb ihres Bereiches die dem gegenwärtigen Zeitpunkt adäquate Übersetzung der alten Zeichen zu finden. Der Regisseur muß, ebenso wie der Musiker, an jedem Zeitpunkt des Aufführungsritus in innigstem Kontakt mit den Zeichen der Partitur, d.h. mit dem strukturalen Rhythmus, den der Komponist vorgegeben hat, denken. Auch der »Härtegrad« und das Gefälle der Affekte sind in diesem strukturalen Rhythmus enthalten; will ein Regisseur aus einem Operntextbuch andere als die komponierten Affekte herauslesen und seinen Figuren aufzwingen, so gerät er nicht nur in einen Widerspruch zu den Intentionen des Komponisten, sondern auch zu dem Sinn der klingenden Musik als theatralischer Wirklichkeit.

Der sich unvermeidlich ergebende Aspekt der Neuheit der vom Regisseur gewählten szenischen Chiffren gegenüber früheren Vorstellungen kann nur Mittel, nicht Selbstzweck sein. Er ist mit den retuschierenden Eingriffen des Dirigenten in die Partitur vergleichbar, die nötig sind, um unter den heutigen Aufführungsbedingungen in den größeren Räumen, mit veränderten Instrumenten etc. die Intentionen des Komponisten möglichst genau zu realisieren. Definiert der Regisseur seine Arbeit unabhängig von der vom Komponisten vorgegebenen Zeitstruktur, so geht er fehl; glaubt er – vielleicht im Bewußtsein eigener Kreativität – szenische Gegenwelten dem Werk unabhängig von der Musik einfach überstülpen zu können, so wird er seiner Aufgabe als Interpret, als Dolmetscher einer Partitur nicht gerecht; in extremen Fällen mißbraucht er einen Text der Tradition, um sich auf dessen Kosten zu profilieren. Es wäre so, wie wenn der Dirigent auf die Idee käme, die Partitur willkürlich umzuschreiben oder eigene Musik einzuschieben.

Die Kunst der modernen Opernregie hat Großartiges geleistet, und ihr Beitrag hat die Form Oper auf den Weg zu einem reicheren, komplexeren Zustand gebracht. Aber wir kennen zur Genüge auch Operninszenierungen, in denen alles und jedes in

ein permanentes Bewegungsspiel aufgelöst ist, gleichgültig ob es sich um Ouverture, Rezitativ, Arie, Ensemble etc. handelt; gleichgültig also, ob die zugrunde liegende Musik von ihrem Schöpfer als Grundlage einer dramatisch-bewegten oder einer still-ruhenden Bühnensituation komponiert ist. Ein solcher Inszenierungsstil mag für eine Oper des späten neunzehnten Jahrhunderts durchaus angebracht sein; wendet man ihn aber auf ein ausgesprochen differenziert gegliedertes Werk aus dem Barock, der Klassik oder der Moderne an, so kann die Botschaft des betreffenden Werkes empfindlich gestört bzw. unkenntlich gemacht werden.

Ich nenne ein Beispiel: Der Komponist hat zwischen zwei sehr dramatische Szenen eine äußerst zarte, leise und langsame Zwischenaktmusik eingeschoben, um den Zuschauer durch einige Minuten konzentrierten Hörens in verdunkeltem Raum zu entspannen. Der Regisseur hat auf dieses Stück eine komplexe, sehr lebhafte Bewegungsstruktur mit zwanzig bis dreißig Statisten, sich bewegenden Bühnenteilen etc. gestellt. Ergebnis: die Lebhaftigkeit der Szene läßt das ruhige Musikstück als widersinnig erscheinen; es ist durch den Lärm der Szene kaum zu hören; der strukturelle Sinn eines Ruhepunktes der Partitur ist zerstört.

Die Angst vor Ruhepunkten, die viele Regisseure verfolgt, wirkt sich oft in einer Massierung der szenischen Mittel aus; treffen diese auf ihrerseits sehr massive und komplexe Stellen einer Partitur, so können sie den Hörer-Zuschauer auch einfach überfordern und dazu bringen, die Aufmerksamkeit des strukturellen Hörens aufzugeben, und entweder in Frustration oder in eine rauschhafte Euphorie zu verfallen: Übermaß an Information erzeugt eben bloßes »Rauschen«! Es liegt mir nun völlig fern, den unorthodoxen Umgang mit historischem Material tabuisieren zu wollen. Er gehört zum guten Recht des schöpferischen Geistes. Ich bin aber gegen Unklarheiten oder gar Unehrlichkeiten in der Konzeption, weil diese das Zünden des schöpferischen Funkens im Keim ersticken. Selbstverständlich kann man »Collagen« machen, als Regisseur wie als Musiker. Selbstverständlich kann man in überlieferte Texte eingreifen, sie zerschneiden oder überlagern. Nur handelt es sich dann nicht mehr um den schöpferischen Vorgang einer Interpretation, sondern um den schöpferischen Vorgang der Herstellung eines neuen Werkes.

Exkurs: Autor und Interpret

In der aktuellen Auseinandersetzung über die Frage, inwieweit es überhaupt einen Autor, ein originales Werk gibt, oder nur unendlich viele einander gleichberechtigte Lesarten eines Textes, darf man nicht übersehen, daß die Annäherung an einen Text zwei gegensätzliche Grundintentionen haben kann (was nicht ausschließt, daß diese einmal in einem genialen Wurf auch zusammenfallen können). Entweder ich nehme alle Kräfte zusammen, um zum Herzen eines geliebten Textes vorzudringen; dann versuche ich, mein eigenes Bewußtsein dem des Autors so völlig anzuverwandeln, bis sein Werk zu mir spricht. Das, was der Text mir dann sagt – und was sich aller-

dings davon unterscheiden wird, was er früher andern gesagt hat –, muß ich durch meine jetzt entstehende Interpretation meinen Zeitgenossen mitteilen. Es ist klar, daß die Anstrengung des Interpreten immer erst durch die Schalen der bisherigen Rezeptionen eines Textes hindurchdringen muß, bis sie dem Original so direkt wie möglich begegnet. Diese Begegnung schafft dann, wenn sie glückt, absichtslos das »Aktuelle« einer neuen Lesart.

Oder aber ich nähere mich einem Text mit der Absicht, ihn teilweise oder in bestimmten Aspekten in einen neuen, außerhalb von ihm liegenden Zusammenhang zu stellen. In diesem Fall sind alle meine Kräfte auf die Bildung dieses neuen Ganzen konzentriert; der Umgang mit allen Materialien, welche ich zu einem neuen Werk verschmelzen will, darf ausschließlich diktiert werden von den Gesetzmäßigkeiten des neuen Zusammenhangs. Jedes Mittel im Umgang mit alten Texten ist dann erlaubt, auch Parodie, bewußte Verfälschung, Umkehrung der Absichten der Autoren; die Kraft des neuen Ganzen muß alles rechtfertigen. In der *Musique pour les Soupers du Roi Ubu* von B. A. Zimmermann ist, außer einer kurzen Floskel, keine Note originale Schöpfung dieses Autors – alles ist Zitat, aufgesammelt aus allen möglichen Schubladen der Musikgeschichte; das Ganze aber ist unverkennbarer, eigenwüchsiger Zimmermann.

Ich möchte diese beiden verschiedenen Beziehungen zum Originaltext noch radikaler zu formulieren versuchen. Der Weg zum »Herzen« eines Textes führt in letzter Konsequenz über den geschriebenen Text hinaus – in Richtung der Stunde, in der dieser vom Autor »empfangen«, konzipiert wurde. Verglichen mit diesem Konzeptionsvorgang ist bereits der ausgeformte Text schon eine »Version« des Originals in seiner noch »flüssigen« Form – es könnte andere geben, die sich wie Geschwister zu ihm verhalten, aber nicht gleich wären. (Man denke nur an die Problematik der »Originalgestalt« einer Form in der aleatorischen Musik!) – Umgekehrt, d.h. vom Text aus betrachtet, kommt man in letzter Konsequenz ebenfalls zu einem faszinierenden Paradoxon. Von einem schriftlich fixierten Text gehen gleichzeitig zwei gegensätzliche Aufforderungen aus – Aufforderungen, die er eben durch seine endgültige Fixierung ausspricht:

1. Nimm mich, den Text, als Unveränderliches; kehre immer zu mir zurück.
2. Schaffe einen zweiten, von mir total unterschiedenen Text – erst dann werde ich in meiner Einzigartigkeit klar erscheinen, indem ich mich vom zweiten Text abhebe.

So erscheint das Schöpferische immer in zwiefacher Wirkung: es fordert den Menschen gleichzeitig zum Bewahren wie auch zum Verändern seiner Gestalt auf.

Beide Wege im Umgang mit Geschichte sind also möglich und auch notwendig; verboten sind nur Halbheiten und nicht gedeckte Schecks. Wir müssen uns vor jeder Falschmünzerei hüten. Die Kulturindustrie lebt fast ausschließlich davon, unsere kulturelle Tradition darzustellen. Stellt man sich als Regisseur oder Dirigent dieser Aufgabe, so muß man sie auch ehrlich erfüllen und nicht unter dem Deckmantel der Interpretation anerkannter Meisterwerke Ansprüche von Originalität, Kreativität

usw. einschmuggeln wollen. Dann stoßen nämlich zwei Konzepte aufeinander, die sich gegenseitig paralisieren. Eine in sich widersprüchliche Konzeption kann nie schöpferisch sein, denn sie geht an den beiden Möglichkeiten des Schöpferischen vorbei: an der Möglichkeit, ein neues Werk zu schaffen (dann aber auf eigenes Risiko und nicht auf den Krücken einer Partitur) und der, einen alten Text interpretierend lebendig zu machen.

Am wenigsten steckt das Schöpferische in jenen außerkünstlerischen Kategorien, welche im Mittelpunkt des Interesses unserer Medienwelt stehen: in neuen psychoanalytischen, esoterischen oder politisierenden »Deutungen« des Textbuches. Auch hier gilt Günter Eichs genialer Ausspruch »Was ich verstehe, interessiert mich nicht«. Was sich in diskursive Sprache auflösen läßt, ist nicht genuines künstlerisches Denken, und die Gefahr der Bildung von »falschem Bewußtsein« liegt nahe. Ebenso führen alle naturalistischen Aspekte auf dem Theater am weitesten weg von dem hier entworfenen Konzept eines »Aug-Ohr-Theaters«.

Der Regie muß es gelingen, die szenische Aktion zu einer autonomen, in sich stimmigen artifiziellen »Sprache« werden zu lassen. Im selben Atemzug muß aber gesagt werden: »Falsches Bewußtsein« entsteht erst recht dann, wenn die Illusion eines – der klassischen Ästhetik entsprechenden – in sich ruhenden »Reiches des schönen Scheines«, des »interesselosen Anschauens« weitergepflegt wird, die sich sorgfältig von der menschlichen Wirklichkeit abschottet. Der Regisseur hat hier das schwierigste seiner verschiedenen Balance-Kunststücke zu bestehen: er muß die von der Moderne erwiesene tiefe Verbindung der Kunst mit allen gesellschaftlichen Prozessen deutlich machen, ohne im allergeringsten in einen »Logo-Zentrismus« in Form einer handfesten politischen, religiösen oder sonstigen Propaganda zu fallen; er muß zeigen, wie die gesellschaftlichen Prozesse in den formalen Prozessen der Künste selbst zu finden sind.

Beim schöpferischen Vorgang der Interpretation geht es darum, ein Stück Geschichte lebendig zu machen. Wie geschieht dieses Lebendigmachen? Es ist nicht nur völlig unmöglich, einen alten Text im historischen Sinne zu rekonstruieren; dies wäre auch der sicherste Weg, ihn mißzuverstehen. Denn nicht nur haben sich die äußeren Bedingungen der Rezeption ebenso wie die Bedeutung der einzelnen Zeichen gewandelt: unser heutiges Bewußtsein ist verschieden von dem früherer Zeiten. Ein Werk der Geschichte aber restlos in unsere Begriffswelt »übersetzen« zu wollen, ist ebenfalls ein unmögliches Unterfangen: es führt entweder zu subjektivistischer Willkür oder eben zu jener »ändern« Gestalt des Schöpferischen, welche nicht Interpretation, sondern »Schaffen eines neuen Werkes« heißt. Der Interpret ist gezwungen, sich mit Haut und Haaren in den Abgrund zwischen die Skylla des Historismus und der Charybdis der subjektiven Verfälschung zu stürzen; er muß es tun mit dem größtmöglichen Fundus an historischem Wissen und einem größtmöglichen Potential an subjektiver Imaginationskraft. Nur so kann er, in einem letztlich nicht durchschaubaren Akt, etwas zustande bringen, das dann wirklich den Rang einer Neuschöpfung

hat. Für diese Neuschöpfung hat unsere Bildungstradition das Wort »nachsöpferisch« erfunden, und damit einen mißverständlichen Begriff in die Welt gesetzt. Zugrunde liegt der Aberglaube, es sei dem Menschen möglich, aus dem Nichts etwas Neues zu schaffen, welches dann da sei und nur noch nachgeschaffen werden könne. Jeder schöpferische Vorgang versetzt aber vorgefundene, vorgeformte Zeichen der Vergangenheit in die strahlende Aktualität des Jetzt. Freilich ist es ein gewaltiger Unterschied, ob man, als Interpret, ein komplett entwickeltes Zeichensystem aus der Vergangenheit in die Gegenwart übersetzt, oder ob man, als Autor, aus der quasi unendlichen Fülle von vorgefundenen Zeichen eine ganz neue Konstellation bildet (die alten Chinesen hätten gesagt: das eine ist Yin, das andere Yang): entscheidend ist aber in beiden Fällen die sich im Jetzt ballende Kraft der Handlung.

Wenn wir die Tradition der Kalligraphie in den ostasiatischen Hochkulturen betrachten, so finden wir ein deutliches Bewußtsein dieses Unterschiedes. In der Disziplin der Kalligraphie geht es bei der Entwicklung zur Meisterschaft weder um die korrekte Ausführung der Schriftzeichen (die als selbstverständlich vorausgesetzt wird) noch um eine Neuinterpretation des »Sinnes« des geschriebenen Satzes. Es ist eine Situation wie die eines Interpreten in unserer Musikkultur – sagen wie einer Sängerin, welche die Donna Anna singt, oder eines Geigers, der eine Bachsonate spielen will. Die japanische Begriffstradition hat besser als die europäische die Möglichkeit, das Schöpferische an diesem Vorgang zu erkennen. Der japanische Philosoph Hisamatsu schrieb 1952: »In der Kunst des Schreibens wird das Höchste der Geschicklichkeit erst dort erlangt, wo Schreiber, Pinsel und Papier sich zusammen in ungeschiedene Eins geschickt haben. Da hört das Papier auf, ein bloß passives, totes Material zu sein; es ist, eingeworden mit dem Pinsel, schon ein lebendiger Raum, der sich zur Schrift bildet, zugleich ist der Schreiber nicht mehr ein bloß routinierter Techniker, der Hand und Finger tüchtig zu bewegen versteht, sondern jener Mensch, der mit seinem ganzen Leib und Geist, eingeworden mit dem Pinsel, das Papier zum Leben erweckt und solcherweise auf ihm sich selbst zum Ausdruck bringt. Die so geschriebene Schrift ist nichts anderes als das Selbst-Bild des Schreibenden selbst und zugleich das Bild des ursprünglichen Lebens.«

Das so gefundene Selbstbild des Interpretierenden hat nichts zu tun mit bewußt gesuchter Selbstdarstellung; im Gegenteil: deren Verschwinden ist die Voraussetzung für die Ausbildung des wahrhaft Schöpferischen. Nicht anders ist es bei der primären Form des Schöpferischen, der Neuzusammensetzung (Compositio) von Zeichen: mit dem Besitz von Bleistift und Notenpapier hat der Komponist noch keine Verfügungsgewalt darüber; das Schöpferische hat erst eine Chance, sich manifestieren zu können, wenn weder Unzulänglichkeit in der Beherrschung der Mittel noch Zerstreuung der schaffenden Energie durch außerkünstlerische Absichten sich hemmend auswirken.

Autor und Interpret: beide Positionen symbolisieren zwei entgegengesetzte Richtungen unseres geistigen Gefüges; beide nehmen auf unterschiedliche Weise am Schöpferischen teil, das sich »durch sie hindurch« verwirklicht.

Überblicken wir die Geschichte des Regietheaters in unserem Jahrhundert, soweit es um die Interpretation von Meisterwerken der Operngeschichte geht, so läßt sich sagen, daß die moderne Regie die Oper von ihrer Einseitigkeit, ihrer Überbetonung der musikalischen Seite befreit, und das visuelle Erleben durch die Öffnung zu einer unbegrenzten Fülle der Bilder hin entscheidend bereichert hat. Gleichzeitig muß man darauf hinweisen, daß die Bewegungsregie oft Widersprüche zum strukturalen Rhythmus der Komposition in Kauf genommen hat – mit allen negativen Folgen für das Werk. Eine Überbetonung des Optischen auf Kosten des Musikalischen

kann nicht das Ziel einer verantwortlichen Arbeit sein – gerade weil der oberflächliche Trend des gegenwärtigen Bewußtseins in diese Richtung deutet. Eine perfekte Balance zwischen Auge und Ohr, wie wir sie etwa im Noh-Theater finden, wird es für die Interpretation der Meisterwerke der Opernliteratur nicht geben können. Um zu einer wirklichen Ausgewogenheit der Form zu finden, muß man nach neuen Konzeptionen von Musiktheater suchen, und das ist ja in unserem Jahrhundert ausgiebig geschehen, vom Ballettheater Diaghilews bis zum instrumentalen Theater Kagels. Gerade heute, auf dem Höhepunkt einer Tendenz zur Massierung, ja Inflationierung der Mittel, ist eine Weiterführung dieser Strömungen, die allesamt eine größere strukturelle Differenzierung, und zwar durch Reduktion und Aussparung, zum Ziel hatten, überfällig. Die Entwicklung der Oper kann nur durch eine präzisere Zuordnung ihrer optischen und ihrer akustischen Bestandteile weitergeführt werden. So könnte der Komponist seine Arbeit als Zeitkonstrukteur von der Musik auf die Szene ausdehnen, indem er genaue Anweisungen über Tempo und Dichte szenischer Bewegungen machen würde – nicht etwa, um die Phantasie des Regisseurs zu lähmen, sondern um ihr besser definierte Vorgaben zu machen, innerhalb derer der Regisseur seine Entwürfe mit größerer Deutlichkeit der Musik zuordnen könnte.

Aber auch Umgekehrtes läßt sich denken: autonome szenische Konzeptionen, die dem Musiker einen Platz anweisen würden, der ihm die Möglichkeit eines ebenfalls autonomen, aber auf ein optisch-akustisches Kontinuum zielenden, Beitrages gibt. In diesem Zusammenhang ist das Theater Robert Wilsons eine faszinierende Neukonzeption. Es handelt sich um eine aus der Situation des statischen Bildes geborene und von Sprache und Musik unabhängige Szenenstruktur: das Augentheater. (Ich spreche hier natürlich nicht von seinen Operninszenierungen.) Man könnte es als »negative Oper« – als Oper ohne Musik bezeichnen; es artikuliert wie eine Partitur alles, was in der traditionellen Opernpartitur nicht artikuliert ist. Hier ist das Regietheater zum ersten Mal schriftfähig geworden, und es erscheint am Horizont die Möglichkeit eines Aug-Ohr-Theaters, in dem die szenischen Künste zu einem ähnlichen Bewußtseinsgrad vorgestoßen sind wie die musikalisch-zeitlichen.

In der Goethezeit waren »lebende Bilder« als Theaterform sehr beliebt und weit verbreitet. Bei Wilson kann man lernen, daß der Regisseur nicht nur Herr über die

Bewegung, sondern auch Herr über die Nichtbewegung ist – und über die Balance von beiden. Es könnten verschiedenartige Modelle des Aug-Ohr-Theaters entwickelt werden, immer den Dialog von Auge und Ohr als Ziel, aber einmal initiiert vom Auge, einmal vom Ohr; einmal offen auch für andere Dialogpartner, einmal unlösbar gebunden an einen einzigen...

Dichterische Sprache wird, um innerhalb der theatralischen Form ebenfalls autonom erscheinen zu können, ihre »Zeit« vom Komponisten zugewiesen bekommen, im gleichen Sinn wie die Figuren ihren »Ort« (im szenischen Raum) vom Regisseur zugeteilt erhalten: vielfältige neue Formen eines musikalisierten Sprechens – im Gegensatz zum Gesang – sind möglich, und die Langeweile der barocken Rezitative kann einem in sich reich gegliederten Spektrum von Textdeklamationen weichen. So kann sich die Sprache als eigene Welt »zwischen Auge und Ohr« etablieren, ebenso wie sich möglicherweise ein ganzes Bündel verschiedenartigster Bewegungsstrukturen als autonome Formenwelt integrieren könnte.

Welche Funktion hat nun in unserem utopischen Aug-Ohr-Theater das Element der Handlung, die »Story«? – Sie wird immer mehr zur Projektionsfläche für das wahre Drama des Aug-Ohr-Theaters werden: dem Wettkampf des Ohrs mit dem Auge, dem Konkurrenzkampf zweier Welt-Bilder... Die Bühnenfiguren – ähnlicher dem alten liturgischen Welttheater als den Individuen des klassischen Dramas – werden austauschbare Träger antagonistischer Kräfte im Spiel der Balancierung des Ganzen, Traumgestalten, die von Tieferem erzählen als vom privaten Ich.

Ganz ohne Figuren und ihre Geschichte zu arbeiten, würde heißen, auf ein Mittel zur Erzeugung theatralischer Komplexität zu verzichten; es würde für die Gesamtform eine mehr oder weniger additive Art des Denkens, ein Aneinanderreihen von Ereignissen statt ihrer polyphonen Verschränkung nahelegen. Interessanter wäre es, eine Figur in mehreren Aspekten zu zeigen, ohne sie als strukturelle Einheit aufzugeben, ihre scheinbare Geschlossenheit aufzubrechen, mehr als nur eine Geschichte über sie zu erzählen, ja überhaupt mehrere Geschichten gleichzeitig zu erzählen... So könnte man auch in der Ebene der visuellen Darstellung eine Komplexität erlangen, die der Musiker längst realisiert hat; neue Interaktionen von Zeit und Raum werden denkbar, von denen man sich bisher noch nichts träumen ließ.

Hatte das alte Theater Auge und Ohr benutzt, um Geschichten farbigtönend zu erzählen, so könnte das neue Theater Geschichten benutzen, um das Drama »Auge und Ohr« vieldimensional, und nicht nur linear, zu gestalten. Immer mehr müßten sich die Autoren um die Herausarbeitung der Differenzen von visueller und akustischer Wahrnehmung mühen – im Gegensatz zur alten Opernästhetik, die von gegenseitiger Kommentierung, von Parallelschaltung der Mittel zwecks Erzählung einer Geschichte lebte. Die Differenz von Augenwelt und Ohrenwelt kann nur erfahren werden, wenn beide Welten autonom erscheinen. Es geht darum, das Schöpferische zu pflegen und für eine Gesellschaft wieder begreiflich zu machen, die durch ihre fast totale Verwissenschaftlichung und gleichzeitige Entpolitisierung kaum mehr ihre

eigene Sinnlichkeit versteht – geschweige denn ihre Kunst. Durch die Differenz von Auge und Ohr erfahren wir etwas über die Wirklichkeit: sie ist widersprüchlich, und sie läßt sich sowohl als irrationale Kraft erfahren wie auch als strukturelle Logisik. Diese Differenz stellt sich in der Simultaneität der gegensätzlichen Informationen dar. Sie muß konstruiert werden, und darin besteht die Aufgabe des Theatermachens. Zeami, der große Meister des Noh-Theaters, schreibt in einem seiner theoretischen Werke, dem *Blumenspiegel*: »Alles Theater, was es auch sei, ist aus Aktion des Textes heraus Sehen und Hören, Textwort und gleichzeitig Mimik; ja es gibt sogar dem Text vorausseilende Mimik. Sie verkehrt das Verhältnis von Hören und Sehen. Spielt man, indem man zuerst in der Leute Ohren das zu Hörende erklingen läßt, und kommt mit der Mimik ein wenig hintennach, so entsteht auf der Grenzscheide, da von den hörenden Herzen nun unmittelbar der Übergang zur äußeren Schau geschieht, das Gefühl einer vollkommenen Verwirklichung... Redet aber die Mimik schon im voraus, so hat das Geschaute etwas Nichtzusammenstimmendes.«

Reduziert man das Theater auf seine Grundgegebenheiten, so stößt man auf die beiden Illusionen, auf denen unser Dasein beruht: die Musik erweckt die Illusion, daß die Zeit vergehe, das Bild erweckt die Illusion, daß der Raum unveränderlich bleibe. Dabei müßten es die Musiker und die bildenden Künstler doch besser wissen! Die Partitur des Musikers ist ein Bündel von Energien, die nicht nur in der Richtung der Zeitachse wirken, sondern auch – durch die Ausnutzung der Fähigkeiten des Gedächtnisses zur Formbildung in der Musik – in der Gegenrichtung. Musikalische Form ist nicht nur als dynamische Zeit zu erfassen. Und was der scheinbar so unabänderlich feststehende Raum eines Bildes an inneren Bewegungsverläufen, an Schichtungen, Durchkreuzungen und sich gegenseitig in Schacht haltenden Energien enthält, wird jeder bildende Künstler enthusiastisch betonen. – Und doch: die Illusion des Festen wird durch das Formgesetz dieser Kunst erzeugt, ebenso wie die der Bewegung durch die Musik. Wir können den Illusionen von Zeit und Raum nie entkommen; wir können sie aber durchsichtig machen; und das genau ist die Funktion des Theaters. Im Dialog von Auge und Ohr wird das eine Gefüge von Illusion durch das andere aufgehoben; zurück bleibt ein farbiges Nichts; der Hörer-Zuschauer wird blind und taub, und berührt so den Kern der Dinge. Er begreift endlich: führen Musik und Bild, wenn auch auf entgegengesetzt verlaufenden Wegen, zurück zu den Pforten der Wahrnehmung, und damit an das Tor zum »Innen«, so ist Theater, sei es komisch oder tragisch, sei es geistlich oder weltlich, nichts anderes als die Bewegung innerhalb dieses Innen. Daher seine Affinität zum Traum. Das Theater ist somit nicht nur ein Dialog von Auge und Ohr, Kopf und Körper, und damit eine Darstellung der menschlichen Ganzheit wie auch eine Schule sowohl der Sinnlichkeit wie des Denkens; es ist auch eine Integration von Wachbewußtsein und Traumbewußtsein, und als solche auf dem Weg zu einem nicht mehr dualistischen Erleben. Wachend zu träumen – im Traum das Bewußtsein zu bewahren: das will gelernt sein. Dieses Lernen ist der Weg des Künstlers.

Antworten auf fünf Fragen

Hans Zender

In der letzten Aprilausgabe der »Neuen Zeitschrift für Musik« wurden an Komponisten die folgenden Fragen zu dem legendären Boulez-Interview des Spiegel (»Sprengt die Opernhäuser in die Luft!«) gestellt.

1. Seit dem 25. September 1967, als das Hamburger Magazin Der Spiegel ein Interview abdruckte, das der damals zweiundvierzigjährige Pierre Boulez den Redakteuren Felix Schmidt und Jürgen Hohmeyer gab, haben sich die darin geäußerten Thesen – gemessen an der Fülle der bis heute entstandenen Opern/Musiktheater-Stücke – nicht zum Maßstab gegenwärtigen Opernschaffens erhoben.

Welchen Äußerungen Boulez' stehen Sie nahe, und wie sind oder wären sie für Ihre musiktheatralische Arbeit bedeutsam?

2. Ist für Sie ein zukünftiges Musiktheater ohne Gesang – im Sinne von dramatisierten Protagonisten, die den Handlungstext »herunter«singen – denkbar und anstrebenswert?

3. Gemessen an der insgesamt eher musikalisch ungebildeten bürgerlichen Zuhörer- und Zuschauerschaft der Opernhäuser (vgl. Boulez) relativiert sich die Komponistensehnsucht, für solche Häuser überhaupt noch ein Werk zu schreiben.

»Große« Oper ist immer abhängig vom Publikumserfolg. Die Mechanismen, die einen solchen begünstigen, liegen auf der Hand. Darüber hinaus sind die Kosten für die Realisierung einer neuen Oper heute aufgrund der gesamtwirtschaftlichen Situation kaum mehr zu tragen, obschon immer noch suggeriert und »gerechtfertigt« wird, Oper erfülle sowohl die künstlerischen als auch die gesellschaftlichen Bedürfnisse.

Muß nicht aus Einsicht in diese tradierten Zusammenhänge der Komponist heute sich mehr dazu bewegen, einen Beitrag zu leisten (gegen die Herrschaft des Opernbetriebs), damit Musiktheater kraft der ihm innewohnenden künstlerischen Konzeption nach anderen, neuen Aufführungsstätten strebt, die das Gigantomaniache nicht nötig haben?

4. Gibt es Vorbilder in der Geschichte der Oper (des Musiktheaters), die Sie bei Ihrer eigenen musiktheatralischen Arbeit bestimmen, begleiten oder stimulieren?

5. Arbeiten Sie zur Zeit an einem musiktheatralischen Projekt oder beabsichtigen Sie, an einem zu arbeiten?

Die Beantwortung der gestellten Fragen, eine neue Stellungnahme zum alten Boulez-Interview: beides berührt direkt meine Existenz, meine äußere sowohl wie meine innere, geistige. Ich kann da nicht cool reagieren, allgemeine theoretische Kalkulationen von mir geben; ich muß – obwohl ich das sehr ungern und sehr selten tue – Bekenntnisse ablegen und mich auf meine eigene Arbeit als Komponist und Dirigent beziehen: denn nur hier, in der Praxis, werden Antworten gegeben, welche zählen.

Meine Reaktion auf das Boulez-Interview war im Jahre 1967: Zustimmung in den wesentlichen Sachfragen, aber Vorbehalte in der vorgeschlagenen Methode. Anders ausgedrückt: Ich wollte damals Reformers sein, nicht Revoluzzer; und als Reformer im langen Marsch durch die Institutionen (Oper, Konzert, Funk) an einem Prozeß der allmählich Erneuerung der überlebten Formationen mitwirken.

Heute weiß ich, daß ich ein Dummkopf war und viele Jahre in vergeblicher Mühe verschwendet habe. Wenn ich die Kulturlandschaft 1993 betrachte, so möchte ich die Diagnose, die Boulez in seinem einzigartigen Scharfsinn damals stellte, heute voll akzeptieren, und zwar nicht nur rückblickend für die damaligen Jahre, sondern fast unverändert auch für die aktuelle Situation.

Denn in dem inzwischen vergangenen Vierteljahrhundert haben sich die alten Institutionen nicht nur unfähig gezeigt, sich allmählich den durch die wirklich neue Kunst gestellten Anforderungen anzupassen und ihre Rolle in einer sich rapide verändernden Gesellschaft neu zu definieren: Wie die Kirchen haben sie sich vielmehr völlig verhärtet und dabei den Rest ihrer Vitalität eingebüßt. Lebten die Institutionen 1967 noch von einem Nachklang dessen, was einmal »bürgerliche Kultur« war, so verteidigen sie heute de facto nur noch Repräsentationsriten innerhalb einer Massengesellschaft, von der sie sich in zunehmendem Maß auch noch die Maßstäbe für ihr eigenes Tun aufzwingen lassen.

Für den schöpferischen Künstler sehe ich heute nur noch die Möglichkeit einer Existenz als »Einzelkämpfer«. Diese Existenz wird dazu noch geteilt sein müssen: auf der einen Seite noch Arbeit innerhalb der alten Institutionen, aber so, daß man sich kritisch zu ihren Gewohnheiten und Inhalten verhält (also Werke für Oper und Konzert schreibt, die sich dagegen sperren, ins Übliche integriert zu werden; und als Gastdirigent auf Programmen und Probebedingungen bestehen, die der herrschenden Bequemlichkeit widersprechen); auf der anderen Seite »alternative« Arbeit mit Ensembles, welche sich den beiden Diktaten, die unsere öffentliche Kulturpflege ruinieren, nicht unterwerfen: dem Diktat des Kommerzes und den Arbeitsreglementierungen der Gewerkschaft. (Ich brauche hier nicht zu versichern, daß ich den allergrößten Respekt habe vor den wenigen, welche trotz allem noch versuchen, innerhalb der Institutionen fortschrittlich zu arbeiten: Mortier in Salzburg, Zehelein in Stuttgart, Gielen im Südwestfunk, bald Cambreling in Frankfurt und manch andere. Daß bei optimalen personellen Konstellationen die Chance für ein schöpferisches Arbeiten auch innerhalb der Institutionen besteht, das auch langfristig funktionieren

kann, beweisen u. a. ja Gielens zehn Frankfurter Jahre und schließlich auch meine eigenen Kieler und Saarbrücker Tätigkeiten.)

Damals, 1967, dachte ich auch an Alternativen, bildete mir aber ein, daß man sie im Rahmen der alten Institutionen etablieren könnte. So gründete ich zusammen mit meinem damaligen Intendanten Joachim Klaiber in Kiel 1968 das erste Opernstudio – nicht nur Deutschlands, sondern überhaupt. Wir eröffneten mit Kagels *Tremens*, mit Stücken von Rolf Riehm und Manfred Niehaus und zogen schon im zweiten und dritten Jahr mit *Maldoror* von Niehaus, der ersten Multimedia-Oper von Dieter Schönbach und Yuns *Geisterliebe* auf die große Bühne; denn die Wunschvorstellung war natürlich eine allmähliche Durchdringung des großen Repertoires mit den neuen, auf der Experimentierbühne gemachten Erfahrungen. Wenn man die folgenden 25 Jahre überblickt, so sind zwar vielerorts, sogar in Milano, Studiobühnen entstanden, aber fast überall führen sie ein Kümmerdasein und dienen als Alibi für einen gegenüber den sechziger Jahren noch viel öder und »kulinarischer« gewordenen Spielplan. Was noch bedenklicher stimmt, ist die Tatsache, daß auch die Rundfunkorchester dazu übergegangen sind, ihre in den sechziger Jahren noch durchaus als zentral begriffene Aufgabe, die geschichtliche Kontinuität unserer Musikkultur durch spezielle Pflege der zeitgenössischen Musik zu erhalten, inzwischen immer mehr in kleine Nebenreihen abzuschieben. So gilt, was Boulez seinerzeit über die Opernhäuser sagte, inzwischen auch für viele Konzert- und Funkhäuser; der Bericht – von einer ahnungslosen Kulturbükratie auch noch angeheizt – verhindert immer mehr das, was Kandinsky das »Geistige in der Kunst« genannt hat. Noch weit mehr als in den Sechzigern wird eine angepaßte Pseudomoderne gepflegt; heute weniger in Gestalt von »unter Musik gesetzten« Literatur-Ladenhütern als in der Form jenes völlends gelsttötenden minimalistischen Kleisters, der die Musik zur alles erlösenden Droge macht.

Es ist ja nicht ohne tragische Ironie, daß Boulez selber, der sich eine Riesenarbeit mit Entwürfen für den neuen Saal der Bastille-Oper machte, erleben mußte, wie alle schönen Pläne Stück für Stück dem Rotstift zum Opfer fielen. Das zeigt auch, was sich zuerst ändern muß, wenn sich in den Institutionen überhaupt etwas ändern soll: Die Kulturpolitiker müssen sich endlich informieren und neu orientieren. Es ist heller Wahnsinn, daß 90% und mehr aller öffentlichen Gelder für Musik in die tariflich organisierten Gruppen fließen und fast nichts für die zukunftsorientierten, schöpferischen Aktivitäten übrig bleibt: So richtet sich eine Kultur selbst zugrunde, und so tragen die Politiker dazu bei, daß sich die wenigen verantwortungsvollen Künstler in einem fast aussichtslosen Kampf zerreiben.

Was nun die im Boulez-Interview und in den übrigen Fragen angeschnittenen »inneren«, strukturellen Probleme angeht, so möchte ich folgendes antworten:

Ich möchte die Bemerkung von Boulez akzentuieren, daß für einen Komponisten praktische Theatererfahrung sehr wichtig ist. Nur praktische Erfahrung bildet jenen sechsten Sinn für den Zusammenprall von Auge und Ohr aus, der die – in ihren Mög-

lichkeiten unausschöpfbare – Grundlage für jedes Musiktheater ist. Gute »Theatermusik« muß sowohl autonom sein wie auch »offene Stellen«, sozusagen Ankergründe haben, in denen die optischen Geschehnisse sich festmachen können – sonst funktioniert der Kontakt von Auge und Ohr nicht. Aber ich widerspreche jedem, der unterstellt, das Opernpublikum sei per se »dümmer«, »ungebildeter« als das heutige große Konzertpublikum. Das ist einfach Unsinn; das Theater hat seine eigenen Gesetze, und theatralische Wirkung im Sinne einer eigenständigen Kraft ist doch nicht identisch mit der dummen Effekthascherei jener, die das Klischee an die Stelle der Erfindung setzen.

Neue Spielstätten sind zu begrüßen, wenn sie neue akustische Erfahrungen und neue Zuordnungen von Ton und Bild/Raum ermöglichen; aber sie machen noch kein Konzept. Letzten Endes sind sie sekundär, und eine starke neue Konzeption wird sich auch in einem traditionellen Raum durchsetzen, wenn auch mit etwas mehr Mühe.

Text und Musik. Ich persönlich arbeite immer zuerst die zeitlich-musikalischen Strukturen aus und setze sie dann zu Wörtern in Beziehung. So war und ist es mir unmöglich, einen vorgeformten Text einfach zu übernehmen; das gilt auch für die Entscheidungen der Großform. Mit dieser Bemerkung will ich aber nicht der großen Frage nach dem »Gegenständlichen« auf der Bühne ausweichen.

Ich glaube, es ist weniger die Frage, ob man eine Geschichte erzählt oder nicht, ob man Protagonisten auf der Bühne hat oder nicht; es ist die Frage, *wie* man mit beidem umgeht. Die alte Dramaturgie beruhte auf der Kausalität: der finalen Entwicklung einer Geschichte, der Identität einer Figur. Bernd Alois Zimmermann hat uns die Alternative dazu gelehrt: »... den zeitlosen Anachronismus der Oper durch seine Paradoxie zu verzeitlichen... und dadurch in die ständige Gegenwart von Vergangenheit und Zukunft hereinzuholen.«

Der einzige wirkliche Einwand, den ich heute noch, wie gestern, gegen das Boulez-Interview habe, ist das Verschweigen der *Soldaten-Oper* von Zimmermann im Kontext seiner Gedanken. Früher dachte ich, der Grund für dieses Schweigen sei die natürliche Abneigung des stark rational geprägten Franzosen gegen eine sehr teutonische und emotionale Persönlichkeit; heute glaube ich, daß hier fundamentalere künstlerische Kontraste im Spiel sind. Boulez steht heute in seiner unvergleichlichen Meisterschaft als einsamer Fels einer Denktradition da, welche als einzige die Nachkriegsentwicklung der neuen Musik auf höchstem sprachlichem Niveau gehalten hat – ein Niveau, das jede Art von Mehrdeutigkeit oder Chaotik ausschließt.

Zimmermann hat durch die Verknüpfung seiner Idee eines strukturellen Pluralismus mit der Möglichkeit, historische Musik zu zitieren, eine Tür zu einer musikalischen Zukunft aufgestoßen, durch die er selber nur einen Spalt weit blicken konnte. Hinter diesem Türspalt liegt aber das, was wir inzwischen gewohnt sind als »Postmoderne« zu bezeichnen. Hier sei dieses Wort nicht im Sinne von Beliebigkeit oder gar Nostalgie verwendet, sondern in dem Sinn einer Ausgesetztheit in die totale Freiheit (gleich Bindungslosigkeit), in der wir heute verurteilt sind zu leben und zu denken.

In dieser Welt erst sind kulturelle Vergangenheit und Zukunft koexistent; in diesem Horizont erst »kommt alles zu allem«: um nicht in ein unverständliches Chaos von Stilmischungen abzugleiten, entsteht auch hier erst die absolute Notwendigkeit einer strukturellen Zuordnung auch der disparatesten Elemente. Für Boulez konnten damals wie heute Zimmermanns Visionen keine Alternative bedeuten. Vielleicht beruht dieser Gegensatz zwischen zwei so großen Künstlern sogar auf einer noch tieferen seelischen Schicht. Ist es der Gegensatz zwischen dem introvertierten Denktyp, der die Bildlosigkeit der autonomen Musik braucht, und dem extrovertierten Fühltyp, der die Flut der Bilder liebt? Auch Nonos Hang zur Bildlosigkeit (bis hin zu *Pro meteo*) wurde vielleicht zu sehr zur Weltanschauung hochstilisiert...

Der Siegeszug der *Soldaten* war nicht aufzuhalten: hier ist allerdings anzumerken, daß er zum Teil auch auf Mißverständnissen beruhte, zu denen vor allem die Regisseure beigetragen haben. In steigendem Maß wurden die strukturellen Anweisungen Zimmermanns für die Bühne, vor allem die Filmeinspielungen betreffend, vernachlässigt oder übersehen; Vor- und Zwischenspiele wurden »inszeniert« und so in die Nähe von Illustrationsmusik gebracht. Durch noch weitere Konzessionen in Richtung traditioneller Oper wurden gerade die zukunftsweisenden Ansätze dieses Werkes verschleiert.

Ich habe in meinen beiden Bühnenwerken zwei polar entgegengesetzte Wege zu einem komplexen modernen Musiktheater zu zeigen versucht. In *Stephen Climax* habe ich die noch ziemlich verschwommene Pluralismus-Vorstellung Zimmermanns zu einer totalen Simultaneität zweier voneinander gänzlich unabhängiger Handlungen weiterentwickelt und seine vereinzelt Ansätze zur Einbeziehung fremder Stile zu einer Polystilistik radikalisiert, die, auf eine Formel gebracht, heißen würde: Der Stil ist die Figur; es existieren so viele Stile wie Figuren im Stück. Eine so neuartige Formgebung, daß sie bis heute nur von einer Handvoll Menschen begriffen worden ist! Erscheint in *Stephen Climax* das »Ganze« als Überlagerung der verschiedensten Elemente in einer bruchlosen Kontinuität, so besteht das »Ganze« von *Don Quijote* aus einem in 31 einzelne Stücke auseinandergebrochenen Spiegel; jede der 31 Facetten zeigt – mittels verschieden definierter theatralischer Mittel – ein anderes Bild der gleichen Figuren, der gleichen Handlungselemente. *Don Quijote* hat zwar nur einen »Stil«, aber seine Form entfaltet sich in jeweils strukturell verschiedenem Umgang mit den fünf musiktheatralischen Grundelementen Sprache – Bild – Gesang – Aktion – Instrumentalklang auf vielfältigst gebrochene Weise. Der Komponist definiert nicht nur Klänge und Worte, sondern auch die Grundlagen des optischen Geschehens. Worte werden gesungen, gesprochen, dargestellt oder verschwiegen; Figuren ebenso wie Bühnenelemente können für eine bestimmte Zeit unbeweglich stehen oder sich bewegen; Klänge ordnen sich sprachlichen Abläufen ein oder nicht; es gibt Szenen ohne Klang ebenso wie Szenen ohne Aktion, ja ohne Bild. *Don Quijote* zeigt am Ende, daß er auch seinen Tod gut überleben kann. Und genau das wollen wir auch für die Oper prognostizieren.

Don Quijote de la Mancha

31 theatralische Abenteuer
Text nach Cervantes
vom Komponisten
Musik von Hans Zender

© 1992 by Breitkopf & Härtel,
Wiesbaden

Personen und Sänger

- | | | | |
|-----------------------------------|---|---|-----------------------|
| 1. Don Quijote (ca. 50 Jahre) | Heldenbariton | 9. Verwalter | |
| | | Barbier II | |
| 2. Sancho Panza (ca. 35 Jahre) | schwerer Charaktertenor | Lektor II | |
| | | Tod | |
| | | Schweinehirt | Bariton |
| 3. Nichte (ca. 20 Jahre) | | 10. Lektor III | |
| Lucinde | | Häscher II | |
| Herzogin | | Zweiter Höfling | Baßbariton |
| Dulcinea I | | | |
| Dame I | hoher Sopran | 11. Don Fernando | |
| | | Herzog | |
| 4. Nachbarin (ca. 30 Jahre) | | Der Schatten | |
| Dorothea | | Spiegelritter | |
| Dulcinea II | | Notar (stumme Rolle) | italienischer Bariton |
| Dame II | | | |
| Hofdame I | | 12. Pfarrer (ca. 60 Jahre) | |
| Engel | Mezzosopran | Wirt | |
| | | Merlin | |
| 5. Haushälterin (ca. 40–45 Jahre) | | Kaiser | |
| Orakel | | Dritter Höfling | |
| Dulcinea III | | Lektor V | |
| Dame III | | »Der Chef« | Baß |
| Hofdame II | | | |
| Königin | tiefer Alt | (Weitere Sänger, Statisten, Schauspieler,
Pantomimen, Doubles ad libitum.) | |
| 6. Knabe (ca. 10 Jahre) | metallische Kinderstimme (Sprechstimme) | | |
| | | | |
| 7. Barbier I | | | |
| Lektor I | | | |
| Häscher I | | | |
| Teufel | | | |
| Don Pedro | Spieltenor | | |
| | | | |
| 8. Cardenio | | | |
| Löwenwärter | | | |
| Soldat | | | |
| Erster Höfling | | | |
| Küster | | | |
| Lektor IV | lyrischer Tenor | | |

Allgemeine Einführung

Don Quijote de la Mancha besteht aus 31 jeweils in sich geschlossenen, in den theatralischen Mitteln unterschiedlich definierten Stücken. Die ersten 16 Stücke bilden den 1. Teil (Dauer: ca. 1 1/2 Stunden), der 2. Teil dauert ca. 1 1/4 Stunden. Es ist möglich, diese beiden Teile, die den Teilen I und II des Buches von Cervantes entsprechen, als jeweils selbständige Theaterabende zu geben.

Die Einzelstücke (Dauer: zwischen 3 und 6 Minuten; Ausnahme: Finale I, Dauer: ca. 12 Minuten) können auch einzeln bzw. in einer frei zusammengestellten Teilauswahl von Stücken gespielt werden. (Dabei läßt sich z.B. auch an eine Folge denken, die ausschließlich Szenen ohne Elektronik verwendet.)

In der vollständigen Fassung sollen die 31 Stücke in 9 Gruppen aufgeteilt werden; die Stücke jeder Gruppe gehen bruchlos ineinander über, die Gruppen sind durch nicht zu lange Zäsuren voneinander getrennt.

Nach dem 1. Teil große Pause.

1. Teil	1.	Nr. 1 – 3	2. Teil	6.	Nr. 17 – 19
	2.	Nr. 4 – 7		7.	Nr. 20 – 22
	3.	Nr. 8 – 10		8.	Nr. 23 – 28
	4.	Nr. 11 – 14		9.	Nr. 29 – 31
	5.	Nr. 15 + 16			

Alle Stücke, die sichtbar auf der Szene spielen, haben an ihrem Ende einen blitzartigen Vorhang bzw. Blackout.

Don Quijote ist für 12 Soli (elf Sänger und ein Kind) konzipiert; es steht den Aufführungsleitern aber frei, für die vielen kleineren Partien weitere Sänger hinzuzuziehen (oder auch Statisten, Schauspieler, Pantomimen), Partien zu doubeln etc.

Einige Stücke können auch vorproduziert und als Tonbandeinspielungen realisiert werden (siehe Einzeleinführungen).

Der Komponist hat in diesem Werk sein strukturelles Denken auf gewisse Aspekte der szenischen Darstellung ausgedehnt. Er baut die Form auf 5 Grundelementen auf, die er Gesang (G), Sprache (S), Instrumentalspiel (I), Bild (B) und Aktion (A) nennt. Jedes der 31 Einzelstücke wird von einer unterschiedlichen Kombination dieser 5 Grundelemente gebildet – nur eines (Finale I) enthält alle 5 Elemente.

Auch BILD und AKTION sind so in die musikalische Form einbezogen; diese Elemente werden in der gleichen Weise wie die traditionell »musikalischen« Elemente zeitlich strukturiert. Alle Entscheidungen, die den Raum betreffen, bleiben Sache des Regisseurs bzw. des Bühnenbildners. Fern davon, deren Phantasie einschränken zu wollen, will ihnen der Komponist im Gegenteil einen besser definierten Spielraum eröffnen, mit dem Ziel, eine stärkere Integration von optischen und akustischen Abläufen zu ermöglichen.

Unter BILD wird ein unbewegtes szenisches Tableau verstanden, ein »lebendes Bild«, wie es in der Goethe-Zeit beliebt war. AKTION dagegen bedeutet eine Bühnensituation, wo alles in Bewegung ist, und nichts – auch kein Requisit oder »Bühnenbild« – fest an einem Ort bleibt. BILD plus AKTION bedeutet die Integration beider Elemente, in jeweils pro Stück neu definierter Weise. Ist weder BILD noch AKTION vorgesehen, so gibt es überhaupt keine Szene: – wie immer der Regisseur diese Situation auch konkret definieren will. Bei den sichtbaren Szenen kann der Regisseur die kompositorischen Strukturen aufgreifen und fortsetzen: etwa in einer autonomen Beleuchtungsstruktur, oder durch Einbeziehung von Live-Videokameras, die ein Pendant zur – etwa die Hälfte der Stücke prägenden – Live-Elektronik der Musik wären.

Verzeichnis der 31 Stücke

Teil I

Nr. 1	Introduktion	S / G / I
Nr. 2	Don Quijote	G / B
Nr. 3	Aufbruch I	S / A / G / B
Nr. 4	Diskurs I	G / B / I
Nr. 5	Schenke	S / A / B / I
Nr. 6	Ritterschlag	A / B
Nr. 7	Nachtgesang	G
Nr. 8	Windmühlen	S / A / I
Nr. 9	Mambrins Helm	S / A
Nr. 10	Fernando / Lucinde	S / A / G / I
Diese drei Positionen können untereinander in folgender Weise vertauscht werden: entweder 9 – 10 – 8 oder 9 – 8 – 10		
Nr. 11	Brief	G / I
Nr. 12	Melancholie	A / I
Nr. 13	Beratung	S / B
Nr. 14	Dorothea	A / G / B
Nr. 15	Inquisition	S
Nr. 16	Finale I	S / A / G / B / I

Teil II

Nr. 17	Aufbruch II	S / I
Nr. 18	Kampf mit dem Schatten	A
Nr. 19	Montesinos Höhle	B
Nr. 20	Diskurs II	S / G
Nr. 21	Dulcinea	A / G / B / I
Nr. 22	Löwe	A / G / I
Nr. 23	Schauspieler	S / A / G
Nr. 24	Hofgespräch	S / G / B / I
Nr. 25	Ouverture	I
Nr. 26	Einweihung	A / B / I
Nr. 27	Zauberroß	S / G / B
Nr. 28	Marionetten	S / A / B
Nr. 29	Kampf mit dem Spiegelritter	A / G
Nr. 30	Tod	S / B / I
Nr. 31	Finale II	B / I

TEIL I

1. Introduction

Drei Lektoren

Ohne Szene. Spielerischer, leichter Erzählton (auch im Orchester). Lektoren I – III eventuell leicht verstärkt (über L 3 und 4). Der gesprochene Text soll klar verständlich sein, ohne eine besondere klangliche Ebene zu bilden.

LEKTOR I

In einem Dorfe ...

lebte ein Edler ...

.. mehr dünn als nahrhaft,

.. »arme Ritter« am Samstag,

.. sonntags zusätzlich ein Täubchen:
drei Viertel seiner Einkünfte.
Der Rest für feine Kleider.

Mit ihm lebte eine ...

Nichte

Die Zeit hatte ihn mit fünfzig Jahren be-
schenkt.
Er war stark,
hager, dürr.

LEKTOR II

In einem df

ein E-

Ol-la

.. freitags Linsen, ta!

drei Vier-
R--st ...
sch-

... m--it ...ihm ... ein

Ge-hil-fe

unsrem Edlen ...

war dürr

LEKTOR III

In einem Dorfe von la Mancha, an dessen
Namen ich mich nicht erinnern kann, lebte
unlängst ein Edler, ausgestattet mit Lanze
und Wappenschild, einem alten Gaul und
einem Jagdhund.

Eine Olla,

.. abends meist kalte Küche,

.. das verzehrte drei Viertel seiner Einkünfte.
Der Rest ging drauf für einen schönen Um-
hang, Festtagshosen aus Samt, Samtschuhe
und feine Wollkleider für werktags.

Mit ihm lebte eine Haushälterin, die 40
überschritten, und eine Nichte, die 20
noch nicht erreicht hatte, sowie ein Gehilfe
für Haus und Feld, der das Pferd sattelte und
die Sense schwang.

Die Zeit hatte unsrem Edlen mit 50 Jahren
beschenkt.

Er war von starker Konstitution,
hager, dürr im Gesicht, ein großer Frühauf-
steher und Freund der Jagd.

LEKTOR I

Er soll ...
Doch da gibt es Abweichungen
bei den Autoren, die über diesen Fall
geschrieben haben; glaubhaften Vermutun-
gen folgend muß man glauben, daß er sich
Quesada nannte.

Man

...und das war fast das ganze Jahr ...

Ritterbücher

Zu wenig Schlaf,

O! Da

... Fantasie... dem...

Liebesqualen...

... so seine Pflicht,

ein fahrender Ritter ...

.. Rüstung, Schwert...

Alles Unrecht aufzuheben...
die ...

Vier Tage dachte er darüber nach, wie es
heißen sollte. Dann nannte er es: Rosinante.

LEKTOR II

Qui-ja-da

Er hieß Quij - a - da!

Man muß nun wissen, daß unser Edler seine
freie Zeit

.. dem Lesen von Ritterbüchern widmete,
und zwar mit solcher Leidenschaft, daß er
darüber Jagd und Besitz vergaß.

Von zu wenig Schlaf und zu vielem Lesen
trocknete sein Gehirn aus, und er verlor
seinen Verstand.

Seine Fantasie füllte sich mit dem, was er in
den Büchern fand: Zaubert, Duelle, Heraus-
forderungen, Galanterien, Artigkeiten und
unvorstellbarer Unsinn.

So kam er auf den verrückten Gedanken, es
sei seine Pflicht – sowohl gegen seine Ehre
wie gegen seine Republik – ein fahrender Rit-
ter zu werden und mit Rüstung und Schwert
durch die Welt zu streifen, in allem die Taten
der Ritter nachahmend, wie er sie in seinen
Büchern gelesen hatte:

Alles Unrecht aufzuheben, Mühen und
Gefahren zu bestehen, die seinem Namen
ewigen Ruhm bringen würden.

Gleich ging er hin, um sein Roß zu besich-
tigen.

M... Rosinante!

LEKTOR III

Er soll mit Zunamen Quijada oder Quesada
geheißen haben.

Aber das spielt für unsere Geschichte keine
Rolle.

Man muß nun wissen, daß er vom Lesen ...

.. den Verstand verlor.

Da! Sieh doch! Was...
Zauber, Schlachten, Wunden...

...verrückt? So...

.. ein fahrender Ritter

Alles Unrecht aufzuheben...

.. ewigen Ruhm...

(pfeift)

LEKTOR I

Hiernach suchte er einen Namen für sich selber. Darüber dachte er acht Tage nach und nannte sich endlich:

Don Quijote.

Und jetzt, dachte er, fehlte ihm nur noch eine Dame zum Verlieben.

In einem Dorfe der Umgegend lebte einst ein hübsches Bauernmädchen. Ohne daß sie es je erfuhr oder er es ihr sagte, machte er sie zur Herrin seines Denkens. Er suchte für sie einen Namen, der zu seinem paßte und einer Prinzessin und großen Dame würdig wäre, und nannte sie: Dulcinea von Toboso, denn sie war in Toboso geboren: Ein Name, nach seiner Meinung musikalisch, fremdartig und stark symbolisch, wie alle Namen, die er für seine Dinge erfunden hatte.

LEKTOR II

M... da...

Don Quijote von la Mancha.

LEKTOR III

(Flüsterstimme)

Woraus die Autoren dieser wahren Geschichte folgern, daß er ohne allen Zweifel Quijada heißen habe, und nicht: Quesada, wie andere meinen.

Diese Angelegenheit scheint sich etwa so abgespielt zu haben:

(pfeift)

In einem Df...

...te, .. sie ...
n - m - da do du

(dolce)

Dulcinea
von Toboso...
O - o -
o - o

(pfeift und summt gleichzeitig)

2. Don Quijote

G / B

Don Quijote

Don Quijote, wie ein Bild, als Teil des Bühnenbildes, z.B. eines großen Buches, oder einer Bibliothek ... Obwohl er sich nicht bewegen darf, ist es durchaus denkbar, daß das Bild als Ganzes sich bewegt, oder dreht (dann allerdings in einer gleichbleibenden Geschwindigkeit). Auch kann die Beleuchtung wechseln, oder die Position Don Quijotes sich einige Male plötzlich ändern.

DON QUIJOTE

Roland! Amadis, Rodomonte!

Wer	wer
empfang	war tapfrer
größere	wer war ehrenhafter
schmerzlichere	beherzter, vielgewandter
Wunden	klüger
schlimmere	unüber-
Strei-	wind-
che	licher wirkend

schneller im Siegen? O du weiser Zauberer,
der du einst
diese Geschichte aufschreiben wirst,
vergiß nicht

(begeistert)

Rosinante, den Freund und Gefährten
meiner Wege!

Meine Taten

(dolce) O liebliche Dulcinea,

in Erz gegossen, in Marmor

welch schwere Trübsal ladet Ihr mir auf

gehau'n:

glückliche Zeit, die mich

indem Ihr

kennen wird,

mir verbietet, Euch zu sehn.

ewiger Ruhm

winkt mir!

Ah! Da! Ich höre Ruhmeslieder! O ihr Armen, Bedrängten, Euch soll meine Kraft gehören! Auf! Don Quijote! Höre auf die innere Stimme! Zieh' in den Kampf! Die Unterdrückten schrei'n nach Dir!

3. Aufbruch I

S / A / G / B

Don Quijote
Sancho
Nichte
Nachbarin
Haushälterin
Barbier
Verwalter
Pfarrer

Im Hof vor Don Quijotes Haus. In dieser Szene – wie in allen Szenen, welche sowohl das Element BILD wie das Element AKTION vorschreiben – müssen statische und bewegte szenische Elemente sich durchdringen. Die Partitur gibt an, daß Don Quijote (bzw. Sancho) immer dann unbeweglich stehen, wenn die Gruppe der Übrigen sich bewegt, und umgekehrt.

In dieser Szene sind alle Requisiten (Helm, Schwert, Holzblock, Reisigbesen, zur Hälfte mit Wasser gefüllte Flasche, Messer, Kochlöffel, Blechgeschirr – ebenfalls zur Hälfte mit Wasser gefüllt –, Rasiermesser, Wetzstein, Dreschflegel und Brevier des Pfarrers) als Musikinstrumente zu benutzen, und möglichst klangvoll (aber ohne Brutalität oder Penetranz) zu betätigen.

Don Quijote: AKTION

alle Übrigen: unbeweglich (»lebendes Bild«)

DON QUIJOTE (*Schertschläge auf Helm, der auf Holzblock liegt*)

Ah, wohlan, ihr tap'ren Ritter, zeigt die Kraft eures Armes gegen die Höflinge im Turniere! Versammelt euch am Hof des Königs!

NICHTE

O Oheim, o lieber guter Oheim, was hast Du vor?

NACHBARIN

O lieber Herr Quisana, was habt Ihr vor?

BARBIER

O Herr, mein lieber Herr Quisana, was habt Ihr vor?

VERWALTER

O Herr Quisana, o Herr Quisana, was habt Ihr vor?

PFARRER

O lieber verehrter Freund Quisana, was habt Ihr vor?

HAUSHÄLTERIN

O gnädiger und lieber Herr, was soll das? was habt Ihr vor?

DON QUIJOTE

Einer von euch reicht aus, um zweimal hunderttausend Ungläubige umzubringen.

Don Quijote: unbeweglich

alle Übrigen: AKTION

HAUSHÄLTERIN (*schlägt mit Kochlöffel auf Holz*)

Hunderttausendmal verflucht sei'n die Bücher, die Euer Gnaden so zugerichtet haben! Verbrennen sollte man sie, denn sie haben Euch den Verstand verdorben!

ALLE
Ja! Die Bücher, die Bücher!
Verbrennen! Verbrennen!

NICHTE: *Kehrbewegung mit Reisigbesen*
NACHBARIN: *schlägt mit Messer auf Metall*
BARBIER: *wetzt Rasiermesser am Wetzstein*
VERWALTER: *stampft mit Dreschflegelstiel auf Boden*
PFARRER: *klappt Brevier zu*

Don Quijote: AKTION
alle Übrigen: unbeweglich

DON QUIJOTE

Ich wünschte, daß heute der berühmte Don Belianis lebte: Wenn der, oder ein Nachfahre des Amadis von Gallia, auf die Türken einschläge, möchte ich nicht in deren Haut stecken! (*Schlag mit Schwert auf Holzblock*)

Don Quijote: unbeweglich
alle Übrigen: AKTION

NICHTE

Aber hört doch, lieber Oheim, was wollt Ihr Euch in solche Händel mischen? Ist es nicht besser, zu Hause zu bleiben und hier in Frieden zu leben? Mancher geht nach Wolle und kommt geschoren nach Haus!

NACHBARIN (*schlägt mit Messer an die Flasche und schwenkt sie*)

Allmächt'ger! Jetzt fängt er schon wieder an! Neulich schlug er auf die Mauer los, und sagte dann, er habe vier Riesen umgebracht, groß wie Türme! ... geht nach Wolle und kommt geschoren nach Haus!

HAUSHÄLTERIN

Ach du Schreck! O! (*schlägt mit Löffel an Blechtopf*) – Ja! Ja ja! (*schüttelt den Topf*) Ja, so war es! Mancher geht nach Wolle ...

BARBIER

Ah! Er ist verrückt! Riesen! (*Schlag des Messers an Wetzstein*) Haha! – Zu Hause ist's am besten!

VERWALTER

Ah! Er ist verrückt! (*Stiel des Dreschflegels auf Boden/ Schlegel in die Luft/ mit Klöppel auf Boden*) Bleibt hier! – Hausfriede!

PFARRER

Ah! Er ist verrückt geworden! Vier Riesen? Müssen jetzt die Riesen dran? (*zerknäult Pergament*) Brennen sollen sie, brennen! – ... in Frieden! Sehr schön gesagt! Bleibt hier...

Don Quijote: AKTION
alle Übrigen: AKTION

DON QUIJOTE

Nichte, was schwatzt du da für ungereimte Dinge! Bevor mich einer scheren sollte, müßte er Hand und Bart drangeben! (*schlägt auf Helm/Holzblock*)

DIE ÜBRIGEN

Sie hat recht! Hört doch auf sie!

Don Quijote: unbeweglich
alle Übrigen: AKTION

BARBIER (*schlägt Messer auf Stein*)

So sagt doch, Herr »Don Quijote«, wie groß, glaubt Ihr, ist zum Beispiel der Riese Morgante wirklich gewesen? (*zeigt*) So groß? So groß?

NICHTE (*schluchzt auf, kehrt etwas geräuschvoll den Boden*)

Don Quijote: AKTION

alle Übrigen: unbeweglich

DON QUIJOTE

Herr Bartkratzer! Die Heilige Schrift spricht vom Philister Goliath, seine Größe sei siebeneinhalb Ellen gewesen; so groß zum Beispiel stelle ich mir den Riesen Morgante gar nicht einmal vor!

Auftritt Sancho. Torglocke. Rütteln am Tor.

Don Quijote und Übrige: unbeweglich.

ALLE

Was ist das, was ist das?

BARBIER

Wer?

NICHTE (*kehrt den Besen um*)

Ho! Was will dieser Gauner hier? (*stampft Stiel auf Boden*) Geh weg, geh weg, du Strauchdieb!

HAUSHÄLTERIN

Ho! Was will denn dieser Gauner hier? Fort, fort! Du fehlst uns grad noch!

NACHBARIN

Ha! Was will denn dieser Landstreicher hier? Unsern Herrn wegschleppen und verführen?

SANCHO

Wer hier verführt wird, bin ich, verteuflte Haushälterin, ich – und zwar von meiner Insel!

NICHTE

Weg, weg! Was für eine Insel, du Pinsel?

NACHBARIN (*Messergriff an Flasche*)

Weg! Eine Insel? Insel!

HAUSHÄLTERIN (*Löffel auf Holz*)

Weg! Mach doch, daß du nach Hause kommst! Insel! Ist das was zum Essen?

SANCHO

Die Insel, deren Statthalter ich werden werde.

BARBIER/VERWALTER/PFARRER

Sancho!

NICHTE

Was ist das nur für eine Insel, so sag doch, so sag doch?

HAUSHÄLTERIN

Daß du doch an deiner Insel ersticken würdest! Prahlhans!

NACHBARIN

Gibt es da auch genug zu fressen für deine Schweine? Freßsack!

SANCHO (*Schlag mit Peitschenstiel auf Boden*)

Nichts zu fressen, Frau Nachbarin, sondern zu regieren!

NICHTE (*Stiel auf Boden*)

Regieren? Ach, du willst regieren! Fort! Fort!

NACHBARIN

Ah! Du willst regieren, du willst regieren! Jetzt mach, daß du wegkommst!

HAUSHÄLTERIN (*Löffel auf Topf*)

Ach, du willst regieren? Verschwinde!

VERWALTER (*Stiel auf Boden*)

PFARRER (*klappt Buch zu*)

Don Quijote: AKTION

alle Übrigen (außer Sancho): unbeweglich

DON QUIJOTE

Sancho, mein Freund und Knappe! Tritt her, und richte mir mein Pferd, mein gutes Roß Rosinante, damit wir bald diesen unwürdigen Ort verlassen können!

SANCHO

Jawohl, gnädiger und gestrenger Herr, ich will das Tierchen striegeln und bügeln, Ihr sollt zufrieden sein! (*Peitschenschlag in die Luft*)

Don Quijote und Sancho unbeweglich

alle Übrigen: AKTION

DIE ÜBRIGEN

Was soll man da noch sagen? Was soll man da jetzt noch tun? Was soll da gescheh'n? Genug...

PFARRER

Herr Quijada, ich habe bisher geschwiegen, doch nun sagt mir (*schlägt Buch auf, reibt eine Seite*): Jener Haufen irrender Ritter, von denen Ihr in Euren Büchern lest: Sind sie wirklich aus Fleisch und Blut? Oder sind sie nicht vielmehr ein Lügenmärchen? (*Tremolo mit einer Buchseite*) Erfunden von Verrückten? Von Träumern? (*zerreißt ein Blatt*) Dichtern!

HAUSHÄLTERIN (*flüstert*)

Ritter...

NACHBARIN (*flüstert*)

Fleisch, Blut...

VERWALTER (*flüstert*)

Lügen-

BARBIER (*flüstert*)

-märchen

Don Quijote: AKTION

alle Übrigen unbeweglich bis Ende

DON QUIJOTE

Dies ist ein Irrtum, Herr Erzbischof Turpin! Zum Beispiel der Amadis:

...weiß das Gesicht, hoch gewachsen, schwarz der Bart, sanft der Blick, kurz im Reden, langsam zum Zorn: So lebendig steht er vor mir! (*frei gesprochen*) Und Ihr redet von Lügenmärchen!

NACHBARIN/HAUSHÄLTERIN/BARBIER/VERWALTER

Amadis von Gallien, der schnelle Held.

DON QUIJOTE

Doch nun auf, Sancho, mein Knappe: Auf in die Welt!

SANCHO

Ja, edler Herr, wir wollen gehn! -

DON QUIJOTE

Hilf mir aufs Pferd! Alles zu Ehren meiner Dame Dulcinea von Toboso!

SANCHO

Ja Herr, und auch für die Insel!

DIE ÜBRIGEN

So laßt uns ihn doch jetzt zurückhalten!

4. Diskurs I

Sancho

Don Quijote

Don Quijote auf Rosinante, Sancho auf Esel sitzend. BILD: siehe Bemerkungen zu Nr. 2

DON QUIJOTE

Sancho! Ein fahrender Ritter weiß nicht, wohin sich seine Schritte lenken.

Er achtet nur auf die Ehre seiner Dame.

Sancho: Ein fahrender Ritter wird nie müde, solange er im Sattel sitzt; er hält sich grad' und klagt nicht, müßte er auch auf Steinen schlafen.

Sancho: Mit eingelegter Lanze sprengt er auf den Feind, sei der ein Ritter, ein Zauberer, oder ein Ungeheuer: er wird ihn fällen!

Armen, Unterdrückten steht der Ritter tapfer bei; besonders Jungfrauen, gefangen von bösen Zwergen, von Unholden: alle bezwingt sein starker Arm.

Sancho,

Sancho, so laß doch die ungereimten Sprichwörter!

Zum Teufel mit deinen Sprichworten!

Kaum sage ich, du sollst sie meiden, so kommst du mir mit einem Sack voll neuen, die wie die Faust aufs Auge passen, wie die Faust aufs Auge, aufs Aug'!

SANCHO

Gnädiger Herr, Ihr sagtet, daß es Brauch bei den alten Rittern war, ihre Schildknappen zu Statthaltern zu machen von eroberten Reichen. Wer Schafe hüten kann, hütet auch Schweine und Ochsen.

Wenn Ihr, so Gott will, ein großes Reich erobert, könntet Ihr mich ohne weiteres zum König krönen.

Darüber würde ich überhaupt nicht staunen:

Das dümmste Schwein findet die dicksten Eicheln.

Meine Frau Theresa würde Königin werden, und den anderen Dummköpfen schön auf den Kopf spucken. Der große Fisch frißt den kleinen.

Meine arme Tochter will ich zur Gräfin machen, und mit einem Herzog verheiraten. Wer das Glück hat, führt die Braut heim,

und auf Honig fliegt die Fliege.

Gestrenger Herr?

Besser ungereimt als ungeleimt!

Euer Gnaden, ich hab den Mund so voll von Sprichworten, daß eins das andere hinausstößt!

... es mag passen oder nicht.

Die Faust palst so gut aufs Auge wie die Hand vor den Mund, die Hand vor den Mund!

5. Schenke

Don Quijote
Sancho
3 Damen
2 Lektoren
Wirt

»Rüpelzenek«. Die gesamte Klanglichkeit gröber als in allen anderen Stücken.

Die Damen sollen die angegebenen Sprechhöhen nach ihren individuellen Stimmmöglichkeiten improvisieren und dabei eher kreischen als singen; dieses Kreischen allerdings soll ganz »natürlich« klingen, nicht outriert.

LEKTOR I (*poetisch*)

Endlich, am Ende jenes denkwürdigen Tages, gewahrten sie eine Schenke, als sähen sie einen Stern. Wenige Schritte vor der Pforte zog Don Quijote die Zügel an, denn er hoffte, ein Zwerg werde zwischen den Zinnen erscheinen, und mit der Trompete ein Zeichen geben.

In diesem Augenblick geschah es, daß vom nahen Stoppelfeld ein Schweinehirt in sein Horn blies.

LEKTOR II (*ironisch, sich mokierend*)

Abends kamen die beiden an ein Gasthaus, aber ein etwas zweifelhaftes. Don Quijote hielt es für ein Schloß, und er bildete sich ein, ein Zwerg! werde als Empfangschef ihn mit einem Hornsignal begrüßen.

Und gerade da bläst doch zufällig nebenan so ein Bauer in seine Tröte, daß die Damen ihm aufmachten.

DON QUIJOTE

Endlich! Ah! Sieh, ein Kastell!

SANCHO (*klatscht in die Hände, reißt die Hände*)

DON QUIJOTE

Ein Zwerg wird Zeichen geben, jetzt gleich, paß auf! Jetzt!

DAMEN

(*schauen aus dem Fenster; erschrecken, kreischen*)

Ah!

(*zurück, rufen die dritte*)

Ha! Ah!

(*Spiel am Fenster*)

(*Übergang von Schreck zu Gelächter*)

DON QUIJOTE

Mögen Euer Gnaden weder fliehen noch etwas Unge-
bührliches von mir erwarten,
denn der Orden der Ritter-
schaft, dem ich angehöre,
tut niemandem Unrecht –
geschweige denn Jungfrauen
von Stand!

LEKTOR I

Als die Damen sich jung-
frauen nennen hörten,
lachten sie so unmäßig,
daß Don Quijote ärger-
lich wurde.

Der Wirt, ein viel-
erfahrener Mann, ent-
schied sich dafür, seinen
Gast nicht unhöflich
anzureden.

Der Wirt wollte ihn
aufheben, allein, es war
alles umsonst.

LEKTOR II

Die Damen lachten sich
natürlich kaputt.

Der Wirt aber dachte
geschäftlich.

DON QUIJOTE

Sittsamkeit steht den
Schönen wohl an, und
über Kleinigkeiten zu
lachen ist große Torheit!

Herr Kastellan!

Zierat sind meine Waf-
fen, die Kämpfe meine
Ruh...

*(kniert vor dem Wirt
nieder)*

Herr Ritter, ich werde
nicht eher von dieser
Stelle aufstehen, bis Eure
Herrlichkeit mir eine
Gunst gewähren: die
Gnade, daß Ihr mich
morgigen Tags zum Rit-
ter schlaget!

DAMEN

Ha ha ha! Was ist das?
Hihihi! Ein Gespenst?
Ist er maskiert? Pfi!
Wilder! Unmensch!
Ein Verrückter! Hahaha!
Hörhöho!

WIRT

*(mit dröhnender
Stimme)*

Edler Herr!

Wenn Euer Gnaden
beliebt, mit unserer
Bequemlichkeit vorlieb
zu nehmen!

Ah! Ha!

...hart ... im Bett, im
Schlaf! – ...harte Steine
im Bett!
Zum Ritter?

So wären dann wohl
harte Steine Euer Bett,
stetes Wachen Euer
Schlaf?

Zum Ritter schlagen!
Neini! Das kann doch
nicht wahr sein! Nicht
möglich! Geil!

*(winkt die Damen weg;
großartig)*
Eure Herrlichkeit! Euer
Verlangen und Willen ist
lobenswert. Also könnt

WIRT

Ihr die Waffenruhe
heute nacht in einem
Hofe dieses Kastells hier
halten, bis wir im
Morgengrauen den
Dienst vollziehen.
Habt Ihr Geld bei Euch?

(klatscht in die Hände)

DON QUIJOTE

Ich habe noch in keiner
Geschichte gelesen, daß
ein fahrender Ritter Geld
benötigt hätte!

LEKTOR I und II

Da haben die Schreiber
der Ritterbücher einen
schmerzlichen Fehler
begangen!

LEKTOR I

Unter mancherlei
Schabernack begannen
die Dirnen, Don Quijote bis
aufs Hemd zu ent-
kleiden.

Nur den Helm ließ er
sich nicht abnehmen.

LEKTOR II

Die Damen spielten das
Spiel nun mit und fingen
an, Don Quijote auszu-
ziehen.

Nur beim Helm:
da scheiterten sie.

Den Helm nicht!
Laß ihn!!

LEKTOR I und II

Niemals war ein edler Degen
baß bedient als Don Quijote.
Damen kamen ihm entgegen,
pflögten ihn als einen Gott!
Führten ihn zum Ritterschlosse,
streuten Futter seinem Rosse!

DAMEN

Ahahahhei!
Ohe, he
u o a ohe!

6. Ritterschlag

A / B

Don Quijote
Sancho

Wirt
Schweinehirt

Vor der Schenke, bei Mondschein. Angegebene Bewegungsrhythmen genau beachten! Die entstehenden Geräusche (Schritte etc.) nicht unterdrücken, aber auch in keiner Weise hervorheben. Das angegebene Wechselspiel von voll sichtbarem und von den Wolken verdecktem Mond kann auch als Partitur für einen ungegenständlichen Lichtwechsel gelesen werden.

DON QUIJOTE

steht

Geste (zu Sancho)

Schritte (geht feierlich

auf und ab)

steht

Verbeugung (zu Sancho)

Schritte (wie vorher)

SANCHO

steht

versucht zu

folgen

steht

Verbeugung (zu

Don Quijote)

Schritte (wie vorher)

LICHT

voller Mondschein

(Übergang)



bewölkter Mond

(Übergang)



voller Mondschein

SCHWEINEHIRT

Schritte

bleibt mit erhobenem

Bein stehen

Schritte (wie vorher)

WIRT

(mit Klumpfuß)

hinkt aus dem

Hintergrund heran

2. Verbeugung

geht auf den Wirt zu

kniet nieder

wie zuvor

Verbeugung (zum

Wirt)

folgt Don Quijote

geht auf Don Quijote zu

Schritte

Geste (zu Don Quijote)

läßt den Knüppel in der

Luft sausen

(allmählicher

Übergang zur

Bewölkung)

WIRT

richtet sich auf, erhebt
Knüttel, holt aus,
Doppelschlag auf
Schulter Don Quijotes

SANCHO

läuft atemlos auf Don
Quijote zu

DON QUIJOTE

fällt; rollt weg;
liegt still

erhebt sich taumelnd,
schaut zum Wirt, reckt
sich

winkt zurück (2x)
(Winken)

hinkt in Richtung
Fenster

Verbeugung vor dem
Fenster

besteigt die Bank vor
dem Fenster
hebt die Hände zum
Fenster

reckt sich

SCHWEINEHIRT
umkreist Don Quijote

Knüttelsausen

umkreist wieder
Don Quijote

Knüttelsausen

HÄNDE
fesseln Don Quijotes Hände,
ohne daß er es
merkt, ans Fenster

LICHT

Bewölkung

HAND I
erscheint,
winkt 3 x.

HAND II
(Übergang)

erscheint,
winkt 4 x.

HAND I+II
(Winken)

bewölkter Mond

voller Mondschein

DON QUIJOTE
gefangen, zappelt
baumelt in der Luft
zerrt mit beiden Händen
an den Fesseln.

SANCHO
eilt erschreckt
herbei –
und wird gepackt und
geprellt.

WIRT
packt Sancho, wirft ihn
auf Decke
prellt Sancho und wirft
ihn über die Mauer.

SCHWEINEHIRT
zieht Don Quijote die
Bank weg, filzt ihn

packt Sancho, wirft ihn
auf Decke
prellt Sancho und wirft
ihn über die Mauer.

HÄNDE
ziehen die Schleife
um Don
Quijotes
Hände fest
an.

7. Nachtgesang

G

3 Dulcineas
Don Quijote

Ein Stück »ohne Szene«. Die Stimme Don Quijotes sollte von der gleichen Bühnenstelle kommen, an der sich Don Quijote am Ende der 6. Szene befindet. Die Stimmen der Dulcineas dürfen nicht genau ortbar sein, sondern sollen immer »schweifend« wirken.

DON QUIJOTE

O Hoffnung, die mich leitet
auf steiler, dornenvoller Bahn,
zum selbstgewählten Ziel hinan:
Bleib' fest, führ' mich durch alle Qualen
zu hohem Ruhm,
zu Dulcinea!

Wer träger Ruhe nur sich beugt,
zerfließend im Gefühle,
wer sich nicht stark im Unglück zeigt,
erliegt im Weltgewühle
von Dir verachtet, Dulcinea.

Daß Liebe ihre Freuden
leichtfertig nicht verkauft, ist recht;
was man zu einfach kann erringen,
wird niemals fest das Herz bezwingen,
wie Du, o teure Dulcinea!

Unmögliches erreichen
kann, wer vor Liebe rast.
Ich schwör's! Ich werde niemals weichen,
bis Du mich nennst in freiem Mut
den Ritter deines Herzens,
Dulcinea!

3 DULCINEAS

*(unsichtbar; ihre Vokalisieren ertönen aus
den verschiedenen Lautsprechergruppen)*

8. Windmühlen

S / A / I

Sancho
Don Quijote
2 Lektoren

Da es kein BILD gibt, sieht man auch keine festinstallierten Windmühlen; wohl sollten diese aber, als Teil der AKTION, im Kampf mit Don Quijote die Bühne betreten und wieder verlassen,

LEKTOR I *(Flüsterstimme, über Lautsprecher)*

Soeben entdeckten sie dreißig Windmühlen.

LEKTOR II *(Flüsterstimme, über Lautsprecher)*

Soeben entdeckten sie vierzig Windmühlen.

DON QUIJOTE

Sancho! Das Glück führt unser Unternehmen besser als wir verlangen können. Dort zeigen sich eine Menge ungeschlachter Riesen, mit denen ich ein Treffen zu halten und ihnen das Leben zu nehmen gedenke.

SANCHO

Welche Riesen, gnädiger Herr?

DON QUIJOTE

Die dort mit den langen Armen!

SANCHO

Das sind keine Riesen, gnädi-, das sind doch Windmüh-, Windmühlen!

DON QUIJOTE

Es sind Riesen! Man sieht, daß du in Abenteuern nicht sehr erfahren bist! – Hört!

LEKTOREN *(Flüsterstimme, über Lautsprecher)*

Gerade da erhob sich ein Wind, der die Flügel der Mühlen in Bewegung setzte.

DON QUIJOTE

Und flieht nicht, ihr feigen und niederträchtigen Kreaturen! Ein einz'ger Ritter ist's, der euch die Stirn bietet!

LEKTOREN *(etwas stimmhaft, aber mit viel Luftanteil)*

Damit sprengte er mit Rosinante in vollem Galopp den Windmühlen zu.

Don Quijote reitet gegen die Windmühlen; bzw. die Windmühlen streten auf. Sancho geht beiseite, verfolgt den Kampf.

Don Quijote wird zurückgeworfen, strauchelt, fängt sich wieder; bzw. die Windmühlen ziehen sich an den Rand der Bühne zurück.

SANCHO

Herr, ich hab's Euch gesagt: Es sind Windmühlen, und die Arme Flügel, vom Wind getrieben!

DON QUIJOTE

Schweig, Sancho! Wenn du Angst hast, so geh beten!

Don Quijote stürzt sich von neuem in den Kampf; bzw. die Windmühlen wieder ins Zentrum. Übel zugerichtet, hinkt er auf die Seite.

Dulcinea, steh' mir bei! In den Kampf für meine Herrin!

*Don Quijote wieder in den Kampf;
stürzt vom Pferd.
Die Windmühlen verlassen die Szene.*

SANCHO

Da, nun habt Ihr's. Sagt ich's Euer Gnaden nicht?!

DON QUIJOTE *(am Boden)*

Beruhige dich, Freund Sancho!

SANCHO

Jeder kennt Windmühlen, wenn er nicht selber welche im Kopf hat!

DON QUIJOTE

Das ist das Kriegsglück! Der große Zauberer Merlin hat die Riesen in Windmühlen verwandelt. So groß ist sein Haß wider mich. Aber letztlich sollen ihm seine bösen Künste nichts helfen wider mein scharfes Schwert.

SANCHO

Gott füge es, wie er es vermag!

LEKTOREN

(Flüsterstimme, wie am Anfang)

»Gott füge es, wie er es vermag!«, sprach Sancho, hob seinen Herrn von der Erde auf und half ihm wieder in den Sattel.

9. Mambrins Helm

S / A

Don Quijote Barbier II
Sancho Lektor III

Diese Szene ist in mehrere Abschnitte aufgeteilt. In jedem Abschnitt gibt es für Don Quijote und Sancho ein anderes Grundtempo sowohl für Sprache wie für Gestik, verbunden mit einer bestimmten Sprechhöhenlage. Der Wechsel von einem Abschnitt zum nächsten erfolgt abrupt: so wie wenn man ein Tonband (oder Videogerät) plötzlich auf eine andere Geschwindigkeit schaltet. Sollte der Regisseur eine Drehbühne verwenden, wäre es angebracht, das Drehtempo an den gleichen Stellen zu modifizieren.

DON QUIJOTE (*Moderato*)

Da-, da-, Sancho! Merkst du etwas?

Regentropfen!!

Die Zauberer bereiten ihren nächsten

Anschlag vor! Schau sogleich herum, ob

irgendwo ein Wald liegt!

Wir wollen ihre Pläne schon durchkreuzen.

Mit Erdbeben, Wasserstürmen, Feuersbrün-

sten, (*Allegro*) Luftgewittern pflegen die

Zauberer fahrenden Rittern nachzustellen.

Doch ich bin dazu geboren, in diesen

schmutzigen Zeiten das goldene Zeitalter zu verkünden.

Was lachst du? (*schlägt nach Sancho*)

Ich nicht.

(*nimmt den Helm ab*)

Sancho, heut' gibst du mir den Namen, den ich lange suchte: »Der Ritter von der traurigen Gestalt!«

LEKTOR III

(*Luftfeinziehen, stimmlos*)

SANCHO

Herr? Regentropfen!

Sofort, Herr! Ich schaue nach vorne –

ich schaue nach hinten – ich schaue links –

ich schaue rechts – ich schaue nach vorne –

ich schaue nach hinten – ich schaue links –

ich schaue rechts – ich schaue nach vorne –

ich schaue nach hinten – ich schaue links –

ich schaue:

(*starrt Don Quijote mit offenem Mund an*)

Hahahahaha!

Hahaha – ha – der Helm! Haha –

er weicht ...

Beruhigt Euch! Ich mache doch nur Spaß!

Doch mit diesem Helm seid Ihr die traurigste Gestalt der Mancha!

(*stimmlos*)

W-ass-

W-a ss-e

...von der traurigen Gestalt!

DON QUIJOTE (*Moderato*)

Doch schnell, suche weiter nach einem
trockenen Orte, wo wir uns verbergen
können.

Ja! Ein Ritter auf einem Apfelschimmel!
Mit einem Goldhelm! Das ist der Helm
Mambrins! Er ist!

(*Auftritt Barbier, rast mit Esel auf Don
Quijote zu*)

He! Schurke! Halt an, Spitzbube! Gib her,
was mir zusteht!
(*Zusammenstoß, Fall vom Esel*)

Ha!

Sieg! Der Helm!

BARBIER

Ha! Ich bin beraubt! Ich bin beraubt! (*ab*)

DON QUIJOTE

(*Adagio*) Das Zeichen! Endlich!

Heb ihn auf, Sancho, er ist aus purem
Golde!

Mambrins Helm!

(*Allegretto*)

Niemals, Sancho, beraubt ein Ritter die,
welche er besiegt.

SANCHO

Ich schaue nach vorne – ich schaue nach
hinten – ich schaue links – ich schaue rechts
– (*Vivace assai*) – ich schaue – da! Ein
Mensch auf einem Esel mit etwas auf dem
Kopf, das glitzert – er kommt auf uns zu –
paßt auf, Herr!

Ha!

Laßt ihn gehn! Er ist der Barbier!

Feu-

ersbrü-
nsdonner

Ein Messingbecken!

Einen Taler unter Brüdern wert!

Haha,

habaha – Ha – doch was machen wir

mit dem netten Eselchen von dem Herrn,
den Ihr besiegt habt? Darf ich es für mich
behalten?

LEKTOR III

Wassersch-

Wass-

erschüt-

Wasserschüt-

rm-

Feu-

ers-

Feu-

Feu-

Feu-

ers-

blitz!!

Feu-

Feuersbrün-

Feuersbrü-

Lu-f Lu-f

Lu-f Lu-ft

gewitte witte ge-

witte

ge- ge- Lu-ft-

gewitter

Blitz Blitzdonne-r

gewitter

Lu-f-

DON QUIJOTE

Niemals raubt ein Ritter dem andern ein Pferd.

Den Sattel? Nur wenn er ihn braucht!

Nimm ihn und reite zu meiner Herrin Dulcinea von Toboso und berichte ihr von dem Sieg des Ritters von der traurigen Gestalt!

SANCHO

Doch das arme Eselchen...

Auch nicht den Sattel??

Äußerst dringend brauche ich ihn!
Den schönen Sattel!

Ja Herr – ja, ich reite schon!

LEKTOR III
tgewi- Lu-
fgewitter
Blitz-donnergewitter
Lu-f
Luft-
sch-tu-
rm
Donner-
gewitter
sch-tu-(r)-gewi(tt)

10. Fernando – Lucinde

S / A / G / I

Don Quijote
Lucinde
Lektor
Don Fernando

Lektor wie ein Reporter, der einen Vortrag kommentiert. Er kann eventuell auch die Szene betreten. Zweimal erstarrt die Szene, wird vom Reporter quasi zurückgedreht und in Zeitlupe noch einmal betrachtet. Ein neues »Requisit«: die Kutsche, in der Lucinde reist, begleitet von Fernando.

LEKTOR I

Die Sonne schien... der Regen war wie weggezaubert... da erblickten sie in der Mittagshitze... sechs Reisende. Don Quijote ging sofort in Stellung.

DON QUIJOTE

Niemand soll hier passieren, der nicht bekennt, daß Dulcinea von Toboso die allerschönste Dame der ganzen Mancha ist!

DON FERNANDO

Mein Herr, wir kennen diese Dame nicht – wie soll man sie bekennen? Außerdem wird meine eigene Dame von dieser Zumutung schwer beleidigt!

DON QUIJOTE

Ohne sie zu kennen müßt ihr sie bekennen, sonst wird mein Schwert Euch dazu zwingen!

DON FERNANDO

Wahnsinniger! Geht aus dem Weg, wir sind in Eile!

DON QUIJOTE

Ihr wagt es!

LUCINDE

Fernando! Kämpft nicht für mich! Denn ich gehöre nicht Euch: Ich liebe Cardenio!

LEKTOR I

Der Schlag, der auf Don Quijote niederfiel, war so gewaltig, daß er davon bis auf den Gürtel gespalten worden wäre. Aber das Schicksal drehte das Schwert (*zeigt mit Zeigestock an den erstarrten Figuren*) – so daß es auf die linke Schulter traf, und ihm weiter keinen Schaden zufügte.

LUCINDE

(*mit abgedunkelter Stimme*)

Ich liebe Cardenio!

FERNANDO

Lucinde, schweig! Mich wirst du lieben, wirst mir nicht entfliehn!

DON QUIJOTE

Was ich da höre, gibt mir neues Feuer! Edle Frau – für Euch will ich kämpfen wie für Dulcinea selber!

DON FERNANDO

Was geht Euch diese Dame an? Schert Euch augenblicklich zum Teufel!

DON QUIJOTE

Scheusal, ergib dich!

FERNANDO

Strauchdieb, mach Platz!

LUCINDE

O edle Herren! Erbarmet Euch, laßt nicht ein schwaches Mädchen ohne Euren Schutz!

LEKTOR I

Der Hieb Don Quijotes fiel wie ein Berg auf Fernando herab, so daß er vom Pferd gestürzt wäre, wenn er nicht den Hals des Tiers umfaßt hätte.

(zeigt mit Zeigestock)

DON QUIJOTE

Du Ungeheuer! Jetzt mußt Du mir schwören, Lucinde frei zu lassen und Dich zu Dulcinea zu begeben, ihr zu huldigen!

LUCINDE

Jetzt, edler Ritter, schenkt ihm das Leben, damit kein Blut fließe! Kein Blut soll fließen.

DON QUIJOTE

Euch zu Ehren, schöne Dame, sei es: Ich schenke ihm das Leben im Vertrauen auf sein ritterliches Wort!

LUCINDE

Dank, guter Ritter!

DON FERNANDO

Ich bin ein Fürst!! Was schert mich Ritterbrauch! Geht sofort aus dem Weg! *(zückt das Schwert)*

DON QUIJOTE

(brüllt)

Ehrloser! Jetzt müßt Ihr sterben!

LEKTOR I

Beide holten nun zum Entscheidungsschlag aus, und wer weiß, wie alles gekommen wäre, wenn nicht im gleichen Moment Rosinante gestolpert wäre. Das Pferd Fernandos scheute und raste davon ...

DON QUIJOTE

Flieht nicht! Durch die Schuld meines Pferdes liege ich hier! Bleibt stehn!

LUCINDE

Herr Ritter, helft! Man schleppt mich weiter!

LEKTOR I

... und die andern sputeten sich, die Kutsche ihm nachzuführen.

DON FERNANDO

(hinter der Bühne, entfernt)

Wir seh'n uns wieder!

LEKTOR I

So endete dieses ruhmvolle Abenteuer.

11. Brief

G / I

Don Quijote
Sancho
Cardenio

»Ohne Szene«.

Nr. 11 sollte auf jeden Fall auf der Bühne gesungen werden, auch wenn man nichts erkennen kann vor Dunkelheit. Das Herannahen und Verschwinden der Stimme Cardenios sollte besser durch reale Bewegung des Sängers als durch Lautsprechersimulation erzeugt werden.

CARDENIO
(sehr weit entfernt:)
Lucinde!

DON QUIJOTE

Sancho, hier ist der Ort, wo ich bleiben will,
um meine großen Taten zu vollbringen.

SANCHO

Herr, in diesem einsamen Gebirge, wie wollt
Ihr da Abenteuer bestehn, noch dazu in
dieser Dunkelheit, wo man die Hand nicht
mehr vor Augen sehen kann?

Zwei Sorten Abenteuer, Sancho, gibt es: die
glänzenden der Welt, und die dunklen, wo
man in Verborgenheit um seine Dame klagt.

A – Lucinde!

Doch diese Dame, was hat sie Euch denn
Böses getan, warum klagt Ihr denn?

Das ist eben die Kunst: ohne Grund klagen,
aus Wahnsinn toben! So erkennt die Dame
das Feuer, das im Ritter brennt.

(immer noch fern)
Ah – Fernando!

Laßt uns umkehren, es ist schaurig hier. Hört
Ihr nicht diese Stimme?

Nicht eher will ich diesen Felsen verlassen,
bis du die Antwort auf meinen Brief an
Dulcinea bringst!

Welchen Brief?

DON QUIJOTE

Der Brief, den ich dir jetzt diktieren will.

So wirst du ihn auswendig lernen!

Hör zu, und merk dir alles!

(mit Feuer) O süße Dulcinea,
Monarchin des Herzens,
vom Liebespfeil zerrissen,
nah bin ich dem Tod!

Verworfen vom Adel deiner Reine
verzehr' ich mich in Einsamkeit.

(mit Feuer) Willst du mir helfen, so tu es!
Wenn nicht, so gilt mein letzter Gedanke dir!
Der deine bis zum Tod: Der Ritter von der
traurigen Gestalt. Ah!

Sancho, wir haben die Stimme angelockt!
Wer ist es, der da singt?

Nein. Aber sei still, daß man hört, was er
sagt!

SANCHO

Ich kann nicht schreiben!

Herr, mein Gedächtnis ist so schwach,
daß ich manchmal selbst meinen Namen
vergesse!

Dulcine –
... mein Närrchen, Herzchen...
ganz geil und lieb zerbissen...
bin ich –
Herr, die Stimme kommt immer näher!

...geworfen vom Nabel deiner... Beine...
verzehr ich ihn einsam... O Herr, der Brief
ist ... einzigartig!

Ha! Das ist herrlich, Herr!

Beim Leben meines Vaters, das ist das größte
Ding, das mir jemals vorgekommen ist! Herr!
Ihr seid ein Teufel! Ein Teufel!

Er sagt, er heiße Kamelio – oder Sardinio...
Könnt Ihr ihn erkennen?

CARDENIO

(in größerer Nähe)

Fernando, der verräterische Böse,

... hat tückisch mir die schönste Braut
entrißen!

(schon recht nahe)

Lucinde,
die ich mehr lieb' als mein Leben!

Cardenio war in schönerer Zeit mein
Name!

Jetzt aber hab' ich im Wahn mich
vergessen!

DON QUIJOTE

(für sich) Ein irrender Ritter!
Edler Fremder, gesellt Euch doch zu mir!
Auch ich bin ein Irrender aus Liebe! Laßt
uns gemeinsam klagen!

Lucinde heißt seine Dame!

Hört, Freund!

Zerstreuen meine Waffen, zerreißen die
Kleider,

und den Kopf an den Felsen stoßen,
den Kopf an den Felsen!

Schweig! Und laß mich allein! Doch vorher
wiederhole mir den Brief an meine Herrin
Dulcinea von To-

SANCHO

Er hat etwas vergessen... oder zuviel
gegessen... auf jeden Fall ist er verrückt!

Lucinde... so hieß doch die Dame in der
Kutsche!

Er ist fort. Herr, was wollt Ihr jetzt tun, so
ganz allein, wenn auch ich weg bin?

(mit Abscheu) Ah!!

Nicht doch! Könnt Ihr ihn nicht an etwas
Weicheres... Zum Beispiel Baumwolle...
oder unter Wasser...
stoßen?

O!

CARDENIO

(entfernt sich wieder)
Durch Wüsten schweifend such' ich nur
Lucinden, Lucinden!

(entfernt)
Ah!

12. Melancholie

A / I

Don Quijote

Pantomime Don Quijotes

Thema (*Die Melancholie*)

Variation I: *Don Quijote streut seine Waffen umher.*

Variation II: *Don Quijote zerreißt seine Kleider.*

Variation III: *Don Quijote rennt mit dem Kopf gegen die Felswand.*

13. Beratung

S / B

Sancho	Verwalter
Haushälterin	Pfarrer
Barbier	

Figuren unbewegt in malerischer Position, die sich dreimal ändert.

Stehende Bilder

I

(Pfarrer, Verwalter, Barbier, Haushälterin am gedeckten Frühstückstisch vor der Schenke, Sancho etwas entfernt; Geste des Erblickens, Zeigens)

Licht

SANCHO

Da! Das ist doch der hochwürdigste Herr... der Barbier... und der alte Drachen auch...

HAUSHÄLTERIN

Da! Das ist ja Sancho! He, du Gauner, wo ist dein Herr? Wir suchen ihn seit Tagen! Nun sag doch endlich ..

BARBIER

Da! Sancho Panza! He! Sag, wo ist...Wir suchen ihn lang schon.... Sag doch...

VERWALTER

Da! Ist das nicht Sancho? He, so sag doch...Wo ist Herr Quisana? Sag doch!

PFARRER

Da! Das ist doch unser Sancho! He, Freund, sag doch, wo ist dein Herr? Wir suchen ihn seit Tagen.

Nun sag, Sancho...

SANCHO

Ich darf nichts sagen!

HAUSHÄLTERIN

Was soll denn das heißen? Was darfst du nicht?

BARBIER

Was darf Sancho nicht?

VERWALTER

Was soll nun das schon wieder: »Ich darf nichts sagen.« So was Blödes!

PFARRER

Aber Sancho, wir wollen zu ihm!

SANCHO

Er hat es mir verboten!

HAUSHÄLTERIN

Ja und du, was treibst du denn jetzt?

BARBIER

... verboten...und du?

VERWALTER

... verboten? Ja, was treibst du eigentlich?

SANCHO

Ich überbringe eine geheime Botschaft!

HAUSHÄLTERIN

Ja hat man sowas schon gehört?

BARBIER

Geheime ... Botschaft!

VERWALTER

So was gibt's doch nicht...

PFARRER

Hör mal, Sancho, du hast nicht zufällig etwas Hunger? Auf ein Hühnerbein? Etwas Käse? Oliven?
Und einen schönen Schluck Wein?

VERWALTER

Aha!

HAUSHÄLTERIN

Für diesen Freßsack? Mit Speck fängt man Mäuse. Na ja!!

BARBIER

Schafskäse, Ziegenkäse – frischer Knoblauch – Tokaier!

VERWALTER

Gebratene Täubchen für dies große Maul!

SANCHO

O Herr Pfarrer, mein Hunger ist groß wie ein Kirchturm, wie eine Bischofskirche, und erst der
Durst...

PFARRER

Dann setz dich zu uns!

BLACK OUT.

II

(Positionswechsel. Sancho mit am Tisch.)

Licht

DIE ÜBRIGEN

Nun und?

SANCHO

Ja, ich überbringe einen Brief an Dulcinea von Toboso, der Prinzessin der Mancha.

HAUSHÄLTERIN

Unsinn!

BARBIER

Dulcinea aus Toboso

VERWALTER

Wer ist denn das? Eine Prinzessin?

PFARRER

So nennt er eine Kuhmagd aus dem Nachbardorf!

VERWALTER

Ja wo ist er denn jetzt, und was tut er?

SANCHO
Er tut Buße.

BARBIER
Tut Buße?
VERWALTER
Wie macht er denn das?
PFARRER
Tut Bu...?
HAUSHÄLTERIN
Ja wie?

SANCHO
In einer Einöde verstreut er seine Waffen, zerreißt seine Kleider und schlägt den Kopf an den Felsen.
HAUSHÄLTERIN
Was? Um Gotteswill- Mein armer Herr! Wir müssen ihm helfen, sofort! Sancho, du mußt uns helfen, ihn nach Hause zu kriegen!
BARBIER
Der Ärmste! Total verrückt! Du mußt uns helfen.
VERWALTER
Wie? Das ist ja furchtbar... Er ist völlig übergeschnappt! Er muß gleich nach Hause!
PFARRER
Ja, wir müssen ihm helfen. Ja, Sancho, er muß jetzt nach Hause.

SANCHO
Nur wenn er eine Antwort seiner Dame empfängt.

PFARRER
Wir verfassen ein Schriftstück, das ihn überzeugen wird.
VERWALTER
Wir schreiben einen Brief, irgendetwas, das wird schon!
BARBIER
Wir schreiben sowas.
HAUSHÄLTERIN
Ja, wir bringen ihm einen Brief!

SANCHO
Unmöglich, es muß ein echter Brief von einer echten Prinzessin sein!
HAUSHÄLTERIN
Wieso? Nun hör doch auf! Sancho ist angesteckt!
BARBIER
Aha!... ein echter...
VERWALTER
wieso? (*sprachlos*) ...von einer echten...

PFARRER
Sancho, wir bringen dir eine echte Prinzessin. Tränk deinen Esel und hol uns dann gleich ab!
SANCHO
Herr Pfarr...

BLACK OUT.

III

(Sancho ist verschwunden. Die anderen: Positionswechsel)
Licht

HAUSHÄLTERIN

Was tun wir?

BARBIER

Was tun?

VERWALTER

Tja, was tun wir?

PFARRER

Ich glaube, wir müssen einen Trick finden, um ihn wenigstens einmal hierherzukriegen.

BARBIER

Einen Trick, aber welchen?

VERWALTER

'nen Trick, ihn hierherzukriegen

HAUSHÄLTERIN

Ich verkleide mich als Prinzessin, zierlich hüpfе ich zu ihm.

BARBIER

Haha, du als Prinzessin!

VERWALTER

Nicht zierlich, tragisch! sonst wirkt es nicht!

PFARRER

Ja das ist richtig: tragisch, wie in seinen Ritterbüchern!

BARBIER

Er erkennt dich!

VERWALTER

Gewiß!

PFARRER

Doch was wäre mit dem unglücklichen Mädchen, das zur Zeit bei meiner Schwester wohnt?

Dorothea heißt sie; ...

HAUSHÄLTERIN

Ach ja?

VERWALTER

Ja, ich habe sie gesehen. Ein hübsches Mädchen.

PFARRER

...und sie braucht die Tragödie nicht zu spielen, denn ihr Geliebter hat sie verlassen, Fernando, der Sohn des Herzogs.

HAUSHÄLTERIN

Ach die Ärmste!

VERWALTER

Die übliche Geschichte.

HAUSHÄLTERIN/BARBIER/VERWALTER

Das klingt gut.

HAUSHÄLTERIN

Herr Pfarrer, das ist eine gute Idee. Und Eure gute Schwester? Wo...

BARBIER

Herr Pfarrer, das ist eine I- Und Eure Schwester?

VERWALTER

Herr Pfarrer, das ist 'ne gute Idee. Und Ihre Frau Schwester? Wo...

PFARRER

Sie wohnt nicht weit von hier.

HAUSHÄLTERIN

Dann wollen wir gleich zu ihr. Aber ... (*fast flüstern*) alles müssen wir streng vertraulich behandeln, denn man kann nicht wissen, was die Leute ausplaudern.

BARBIER

Dann wollen wir aber... (*fast flüstern*) All das müssen wir streng vertraulich... nicht?
... wissen, was die Leute ausplaudern.

VERWALTER

Dann wollen wir ihr gleich alles erklären. Aber... (*fast flüstern*) all das müssen wir streng vertraulich behandeln, denn man kann nie sicher sein, was die Leute ausplaudern.

PFARRER

Ja -, ja -, aber wie bringen wir ihn nur von hier nach Haus?

BLACK OUT.

IV

(Positionswechsel)

Licht

BARBIER

Ich hätte da eine Idee. Und zwar der Bauer hier nebenan, der ist mein Schwager, hat einen Ochsenkarren. Und mit diesem Ochsenkarren könnte man Herrn Quisana nach Hause...

HAUSHÄLTERIN

Wie? Du? Der Bauer? Ja - und? Was?

VERWALTER

Was denn? Ja? Der Bauer? Aha. Ein Ochsenkarren. Könnte was ?

PFARRER

Was denn?

HAUSHÄLTERIN

Er ist viel zu wild! Er geht niemals freiwillig.

VERWALTER

Er schlägt uns tot!

PFARRER

Ich glaube nicht, daß er das tun würde... Das scheint mir schwer möglich!

BARBIER

Aber wenn jemand ihn, ich meine, überreden würde...

HAUSHÄLTERIN

Wenn jemand was?

VERWALTER

Da müßte man schon einen Überredungskünstler anstellen!

PFARRER

Einen Künstler, ja!

HAUSHÄLTERIN

Wir spielen ihm noch eine Komödie vor!

VERWALTER

Aber eine ernste! Im Thespiskarren!

PFARRER

Ja, etwas Weihevoll!

HAUSHÄLTERIN

Eine Stimme, die ihm zuruft (*dunkel, fast singend*): »O Don Quijote, du mußt nach Hause! Steig ein!

Der große...«

BARBIER

»Die Dame Dulcinea ruft dich!«

PFARRER

Ja! So, ja! Geisterhaft! »O edler Don!«

VERWALTER

Bravo! So! »O Ritter von der traurigen Gestalt! Der große Zauberer Merlin...« Ja, so geht's. Ja, so geht's.

PFARRER

Ich glaube auch. Sonst schnappt ihn noch die Inquisition. Sie sind schon aufmerksam.

HAUSHÄLTERIN

Was sagt Ihr?

BARBIER

O je, o je!

VERWALTER

Im Ernst? (*pfeift*)

(*zur Haushälterin*): Ihr müßt die Zofe machen!

HAUSHÄLTERIN

Ich bleibe hier und übe die Stimme...

BARBIER

Ich bereite alles vor.

VERWALTER/PFARRER

Gut.

HAUSHÄLTERIN

Da kommt Sancho. Wir können gehen. Also: Los!

BARBIER

So, nun also alle los.

VERWALTER

Auf dann. Nun also alle los!

PFARRER

Gut. Nun... los. Doch seid freundlich zu ihm. Er ist ein guter Mensch.

14. Dorothea

A / G / B

Dorothea (als Prinzessin)
Haushälterin (als Hofdame)
Sancho
Gehilfe (als Kammerdiener)
Don Quijote

Pfarrer (von einem entfernten Punkt, von wo er von den
Übrigen nicht gesehen wird, aber selbst alles überblicken
kann)
Cardenio

Hier soll die doppelte Determination BILD – AKTION durch dauernden Wechsel von pantomimischer Bewegung und unbewegtem Stehen der Figuren deutlich gemacht werden: Entweder benützt der Regisseur alle gesungenen Zeiten für Bewegung und läßt die Figuren während der Pausen stehen, oder genau umgekehrt.

DOROTHEA

(wirft sich Don Quijote zu Füßen)

Nicht eher werd' ich mich erheben, tapfrer und guter Ritter, bis Ihr mir die Gabe gewährt, die Euch zum Ruhm, doch mir Bedrängen

zum Trost verhelfen wird. Und wenn die Tugend Eures starken Armes der Stimme Eures unsterblichen Ruhmes gleicht, so seid Ihr verpflichtet, der Unglücklichen beizustehn, die aus jenseitigem Land der Glanz Eures großen Ruhmes herangezogen hat.

DON QUIJOTE

Keine Silbe werde ich Euch antworten, bis Ihr vom Boden aufsteht, schöne Dame!

DOROTHEA

Nicht eher steh' ich vom Boden auf, wenn mir nicht zuvor Eure hohe Herrlichkeit die besondere Gnade gewährt, um die ich hier flehe.

SANCHO

Ihr könnt ihr ohne weiteres gewähren, um was sie Euch bittet, mein gnädiger und gestrenger Herr, denn sie ist die mikomikonische Prinzessin, die Euren Beistand sucht.

DON QUIJOTE

Doch nur, wenn damit meinem König, meinem Vaterland kein Schaden entsteh'n kann! Sei sie, wer sie wolle – ich werde nur das tun, was mein Gewissen mir sagen wird, denn ich bin ein Ritter!

HAUSHÄLTERIN

Ach mein lieber, guter Herr! Wie sieht er elend aus! Eingefallne Wangen, völlig abgezehrt und so schmutzig! Ohne Hemd und ohne Schuh! Ist das nicht traurig?

GEHILFE

Ich lach' mich noch tot, ich lach' mich noch tot! Es ist kaum zu glauben, ...

PFARRER

Es geht alles am Schnürchen, ...

SANCHO

Es handelt sich um eine Riesenbestie, die Ihr umzubringen habt! Ein schönes Abenteuer wird das!

DON QUIJOTE

Hier sag' ich, daß ich Euch jetzt alles gewähre, doch sollt Ihr, Herrin, nun sogleich der Melancholie absagen, die Euch niederbeugt, und Eurer ohnmächtigen Hoffnung neue Kraft, neue Hoffnung einflößen, denn mit der Hilfe Gottes und meines Arms sollt alsbald Ihr Euch in Eure Rechte wieder eingesetzt sehen und beherrschen das alte Königreich!

HAUSHÄLTERIN

Und jetzt spielt man ihm diese Komödie vor! Eine Prinzessin, ha! Und er merkt es nicht, wie sie ihn einfangen!

SANCHO

Und dann werde ich mit Hilfe meines Herrn Statthalter auf meiner Insel!

GEHILFE

... es ist nicht wahr! Eine solche Verrücktheit wird man nicht noch einmal finden!

PFARRER

... es geht alles am Schnürchen, ... es geht alles ...

CARDENIO

Ich will mich dieser lieben Gesellschaft anschließen: vielleicht find' ich so Lucinde.

DOROTHEA

Was also ich von Euch erbitte, ist, daß Ihr mit mir zieht, wohin ich Euch auch führe, und mir verspricht, mich zu rächen an einem Verräter, der gegen alle göttlichen und menschlichen Gesetze mein Königreich mir entrissen hat

DON QUIJOTE

Trotz und Hohn allen Schurken, die es wagen, dem zu widersprechen!

SANCHO

Also presto, Hand ans Werk, denn im Zögern liegt die Gefahr. Gehn wir denn, uns dieser großen Dame gefällig zu erweisen.

HAUSHÄLTERIN

Aber ich seh' ein: es ist der einzige Weg, ihn nach Hause zu kriegen; da ist jedes Mittel recht.

VERWALTER

Ich kann mich kaum beherrschen. Das ist das komischste Theaterstück, das ich jemals sah.

CARDENIO

(er hat sich der Gesellschaft langsam genähert und zieht nun, in einigem Abstand, mit der Gruppe ab)

PFARRER

... alles wie am Schnürchen.

15. Inquisition

4 Häscher
Der »Chef«

Die Szene kann vorproduziert und über Band wiedergegeben werden.

Die Stimmen der vier Häscher kommen aus den vier Ecken des Zuschauerraums (L. 5 bis 8) bzw. aus der Mitte der Bühne (L. 3 und 4 für die Stimme des »Chefs«).

Die vier Häscher sollen sehr unterschiedliche, leicht ins Groteske spielende Stimmen haben, was durch unterschiedliche Positionen des Mikros unterstützt wird (siehe Beschreibung in der Partitur). Im übrigen sollen sie diese Szene, trotz der notwendigen rhythmischen Disziplin, in der Deklamation durchaus »komödiantisch« gestalten; auch der »Chef« soll seinen Monstercharakter ausspielen.

Akustische Balance: Die Morsegeräusche, die selbstverständlich jeweils durch die gleichen Lautsprecher wie die zugehörigen Stimmen kommen müssen, immer sehr leise und in ständig wechselnden Klangfarben. Der Live-Anteil sowohl der Stimmen wie der Morsegeräusche soll nicht wahrnehmbar sein. Die Stimmen der Häscher beginnen leise und steigern sich allmählich, aber nur bis zu einem Mezzofortebereich; ab Einsatz »Chefs« etwas stärker.

Die Stimme des »Chefs« wird ins Dämonisch-Groteske verfremdet, und zwar wird sie mit den in der Beschreibung (s. Partitur) angegebenen Frequenzen ringmoduliert. Hierfür ist ein Keyboardspieler erforderlich sowie ein weiterer Ausführender am Mischpult, der das Mischungsverhältnis von Originalklang und Modulation (beides aber ausschließlich über Lautsprecher hörbar) ständig verändert.

Ferner wird ein Sampler gebraucht, von dem sieben Rauschklänge (Beschreibung s. Partitur) abgerufen werden, ebenso wie sieben Morse-reihen in den angegebenen Tonhöhen.

HÄSCHER I

Verdächtiges Individuum von
länglicher Gestalt mit Lanze und
Harnisch in südlicher Mancha
gesichtet – stop – begleitet von
kleinem Dicken.

Harnisch!

Individu... Lanze und ...
Lanze und Harn...?

Harnisch!

... von kleinem Dicken! Da war
doch neulich schon so ein Fall!
Ich geb' das weiter.

HÄSCHER II

HÄSCHER III

HÄSCHER IV

HÄSCHER IV

HÄSCHER III

Lanze und ...

Mancha ...

begleitet ..

von kleinem Dicken.

Überfall auf Windmühlen

durch langes dürres

Individuum.

Sachbeschädigung!

kleinem ...

Eigenartig

Zwei geistliche Herren
erschreckt!

Hammelherde
angegriffen!

HÄSCHER II

Wind...

Windmühlen ...

Sachbeschä-

langes ... dürrer ...

Indivi- ...

Schon wieder!

kleinem

Dicken

Indivi-

-duum

Immer wieder!

Zwei geistliche
Herren schwer
erschreckt!

Hammelherde
angegriffen!

HÄSCHER I

Nächtlicher Überfall auf
Windmühlen!

Sachbeschädigung!

durch langes dürres Individuum

begleitet

von kleinem Dicken ...

Stimmt! Kleinem Dicken.

Na sowas!

Zwei
geistliche
schwer
erschreckt!
Hammelherde
angegriffen!

HÄSCHER I Galizische Pferde entführt!	HÄSCHER II Pferde ... entführt!	HÄSCHER III Pferde!	HÄSCHER IV
Barbierbecken ...	Barbier-becken? entwendet!	... Barbier?? becken	
Barbierbecken entwendet! Kutsche angehalten durch langen Dürren.	Kutsche	Kutsche	
Überfall auf einen Leichenzug mit zwölf Priestern, wobei ein Priester sich durch Schuld des länglichen Harnisch das Bein brach.	Leichenzug mit	angehal-ten Leichen- zwölf Priester!	
	Harn- br- Das ist aber jetzt eine Sache für den Chef.	ach!	
Befreiung von Gefangenen - Galeerensträflingen,	Befreiung Gefangenen - Galeerensträflingen,	Befreiung von Gefangenen - Galeerensträflingen,	Befreiung von Gefangenen - Galeerensträflingen,
wobei in Anwesenheit des langen Dünnen folgende Sätze fielen: »Wer einmal singt, muß immer ächzen.« »Wer Worte und Gedanken bestimmt, hat Macht über Menschen.«	.. wobei in Anwesenheit des Dünnen ... folgende Sä .. Sä- ... Sätze: Wer einmal singt, muß immer ächzen,	... wobei in der Wesen- heit des ... langen ... Wer einmal wer?	wobei in An- Wer? einmal - Wie?

HÄSCHER I	HÄSCHER II	HÄSCHER III	HÄSCHER IV
Wer einmal singt	Wer Worte und Gedanken	hat Macht? Wer einmal –	Wer einmal ächzt,
bestimmt!	hat Macht über Menschen.	wie? Wer einmal singt,	hat
muß immer	Was?	bestimmt? Wer einmal bestimmt,	was?
ächzen.			Wer? muß immer
Wer Worte und Gedanken	Wer singt immer	muß immer	ächzen?
bestimmt,		singen!	einmal
hat Macht	einmal Worte	Gedankenmacht!	muß was?
über Menschen.	Wer immer singt, hat Macht über Menschen. Hat Menschen	Übermensch! Übermacht – wie?	Wer einmal singt, macht Menschen.
Über Menschen!	singt?	was?	Wer?

DER »CHEF«

Also, in nomine Domini, Amen, wir erhalten ja nun stündlich neue Meldungen über diesen Harnisch. Es wird Zeit, daß wir endlich einschreiten.

4 HÄSCHER

Das glauben wir auch.

DER »CHEF«

Nicht wahr, mit solchen Individuen machen wir doch kurzen Prozeß!

4 HÄSCHER

Klar!

DER »CHEF«

Wo kommen wir denn hin, wenn wir uns solche Späße bieten lassen?

HÄSCHER III

Unmöglich wäre das für uns!

HÄSCHER II

Das wäre unmöglich für uns!

HÄSCHER I

Das wäre für uns ganz unmöglich!

DER »CHEF«

Lanze und Harnisch! Gefangenenerbefreiung! Haha!

HÄSCHER IV

Für uns wäre das ganz unmöglich!

DER »CHEF«

Wer einmal singt ... Solche Vögel, die fangen wir schon!

4 HÄSCHER

Hahahaha!

DER »CHEF«

Was?! Da sind wir uns doch alle einig, wie?

4 HÄSCHER

Klar, Chef! Ja!

DER »CHEF«

Macht ein Netz! Zieht es zu! Sucht die Klöster ab, und die Schenken! Kein Ketzler darf uns entgehn! In nomine Domini. Amen. Los!

HÄSCHER IV

(flüstern)

... mine Damen ... Macht ein Netz! Zieht zu! Namine Damine. Amen.

16. Finale I

S / A / G / B / I

Lucinde
Don Fernando
Pfarrer
Lektor I
Lektor III
2 Häscher (Lektor I/III)
Don Quijote

Die Szene spielt vor der Schenke (die nicht identisch mit der Schenke von Nr. 5 sein muß); neues Requisit: ein Wagen, aus dem die Stimme des Orakels tönt und in dem Don Quijote am Ende abtransportiert wird. Auf der Bühne müssen die meisten Sänger ein tragbares Mikrofon haben: Dorothea, Fernando, Pfarrer, Cardenio, Lucinde, Sancho. Allerdings könnte dieses Problem auch durch eine Installation von Mikrofonen im Bühnenbild gelöst werden. Die Lektoren können, wie in den übrigen Nummern, in ein Richtmikrofon singen.

Auch die Haushälterin, die dem Orakel ihre Stimme gibt, singt über Lautsprecher; man darf sie eventuell sehen. Die Stimme tönt aus dem Wagen. Die Gleichzeitigkeit von BILD und AKTION wird hier in doppelter Weise dargestellt: Erstens dadurch, daß wesentliche Bildelemente, wie Kutsche, Wagen, Mambrins Helm sowie alle Personen als Kommende und Gehende ständig in Bewegung sind; zweitens durch das zeitweise Erstarren von bestimmten Personen an bestimmten Stellen (s. Partitur). Sollte der Regisseur Live-Videobilder in seine Arbeit einbeziehen wollen, wäre diese Szene auch für ihn die mit der sicherlich größten Komplexität der Mittel.

PFARRER

*(schaut Don Quijote scharf an
... und geht dann mit aus-
gebreiteten Armen auf ihn zu)*

Ah, Don Quijote, mein edler
Freund, Spiegel der Ritterschaft,
Hort der Bedrückten, Essenz der
fahrenden Gesellen...

DON QUIJOTE

Herr Pfarrer! Ich staune!
Wo kommt Ihr her, und in
dieser Kleidung??

DOROTHEA

O würde doch ein andrer Arm
mich so empfangen!
Fernando, wann werde ich dich
wiedersehen?

LEKTOR III

Als Don Quijote mit der ganzen
Gesellschaft ankam, sah ihn der
Pfarrer scharf an und ging mit
offenen Armen auf ihn zu. Doro-
thea wünschte sich, auch einmal
so empfangen zu werden durch
ihren Geliebten Fernando.

Das werde ich Euch sofort
erklären. Kommt mit mir auf ein
Glas Wein in die Schenke.

ORAKEL

O Edler von La Mancha, geh' nicht, dort droht dir Unheil.

DON QUIJOTE

Wer ist es, der zu mir spricht? Wo ist er?

ORAKEL

Der große Merlin spricht zu dir. Die Herrin Dulcinea verlangt nach dir. Geh' gleich nach Toboso!

DON QUIJOTE

Niemals werde ich dem Folge leisten,

ORAKEL

Ha!

DON QUIJOTE

.. bevor ich die große mikomikonische Prinzessin geleitet habe!

ORAKEL

Sei gehorsam! Die mikomikonische Prinzessin wird ihr Glück in dieser Schenke wiederfinden. Du kehre heim! Du mußt dein Leben neu beginnen.

DON QUIJOTE

»Du sollst dein Leben neu beginnen« –

was mag das zu bedeuten haben? Ich bin in größter Verlegenheit.

DOROTHEA

Mein Glück in dieser Schenke? Soll ich da lachen, soll ich da weinen?

CARDENIO

Was hier geschieht, ist toll – doch längst hab' ich verlernt, die Welt zu verstehn.

SANCHO

Herr, Herr, ich habe nachgeschaut: drinnen ist niemand – die Stimme kommt aus einem Loch!

PFARRER

Er ist ganz fasziniert. So werden wir ihn nach Hause bekommen.

SANCHO

Eine Kutsche kommt an!

(Don Quijote steht unbeweglich bis zu seinem Eintritt in den Wagen)

Auftritt Don Fernando / Lucinde; Fernando stößt sie gewaltsam in die Schenke, Lucinde verzweifelt; Cardenio versteckt sich; Don Quijote wendet sich langsam wieder dem Orakel zu; Sancho und der Pfarrer schauen zu den Ankommenden; Dorotheas Haltung geht von Gleichgültigkeit zu Mitleid mit Lucinde über, welche unbeweglich, wie eine Gefangene, stehengeblieben ist; dadurch entgeht ihr zunächst der Anblick Fernandos.

LEKTOR I

Kaum war dies geschehn,

e-

da kamen
Leute.

Haha, hahahahaha. Leute!

LUCINDE

Nie habe ich eine Lüge
gesagt! Ihr seid selbst ein
Lügner, wenn Ihr das
behauptet!

*(fährt zusammen, will
dann zu Cardenio)*

Cardenio!

(steht wieder starr)

(will zu Cardenio

stürzen)

(unbeweglich)

(sucht sich von

Fernando loszumachen

– vergeblich)

(unbeweglich)

LEKTOR II

Kaum war dies geschehen,
kamen Fremde in der Schenke
an, Leute von vornehmer
Erscheinung und Haltung.

Man führte eine Dame herein,
die tief aufseufzte und ver-
zweifelt die Arme sinken ließ.

CARDENIO

(verläßt sein Versteck)

Welche Stimme dringt
zu mir – Allmächtiger!

Lucinde!

(steht starr)

(breitet die Arme

aus)

(unbeweglich)

(zieht den Säbel)

(unbeweglich)

DOROTHEA

Was fehlt euch, liebe Dame,
daß Ihr so bedrückt seid? Kann
ich Euch helfen? Wir Frauen
versteh'n einander oft schnell
und gut...

(erblickt Fernando, erstarrt)

DON FERNANDO

Gebt Euch keine Mühe,
liebe Frau, sie dankt es nicht!
Verlangt auch keine Antwort
von ihr, denn sie würde Euch
nur belügen!

DON FERNANDO

Was ist das?

Bleib stehen –

(erblickt Dorothea)

Doro -- thea –

(starr)

(schaut wild umher;

zieht den Degen,

ergreift Lucinde)

(steht)

(unbeweglich)

DON QUIJOTE

O großes Orakel,
du hast mein Herz sehr
beunruhigt. Wie soll ich
denn meiner Herrin

LUCINDE

(*glühend*)

Cardenio! Cardenio,
nichts soll uns mehr
trennen, niemals!

CARDENIO

Lucinde, du bist es!
Ich hab' dich wiederge-
funden, meine Herrin!

DOROTHEA

(*beschwörend*)

O Fernando, deine Frau
liegt hier vor dir am
Boden. Laß jenes Mäd-
chen los, das dich nicht
mag, und kehr' zurück
zu deiner Dorothea, die
dich liebt wie niemand!
Hörst du? Wie sonst
niemand auf der ganzen
weiten Erde.

DON FERNANDO

Niemand komme mir
zu nah, sonst wird er's
bereuen!

DON QUIJOTE

Ruhm gewinnen, wenn
ich so schnell heim-
kehre? Viel zu früh ist's
zur Ruhe!

PHARRER (*zu Fernando, lebhaft*)

Bedenke, ob du ändern kannst und darfst, was die Fügung des Himmels beschlossen hat. Du bist von edlem Blut, ich sehe es: sei auch edel im Handeln!

ORAKEL

Nicht nur durch Handeln, auch durch Stillhalten wirkt der Edle Gutes. Zieh nur heim zu deinem eigenen Hause. Der Himmel wird dir deinen Weg schon zeigen.

LUCINDE (*bei Cardenio*) / CARDENIO

Ah!

DOROTHEA

Fernando!

LUCINDE

O Cardenio!

DON FERNANDO

Dorothea!

DON FERNANDO (*läßt Lucinde los, senkt den Degen*)

Du hast gesiegt, liebenswürdige Dorothea, es ist unmöglich, so großer Liebe zu widerstehen! Sei nicht zornig über mein ungerechtes Verhalten! Steh auf, es geht nicht, daß die, die über mein Herz regiert, zu meinen Füßen liegt.

SANCHE

Hier geschehen seltsame Dinge. Es ist wohl wirklich ein verzaubertes Gasthaus!

DON QUIJOTE

Was meint er nur mit Stillhalten? Merlin gibt mir große Rätsel auf!

PFARRER

Ein harter Kampf mit sich selbst – doch mit siegreichem Ausgang!
LUCINDE / DOROTHEA / CARDENIO / DON FERNANDO
Nun können wir wirklich glücklich sein, alle sollen glücklich sein.

ALLE

Ah! Oh!

SANCHO

Da kommt schon wieder jemand!

(ab hier bis zum Auftritt der Häscher stehen die beiden Paare unbeweglich)

LEKTOR I

Der Teufel, der nie schläft, führte gerade jetzt den Barbier herbei,
dem Don Quijote jüngst den Helm Mambrins geraubt und Sancho den
Sattel des Esels.

BARBIER II

Ah, find ich endlich die Diebe –
da- da- das Barbierbecken, mein Sattel!

SANCHO

Was will der denn?
Wa- was willst du?

Geraubt! Geraubt!

Verbrecher! Ihr habt mich überfallen und
beraubt!

Wieso Sattel?

Das ist ein Betkissen! Mein Herr, der
berühmte Ritter von der traurigen Gestalt,
hat es im Kampf erbeutet, samt dem
goldenen Helm!

PFARRER

Dein Sattel?

Mein eignes! Klar!

(fassungslos)

Ja ist es denn möglich, daß vornehme
Menschen sagen, das sei kein Barbierbecken,
sondern ein Helm? So etwas könnte ja ein
ganze Universität in Verwunderung setzen!

PFARRER

Wir müssen das Problem durch Abstimmung lösen! Ich werde selbst die Stimmen sammeln!

LEKTOR II

Der Teufel führt jetzt
den Barbier herbei.

Also nochmal. *(zum Barbier)* Du sagst, das
ist ein Barbierbecken, das ein Sattel;
(zu Sancho) du bestehst darauf, das sei ein
Kissen und ein Helm!

Der Fall ist schwierig!

DON QUIJOTE

Eins ist klar: Hier geht alles mit Zauberei zu. Wer kann solche Rätsel auflösen? Besser diese als ich, sie sind ohne Ritterschlag nicht verwirrbar durch Zauberei.

BARBIER II

Das ist doch ein Sattel, dies ein schönes Barbierbecken, ich ohne Zweifel der Barbier aus dem Nachbarort, hier zu Gast, träume nicht jetzt, rede vernünftig und klar mit den Menschen in dieser Schenke hier!

DON FERNANDO *(bemerkt Don Quijote)*

Das ist doch der Wahnsinnige, der meine Kutsche überfallen hat!

DOROTHEA

Ein seltsamer, guter Mensch ist es, der unsre Hilfe braucht!

PFARRER

Herr Barbier, durch geheime Abstimmung ist klar erkannt: dies ist ein Kissen und ein Helm, kein Sattel, kein Barbierbecken. Amen!

ORAKEL

Don Quijot', besteig' den Wagen! Er wird dich gleich jetzt dahin führen, wo du das dir Verheißene findest, wenn du geduldig bist!

BARBIER II *(zeigt Becken und Sattel)*

Das ist kein Sattel! Das ist kein Barbierbecken, sondern ein Helm! Und was ihr hier seht, das ist ein Kissen! Ich selber bin kein Barbier! Ich bin der Schmied!

(hier löst sich Don Quijote aus seinem Bann und bewegt sich Richtung Wagen)

DON QUIJOTE

Ja, großer Merlin, ich will deinem Ruf folgen! *(steigt in den Wagen)*

BARBIER II

Kein Barbier – der Schmied, nein der Pfarrer, ich bin jetzt der Pfarrer!

PFARRER *(schließt das Gatter hinter Don Quijote)*

So wollen wir gleich abfahren. *(zum Barbier, gibt ihm Geld)* Und du erhältst als Trost acht Blanke! Auf jetzt!

(Barbier steht bis zum Ende unbeweglich, starrt auf das empfangene Geld)

HÄSCHER I

Halt! Im Namen der Heiligen Bruderschaft!

Wir sind auf der Suche ...

Wir müssen ...

Also: Fünfzig Jahre,
lang und dünn,
sehr kräftig, sehr ..

PFARRER

Da werdet ihr wenig Glück haben, denn hier gibt es nur ehrenhafte Menschen.

DOROTHEA

Diese Belästigung ist unerhört. Ich werde mich bei meinem Herrn, dem Herzog, beschweren.

HÄSCHER II

Halt! Im Namen der Heiligen Bruderschaft:
Niemand verläßt diese Schenke!

Wir sind auf der Suche nach einem
gefährlichen Individuum: Straßenräuber, Dieb,
Gefangenbefreier.

Wir müssen jeden kontrollieren mit Hilfe dieses
Steckbriefs.

Also: Etwa fünfzig Jahre.

Lang und dünn, trägt einen Spitzbart.

Sehr kräftig. Achtung: ist bewaffnet mit Lanze
und Rüstung und erregt sich leicht.

SANCHO

Es ist wahr, was mein Herr von dem Zauber dieses Schlosses sagte: Man kann hier nicht eine Stunde ohne Belästigung leben.

DON FERNANDO

So etwas haben wir hier nicht, also laßt uns in Ruhe.

LUCINDE

Wir sind friedliche Leute, seht ihr das denn nicht?

CARDENIO

Aber wer trägt hier denn eine Rüstung?

ALLE

Oh!

HÄSCHER I

Dann gehn wir.

HÄSCHER II

Dann müssen wir woanders weitersuchen.

DON QUIJOTE

Halt! Ihr gesetzlich geschützten Gesetzesbrecher: Nennt ihr das Straßenraub, wenn man Unglücklichen beisteht, Gefangene befreit? Ihr Dummköpfe, wißt ihr denn nicht, daß die fahrenden Ritter keinem Gesetz unterworfen sind? Daß ihr Schwert ihr Recht, ihr Wille ihr Gesetz, ihr Wohlgefallen ihre Richtschnur sein muß? Ihr schmutziges Pack, ich werde Euch verprügeln und züchtigen!

SANCHO

Halt! Ihr gesetzlichen Dummköpfe ... Ihr wißt nichts! Ha!

LUCINDE

Der Tollkühne bringt sich völlig ins Verderben!

DOROTHEA

Wenn er doch nur ruhig wäre, dieser Wahnsinnige!

CARDENIO

Seid doch still, Ihr bringt Euch in die größte Gefahr!

PFARRER

So seid doch still, um Gotteswillen, Ihr bringt Euch ins Verderben!

HÄSCHER

Ihr seid verhaftet,

und wer sich dem widersetzt, wird ebenfalls verhaftet!

PFARRER

Nein, nicht verhaften, es handelt sich um einen Kranken, den wir nach Hause bringen wollen.

LUCINDE

Wenn er verhaftet würde, wäre er völlig verloren.

CARDENIO

Ihr dürft ihn nicht verhaften, er ist ein guter Mensch!

DOROTHEA

In die Hände der Inquisition zu geraten, wäre das Allerschlimmste für ihn!

DON FERNANDO

Ihr dürft ihn auf keinen Fall verhaften, hört ihr? Er ist nichts für die Heilige Inquisition!

(sehr stark) Hört jetzt auf mich: Ich *(zeigt seinen Wappenring)* bin der Sohn des Herzogs!

Seht her: Ich zerreiße diesen Haftbefehl – da! Geht jetzt heim! Die Sache ist geklärt!!

*(Der Pfarrer gibt das Signal zur Abfahrt des Karrens, der sich sofort in Bewegung setzt.
Die Häscher verbeugen sich vor Don Fernando.)*

TEIL II

17. Aufbruch II

S / I

Don Quijote

Der Schatten

»Ohne Szene«. Disput Don Quijotes mit seinem Schatten. Der Schatten ist höhnisch verletzend, hart; Don Quijote zerknirscht.

SCHATTEN

Nun, Don Quijote, wie fühlst du dich als Berühmtheit? Alle reden von dir: von deinen edlen Theorien... Bücher erzählen deine Taten, sogar Taten, die du noch gar nicht vollbracht hast! Junge Männer wollen dir nacheifern, kaufen sich Lanze und Rüstung, und überfallen Kutschen, vornehmlich allerdings solche mit hübschen Damen darin, und – hörtest du schon? – ein zweiter Don Quijote reist durch die Mancha: dir gleich, doch mit einer Riesennase, und mit einem Knappen, doppelt so dick wie Sancho! Aber, sag mir doch: Hast du nun eigentlich dein Ziel erreicht? Geht es den Armen besser? Sind die Gefangenen befreit? Witwen und Waisen, werden sie weniger hart bedrängt? Hast du Dulcinea gefunden? Was? Oder bist du etwa faul geworden? Ziehst dich zurück? Als großer Weiser, der die Narrheit predigt! Hahaha! *(immer höhnisch lachend)*

DON QUIJOTE

Ho! Die Armen sind noch ärmer – die Gefangenen noch strenger bewacht – die Bedrängten unter Druck wie nie – und Dulcinea – ich fand sie nicht –. Ich habe keinen Frieden – ich muß noch einmal in die Welt – doch diesmal: höher hinaus – tiefer hinab – weiter voran: Zum Hof des Herzogs!

SCHATTEN *(höhnisch)* Er wartet schon auf dich!

DON QUIJOTE

Er wird mir seinen Arm leihen!

SCHATTEN

Er wird dich benutzen.

DON QUIJOTE

Mit seiner Hilfe werde ich die Welt ändern!

SCHATTEN

Er wird dich zu einem Denkmal machen –

DON QUIJOTE

Man wird verstehen, was ich will!

SCHATTEN *(lacht höhnisch)* – und dich dann zu Fall bringen!

DON QUIJOTE

Zu Fall bringen werde ich den, der sich erfrecht hat, meinen Namen zu tragen, mein Ich zu stehlen! Und dann: steig' ich hinab in jene tiefe Höhle, vor der sie alle zittern – Montesinos Höhle! Ich fürchte nicht das Dunkel, nicht die Bilder, mit denen die Zauberer schrecken. Mit Löwen werde ich kämpfen, Riesen werde ich besiegen, und mein Herz erzittert nur vor einem: daß ich sie treffe – daß ich Dulcinea ins strahlend schöne Antlitz blicke –

SCHATTEN

Gib acht, du Edler! Du setzt viel ein!

DON QUIJOTE

Dulcinea!

SCHATTEN

Und der Tod lauert überall!

DON QUIJOTE

Auch den Tod werde ich bezwingen!

18. Kampf mit dem Schatten

A

Don Quijote
Sancho Panza

Don Quijote II
Sancho Panza II

Pantomime: Don Quijote und Sancho verfolgen während der gesamten Szene ihre Doppelgänger: einen unmäßig langen und dünnen Don Quijote II mit Riesennase, ein dickes Faß von Sancho II. Immer wieder kommt es zum Kampf, und immer wieder entweichen die Doppelgänger.

Hier sollten die Pantomimen möglichst keine Geräusche verursachen, da alle Kampfgeräusche (nicht unbedingt ganz zeitgleich) vom Sampler kommen.

- *Don Quijote und Sancho erblicken ihre Doppelgänger (Don Quijote II mit Riesennase, Sancho II unförmig dick) ...*
- *welche wieder verschwinden ...*
- *und wieder auftauchen – aber diesmal Reaktion: Don Quijote und Sancho wollen sie verfolgen ...*
- *aber die Doppelgänger sind wieder weg.*
- *Hier sind sie wieder sichtbar; diesmal heften sich Don Quijote und Sancho an ihre Fersen ... und ...*
- *es kommt zu einem ersten Zweikampf ...*
- *Die Doppelgänger fliehen ...*
- *Sie tauchen wieder auf. Don Quijote und Sancho überfallen sie ...*
- *2. Treffen...*
- *Wieder sind die Doppelgänger in die Flucht geschlagen –*
- *doch unvermutet wieder da – wütender Angriff Don Quijotes und Sanchos: 3. Treffen.*
- *Doppelgänger ab.*
- *Doppelgänger erscheinen wieder; diesmal besonders intensives Anschleichen und heftiger Überfall Don Quijotes und Sanchos. 4. Treffen.*
- *Die Doppelgänger hinken ab. Don Quijote und Sancho erst wachsam – dann erleichtert – dann triumphierend –*
- *aber es ist nicht zu übersehen, daß die Doppelgänger, als ob nichts geschehen sei, schon wieder am Horizont erscheinen. Don Quijote und Sancho verblüfft – wütend – alle Kraft zusammennehmend: 5. Treffen – und sofort anschließend 6. Treffen*
- *Doppelgänger ab. Diesmal scheint die Aktion erfolgreich gewesen zu sein, denn lange rührt sich nichts mehr. –*
- *Und doch: in alter Frische erscheinen die Doppelgänger; Don Quijote und Sancho fühlen sich aufs neue zu hartem Kampf herausgefordert. 7. Treffen.*

BLACK OUT

19. Montesinos Höhle

B

Don Quijote (*von der Decke hängend*)

Stumme Szene ohne AKTION. Man sieht eine dunkle Höhle, innerhalb derer in den angegebenen Abständen weitere Bilder sichtbar werden (natürlich ist die in der Partitur angegebene Realisation durch Projektionen nur eine unter anderen Möglichkeiten). Von der Decke hängt Don Quijote, wie eine Larve; da er drei Tage in der Höhle zu verbringen meint, muß die Grundbeleuchtung (die sich auch auf die Intensität der Bilder auswirkt) durch 3 Maximum-Minimum-Phasen gegliedert sein. Absolutes Schweigen.

- A. *Langsame Erscheinung einer Wiese im hellen Sonnenlicht.*
- B. *Erscheinung eines Palastes.*
- C. *Erscheinung eines Greises (langer violetter Mantel, Bart; der Greis hat Ähnlichkeit mit dem Pfarrer).*
- D. *Erscheinung eines Ritters; er liegt ausgestreckt auf einem Grabmal und hat das Gesicht Fernandos.*
- E. *Erscheinung einer Dame in Schwarz; weißer Schleier, Turban; in der Hand trägt sie ein blutiges Herz. Sie ähnelt Dorothea.*
- F. *Erscheinung eines Knappen; sein Bild geht nach und nach in einen Wasserfall über. Der Knappe trägt Sanchos Züge.*
- G. *Erscheinung Dulcineas als junge Bäuerin; symmetrisches doppeltes Spiegelbild (4 Köpfe und Körper). Die Bäuerin ähnelt Lucinde.*

Alle Erscheinungen langsam ein- und ausblendend; sich an den beiden Enden vermischend mit dem vorhergehenden bzw. folgenden Bild.

(Nr. 17/18/19: Es besteht die Möglichkeit, diese 3 Szenen in teilweiser Simultaneität zu spielen; in diesem Fall muß der Koordinierungsplan der Partitur genau befolgt werden.)

20. Diskurs II

S / G

Sancho
Don Quijote

»Hörspiel« Situation: Die Stimmen ziehen (ohne daß man die Sänger sieht) von links vorne (L 3) über L 8 → 7 → 6 → 5 bis L 4, wobei sich gegen Ende ein Dialog zwischen L 4 und L 6 abspielt. Am Ende entschwinden beide Stimmen in verschiedene Richtungen (L 1 bzw. L 2). Der Hörer soll den Eindruck haben, daß Don Quijote und Sancho sich um den Saal herum bewegen.

DON QUIJOTE

O Dulcinea von Toboso.

O Sancho, Sancho, sag mir noch einmal – aber lüge mich nicht an! –: Wie lange war ich dort in dieser Höhle?

Das ist ganz unmöglich! Drei Tage waren es! Dreimal sah ich die Sonne untergehn, dreimal den Aufgang...

Als du mich in die Höhle hinabließest, fiel ich in Schlaf. Doch bald erwachte ich und fand mich wieder auf einer Wiese, glänzend in herrlichsten Frühlingsfarben. Da trat ein Greis zu mir und sprach:

»Endlich, großer Don Quijote, endlich kommt ihr, endlich steigt ihr hinab, endlich schlägt die Stunde unserer Befreiung!« Sodann zeigte er mir alle Ritter und Frauen, die in dieser Tiefe leben, verzaubert von Merlin. Nun mußte ich wieder hinauf, und alle flehten, daß ich sie bald erlöse... O Dulcinea von Tobo-

Sancho, Sancho, jetzt erzähle du mir, wie Dulcinea dich empfing! Ich möchte alles ganz klar, ganz deutlich vor mir sehn!
O Dulcinea von...

Hm – das kann nicht sein, das kann nicht sein! Du meinst ganz sicher: Sie reichte Perlen aus ihrer Schatztruhe aneinander, stückte mit Goldfäden edle Bilder!

SANCHO

O, O Herr, ich... ich kann nicht länger, nicht länger im Sattel sitzen! Hoffentlich sind wir bald in Tobos-

Eine Stunde, Herr! Ich muß es ja wissen, denn ich habe Euch am Seil hinabgelassen und wiedergeholt.

So erzählt doch bitte, was Ihr gesehen habt!

O – diese Geschichte kommt mir sehr verdächtig vor...

Ha! Und wer erlöst mich?? Wer erlöst meinen Hintern aus diesem Sattel?

Ja, ja, ja, also, Herr, ja also, Herr, da gibt es nichts zu erzählen, als – daß sie gerade zwei Scheffel Weizen im Hof siebte.

N-nein, nein, nein, keineswegs, Herr, denn der Staub flog ihr wie eine dicke Wolke vors Gesicht!

DON QUIJOTE

Sancho, das war ein Werk der Zauberer! Doch was sagte sie, als du ihr meinen Brief gabst? Küßte sie ihn? Drückte sie ihn an ihre Stirn? Das lügst du, Sancho! So kann es nicht gewesen sein! Das ist unmöglich. (*fast flüsternd*) Doch eines mußt du mir zugeben, Sancho: Empfindest du nicht, als du in ihre Nähe kamst, Duft? Balsamisch? Einen Wohlgeruch... ein gewisses unennbares Etwas??

Nein, Sancho! Du mußt den Schnupfen gehabt haben! Du hast dich selber gerochen! Weiß ich doch, wie gut sie riecht, meine Rose – O Dulcinea von Toboso...

Diese schwarze Masse ist ihr Palast? Ich eile hin zu ihr!
(*rufend*) Sancho, ich bin an die Kirche geraten!

Nun sag doch endlich, wo der Weg geht!
(*wütend*) Du Esel, du kennst ihn doch gut!

Du machst mich noch toll, Sancho! Komm her, du Ketzler! Hab ich dir nicht schon so oft gesagt, daß ich die unvergleichliche Dulcinea (*fast schreiend*) in meinem ganzen Leben noch nie gesehen habe, daß ich die Schwelle ihres Palastes nie betrat, und in ihre Schönheit nur vom Hören verliebt bin!

Schweig! Sancho, schweig!
Willst du wohl still sein! Und der Brief?

Sancho, Sancho, du gehst zu weit! Wenn ich sage, daß ich meine Dame noch nie gesehen habe, so darfst du noch lange nicht dasselbe sagen! Suche du sie zu finden! Leibhaftig!

Sancho!

Mein Sohn! Ich will gehen, doch suche! Und werde nicht blind vom Sonnenglanz ihrer Schönheit!

SANCHO

Hahahaha!

Sie sagte, sie könne nicht lesen, und zerriß ihn in tausend kleine Fetzen!

Ja –, ja, sie noch ziemlich streng ... ich würde sagen, fast männlich ... denn sie schwitzte ... ganz ungeheuer, sie schwitzte aus allen Poren, ha! Hahaha!

O mein Rücken, mein Kreuz! Ich glaube, da vorn liegt Toboso!
Ja, es könnte stimmen!

Ein schlechtes Zeichen!

Ich – wieso denn ich, wieso denn ich? Ihr selber müßt ihn finden, die Ihr doch so oft schon hier wart!

Wie soll ich ihn wiedererkennen von dem einen Mal? Dazu noch mitten in der Nacht! Herr!
Herr...

Was??

Nie gesehn? Nie?

So höret: auch ich habe sie nie gesehn, hab' sie nie geseh'n, nie!

Den kenn' ich auch nur vom Hören!

Gnädiger Herr, der Tag bricht an, und es wäre nicht lustig, wenn man uns hier fände; geht dorthin in den Wald, ich bringe Euch sofort die Nachricht, wenn ich die Herrin gefunden habe.
Herr?

Ich suche...

21. Dulcinea

A / G / B / I

3 Dulcineas
Sancho
Don Quijote

Don Quijote auf den Knien, am Rand eines Wäldchens. Sancho kündigt ihm das Kommen Dulcineas mit zwei Hofdamen an. Diese erscheinen: drei Bäuerinnen auf drei scheuenden Gäulen, schimpfend und sich von den beiden Männern nicht lange aufhalten lassend. Don Quijote muß während der ganzen Szene unbeweglich in hingegebenster, ernsthafter Konzentration knien.

DON QUIJOTE (*unbeweglich, in verzückter Haltung, bis zum Ende der Szene*)

O süße Dulcinea! Wann wirst du endlich diese Sehnsucht stillen, wann mich erlösen von diesem magren, harten Leibe, von meiner bittrnen Einsamkeit! O du, schöner als die aufgehende Sonne!

SANCHO (*läuft auf die Szene, lebhaft Gestik*)

Gnädiger Herr, wachet auf! Seid bereit! Ihr werdet unsre Prinzessin seh'n im Glanz ihres Schmuckes, in herrlicher Kleidung!

DON QUIJOTE

O Hoffnung, such' nicht meine wahre
Traurigkeit in falsche Freude zu kehren!

Ich beschwöre dich: Tausche mich nicht!

SANCHO

Sie naht mit zwei Frauen, gleich sind sie
hier! Nichts Schöneres gibt es, als ihre
goldglänzenden Haare, wie sie im Winde
wehen! Auf drei Zeitlern reiten sie, ihr
Geschmeide blitzend! In der Mitte die Aller-
schönste, perlenbehangen! Nichts als eine
Flammenglut von Gold sind sie, lustig
klimpern ihre Perlenschnüre, Rubine,
Diamanten! Auf, Herr, begrüßt sie fröhlich!

DULCINEA I/II/III

He, was ist das? Zwei Fremde, die uns den
Weg versperren! He, ihr: aus dem Weg!
Paßt auf, paßt auf! Zwei Männer! Wer weiß,
was sie wollen! Es sind Fremde! He he,
ho ha! Was wollen die denn? Achtung!

He! Aus dem Weg! Wollt ihr euch vielleicht
lustig machen über arme Bauernmädchen?
He, ihr feigen Spötter! Schämt euch, schämt
euch, fort! Wollt ihr uns durchlassen! Denn
wir haben keine Zeit!

O du Inbegriff aller Huldlosigkeit, mein
einziger Trost!

O hör' nicht auf, mich liebebreich anzuschau'n!

Hört, edle Damen, dies ist mein Herr, der
berühmte Ritter von der traurigen Gestalt!
Er wirft sich seiner Königin zu Füßen, er ist
vor Ehrfurcht erstarrt zu einer Bildsäule,
schenkt ihm eure Huld!

DON QUIJOTE

Sieh: Wie meine Seele dich anbetet!

Flieh' nicht, verlaß mich nicht!
Was soll ich tun ohne dich?

Nichts, gar nichts hab' ich geseh'n, nichts:
drei Bauernmädchen, sonst nichts!
Ich bin der Unglücklichste unter den
Unglücklichen!

SANCHO

O Prinzessin, höchste Herrscherin von
Toboso, es ist unmöglich, daß Ihr das Herz
des fahrenden Rittertums hier vor Euch
knien seht und Euch nicht erbarmt!

Halt, flieht nicht, o Königin!
Da reiten sie hin, wie ein Sturmwind!
Seid nicht traurig, Herr! Hört doch! Ihr habt
sie wenigsten gesehn in ihrer Pracht, ihre
Perlenaugen, ihr goldnes Haar...
Ein Werk des neidischen Zauberpacks!

Hol der Teufel alle Dulcineas! Denn die
Gesundheit eines fahrenden Ritters ist
wichtiger als alle Verwandlungen und
Verzauberungen der Welt!

DULCINEA I/II/III

Was für ein Unsinn! Geht gefälligst aus dem
Weg! Da kommen die Kerle, um sich mit
Bauernmädchen einen Spaß zu machen!
Zum Henker! Wollt ihr aus dem Weg geh'n!

Haha, haha, Herz! Laß es fahren, Ritter!
Schert euch endlich weg, oder es soll euch
leid tun! Macht mir doch nichts weis mit
euren Schmeicheleien!
(*schnell ab*)

22. Löwe

A / G / I

Löwenwärter
Don Quijote

Sancho
3 Lektoren

Hier übernehmen die Lektoren (auf der Seitenbühne oder im Orchester stehend) die Dialoge der handelnden Bühnenfiguren, welche ihrerseits nur unartikulierte Laute ausstoßen.
Requisiten: Pferd des Löwenwärters, Karren mit dem Löwen.

LEKTOR I/II/III

O edler, o unverzagter, o tapfrer Don Quijote, wie soll ich beschreiben die furchtbare Tat, deinen Ruhm trug sie zu den Grenzen der Erde.

LEKTOR I

So hört, wie er mit dem Löwenwärter spricht, um mit dem Untier zu kämpfen!

LEKTOR II

So hört seinen Wunsch zum Kampfe zu fordern, und zu besiegen!

LEKTOR III

Hört denn, wie er verlangt, das grausame Untier zu fordern!

(Don Quijote hält den Wagen an.)

LEKTOR III

He, Freunde, wohin geht es? Wem gehört dieser Wagen und was ist darin?

LEKTOR I

Herr, dieser Wagen gehört mir! Drauf ist ein Käfig mit 'nem Löwen, den der General von Oran dem König schickt.

LEKTOR III

Und ist er groß, dein Löwe?

LEKTOR I

So groß, wie ich noch nie ein Tier von Afrika nach Spanien brachte!

LEKTOR III

Mir kommt man mit einem armseligen Löwen?

LEKTOR I

Er ist hungrig, Herr, laßt mich weiter, ich muß ihn bald füttern!

LEKTOR III

Den Herren, die ihn mir schickten, will ich zeigen, wer Don Quijot' de la Mancha ist. Öffne den Käfig und laß den Löwen heraus!

LEKTOR I

Das kann nicht euer Ernst sein, Herr!

LEKTOR III

Ich befehle, den Löwen augenblicklich herauszulassen!

LEKTOR I

Er wird uns alle verschlingen!

LEKTOR II

Herr, gebt acht, ich habe eben durch das Gitter eine Tatze gesehen, größer als ein Berg!

LEKTOR III

Ihr Feiglinge! Versteckt euch! Doch vorher öffnest du mir den Käfig, sonst spieße ich dich hier mit dieser Lanze, spieß' ich dich mit der Lanze an den Wagen!

(Don Quijote steigt vom Pferd.)

LEKTOR I/II/III

O du Eisenherz! Zu Fuß, ganz allein, unerschrocken, du! Du erwartest den schrecklichsten Löwen, den Afrikas Wälder je hervorbrachten! Nur ein Schild, nur ein Schwert, nur ein Helm schützen dich, du unverzagter Held!

(Der Löwe dreht sich um, zeigt sein Hinterteil.)

LEKTOR III

Löwenwärter, reize den Löwen! Treibe ihn mit Gewalt heraus!

LEKTOR I

Das werde ich wohl bleiben lassen!

LEKTOR II

Herr, das heißt Gott versuchen, laßt das doch bleiben!

LEKTOR III

Schlage ihn doch! Mach' ihn wild!

LEKTOR II

Niemand kann mehr tun als den Feind herauszufordern!

LEKTOR I

Wenn er nicht kommt, so seid ihr Sieger!

LEKTOR II

Ja, ihr seid Sieger, so ist es! So ist es!

LEKTOR I

Ihr seid Sieger! Der Sieger!

LEKTOR III

Ihr habt recht, doch mußt du mir ein Zeugnis geben, daß du dem Löwen die Tür weit geöffnet hast.

LEKTOR I

Ja, ich öffnete dem Löwen weit die Tür, doch er wagte nicht, beim Anblick des furchtbaren Ritters den sich'ren Käfig zu verlassen, und erst nach langem erhielt ich die Erlaubnis, die Tür zu schließen.

LEKTOR II

Ja, ich öffnete dem Löwen weit die Tür, doch er wagt' nicht, den Käfig zu verlassen, und erst nach langer Weigerung erhielt ich die Erlaubnis zu schließen.

LEKTOR III

... doch er wagte nicht, den Käfig zu verlassen, und erst nach Weigerung des Ritters, der kämpfen wollte, erhielt ich die Erlaubnis, die Tür zu schließen.

(Der Löwenwärter hat sich vorsichtig an den Käfig herangeschlichen und schließt jetzt die Tür.)

LEKTOR I

O – für ein Lob fehlen die Worte.

LEKTOR II

O – für ein Loblied fehlen Worte.

LEKTOR III

O – mir fehlen die Worte für ein würdiges Loblied.

(Sancho taucht wieder auf.)

LEKTOR I/II/III

Am Hof des Königs will ich preisen den Ritter vom Löw'!

LEKTOR I

...und wenn der König fragt, wer das getan, so sagt ihm: der Ritter vom Löwen tat es, denn diesen Namen führe ich von jetzt an, nicht mehr den von der traurigen Gestalt. Den Ritter vom Löw'!

23. Schauspieler

S / A / G

Sancho	Teufel
Don Quijote	Soldat
Engel	Tod
Königin	Kaiser

Szene ohne BILD: Auf einem Karren das »Theater, das die Welt bedeutet« – der Karren bewegt sich anfangs langsam auf die Bühne und bleibt während der Schauspieler-Monologe stehen. Beim Wiederholungszeichen der Partitur bewegt er sich mit der gleichen Langsamkeit wie am Anfang zu einer zweiten Position, wo er während der Wiederholung der Monologe etc. stehenbleibt, um sich in den Schlußtakten der Szene Richtung Hintergrund wegzubewegen. Requisiten: Ratsche (Schellenbaum), Schweinsblase, großes Tamtam.

Von weitem nähert sich der Theater-Karren mit 6 Schauspielern, der »Teufel« als Kutscher. Don Quijote steht, bläst sich auf.

DON QUIJOTE

Fuhrmann! Kutscher! Teufel oder was du sonst bist: Sag, wohin du fährst, und welche Leute in deinem Wagen sind!

Sancho schaut während des Folgenden einigemale kurz und ruckartig zu Don Quijote, dieser zu Sancho.

TEUFEL (*sanft*)

Edler Herr, wir sind Schauspieler! (*Geste, z.B. Verbeugung*) Dieser zum Beispiel spielt den Tod. Gerade gaben wir in diesem Dorf dahinten das Schauspiel »Von der Hofhaltung des Todes«. (*großartig, majestätisch*) Heute abend spielen wir am Hofe des Herzogs. So bleiben wir in unsren Masken. Haben Euer Gnaden noch einen Wunsch, so befehlen Sie nur.

TOD (*schneidig, diszipliniert*)

(*Geste, z.B. militärischer Gruß*) Edler Herr, wir sind Schauspieler! Dieser zum Beispiel spielt einen Engel. Gerade gaben wir in diesem Dorf dahinten das Schauspiel »Von der Hofhaltung des Todes«. (*freundlich, heiter, entspannt*) Heute abend spielen wir am Hofe des Herzogs. So bleiben wir in unsren Masken. Haben Euer Gnaden noch einen Wunsch, so befehlen Sie nur. (*markiert*) Edler Herr, wir sind Schauspieler! Dieser zum Beispiel spielt einen Engel. Gerade gaben wir in diesem Dorf dahinten das Schauspiel »Von der Hofhaltung des Todes«. Heute abend spielen wir am Hofe des Herzogs. So bleiben wir in unsren Masken. Haben Euer Gnaden noch einen Wunsch, so befehlen Sie nur.

ENGEL (*schrecklich, drohend, fast flüsternd*)

Edler Herr, wir sind Schauspieler! (*Geste; z.B. krallenhaft erhobene Hände*) Dieser zum Beispiel spielt den Kaiser. Gerade gaben wir in diesem Dorf dahinten das Schauspiel »Von der Hofhaltung des Todes«. (*zornig*) Heute abend spielen wir am Hofe des Herzogs. So bleiben wir in unsren Masken. Haben Euer Gnaden noch einen Wunsch, so befehlen Sie nur.

Edler Herr, wir sind Schauspieler! Dieser zum Beispiel spielt den Kaiser. Gerade gaben wir in diesem Dorf dahinten das Schauspiel »Von der Hofhaltung des Todes«. Heute abend spielen wir am Hofe des Herzogs. So bleiben wir in unsren Masken. Haben Euer Gnaden noch einen Wunsch, so befehlen Sie nur. (*schlägt klappernd mit den Flügeln*)

KAISER (*erotisch, kokett*)

Edler Herr, wir sind Schauspieler! (*Geste; z.B. Hofknicks*) Diese zum Beispiel spielt die Königin.

Gerade gaben wir in diesem Dorf dahinten das Schauspiel »Von der Hofhaltung des Todes«. (*groß, brutal*) Heute abend spielen wir am Hofe des Herzogs. So bleiben wir in unsren Masken. Haben Euer Gnaden noch einen Wunsch, so befehlen Sie nur. Edler Herr, wir sind Schauspieler! Diese zum Beispiel spielt die ... Gerade gaben wir in diesem Dorf dahinten das Schauspiel »Von der Hofhaltung des Todes«.

KÖNIGIN (*empört, wild, zynisch*)

Edler Herr, wir sind Schauspieler! (*Geste; z.B. geballte Faust*) Dieser zum Beispiel spielt einen Soldaten. Gerade gaben wir in diesem Dorf dahinten das Schauspiel »Von der Hofhaltung des Todes«. (*gleichgültig*) Heute abend spielen wir am Hofe des Herzogs. So bleiben wir in unsren Masken. Haben Euer Gnaden noch einen Wunsch, so befehlen Sie nur.

(*markiert*) Edler Herr, wir sind Schauspieler! Dieser zum Beispiel spielt einen Soldaten. Gerade gaben wir in diesem Dorf dahinten das Schauspiel »Von der Hofhaltung des Todes«.

SOLDAT (*gütig, umarmend*)

Edler Herr, wir sind Schauspieler! (*Geste; z.B. Ausbreiten der Arme*) Dieser zum Beispiel spielt den... (*unsicher, irritiert*) Dieser zum Beispiel spielt den... Dieser zum Beispiel spielt den... (*geheimnisvoll*) Dieser zum Beispiel spielt den Teufel.

DON QUIJOTE

Maskenscherz habe ich seit meiner Jugend geliebt. Zieht in Frieden, ihr lieben Freunde! Wenn ihr zum Herzog kommt, sagt ihm, der Ritter vom Löw' will ihn seh'n.

Teufel (Ratsche oder anderes Lärminstrument in der linken, Schweinsblase in der rechten Hand) stürzt sich auf Don Quijote und Sancho; läßt sie springen
Don Quijote und Sancho schlagen sich mit dem Teufel herum

SANCHO

Ho! He (*trampelt*)

KÖNIGIN (*strahlend, huldreich*)

M-a-a (*wirft Kußhändchen*) Ma- ... Ma! ... Ma!

ENGEL (*vogelhaft*)

T-----

SOLDAT

Take-take-take-take- ... (*schlägt mit schwerem Gegenstand auf Karren – wie eine Detonation*)

TOD (*furchtbar, brüllt*)

Hoa! Hoa! Hoa! Hoa!

KAISER (*erhaben*)

Meine Getreuen! (*grüßt, winkt*) Meine Getreuen! Meine Getreuen!

Teufel zurück auf Karren, der weiterfährt

DON QUIJOTE

Diese Burschen sollen nicht ungestraft entflieh'n!

Die ganze Szene wird, bei veränderter Bühnenposition, möglichst gleich in Gestik und Ausdruck wiederholt.

24. Hofgespräch

S / G / B / I

Herzogin Don Quijote
Sancho Herzog

»Lebendes Bild«: Don Quijote vor dem Herzog; Sancho zu Füßen der Herzogin.

SANCHO

Schönste Dame, mein Herr, der Löwenritter, sendet mich – vor kurzem hieß er noch »von der traurigen Gestalt« – und ich bin sein Knappe, er läßt mich bitten, Euch zu bitten, Ihr möget gnädig geruhen, daß Ihr zu gestatten geruht...

HERZOGIN

Mein lieber Knappe, Ihr beherrscht die Zeremonien meisterhaft.

SANCHO

...daß mein Herr mit Eurer Einwilligung komme, um Eure Herrlichkeit zu begrüßen!

HERZOGIN

Auf keinen Fall sollt Ihr vor mir knien! Steht auf und richtet Eurem Herrn aus, er würde schon erwartet. Er ist doch jener Ritter, über den man in gedruckten Büchern lesen kann, und dessen Herzensdame eine gewisse Dulcinea von Toboso ist?

SANCHO

Ja, ja, so ist es. Und ich bin der Knappe, der dort unter dem Namen Sancho Panza vorkommt, falls man mich nicht in der Druckerei verwechselt hat. Da, wo man's nicht erwartet, springt der Hase auf!

HERZOG

Seid willkommen, Blume der fahrenden Ritterschaft! Euer Kommen haben wir erwartet, denn es war vorausgesagt von den Magiern meines Hofes.

DON QUIJOTE

Herzog! Tapfrer Fürst! Ich komme nicht aus schnöder Eitelkeit, ich will ein Zeichen setzen! Ich will für die Armen und Unterdrückten kämpfen, und Ihr sollt mir dabei helfen mit Eurem starken Arm.

HERZOG

Ja, so ist es recht, Herr Don Quijote. Wir werden eine große Aktion für das Wohl der Menschheit starten; Ihr selber sollt darüber wachen, daß niemals der reine Gedanke verfälscht wird.

DON QUIJOTE

Herzog: Das ist meine Ritterpflicht!

HERZOG

Dafür ist es nötig, daß Ihr eine besondere Tat vollbringt, die Euch zum Symbol der Menschheit macht.

HERZOGIN

Sagt doch, Freund Sancho: In jenem Buch steht, daß Ihr den Brief an die Dame Dulcinea nie überbracht habt. Wie konntet Ihr erdichten, daß sie Getreide siebte? Das ist für den Ruf der Dame nicht günstig!

SANCHO

Da muß ich Euch zunächst sagen, daß ich meinen Herrn für einen vollständig unheilbaren Verrückten halte. Aus diesem Grunde erlaube ich mir ab und zu, ihm Dinge weiszumachen, die nicht Hand und Fuß haben; doch nicht um ihn zu kränken, sondern um ihn zu beruhigen....

HERZOGIN

Handelt so ein guter Knappe? Sagt?!

SANCHO

... So war es auch mit diesem Brief. Wer dir vertraut, den hintergehe nie!

HERZOG

Ja, Eure ganze ritterliche Kraft wird nötig sein, um die Prüfung zu besteh'n, die das Orakel des großen Merlin für Euch bestimmt hat: Ihr müßt auf dem Pferd des Malambrun reiten, (*geheimnisvoll*) auf dem hölzernen Pferd, das Merlin selbst baute!

DON QUIJOTE

Wie sollte ich denn ängstlich sein? Der Himmel wird mir beisteh'n! Er verläßt die nicht, die sich auf ihn verlassen!

HERZOG

Durch die Wasserregion, durch Blitz und Donner, durchs Feuer zum Formlosen, wo das Denken endet!

HERZOGIN

Nach allem, was Sancho gesagt hat, hüpf in meinem Herzen noch ein kleiner Zweifel umher, und flüstert mir zu: Wenn Sancho weiß, daß sein Herr so närrisch ist und ihm trotzdem folgt, so muß er selber noch närrischer sein als sein Herr, ja, noch viel mehr, als sein Herr je war.

SANCHO

Bei Gott, gnädige Frau, dieser Zweifel ist keine Fehlgeburt! Sagt ihm, er hat recht. Doch kann ich nicht anders! Wir stammen aus einem Ort, ich esse sein Brot, ich mag ihn gerne leiden, er ist großzügig, und vor allem bin ich treu, nichts kann mich von ihm trennen, als nur Spaten und Schaufel im Grab!

HERZOG

Auf denn, setzt Euren großen alchemistischen Taten die Krone auf! Nach dem Abstieg zur Höhle, dem Sieg über das Untier jetzt die Erhebung vom Boden, die erhabene Elevation! Ihr werdet für alle Armen, Witwen, Waisen und Dulcineas unendliche Kraft erwerben!

HERZOGIN

Ihr seid ein tapfrer Knappe, ich muß Euch loben!

DON QUIJOTE

Fürst, verfügt über mich! Fürst, ich bin bereit!

SANCHO

Ein frischer Mut zwingt jegliches Geschick! Ein frischer Mut zwingt jegliches Geschick!

25. Ouvertüre

I

keine Personen, keine Szene

26. Einweihung

Don Quijote
Sancho
7 Gestalten

Pantomime: Don Quijote und Sancho werden von sieben finsternen Gestalten (Schauspieler) einer Einweihungszeremonie unterzogen und schließlich aufs Zauberroß gesetzt. Die sieben Gestalten sollen die angegebenen rhythmischen Strukturen in zeremonielle Bewegungen umsetzen. Im Anfang unhörbare Bewegungen; in der Folge auch laut und stampfend.

Kollektive Bewegung aller, mit Ausnahme von Don Quijote und Sancho, die während der ganzen Einweihung unbeweglich bleiben.

27. Zauberroß

S / G / B

Herzogin	Soldat	Sancho	Teufel	Merlin
Königin	Tod	Engel	Herzog	Don Quijote

BILD ohne AKTION. Don Quijote und Sancho auf Zauberroß; darum herum Herzog, Herzogin, Schauspieler mit Merlin. Am Ende finden sich Don Quijote und Sancho auf dem Fußboden wieder.

MERLIN

Ich, Merlin, König der Magier, grüße Don Quijote, den Edlen von La Mancha! Wirken soll er jetzt die Befreiungstat.

HERZOGIN/ENGEL/KÖNIGIN

Glück dir, Ritter, und dir, tapfrer Knappe!

MERLIN

Schon, schon fliegt er dahin durch die Lüfte!

HERZOGIN/ENGEL/KÖNIGIN

Schneller als ein Pfeil!

TOD

Halt dich fest, tapfrer Sancho! Gib acht und hüte dich, daß du nicht herunterfällst! Sancho Panza...

SOLDAT

Halt' dich fest, Sancho! Gib acht! Hüte dich!

TEUFEL/SOLDAT

Sancho Panza...

ENGEL

Gib acht und hüte dich! Sancho, tapfrer Panza!

KÖNIGIN

Tapfrer Sancho!

HERZOGIN

Sancho Panza ... Schnee.

HERZOG

Ja, das ist die Wasserregion mit Hagel und Schnee!

SANCHO

Herr, wieso sagen die Leute, daß wir fliegen? Da ich doch jedes Wort verstehe, als ob sie neben uns ständen!

DON QUIJOTE

Stoß dich nicht daran, Sancho!

MERLIN

Seht, seht, da steigt er hoch in die Lüfte!

DON QUIJOTE

Diese Reise ist so ungewöhnlich, daß man auch aus großer Entfernung alles mögliche hören kann. Alles geht gut, wir haben den Wind im Rücken.

HERZOGIN

... und Donner, durch Blitz und Donner! Auch wenn der Strahl dich bedroht!

ENGEL

Durch Blitz und Donner, durch Blitz! Auch wenn der Strahl dich bedroht! Wanke nicht!

KÖNIGIN

Durch Donner! Wanke nicht, Don Quijote! Don Quijot', Quijot' de la, -jot' de la Mancha...

TEUFEL

Wanke nicht, auch wenn der Strahl dich bedroht! Don Quijot' de la Mancha...

SOLDAT

Wanke nicht, großer Ritter, auch wenn der Strahl dich bedroht! Don Quijot' de la Mancha...

HERZOG

Ja, jetzt sind sie in der Gewitterregion mit Blitz und Donner!

DON QUIJOTE

Fliegen wir so weiter, Sancho, so kommen wir bald in die Region des Feuers!

SANCHO

Ja, ja, Herr, ich fühl' es schon! Denn mein Barthaar ist schon ganz versengt!

MERLIN

Nun, nun, da hebt er ab zur so fernen, hohen Region!

HERZOGIN/ENGEL/KÖNIGIN/TEUFEL/SOLDAT

Jetzt, jetzt! Nun die Feuerregion!

HERZOG

Wer eintritt in die Feuerregion, hat über sich nur noch das Unermeßliche! Das Unermeßliche ohne Grenzen und Unterschied!

TOD

Wer eintritt in die Feuerregion, ist bald im Unermeßlichen! Wer eintritt, wer eintritt in die Feuerregion, unermeßliche!

MERLIN

Wer eintritt in die Feuerregion, hat über sich nur noch das Unermeßliche!

HERZOGIN/ENGEL

O tapfrer Sancho! O großer Ritter Don Quijote!

KÖNIGIN

Da schon!

DON QUIJOTE

Denk an die Geschichte des Toralva, den der Teufel eines Tages bei geschloss'nen Augen mitten durch die Luft auf einem Stock entführte! Bald war er in Rom und sah die Kämpfe und den Tod des Herzogs von Bourbon.

SANCHO

Das ist mir alles gleich.

DON QUIJOTE

Am nächsten Morgen war er wieder in Madrid.

SANCHO

Ich weiß nur eines: Wenn Frau Magdalena, oder Maggelona, einst mit diesem Pferderücken glücklich war, so hatte sie 'ne Lederhaut.

Don Quijote liegt am Boden, ebenso die Hälfte der übrigen Personen; dann auch Sancho am Boden, wie auch der Rest der Übrigen.

MERLIN

Nach vollbrachter Tat bestätige ich dieses: Don Quijote de la Mancha befreite durch seinen Flug Dulcinea und alle Armen.

DON QUIJOTE

Auf, guter Herr, nur Mut! Nur Mut, denn ALLES IST NICHTS!

Das Abenteuer ist schon bestanden, ohne daß jemand Schaden genommen hätte!

28. Marionetten

S / A / B

Herzogin	Sancho
Zwei Hofdamen	Don Quijote
Knabe	Herzog
Don Pedro	3 Höflinge (Sampler)

Zu den Bühnenfiguren gesellt sich ein Schlagzeuger des Orchesters, der als Geräuschmeister in der Nähe von Don Pedros Bühne plazierte wird, und die Aufgabe hat, die Handlungen der Marionetten-Figuren akustisch zu interpretieren. Er muß ein großes Arsenal von verschiedensten Klängen zur Verfügung haben.

Theater auf dem Theater auf dem Theater: Don Pedros Marionettentheater ist an einem hervorspringenden Punkt des – ebenfalls als Theater erscheinenden – herzoglichen Empfangssaales aufgebaut; Don Quijote zerschlägt am Ende beides.

Requisiten: Fächer (für die drei Damen); Reitgerte (für Sancho); Schwert (für Don Quijote); Fernrohr oder Zepter (für den Herzog); Stampfstock (für Don Pedro); Zeigestock (für den Knaben). Mit allen diesen Gegenständen schlagen die Ausführenden während der ganzen Szene auf wechselnde Punkte des Bühnenbildes (eine Ausnahme macht der Knabe, der nur »zeigt«).

DON QUIJOTE (*in der Hand das Schwert*)

Herzog! Wo ist Dulcinea? (*Schläge mit Schwertknauf, auf verschiedene Zielpunkte*) Wo sind die Armen, die ich befreite? Bin ich etwa betrogen worden? Wo ist Dulcinea?

HERZOG (*gelassen, arrogant*)

Hier! (*auf Bühnenboden klopfend*)

DON QUIJOTE

Wo sind die Armen, die ich befreite?

HERZOG

Hier auf dieser Bühne, Don Quijote!

DON QUIJOTE

Bin ich etwa betrogen worden?

HERZOG

Hier auf dieser Bühne, Don Quijote, seht Ihr die Befreiung, dargestellt im Bild.

DON QUIJOTE (*etwas ruhiger, nachdenklich*)

Im Bild? Was heißt das? Da doch die Zauberer alles, was erscheint... verändern?

HERZOG

Was man auf der Bühne sieht, ist ein Sinnbild, hahahahahaha!

Was man auf der Bühne sieht, ist Sinnbild der Wahrheit, hahahahahaha!

DON QUIJOTE

Wahrheit? Wer weiß, ob nicht alles um mich her Täuschung ist?

DON PEDRO (*ausrufend*)

(*mit Stampfstock auf Boden stampfend*) Hört, Edle Herren, schöne Damen! Hört die wahre Geschichte, wie Don Gaieros seine Gemahlin Melisandra aus der Gewalt der Mohren befreite!

gleichzeitig 3 HÖFLINGE:

1. HÖFLING (*begeistert frisch*)

Ah! Don Pedro! Der perfekte Intendant einer perfekten Truppe! / Mal sehn, was er uns heute aufischt – ein neues Stück vielleicht? / Wart' ab, Junge! Sei nicht so voreilig!

2. HÖFLING (*etwas hämisch*)

Wie lange wir diesen seltsamen Burschen wohl noch ertragen müssen? / Es ist empörend, wie er sich benimmt! / Wir sehn jetzt zugleich zwei Vorstellungen, hahaha.

3. HÖFLING (*würdevoll ehrerbietig*)

Seine Excellenz und seine Gattin sind bereits eingetroffen! / Wollen wir also unsere Plätze einnehmen, in so erhabener Gesellschaft. / Still! man beginnt! Laßt uns der Handlung folgen!

KNABE (*mit Zeigestock*)

Ritter Don Gaiferos sitzt beim Brettspiel (*heller Holzklang, »Figuren auf Brett«*), längst vergaß er seine Melisandra. »Feigling« nennt ihn Melisandras Vater (*dumpfe Schläge, Rippenstöße mit Szepter*), Kaiser Karl der Große mit dem Szepter. So zieht Gaiferos nun in die Fremde, zu befreien seine edle Gattin. (*Pferdegetrappel*) Seht im Bild die schöne Melisandra, wie sie traurig denkt der fernen Heimat. (*sich nähernde, gedämpfte Schritte*) Schleicht sich an ein frecher Mohr, verwegen einen Kuß der edlen Frau zu rauben. Doch Marsilio, der Mohrenkönig, läßt sogleich bestrafen den Vermeßnen. (*Rutenschläge; Pferdetrab*) Einen Fremden sieht Melisandra von dem Söller ihrer Wohnstatt nahen. Jetzt, erkennend ihren Gatten, springt herab sie kühn, (*»Galopp«*) schon fliehen sie nach Frankreich. Hochberühmtes Paar, o reitet schneller, denn zum Sturm schon läuten alle Glocken! (*Glocken*)

HERZOG

Hahahaha, hat man so was schon gehört? Glocken von Moscheen, hahahaha!

gleichzeitig 3 HÖFLINGE:

1. HÖFLING

Ah! Haha! Schön! / Befrei'n die Gattin! Und nun – ein neues Bild! / Sieh an! So geht das! Bravo!

2. HÖFLING

Naja – ganz lustig. Wenn auch etwas albern.

3. HÖFLING

Ganz nett! Ja, so geht's! Recht hübsch! / Es scheint, das hohe Paar unterhält sich gut. / Dieses ständige Dazwischenreden! Es stört! Wie das Husten.

HERZOGIN (*begleitet von zwei Hofdamen, alle tragen Fächer*)

(*hochmütig, spitz*) Sancho! Sancho, komm her, erzähl uns: wie war die Luftreise?

SANCHO (*mit Reitgerte*)

Gnädige Frau, ich sah, daß der Himmel entsetzlich groß ist.

HERZOGIN

Und sonst? Hast du die Erde gesehen? Die Sterne und uns?

SANCHO

Die Erde? Die Erde war so groß wie ein Senfkorn, und die Menschen so klein wie Haselnüsse.

(*Herzogin und Hofdamen schlagen Sancho mit Fächer*)

HERZOGIN (*schnell, giftig*)

Du täuschst dich oder lügst, da müßte ja ein Mensch die ganze Erde bedecken.

SANCHO (*trotzig*)

Ich lüge nicht, ich sah aber das Ganze ganz von der Seite!

HERZOGIN UND HOFDAMEN

Wie kann man denn das Ganze von einer Seite sehen?

KNABE

Holt sie nicht ein, Mohren, schleift sie niemals, ...

DON QUIJOTE

Hoho! Gesindel!

2. HÖFLING

Was hat er denn schon wieder, unser armer Ritter? Ha haha hahahaha!

KNABE

... fest an ihres Rosses Schweif gebunden, grausam roh zurück nach Saragossa!

DON QUIJOTE

Das unter meinen Augen! Einem tapfren Ritter! *(Schwertschlag auf Bühnenboden; mit furchtbarer Kraft)* Niemals! *(springt auf, brüllt)* Da! Da nehmt! *(zerschlägt Puppentheater und Puppen)* Da hier! Feige Räuber!

DON PEDRO

Weh! Was tut Ihr? Hört auf! Das sind doch Puppen, keine Menschen!

DON QUIJOTE

Nichts von euch soll übrig bleiben! Und dies ganze Gebäude: Lug und Trug ist es ... denn es hindert nicht das Unrecht! *(zerschlägt alles Übrige)* Kein Stein soll auf dem andern bleiben!

DON PEDRO

Weh! Alles in Trümmer! Mein ganzes Vermögen! *(bricht zusammen)*

DON QUIJOTE *(steht mit erhobenem Schwert, unbeweglich, wie ein Bild)*

Nur so werd' ich frei und kann die Andren befrei'n.

HERZOG

Hahahaha, das ist der größte Spaß, den ich ha – je hahaha hahaha... *(lacht sich tot)*

29. Kampf mit dem Spiegelritter

G / A

Don Quijote

Don Quijote betritt die Bühne, schwankend und etwas »angeschlagen« – gleichzeitig erscheint der Spiegelritter am äußersten gegenüberliegenden Ende der Bühne. Der Spiegelritter erscheint zeitlich synchron und bewegungsmäßig spiegelgleich wie Don Quijote: Beide bewegen sich im Lauf der Szene langsam aufeinander zu, bis sie zusammenstoßen – hier stürzt Don Quijote zu Boden, der Spiegelritter verschwindet.

Es ist auch möglich, den Spiegelritter stumm auftreten zu lassen, und für seine Gesangsteile das Livesignal Don Quijotes, rückwärts gelesen, zu nehmen; für diesen Fall gelten die in der Partitur als retrograd vermerkten Aufnahme- und Wiedergabevorschriften.

(Leise Schritte, fast schleichend)

DON QUIJOTE

Was schwankt da vorn im Nebel, aufblitzend, wie Lanze und Rüstung? Hm – das kann kein Ritter sein!

SPIEGELRITTER

nias rettir niak nak sad M!

(Schritte etwas deutlicher)

DON QUIJOTE

Was ist das für eine Sprache?

Und was äfft ihr meine Schritte nach, wie ein Spiegel? Woher des Wegs? Wohin?

SPIEGELRITTER

niow sgew sed reow!

DON QUIJOTE

Ihr macht mich ärgerlich. Ritter, wagt Ihr, mich zu verhöhnen?

Euren Namen nennt!

SPIEGELRITTER

tne Neman nerio

DON QUIJOTE

Ein seltsamer Name!

Ich will Euch einen bessern geben: Ritter vom Spie-(hihi)-gel!

SPIEGELRITTER

legi-(hihi)-psch mof rettir!

DON QUIJOTE

Jetzt ist klar, Ihr seid der Zauberer, der mich so lang' schon verfolgt! Tretet an zum Kampf!

SPIEGELRITTER

fpmak muz na tetert!

DON QUIJOTE

Endlich! Die Quelle all meines Unglücks steht vor mir! Nehmt Eure Kraft zusammen und kämpft um

Leben, um Tod!

SPIEGELRITTER

Tot mu, Nebel mu!

DON QUIJOTE

Nebel nie, Tod!

SPIEGELRITTER
Tod in Leben!

(Zusammenprall der beiden Ritter: Don Quijote stürzt zu Boden; Spiegelritter verschwindet.)

DON QUIJOTE

Ich bin besiegt worden. Das Unglück hat mir meinen Ruhm entrissen, doch nicht die Kraft, mein Versprechen zu halten.

(Don Quijote bleibt am Boden liegen.)

(Ad lib.: Eine Hammelherde überquert langsam die Bühne, läuft über Don Quijote.)

30. Tod

Don Quijote

Sancho

3 Damen: Nichte

Nachbarin

Haushälterin

Küster

Pfarrer

3 Lektoren

Don Quijote auf dem Sterbebett, seine Freunde um ihn herum, im Vordergrund die 3 Lektoren; Lektor III ist über Vocoder mit der Summe des Orchesters verbunden: Sein Töscheln steuert die Orchesterklänge, die über L 3 und L 4 zum Liveklang gemischt werden.

LEKTOR I

Jetzt, meine liebe Feder, ob du nun gut oder schlecht geschnitten bist: sei hier an diesem Haken aufgehängt, wo du Jahrhunderte ruhen kannst. Es sei denn, irgendein Verwegener mißbraucht dich, die Geschichte fortzuschreiben – dann warne ihn, bevor er sich an dir vergreift!

Für mich allein wurde Don Quijote geboren, und ich für ihn. Er verstand zu handeln, und ich zu schreiben. Wir beide waren eins. Sollte jemand den zwei Reisen meines Ritters eine dritte hinzufügen wollen, so rate ihm, gute Feder, er soll dessen müde Gebeine gefälligst im Grab ruhen lassen, wo sie wirklich und wahrhaftig in ihrer ganzen Länge ausgestreckt liegen. So gibst du dem einen guten Rat, der dir böß will. Lebe wohl! –

LEKTOR II

Da die menschlichen Dinge nicht ewig währen, sondern von Anfang an ihrer endlichen Auflösung entgegenen, und auch Don Quijote keinen Freibrief erhalten hatte, den Lauf seiner Tage aufzuhalten, so kam deren Ende herbei, als er es am wenigsten dachte. Sei es durch die Melancholie, in die ihn seine Niederlage gestürzt hatte, sei es durch eine Schickung des Himmels, es kam seine letzte Stunde.

Während alle seufzten und weinten, gab er seinen Geist auf, das heißt:

LEKTOR III

Atemgeräusche

PFARRER / KÜSTER

(quasi murmelnd)

Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in favilla:
teste David cum Sybilla.

Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus.

Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur
in quo totum continetur
unde mundus iudicetur.

Iudex ergo cum sedebit
quidquid latet apparebit:
nil in ultimum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
Cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis
qui salvandos salvas gratis
salva me, fons pietatis.

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae:
ne me perdas illa die.

SANCHO

Ach guter Herr!

Ach guter Herr, so sterbt doch nicht; sondern folgt meinem Rat, und lebt noch viele Jahre! Denn die größte Torheit, die ein Mensch begehen kann, ist, so einfach mir nichts, dir nichts zu sterben, ohne daß einen jemand umbringt – oder das Herz bricht – außer der reinen Melancholie! Rafft Euch zusammen und steht auf: Wir wollen als Schäfer verkleidet hinaus aufs Feld! Vielleicht finden wir hinter einem Busch das Fräulein Dulcinea entzaubert, daß es zum Entzücken ist! Wollten Euer Gnaden aber sterben aus Kummer über eure Niederlage, so schiebt die Schuld auf mich und sagt, ich habe Rosinante schlecht gesattelt. Außerdem: Wer heute besiegt wird, ist der Sieger von morgen.

DON QUIJOTE

Gelobt sei Gott, der den Nebel von mir nahm, den die Bücher in meinem Kopf verbreitet hatten!

Ich fühle, daß ich sterben muß. So wünsche ich der Welt zu zeigen, daß ich keineswegs verrückt bin, sondern sehr vernünftig. Nachdem ich also die Heiligen Sakramente empfangen habe, will ich mein Testament machen.

Erstens: All meinen Besitz vermache ich meiner Nichte Antonia. Sollte sie jedoch einen Mann heiraten, der Bücher liest, verliert sie die Erbschaft. Zweitens: Meiner Haushälterin soll der ganze Lohn ausbezahlt werden, und zwanzig Dukaten für ein neues Kleid. Drittens: Mein lieber Sancho Panza soll alles Geld behalten, das er zur Verwahrung erhielt. Gern würde ich ihm für seine Treue noch ein Königreich dazugeben. Viertens: Jeden, der meine Taten liest oder neuschreibt, bitte ich um Vergebung, daß ich ihm Anlaß gab, seine Zeit so zu verschwenden. Zum Vollstrecker des Testaments ernenn' ich den Herrn Pfarrer und den Notar, beide anwesend.

In den Nestern vom vorigen Jahr muß man heute keine Vögel suchen. Ich war ein Narr! Aber jetzt bin ich weise. Einst war ich Don Quijote de la Mancha, aber jetzt bin ich Alonzo Quijano der Gute.

3 DAMEN

Yace aquí el Hidalgo fuerte,
que a tanto extremo llegó,
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó.
de su vida con su muerte.
Tuvo a todo el mundo en poco
fue el espanto y el coco
del mundo, en tal conyuntura
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco.

PFARRER / KÜSTER

(quasi murmelnd)

Quaerens me, sedisti lassus:
redemisti crucem passus:
tantus labor non sit cassus.

Iuste iudex ultionis
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Ingemisco, tamquam reus:
culpa rubet vultus meus:
supplicantis parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae:
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra
statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis
flammis acribus addictis:
voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.

Huic ergo parce Deus:
Pie Jesu Domine,
dona eis requiem.

31. Finale II

B / I

Don Quijote	Barbier I
Sancho	Küster
Nichte	Verwalter
Nachbarin	Nachbar
Haushälterin	Notar
Pedros Knabe	Pfarrer

Es gibt 2 Spielorte: 1.) einen Raum in Don Quijotes Wohnung, 2.) einen freien Platz, wo sich Sancho aufhält. Die Szene ist in 12 »lebende« Bilder gegliedert: 7 bei Don Quijote, 5 bei Sancho.

Diese Szene darf weder als nostalgischer Rückblick noch als heroische Vision erscheinen, sondern als strahlend-klare, heitere Gegenwart des Alltäglichen. Don Quijote, verjüngt, hat alles Gewaltsam-Eigensinnige abgelegt.

- I *Bühne I: Don Quijote (allein), aufrecht stehend, verjüngt. BLACK OUT.*
- II *Bühne II: Sancho mit einer Gruppe von Leuten, lebhaft »erzählend«, in die Richtung Don Quijotesweisend. (Gruppe: Nachbarin, Pedros Knabe, Küster, Nachbar) BLACK OUT.*
- III *Bühne I: Don Quijote mit Haushälterin, die ihm seinen Hausrock reicht. BLACK OUT.*
- IV *Bühne II: Sancho, Geld erhaltend vom Notar; Knabe; Nachbarin. BLACK OUT.*
- V *Bühne I: Don Quijote hält seine Nichte in den Armen; Haushälterin dabeistehend. BLACK OUT.*
- VI *Bühne II: Sancho beim Festmahl, mit ihm Nachbarin, Knabe. BLACK OUT.*
- VII *Bühne I: Don Quijote und Freunde am Tisch: Nichte, Haushälterin, Verwalter. Er trinkt Wein, hebt das Glas. BLACK OUT.*
- VIII *Bühne II: Sancho in heftigem Streit mit der Nachbarin. BLACK OUT.*
- IX *Bühne I: Don Quijote wird rasiert von Barbier I. Dabei Nichte, Haushälterin, Verwalter. BLACK OUT.*
- X *Beide Bühnen bleiben dunkel.*
- XI *Bühne I: Don Quijote im Disput mit dem Pfarrer, dabei: Nichte, Haushälterin, Verwalter, Barbier. BLACK OUT.*
- XII *Bühne I: Don Quijote, stehend, erblickt Sancho auf Bühne II; winkt ihm zu. Bei ihm: Nichte, Haushälterin, Verwalter, Pfarrer, Barbier I, Notar.
Bühne II: Sancho, alleine, erblickt Don Quijote auf Bühne I; winkt ihm zu.
BLACK OUT für beide Bühnen und Orchester.*

NACHWEISE

- Miguel de Cervantes Saavedra, Der scharfsinnige Ritter Don Quixote von der Mancha, Frankfurt am Main 1975 (nach der anonymen Ausgabe von 1837), Auszug aus dem 48. und 49. Kapitel
- Vladimir Nabokov, Die Kunst des Lesens. Cervantes' »Don Quijote«, Frankfurt am Main 1991
- Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1974
- Arno Gruen, Der Wahnsinn der Normalität. Realismus als Krankheit: eine grundlegende Theorie zur menschlichen Destruktivität, München 1993
- Hans Zender, Auge und Ohr. Gedanken zum Theater, in: Hans Zender, Happy New Ears, Freiburg/Basel/Wien 1991
- Sprengt die Opernhäuser in die Luft! – Pierre Boulez 1967. Fragen an Hans Zender, in: Neue Zeitschrift für Musik, 4/1993
- Franz Kafka, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, Frankfurt am Main 1976

Abdruck des Textbuchs mit freundlicher Genehmigung des Verlags Breitkopf & Härtel, Wiesbaden;
Redaktion: Dagmar Fischer und Helga Utz

Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1993/94

Hans Zender

Don Quijote de la Mancha

Uraufführung: 3. Oktober 1993

Musikalische Leitung: Bernhard Kontarsky. Inszenierung: Axel Manthey. Bühnenbild und Kostüme:

Axel Manthey, Alexander Lintl. Klangregie: Andreas Breitscheid. Choreographie: Nada Kokotović.

Dramaturgie: Klaus Zehelein

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart

Spielzeit 1993/94, Heft 12

Operndirektor: Klaus Zehelein

Redaktion: Dramaturgie

Verantwortlich für dieses Heft:

Klaus Zehelein, Helga Utz, Dagmar Fischer

Satz und Druck: Druckhaus Münster

Eine der wichtigsten donquixotischen Taten, aufdringlicher als der Kampf mit der Windmühle, ist: der Selbstmord. Der tote Don Quixote will den toten Don Quixote töten; um zu töten, braucht er aber eine lebendige Stelle, diese sucht er nun mit seinem Schwerte ebenso unaufhörlich wie vergeblich. Unter dieser Beschäftigung rollen die zwei Toten als unauflöslicher und förmlich springlebendiger Purzelbaum durch die Zeit.

Franz Kafka



Staatsoper Stuttgart