

Weiterführende Materialien zu Henzes

Don Chisciotte della Manzia
1976 / 2026

Mit Texten von

Kateryna Kostina, Amairani Guevara, Neele Braun, Amelie Reeb und Marah Heinrich

sowie

Interview mit Michael Dissmeier (Regie)

von Yoakim López und Melissa Maria Korbmacher

und

Interview Lena Newton (Bühnebild)

von Jelena Wissmann

„Wartet vielleicht ein Abenteuer auf mich?“
Henzes *Don Chisciotte della Mancia* 1976 / 2026

Henze zwischen künstlerischer Freiheit und gesellschaftlichem Denken	4
Eine musikalische Welt zu erschaffen: Henze und das Cantiere	5
Die Neuinszenierung von <i>Don Chisciotte</i>	7
Ein Narr, ein Held, ein Mythos: Zur Figur des Don Quijote in den Künsten	9
<i>Don Chisciotte</i> aus musikhistorischer Perspektive	11
„Theater ist immer eine kollektive Kunstform“: Interview mit dem Regisseur Michael Dissmeier	13
„Gebaut, angemalt, transportiert, organisiert“: Interview mit der Bühnenbildnerin Lena Newton	15

Einleitung

Don Chisciotte della Manzia - eine Opera Buffa von Giovanni Paisiello und Giovanni Battista Lorenzi (1769), neu erzählt von Giuseppe Di Leva und Hans Werner Henze (1976) - steht im Zentrum eines außergewöhnlichen internationalen Kooperationsprojekts, das die Kunst- und Musikhochschulen Nordrhein-Westfalens des Kollegs der Künste mit dem renommierten Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano und der Europäischen Akademie für Musik und darstellende Kunst Palazzo Ricci verbindet. Die Produktion wurde als Hommage an Hans Werner Henze konzipiert, in einem Jahr, in dem bedeutende Jubiläen gefeiert werden: 2026 jährt sich der 100. Geburtstag von Henze, zugleich markiert es das 50-jährige Jubiläum der Uraufführung von *Don Chisciotte* am 1. August 1976 in Montepulciano sowie die Gründung des Cantiere Internazionale d'Arte. Darüber hinaus feiert die Europäische Akademie der Künste im Palazzo Ricci ihr 25jähriges Bestehen. Sie wurde infolge des Wirkens Henzes an der HfMT Köln von dieser in Montepulciano gegründet und ist seit 2010 Spielstätte des NRW-Kollegs der Künste. Diese historischen Meilensteine bilden den Rahmen für eine Inszenierung, die sich aus diesen Traditionen speist, gleichzeitig aber mit einem innovativen künstlerischen Ansatz neue Wege beschreitet. Ganz im Sinne von Henzes „Baustelle-Philosophie“ vereint dieses Projekt die Mitwirkung von Auszubildenden aus Italien und Deutschland, lokalen Institutionen aus Montepulciano sowie international etablierten Künstler:innen. Im Rahmen des Projekts wurde ein interdisziplinäres wissenschaftliches Begleitprogramm entwickelt, das sowohl projektbezogene als auch hochschulübergreifende Veranstaltungen umfasste. Ziel war es, ein vertieftes Verständnis für die musikalische Ästhetik sowie die politische und pädagogische Dimension des Werks zu vermitteln und zugleich eine breite Öffentlichkeit sowie Studierende verschiedener Hochschulen einzubeziehen. Die in dieser Broschüre veröffentlichten Texte sind das Ergebnis der Arbeit einiger Studierender, die sich im Rahmen der von Melissa Maria Korbmacher, René Pauls und Antje Tumat geleiteten Lehrveranstaltungen am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn in Zusammenarbeit mit Elena Minetti mit *Don Chisciotte* von Henze und der neuen Inszenierung auseinandergesetzt haben.

Henze zwischen künstlerischer Freiheit und gesellschaftlichem Denken

Hans Werner Henze gehört zu den eigenständigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Sein Werk passt in keine feste Kategorie: es bewegt sich zwischen Tradition und Avantgarde, zwischen persönlichem Ausdruck und gesellschaftlichem Denken. Diese Offenheit ist kein Zufall, sondern prägt sein gesamtes Schaffen. Henze wurde 1926 in Gütersloh geboren. Seine Jugend fiel in die Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs. Die Erfahrungen dieser Jahre prägten ihn tief und machten ihn früh zu einem entschiedenen Gegner des Faschismus. Die Spannung zwischen individueller Freiheit und politischer Realität blieb für ihn kein abstraktes Thema, sondern eine persönliche Erfahrung - und begleitete ihn auch in seiner Musik. Sein Weg zur Musik war nicht einfach. Eine kontinuierliche Ausbildung war zunächst kaum möglich. Erst nach dem Krieg konnte Henze in Heidelberg ein Studium beginnen und sich weiterentwickeln. Dort lernte er erstmals Neue Musik kennen und kam bei den Darmstädter Ferienkursen mit der Avantgarde in Kontakt. Doch er ging seinen eigenen Weg. Während viele seiner Zeitgenossen nach festen Systemen suchten, entwickelte Henze eine eigenständige künstlerische Position. Für ihn war Komponieren kein Regelwerk, sondern ein offener Prozess. Ein entscheidender Einschnitt war der Umzug nach Italien im Jahr 1953. Dort fand Henze nicht nur neue künstlerische Impulse, sondern auch persönliche Freiheit. Die Enge der frühen Bundesrepublik wollte er hinter sich lassen. Italien wurde für ihn mehr als ein Wohnort: ein Ort, an dem sich Leben und Kunst neu begegnen und miteinander verschränken konnten. HENZES Werk umfasst Opern, Ballette, Sinfonien und Kammermusik und zeugt von einer bemerkenswerten stilistischen Offenheit. Besonders das Musiktheater spielte eine zentrale Rolle. Nicht die Vereinfachung stand für ihn im Vordergrund, sondern verstanden zu werden. Er suchte Wege, die Distanz zwischen moderner Kunstmusik und ihrem Publikum aufzulösen - ohne die Komplexität der Musik zu verlieren. So entsteht eine Klangsprache, in der unterschiedliche Traditionen miteinander in Beziehung treten und sich dabei keiner festen Form verpflichtet fühlen. Seit den 1960er Jahren trat das Politische in seinem Schaffen zunehmend deutlicher hervor. Gesellschaftliche Entwicklungen schimmern in HENZES Schaffen auf, er engagierte sich öffentlich und ließ diese Erfahrungen in seine Werke einfließen. Musik war für ihn dabei mehr als ein Mittel der Aussage und blieb eine eigenständige Form des musikalischen Denkens - offen für Widersprüche und ohne einfache Antworten zu suchen. Zugleich blieb Henze ein reflektierender Künstler. In seinen Texten und Tagebüchern lässt sich erkennen, dass Komponieren für ihn ein innerer Prozess ist - ein Prozess, geprägt von Erinnerungen, Erfahrungen und Spannungen. Diese Verbindung von Reflexion und künstlerischer Praxis prägt sein Werk. Neben dem Komponieren engagierte sich Henze intensiv in der musikalischen Bildungsarbeit. Mit Projekten wie dem „Cantiere Internazionale d'Arte“ in Montepulciano schuf er Räume, in denen Kunst und gesellschaftliche Teilhabe zusammenkommen konnten. Hans Werner Henze starb 2012 in Dresden. Sein Werk ist bis heute präsent - auch weil es sich einfachen Kategorien entzieht. Im Kontext des Henze-Jubiläums zeigt sich eindrücklich, was seine Musik bis heute trägt: der Versuch, künstlerische Freiheit, persönliche Erfahrung und gesellschaftliches Denken immer wieder neu miteinander zu verbinden - offen, beweglich und ohne endgültige Antworten.

Kateryna Kostina

Eine musikalische Welt zu erschaffen: Henze und das Cantiere

Das „Cantiere Internazionale d’Arte“ entstand aus der Verbindung zwischen der Notwendigkeit, ein Festival in Montepulciano zu organisieren, und Henzes Vision einer Demokratisierung der Kunst. Der Ursprung des Projekts geht auf den Sommer 1975 zurück, als ein erster Versuch, ein traditionelles Musikfestival zu organisieren, scheiterte. Daraufhin beschloss der Stadtrat Francesco Colajanni, Henze um Rat zu fragen, der zu dieser Zeit 120 km entfernt von Rom lebte. Henzes Standpunkt war klar: Wenn sich das Festival darauf beschränken würde, traditionelle klassische Musik anzubieten, würde es weder die kulturellen Erwartungen der Bevölkerung erfüllen noch die öffentlichen Ausgaben für das Projekt rechtfertigen. Stattdessen legte Henze einen Vorschlag vor, der es ihm ermöglichte, einen persönlichen Traum zu verwirklichen: gemeinsam mit den Bewohnern des Ortes eine musikalische Welt zu erschaffen. Diese Idee entsprang seiner Weltanschauung, nach der Kunst aufhören sollte, ein exklusives Erbe der privilegierten Schichten zu sein. Historisch gesehen war Italien ein Land mit einer sehr aktiven und einflussreichen Kultur; die italienischen Musikerinnen und Musiker stammten üblicherweise aus unteren und mittleren sozialen Schichten, und die Beteiligung der Bevölkerung an der Musik war stets groß. Diese Tradition deckte sich mit Henzes ausdrücklichem Ziel, die Teilhabe der Bevölkerung an den Künsten zu demokratisieren. Das gesamte Konzept fasste er in einem Kernsatz zusammen: „Wir versuchen alle, die Trennung zwischen dem Künstler und seinem Publikum zu verringern und eines Tages vielleicht aufzuheben“. Für Henze war die immer wiederkehrende Frage: Für welches Publikum komponiert man? Henze komponierte in diesem Fall für ein Publikum, das die lokale Kultur und Kreativität aufwerten will. Unter dieser Prämisse entwarf der Musiker Einführungsvorträge und öffentlich zugängliche Sommerproben und legte damit den Grundstein für das, was wir heute als „Cantiere“ kennen. Der Begriff „Cantiere“ bedeutet im Italienischen „Baustelle“ oder „Werkstatt“, eine Bezeichnung, die perfekt das Konzept des Projekts widerspiegelt. Es ist hervorzuheben, dass Henze nicht als Einziger von der Idee der Bürgerbeteiligung motiviert war; auch die jungen Stadträte legten großen Wert darauf, dass die Bevölkerung aktiv und kreativ am Festival teilnehmen sollte. Die Originalität dieses Projekts und das, was es von anderen Festivals unterscheidet, liegt genau darin, die lokale Bevölkerung aktiv in die Realisierung des Vorhabens einzubinden. Dies bedeutet, dass die Einwohner:innen nicht nur kooperieren, sondern während des gesamten Prozesses (von der Programmerstellung bis zur Durchführung der Veranstaltungen) zu Kulturschaffenden werden. Daher kann das Cantiere nicht nur als lokales Kunstereignis betrachtet werden, sondern als das Ergebnis einer Debatte und einer kollektiven Arbeit über das ganze Jahr hinweg, basierend auf einer Idee, die als utopisch bezeichnet werden kann. Trotz der Schwierigkeiten, die sich aus der Infrastruktur des Ortes ergaben, sowie der enormen Herausforderung, alle beteiligten Sektoren zufriedenzustellen, wurde die Arbeit dank des Enthusiasmus der Bürgerinnen und Bürger sowie interner und externer Institutionen möglich. Ebenso grundlegend war die Zusammenarbeit externer Künstlerinnen und Künstler, die sich bereit erklärten, unentgeltlich gegen Gastfreundschaft und neue Erfahrungen teilzunehmen. Durch öffentliche Debatten und zahlreiche Begegnungen zwischen Bürger:innen, Künstler:innen und Institutionen wurde jede Veranstaltung mit der Absicht organisiert, das Publikum direkt einzubeziehen. Jugendliche nahmen an den Aufführungen teil, lokale Handwerker halfen bei der Dekoration, Schüler:innen

entwarfen Kostüme und Bühnenbilder, Kinder komponierten Musik. Trotz des Pioniercharakters dieses Projekts und der damit verbundenen Herausforderungen wurde das Cantiere 1976 erfolgreich eröffnet. In der Absicht, die Barrieren von Alter und sozialer Schicht niederzureißen, bezog Henze sowohl Volksmusik als auch klassische Musik ein und schuf so eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Daher wurde das erste Cantiere von 1976 am Sonntag, dem 1. August, um 11:00 Uhr im Tempel von San Biagio mit Johann Sebastian Bachs Partita in d-Moll für Violine Solo eröffnet. Doch nicht alles verlief reibungslos: Das Ideal, dass Künstler unentgeltlich arbeiteten, stieß am Ende des Festivals auf die Realität. Der Abschluss des ersten Cantiere wurde durch einen Protest der Statisten und einen Streik der Musiker aus wirtschaftlichen Gründen getrübt. Der kritischste Moment ereignete sich am Abend des 8. August, als die Oper *// Turco in Italia* aufgeführt werden sollte; die Musiker des Orchesters unter der Leitung von Riccardo Chailly sabotierten die Vorstellung und weigerten sich zu spielen. Dies löste enorme Bestürzung beim Publikum aus, das mit Protestrufen reagierte. Trotz der Proteste beim ersten Cantiere und der Herausforderungen, die ein Ereignis dieser Größenordnung mit sich brachte, war Henze mit den Ergebnissen sehr zufrieden und motiviert, das Projekt jedes Jahr fortzuführen. Fasziniert von dem Ort, war es Henzes Absicht, das Cantiere für die ganze Welt attraktiv zu machen und Montepulciano in ein international anerkanntes Zentrum sowie in ein Modell moderner und demokratischer Kunstpraxis zu verwandeln. Diese Idee beschränkte sich jedoch nicht nur auf Henzes Vision, sondern wurde durch den Einsatz von Künstler:innen, Sänger:innen, Dirigent:innen, Student:innen und Kindern ermöglicht. Sie alle waren bereit, auf ihren Urlaub zu verzichten und hart zu arbeiten, mit dem Ziel, die Trennung zwischen dem Künstler und seinem Publikum aufzuheben. Gemeinsam schafften sie es, etwas Kollektives zu erschaffen, und fanden die größte Befriedigung darin, die Utopie einer Gemeinschaft verwirklicht zu haben.

Amairani Guevara

Die Neuinszenierung von *Don Chisciotte*

Fünfzig Jahre nach der Uraufführung kehrt *Don Chisciotte della Manca* an seinen ursprünglichen Ort zurück: Montepulciano. 1976 gründete Hans Werner Henze dort das „Cantiere Internazionale d'Arte“ - ein Festival, das von Beginn an als künstlerische Werkstatt gedacht war. Henze selbst leitete das Projekt in den ersten Jahren und prägte damit maßgeblich dessen künstlerische Ausrichtung. Professionelle Künstler:innen, Studierende und die lokalen Anwohner:innen sollten hier gemeinsam arbeiten, lernen und experimentieren. Die Inszenierung von 1976 wurde zu einem Sinnbild der Verbindung von Tradition und Experiment. Bühnenbild und Requisiten entstanden teilweise aus einfachen Materialien, die in der Stadt gesammelt wurden. Besonders eindrucksvoll waren die großen Windmühlen, die für Don Chisciottes berühmten Kampf gegen die vermeintlichen Riesen gebaut wurden. Ihre Konstruktion bestand aus leichten Holzgerüsten mit beweglichen, mit Stoff bespannten Flügeln, die von Helfer:innen in Bewegung gesetzt werden konnten. Auf der offenen Piazza entstand so ein bewegliches Bühnenbild, das zugleich poetisch und improvisiert wirkte. Montepulciano, eine vergleichsweise kleine Stadt in der Toskana, entwickelte sich durch diese Initiative zu einem bemerkenswerten kulturellen Zentrum. Die Theatertradition der Stadt reicht jedoch weit zurück: Bereits im Umfeld der Accademia degli Intrigati, eine Schauspielgruppierung, die 1520 in Siena gegründet wurde, entstand eine lebendige Theaterkultur. Aus dieser Formation ging schließlich das Teatro Poliziano hervor, das 1796 eröffnet wurde und bis heute eine Spielstätte der Cantiere-Stiftung darstellt. Rund um die Piazza Grande liegen die drei wichtigsten Kulturorte dichtbeieinander: Zu den ersteren beiden gesellt sich nun noch der Palazzo Ricci mit der Europäischen Akademie der Künste, der sich auch an der heutigen Produktion beteiligt. Die Region „La Mancha“ oder auf italienisch „la Manca“, die auf dem spanischen Hochplateau liegt und in der *Don Chisciotte* spielt, ist hinsichtlich der Bevölkerungsdichte durchaus vergleichbar mit der Toskana und ihren vielen kleinen Dörfern. Der größte Unterschied liegt in der Topografie der etwas tiefer liegenden und durch mehr Hügel bis kleine Berge gezeichneten Toskana. Dort gliedert sich nun das Projekt einer Neuaufführung ein. Die Produktion entsteht in Kooperation der Musikhochschulen Nordrhein-Westfalens: der Hochschule für Musik Detmold, der Kunstakademie und der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, der Hochschule für Musik und Tanz Köln und der Kunstakademie Münster. Die Regie übernimmt Michael Dissmeier aus Detmold, während das Bühnenbild von Studierenden der Düsseldorfer Kunstakademie unter der Leitung von Lena Newton entworfen wird. Die beteiligten Studierenden studierten ihre Rollen zunächst an ihren jeweiligen Hochschulen ein, bevor sie am 8. Juli erstmals gemeinsam zusammentrafen. In einer kurzen intensiven Endprobenphase wurden nun alle künstlerischen Bausteine zusammengeführt -ehe die Premiere genau fünfzig Jahre nach der Uraufführung am selben Ort zum Besten gegeben wird. Im Anschluss geht die Produktion auf Reisen durch Nordrhein-Westfalen. Sie wird dort in geschlossenen Räumen gezeigt, unter anderem im Theater Gütersloh - dem Geburtsort Henzes - sowie in Detmold, Köln und Düsseldorf. Hans Werner Henze gilt als einer der bedeutendsten Komponisten der europäischen Nachkriegszeit, dessen avantgardistische Klangexperimente mit einer ausgeprägten Sensibilität für dramatische Situationen verbindet. Gerade in dieser Oper zeigt sich eine besondere Nähe zur Klassik: Viele der Partien zeichnen sich durch eine klare melodische Linienführung aus, die stellenweise an Opern von Mozart erinnern. Diese Transparenz macht das

Werk besonders geeignet für junge Sänger:innen, die sich erstmals mit zeitgenössischer Oper auseinandersetzen. Gleichzeitig bleibt Henzes Klangsprache unverwechselbar modern und verbindet lyrische Passagen mit komplexeren harmonischen und rhythmischen Strukturen. Zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Don Chisciotte* hatte Henze bereits einige Opern, zahlreiche Kammermusikwerke, Sinfonien und Bühnenmusik zu Balletten geschrieben. Sein Wirken reichte von Havanna bis nach Berlin mit vielen Zwischenstationen. So hatte er wenige Jahre nach Gründung des Cantiere in Bayern die Münchner Biennale initiiert, gab in Köln sein kompositorisches Wissen weiter und erschuf auch in Österreich zwei Musikfestivals im Mürztal und Deutschlandsberg. Seinen Geburtsort in Gütersloh verließ der freiheitsliebende Komponist nach seiner schulischen Ausbildung in Bielefeld schnell und verbrachte seine Lebenszeit vorwiegend in südlichen Regionen. Die meisten Werke schuf er in einem kleinen Haus in der Nähe von Rom. Für Aufführungen und Aufträge reiste er jedoch durch die ganze Welt und kam dabei auch mal nach NRW zurück. *Don Chisciotte* ordnet sich etwa in der Mitte seiner Schaffenszeit ein. Neben seinen sonst deutlich gesellschaftskritischen Werken wirkt diese Oper beinahe harmlos. Doch auch hier zeigt sich Henzes kritischer Blick auf starre gesellschaftliche Regeln und sein Plädoyer für die Freiheit des individuellen Denkens. Die Figur des Don Chisciotte bewegt sich dabei zwischen Komik und Tragik: In seiner Welt der Fantasie scheint alles möglich, solange man nur fest genug daran glaubt. Gerade für junge Künstler:innen kann diese Haltung inspirierend sein. Gleichzeitig stößt *Don Chisciotte* immer wieder auf das Unverständnis einer Gesellschaft, die stärker auf Realismus als auf Idealismus vertraut. Vielleicht liegt gerade darin die bleibende Aktualität der Figur. Henze entschied sich bewusst für den Tonfall einer opera buffa und trifft damit eher den Ausdruck einer komischen Erzählung. Damals noch als Grundstein internationaler Beziehungen gedacht, steht die Wiederaufführung für das jahrelange Bestehen und Zusammenwirken der Institutionen vor Ort und in internationalen Kooperationen. So inspiriert uns bis heute die Intention Henzes, die so kunstliebend, wie ehrlich und persönlich ist.

Neele Braun

Ein Narr, ein Held, ein Mythos: Zur Figur des Don Quijote in den Künsten

Er ist ein Narr, ein Held, ein Mythos. In den Jahrhunderten nach der Erscheinung des Romans *Don Quijote de la Mancha* von Miguel de Cervantes im Jahr 1605 hat sich die Figur des „Ritters von der traurigen Gestalt“ und seiner Abenteuer fest im kulturellen Gedächtnis verankert. Er wurde vielfach neu gedeutet, blieb dabei jedoch immerzu präsent in den Köpfen der Menschen. Dieser Umstand ist vor allem der Kunst und Kultur zu verdanken, die den spanischen Ritter und seine Geschichte immer wieder verarbeiteten. Doch auch in vielen anderen Disziplinen wurde *Don Quijote de la Mancha* vielfach analysiert und diskutiert. Nach seiner Veröffentlichung erlangte der Roman schnell eine große Berühmtheit und wurde in mehrere Sprachen übersetzt, wodurch er bald auch in ganz Europa bekannt wurde. In den über 400 Jahren, die seitdem vergangen sind, lässt sich ein deutlicher Wandel in der Interpretationsgeschichte des Romans und seines Protagonisten feststellen. Dabei stand zunächst die Komik der Geschichte im Mittelpunkt: Durch seine Halluzinationen und seine drolligen Versuche heldenhafte Taten zu begehen, galt Don Quijote als verrückter Narr und wurde zu einem beliebten Karnevalskostüm. Der Roman wurde als Parodie auf die heroischen und realitätsfernen Ritterromane des Mittelalters verstanden, die Don Quijote dazu inspirieren ein Ritter zu werden. Nach und nach wurden aber auch seine heldenhaften Eigenschaften anerkannt – sein Mut, seine Gutmütigkeit und sein Verständnis von Moral. So wurde er in der Romantik zu einem ehrwürdigen, ‚tragischen Helden‘. Dabei gewann auch sein Verhältnis zu seinem Knappen Sancho Panza zunehmend an Bedeutung. Die beiden wurden als absolute Gegensätze wahrgenommen, was sich sowohl aus ihrem Aussehen als auch ihren verschiedenen Charakteren ergibt. Sie wurden zum Inbegriff des Kontrasts zwischen den philosophischen Positionen des Idealismus und des Realismus: Don Quijote ist der große, hagere Idealist, dessen Wahrnehmung der Welt von seinen Idealen und seinem Streben nach Ritterlichkeit bestimmt wird und Sancho Panza der kleine, korpulente Realist, der die Wirklichkeit so sieht, wie sie ist. Dieser Wandel in der Interpretation der Figur spiegelt sich auch in der Kunst wider. Im ersten Jahrhundert nach seiner Veröffentlichung wurde er bei Künstler:innen schnell zu einem beliebten Motiv. Zunächst überwog das Bild des Narren, der sich zwar selbst als Ritter sieht, aber nicht an die ehrenwerte und heldenhafte Ausstrahlung ‚echter‘ Ritter herankommt. Im 18. Jahrhundert hatte besonders der französische Künstler Charles Coypel (1694-1752) Einfluss auf das Bild des Don Quijote. Sowohl seine Gobelins als auch seine Stiche waren sehr erfolgreich, und zogen in die Wohnzimmer aller Bevölkerungsschichten ein. Im 19. Jahrhundert, zur Zeit der Romantik, prägte vor allem Gustave Doré (1832-1883) die Vorstellungen des nun ehrenwerten Helden. Seine Darstellungen sind nach wie vor verbreitet und beeinflussen so auch heute noch unser Bild des Don Quijote. Im 20. Jahrhundert setzten sich auch bekannte Künstler wie Paul Cézanne, Salvador Dalí und Pablo Picasso mit ihm auseinander. Obwohl der Roman *Don Quijote de la Mancha* aufgrund seiner Länge und vor allem seiner Komplexität als schwer auf die Bühne zu bringen gilt, inspirierte er dennoch zahlreiche Künstler*innen in Musik und Theater sowie später im Film. Dabei regte er, neben einigen Versuchen, nah an der Romanvorlage zu bleiben, häufig dazu an eine freie, eigene Geschichte zu erzählen. So war er bereits im 17. Jahrhundert eine beliebte Vorlage des französischen Balletts und kehrte auch schon bald in die Operngeschichte ein – einhergehend mit der vorherrschenden Charakterisierung der Person des Don Quijote zunächst als komische Figur, später dann als

romantischer Held. Besonders im späten 19. und im 20. Jahrhundert wurde der Stoff vielfach vertont - neben Opern wie *Don Quichotte* (1910) von Jules Massenet, *El retablo de maese Pedro* (1923) von Manuel de Falla und Henzes *Don Chisciotte* (1976) auch in anderen musikalischen Gattungen, z.B. mit *Don Quixote* (1898) von Richard Strauss als Programmmusik, *Don Quichotte à Dulcinée* (1934) von Maurice Ravel als Liederzyklus oder auch als Filmmusik. Die Filmgeschichte hat Don Quijote seit ihren Anfängen begleitet: von Stummfilmen, wie die dänische Produktion *Don Quixote af Mancha* (1926), über Trickfilme, wie die auch in Deutschland erfolgreiche Serie *Don Quijote de la Mancha* (1979), bis hin zu modernen, mit digitaler Technik erstellten Tonfilmen, wie *Don Quixote* (2000) von Peter Yates. Auch hier reichen die Ansätze von möglichst originalgetreuen Adaptionen bis zu freien, modernen Interpretationen der Figuren. Zudem gibt es immer wieder anthropologische Ansätze, die das Identifikationspotenzial des Don Quijote untersuchen: Inwieweit spiegelt der Roman die Menschen seiner Zeit wider? Inwiefern können es nicht alle Leser:innen etwas nachvollziehen, sich in fiktiven Romanwelten zu verlieren? Und nicht zuletzt: Welche Bedeutung hat die von Cervantes erschaffene Figur für die nationale Identität Spaniens? Schon früh wurde Don Quijote als Repräsentation der spanischen Gesellschaft verstanden und so in Teilen Europas genutzt um die Spanier:innen zu parodieren. Im 19. Jahrhundert entwickelte er sich dann zum spanischen Nationalhelden und ist auch heute noch eine Leitfigur der nationalen Identität Spaniens. Dabei hat der Roman die spanische Sprache stark geprägt. Aber auch im Deutschen wurde „der Ritter von der traurigen Gestalt“ zum Sprichwort und im Duden findet man den Begriff „Donquichotterie“ - beschrieben als „törichtes, von Anfang an aussichtsloses Unternehmen aus weltfremdem Idealismus“. Auch diejenigen, die den Roman nie gelesen haben, kennen den Namen „Don Quijote“, weshalb er auch über Kunst und Kultur hinaus gerne als Symbol verwendet wird. So dient die Bekanntheit der Figur in der Politik sowie im Marketing dazu, die Aufmerksamkeit der Menschen zu gewinnen, wodurch Don Quijote selbst zum Produkt geworden ist. Der Einfluss der Figur des Don Quijote reicht somit weit über die Literatur hinaus: Er ist vom Romanhelden über nationale Grenzen hinweg zu einem festen Bestandteil unserer Kultur geworden.

*Amelie Reeb*s

Don Chisciotte aus musikhistorischer Perspektive

Die Geschichte um Don Quijote erzählt von einem Landadeligen, der, fasziniert von Ritterromanen, sich selbst als Ritter begreift und eine Reihe von vermeintlichen Abenteuern besteht, um die Liebe der fiktiven Dulcinea zu gewinnen. Schon bald nach Erscheinen des Romans von Miguel de Cervantes, Anfang des 17. Jahrhunderts, prägen seine Figuren die Musikgeschichte. Mal werden Szenen rein instrumental auskomponiert wie in den berühmten *Phantastischen Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters* (Op. 35) von Richard Strauss oder der *Burlesque de Quixotte* (TWV 55:G10) von Georg Philipp Telemann, in der mit teils karikaturhaften Effekten einzelne Episoden des Romans in Form einer französischen Suite humorvoll nachgezeichnet werden. Nach der Veröffentlichung des Romans (der erste Teil erschien 1605, der zweite 1615) entstanden aber auch Adaptionen des Textes als Schauspiele, in denen Musik eine wichtige Rolle spielt. Eine frühe erhaltene Schauspielmusik stammt von Henry Purcell (*The Comical History of Don Quixote*, London 1694). Die Rezeptionsgeschichte zeigt eine ambivalente Deutung der Figur Don Quijote: Während im 17. und bis ins 18. Jahrhundert hinein der komische Aspekt der Figur im Vordergrund steht – wie auch bei Paisiello, dessen Opera buffa *Don Chisciotte della Manca* mit Libretto von Lorenzi von Henze bearbeitet wurde –, bestimmt im 19. Jahrhundert zunehmend eine eher tragische Wahrnehmung das Bild: Don Quijote erscheint als ein an der Wirklichkeit scheiternder Idealist. Diese späteren Vertonungen, wie etwa Jules Massenets Oper *Don Quichotte* von 1910 oder das Broadway-Musical mit Musik von Mitch Leigh *Man of la Mancha* (1965), fokussieren das Innenleben der Figuren und stellen dabei einen heldenhaften, unbeirrbaren Glauben an das ritterlich-Edle dar, statt das Komische einer Ritterromanparodie in den Mittelpunkt zu rücken, wie es in barocken Vertonungen verstärkt praktiziert wurde. Was kennzeichnet nun Paisiellos *Don Chisciotte della Manca* und wie wurde dieses Stück von Henze bearbeitet? Die commedia per musica *Don Chisciotte della Manca* wurde 1769 in Neapel uraufgeführt, 1770 in Mailand gespielt und in den 1770er Jahren in Wien als *Don Quischott von Manca* mit einem neukomponierten dritten Akt von Florian Gaßmann adaptiert. Zu dieser Zeit war Paisiello schon ein gefragter Opernkomponist. Insbesondere seine Opern buffe mit ihrer durch Tanz- und Marschrhythmen volkstümlich-stilisierten Musik, den leichtfüßigen Handlungen und dem hohen Maß an Situationskomik waren beliebt. Intrigen, Liebesverwirrungen und soziale Unterschiede bilden dafür die Grundlage: Die bürgerlichen Figuren tragen für gewöhnlich die Sympathie des Publikums und bestimmen das Geschehen durch kluge und unvorhersehbare Handlungen, während der Adel häufig überzeichnet erscheint. In Paisiellos *Don Chisciotte della Manca* entsteht Komik etwa durch die Gegenüberstellung des Idealisten Don Chisciotte mit seinem Diener Sancho Panza, der eher realistisch veranlagt ist. Ständige Missverständnisse zwischen Don Chisciotte und anderen Figuren tragen maßgeblich zur ausgeprägten Situationskomik bei. Auch grotesk-komische Aspekte wie das stimmliche Nachahmen von Schweinequieken haben ihren Platz in Paisiellos Opera buffa. Das Libretto von Lorenzi übernimmt die Tendenz zum Phantastischen und Spektakulären aus Cervantes' Roman und spielt mit verschiedenen Wirklichkeitsebenen – bekanntes Beispiel ist hier Don Chisciottes Kampf mit den Windmühlen, die für ihn gefährliche Riesen darstellen. Henze nahm dieses Werk als Grundlage für seine Neuerzählung, die er mit dem Librettisten Giuseppe Di Leva für eine Freilichtproduktion im Rahmen des „Cantiere Internazionale d'Arte“ in Montepulciano 1976

aufführte. Im Vorwort des Klavierauszuges beschreibt Henze den Adaptionprozess der Handlung wie folgt: „mehr und mehr ging don chisciotte (so die neapolitanische schreibweise des originals), im original ein lächerlicher gegenstand gröblicher späße, als sieger über seine farseske umwelt hervor, während die ländlichen sub-aristokraten, im original als etwas frivole, etwas komische, sonst aber brillante und gewitzte charaktere gesehen, bei uns zu liederlich konventionellen typen degeneriert sind, mit fettflecken ausgestattet, abgewetzter verblichener eleganz, dümmlich, listig, albern.“ Diese Veränderung der Charaktere führt zu Streichungen von etlichen Nummern in Paisiellos Oper: „die eingriffe in die originalpartitur und in den text sind so zahlreich, daß man von einem neuen stück sprechen muss. nicht nur sind rezitative und arien hinzugekommen, es sind die dramatischen strukturen, der ablauf und die dialoge verändert, in vielen fällen ganz neu erfunden worden. es fällt nun kritisches licht auf eine kunstform, eine gesellschaft, eine epoche. es ist von armut die rede, von der verelendung einer klasse, von hoffnungslosigkeit und versagen, aber auch, auf der gegenseite, von großen träumen, utopie, einem heroischen impetus, der nichts unveränderbar und statisch halten kann und der in diesem komischen schwarzen, schmutzigen lumpenstück als großer positiver affekt erscheint, als etwas glaubhaftes und liebenswertes.“ Auch die Instrumentierung wurde angepasst: Henze setzt neben einem Kammerorchester eine „banda“ ein - ein Blasorchester, das mit nicht-professionellen Musikerinnen und Musikern besetzt sein soll. Gerade das leidenschaftliche, aber nicht perfekte Spiel von Laien steht laut Henze für „quixotischen geist“. Routinierte professionelle Musikerinnen und Musiker könnten dieses ungeschliffene Ideal nicht erreichen. Darüber hinaus war es ein Anliegen des Komponisten, die Bevölkerung in und um Montepulciano in die Opernproduktionen einzubeziehen, zum Beispiel durch Mitwirkung in der „banda“. Als politisch denkender Komponist setzte Henze mit der Figur des Don Chisciotte ein Zeichen dafür, dass sich ein Kampf für die eigenen Ideale immer lohnt. Der Witz aus Paisiellos Opera buffa bleibt erhalten, denn auch bei Henze ist ein lebendiges Schauspielen wichtiger Bestandteil der Handlung. Im Kontext des „Cantiere Internazionale d'Arte“ in Montepulciano entwickelte Henze somit Paisiellos *Don Chisciotte* zu einem offenen Musiktheater weiter, das sein Engagement für das gesellschaftliche Musizieren hervorhebt.

Marah Heinrich

„Theater ist immer eine kollektive Kunstform“: Interview mit dem Regisseur Michael Dissmeier

„Don Chisciotte“ erzählt von einem Menschen, der Zeit und Realität entrückt zu sein scheint und sich in seiner Vorstellung als Ritter in den unterschiedlichsten Situationen behaupten muss - etwa in dem berühmten aussichtslosen Kampf gegen Windmühlen, in denen er Riesen zu erkennen glaubt. Welche Aktualität hat dieser Stoff heute?

Das ursprüngliche Stück entstand in einer Zeit, in der die Opera buffa eine starke gesellschaftliche Funktion hatte. Sie war Unterhaltung, aber gleichzeitig auch Spiegel der sozialen Verhältnisse. Viele Konflikte in diesen Opern haben mit gesellschaftlichen Hierarchien zu tun, etwa zwischen Dienern und ihren Herren. Diese Konflikte gilt es herauszuarbeiten und für das heutige Publikum relevant zu machen. In Henzes *Don Chisciotte* geht es um eine spätbarocke, aristokratische Elite, die deutliche Anzeichen von Dekadenz zeigt. In der Oper trifft sie auf die subversive und anarchische Figur des Ritters von der traurigen Gestalt, der „lächerlicherweise“ darauf beharrt, dass Liebe, Ehre und Ritterlichkeit großen idealistischen Wert haben - ein ziemlich aktuelles Thema.

Sie sprachen gerade bereits von der Vorlage für Henzes und Di Levas Bearbeitung: Die Opera buffa „Don Chisciotte della Manica“ von Giovanni Paisiello und Giovanni Battista Lorenzi. Es handelt sich hier also um ein komisches Werk - welche Rolle spielt Humor in Ihrer Inszenierung?

Die historische Vorlage ist ein wichtiger Ausgangspunkt der Arbeit von Di Leva und Henze. Bei Paisiello, wie später noch stärker ausgeprägt bei Rossini, ist das Timing ungeheuer entscheidend für die Struktur der Partitur. Viele komische Effekte entstehen, indem die Musik auf beinahe slapstickhafte Weise die Handlung generiert.

Wir arbeiten daran, diesen sehr körperlichen Humor aus der spielerischen Situation der Darsteller entstehen zu lassen und nicht zu viele Regieideen von außen aufzupropfen. Ich möchte das vom Komponisten vorgegebene Timing durch die Inszenierung ganz natürlich wirken lassen. Dann entsteht im Idealfall eine wunderbare Energie im Raum - die Sänger reagieren direkt und spontan aufeinander, und die Musik wirkt plötzlich völlig organisch, als ob es anders gar nicht ginge. Gleichzeitig versuche ich, die Figuren absolut ernst zu nehmen. Nur wenn eine Figur die eigene Situation als wirklich tragisch empfindet, kann sie komisch sein.

Das Projekt ist eine Zusammenarbeit der Kunst- und Musikhochschulen Nordrhein-Westfalens mit dem Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano. Das bedeutet, dass Studierende aktiv an der Gestaltung der Inszenierung beteiligt sind - die Ausstattung etwa verantworten Studierende der Kunstakademie Düsseldorf zusammen mit Lena Newton, auch die Gesangs- und Orchesterpartien werden von Studierenden übernommen. Wie ist Ihre Herangehensweise an ein solches Projekt?

Wir waren mit den Bühnenbildstudierenden bereits im Sommer 2025 in Montepulciano und haben uns von der Stadt, dem wunderschönen Teatro Poliziano und der Atmosphäre der Toskana inspirieren lassen. Die Studierenden haben eigene Konzepte entwickelt, die sie dann im Laufe des Jahres in eine gemeinschaftliche Bühnen- und Kostümbildidee integriert haben.

Für die eigentlichen szenischen Proben hat man bei einer Opernproduktion dann sechs bis acht Wochen Zeit. Schritt für Schritt entstehen die einzelnen Szenen. Mit den Sängerinnen und Sängern arbeite ich auf möglichst schauspielerische Weise daran, dass sie die Figuren und deren Beziehungen entwickeln. Der Probenprozess ist für mich der spannendste Teil der Arbeit. Es gibt immer wieder besondere Momente: Manchmal entdeckt man während der Proben eine kleine Szene, die plötzlich neue, große Bedeutung bekommt. Das kann durch eine musikalische Nuance ausgelöst werden oder durch eine unerwartete szenische Lösung. Solche Entdeckungen machen den Reiz der Theaterarbeit aus.

Das heißt, die konkrete Umsetzung entwickelt sich im Laufe des Prozesses?

Es ist mir tatsächlich sehr wichtig, einen kollaborativen Prozess zu befördern, denn Theater ist immer eine kollektive Kunstform. Eine Inszenierung entsteht nicht allein durch die Ideen einer einzelnen Person, sondern durch das Zusammenwirken vieler verschiedener Perspektiven. Für mich ist entscheidend, dass die szenische Umsetzung aus dem Stück selbst heraus entwickelt und die musikalische und dramaturgische Logik des Stückes ernst genommen wird. Das bedeutet nicht, dass man keine neuen Ideen entwickeln darf – ganz im Gegenteil. Aber diese Ideen sollten den Kern des Werkes befördern.

Yoakim López und Melissa Maria Korbmacher

„Gebaut, angemalt, transportiert, organisiert“: Interview mit der Bühnenbildnerin Lena Newton

Lena Newton, Sie haben bereits Bühnenbilder für das Nationaltheater Den Haag, die Volksbühne Berlin und die Münchner Kammerspiele entworfen. Seit 2019 sind Sie Professorin an der Kunstakademie Düsseldorf. Dieses Jahr werden Sie die Opernproduktion vom Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano als Bühnenbildnerin begleiten. Was hat Sie gerade an dieser Anfrage gereizt?

Ich persönlich finde das komplizierte Zusammenspiel von verschiedenen Akteur:innen sehr spannend. Die Klasse Bühnenbild, die ich leiten werde, ist Teil der Szenografiegruppe, auf diesen interdisziplinären Austausch freue ich mich sehr, und dann aber auch auf die Zusammenarbeit mit den anderen Hochschulen und neuen Kooperationspartner:innen.

Außerdem bin ich ganz besonders gespannt auf den Ort Montepulciano – ich bin noch nie dort gewesen, aber nur davon zu lesen hat mir schon viel Vorfreude bereitet. Henze hat ja ein wirklich großes Statement gemacht, indem er gesagt hat: „Der Marktplatz eines kleinen Dorfes in der Toskana wird zur Bühne für internationale Musikereignisse.“ Dass da Menschen mitwirken, die keine ausgebildeten Künstler:innen und Musiker:innen sind, Menschen aus der Gegend, und ja sogar auch Kinder, das finde ich toll. Und diesen Ansatz finde ich gerade für Studierende extrem wichtig, dass sie sich eben auch mit der Umgebung auseinandersetzen, statt im eigenen kleinen Zimmern zu Hause am Modell zu basteln.

Dieses Jahr wird „Don Chisciotte della Manica“ von Hans Werner Henze gespielt, 50 Jahre nach seiner Uraufführung am 1. August 1976 bei der Gründung des Cantiere in Montepulciano. Inwiefern ist der Stoff des Don Chisciotte für Sie auch 50 Jahre nach seiner Uraufführung noch relevant?

Mich faszinieren an dem Stück *Don Chisciotte* vor allem die vielen verschiedenen Ebenen, die in diesem Stoff angelegt sind: Die Welt der Ritterromane, die Zeit Cervantes', in der Don Chisciotte sich eigentlich nicht mehr wirklich zurechtfindet, und dann noch einmal die Ebene von 1976, in der Henze einen barocken Stoff aufgreift, ihn neu kommentiert, anders instrumentiert und zusätzlich mit Sprecherstimmen erweitert. Und schließlich kommt noch unsere eigene Perspektive hinzu: Wie gehen wir heute mit diesem Stoff um?

Gerade für die Arbeit mit Studierenden finde ich diese vielen Ebenen besonders spannend, weil sie an ganz unterschiedlichen Stellen andocken können – je nachdem, was sie persönlich interessiert oder herausfordert.

Dazu kommt für mich die Figur des Don Chisciotte selbst: Er behauptet, ein Ritter zu sein, und will für das Gute einstehen. Er kann zwar nicht die Welt retten, aber vielleicht einige bedrohte Menschen schützen. Er glaubt an Dulcinea, für die er all das tut, und an einen Kodex, den er sich selbst auferlegt. Darin sehe ich viele Parallelen zu heute – zur gesellschaftlichen Situation, aber auch zur künstlerischen Arbeit. Denn gerade für Kunststudierende ist das interessant: Ich

behaupte etwas, ich behaupte meine eigene Wirklichkeit - und die Frage ist, wie weit ich das tragen kann und inwiefern ich damit auch andere inspirieren kann. Deshalb ist *Don Chisciotte* für mich ein sehr spannender Stoff.

Für Ihre bisherigen Produktionen waren Sie als Bühnenbildnerin allein verantwortlich. Für diese Inszenierung leiten Sie eine Gruppe von Studierenden an, die gemeinsam das Bühnenbild entwerfen. Wie funktioniert dieser kollaborative Ansatz, wie prägt der Prozess das Ergebnis und wer trifft am Ende die finalen Entscheidungen?

Das ist tatsächlich ein Experiment, und wir wissen selbst noch nicht genau, wohin es am Ende führt. Zunächst ist es toll, dass Michael Dissmeier als Regisseur auch mit der Gruppe der Szenographie-Studierenden arbeitet und sich Zeit dafür nimmt, ihre Konzepte mit ihnen zu besprechen - dabei geht es darum, Ideen zunächst einmal frei zu sammeln. Für diesen Stoff eignet sich das besonders gut, weil er sich fast wie eine Folge von Comic-Szenen aufbauen lässt: Die dramaturgische Struktur wiederholt sich, Don Chisciotte kämpft gegen etwas an, scheitert, und dann folgt die nächste Szene. Dadurch lässt sich das Material gut aufteilen. So sind wir auch ganz pragmatisch vorgegangen: Es gab eine Idee für die Windmühlen, eine andere für die Szene mit dem Schwein und den Schafen, und so hat sich das Projekt Schritt für Schritt entwickelt - und entwickelt sich eigentlich noch immer weiter.

Die Frage nach den Entscheidungsprozessen beschäftigt uns tatsächlich die ganze Zeit, aber sie ist auch in gewisser Weise konstruiert, weil künstlerische Entscheidungen ja eigentlich immer gemeinsam entstehen. In einem künstlerischen Leitungsteam gibt es am Ende zwar meist eine Regieentscheidung, aber vieles entwickelt sich zunächst im Gespräch. In diesem Projekt ist die Besonderheit aber das Gefälle, weil die Studierenden weniger Erfahrung haben und manche Prozesse deshalb länger dauern. Gleichzeitig bringen sie aber oft sehr starke Ideen ein.

Wir haben uns zunächst darauf geeinigt, dass das, was praktisch umsetzbar ist, zuerst betrachtet wird. In anderen Seminaren oder Studienphasen gibt es durchaus Raum für Entwürfe, die vielleicht keine finanzielle oder technische Begrenzung haben, für Ideen, bei denen man bewusst weiterdenken kann, obwohl klar ist, dass sie so nicht realisierbar sind. Hier geht es aber darum, dass das Ganze tatsächlich gebaut, angemalt, transportiert und organisiert werden muss. Am Ende wird es dann der Entwurf, der sowohl konzeptionell überzeugt als auch umsetzbar ist.

Jelena Wissmann