



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Spanien und die Kaiserbühne bis 1740

Verfasserin

Silvia Freudenthaler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 393
Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft
emer. O. Prof. Alberto Martino

El saber y el valor alternan grandeza. Porque lo son, hazen inmortales; tanto es uno quanto sabe, y el sabio todo lo puede. Hombre sin noticias, mundo a oscuras. Consejo y fuerças, ojos y manos; sin valor es estéril la sabiduría.

Baltasar Gracián

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei meiner Familie für ihre Unterstützung in allen Lebenslagen bedanken.

Zudem möchte ich Herrn Prof. Alberto Martino für all die Betreuung der letzten Jahre meinen herzlichsten Dank aussprechen.

Inhalt

1. Einleitung.....	1
2. Die historische Verbindung Spanien-Österreich.....	3
2.1 Vom Aufstieg einer Dynastie: die beiden Zweige der Casa de Austria	4
2.2 Der Spanische Erbfolgekrieg.....	20
2.3 Von politischem Kalkül und neuen Bündnissen.....	30
3. Literaturgeschichte	36
3.1 Das spanische <i>Siglo de Oro</i>	37
3.2 Die Rezeption des spanischen <i>Siglo de Oro</i> in Europa	62
4. Spanien und die Kaiserbühne	83
4.1 Das weltliche Wiener Hoftheater.....	84
4.2 Aufführungen spanischer <i>comedias</i> am Wiener Kaiserhof.....	91
4.3 Die politisch motivierte Stückwahl.....	110
4.4 <i>Don Quijote</i> auf der Wiener Bühne.....	118
5. Conclusio und Ausblick.....	163
Bibliographie.....	164
Anhang.....	179
Zusammenfassung.....	179
Curriculum Vitae.....	181

1. Einleitung

Die politische Beziehung der spanisch-österreichischen Habsburgerlinien ist in ihrer historischen Bedeutsamkeit unumstritten. Hinsichtlich möglicher kultureller Folgen dieser dynastischen Verbindung lässt sich jedoch nicht allzu leicht ein allgemeingültiges Urteil fällen, da sich das kulturelle Erbe der Casa de Austria sehr mannigfaltig gestaltet.

Die Frage, wie Machtgeschichte und literarische Rezeptionsgeschichte interagieren steht im Vordergrund dieser Arbeit, das zentrale Thema ist die Rezeption spanischer Literatur des *Siglo de Oro* auf der Wiener Kaiserbühne bis 1740.

Einleitend soll ein historisches Kapitel die geschichtliche Entwicklung der österreichisch-spanischen Beziehung umreißen. Zuerst wird diese Verbindung von den Anfängen bis zum Untergang der Casa de Austria im Jahre 1700 in ihrem internationalen Kontext dargestellt, um in weiterer Folge den Spanischen Erbfolgekrieg und die Zeit bis in die 1720er Jahre zu erörtern. Es wäre schier unmöglich die höfische Festkultur isoliert zu betrachten, da barocke Inszenierung und Selbstverherrlichung mit internationalen Allianzen, politischen Ereignissen und dynastischen Verbindungen korrelieren. In wie weit die innerdynastische Verbindung die Rezeptionsgeschichte spanischer Werke – auch in Hinblick auf potentielle politische Gegner – beeinflusste, wird mit erst Hilfe des geschichtlichen Abrisses verständlich.

Anschließend wird die spanische Literaturgeschichte des *Siglo de Oro* behandelt, wobei jene Aspekte dominieren, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit relevant sind: neben einem gattungsgeschichtlichen Überblick werden die *comedia nueva* und die gesellschaftliche Stellung von Literatur und Theater in Spanien ausführlicher thematisiert. Es folgt eine Skizze der europäischen Rezeptions- und Wirkungsgeschichte spanischsprachiger Literatur bis ca. 1700. Im Zuge des letzten Kapitels dieser Arbeit wird dieses Forschungsfeld vor allem am Beispiel des *Don Quijote* dargelegt: Übersetzungen, Bearbeitungen, Bühnenadaptionen und Ikonographie bis in die 1730er Jahre verdeutlichen sowohl die Mechanismen des europäischen Literaturmarktes jener Epoche als auch die mögliche propagandistische Wirkung von Adaptionenkultur.

Im letzten Kapitel finden Macht-, Literatur- und Rezeptionsgeschichte auf der habsburgischen Kaiserbühne zueinander. In wie weit politische Verbindungen im 17. Jahrhundert Einfluss auf das kulturelle Leben am Hof hatten wird ebenso erörtert wie theatergeschichtliche Aspekte höfischer Dramenkultur in Wien. Im weiteren Verlauf rückt das Repertoire des 17. Jahrhunderts – insbesondere die unter Kaiser Leopold I. aufgeführten spanischen *comedias* – in den Mittelpunkt. Schwieriger gestaltet sich daraufhin das frühe 18. Jahrhundert. Welche Auswirkungen der Spanische Erbfolgekrieg und der Verlust der Krone an die Bourbonen auf das Hoftheater haben, wird sich zeigen. Die bewusste Stückwahl beider Herrscherhäuser im Kontext ihrer Hegemonialbestrebungen wird die Symbolkraft des höfischen Spielplans untermauern. Eine Erneuerung, die unter Kaiser Karl VI. auftritt und die Wiener Rezeptionsgeschichte spanischer Werke betrifft, schließt diese Arbeit ab: der komische Spanier betritt die Habsburgerbühne. Ob die veränderten Beziehungen in den fünf dokumentierten Adaptionen des *Don Quijote* versinnbildlicht sind, wird ebenso behandelt wie das Verhältnis zwischen dem Originaltext und der Bearbeitung. Es gilt zu bedenken, dass gerade bei musikalischen Bühnenadaptionen die alleinige Analyse der Textbücher nur einen Teil des Gesamtkunstwerkes widerspiegeln kann, Schauspielkunst, fesselnde Bühnenmaschinerie und der gesellschaftliche Rahmen einer Vorstellung fehlen. Nichtsdestoweniger können einzelne Texte vereint zu Rezeptionsphasen repräsentative Aussagen liefern.

2. Die historische Verbindung Spanien-Österreich

Die politische und kulturelle Beziehung zwischen Spanien und Österreich durchlief vom 15. bis in das 18. Jahrhundert viele Veränderungen. Nicht nur die Ereignisgeschichte der beiden Reiche, sondern auch gesamteuropäische Phänomene wie Humanismus, Reformation, Kolonialismus, Hegemonialbestrebungen, repräsentative Hofhaltung, Veränderungen des Kaiserdiskurses, usw. beeinflussten diese Verbindung.

Die Entstehung des habsburgischen Universaldominats seit Beginn des 16. Jahrhunderts und des langsamen Übergangs zu neuen Hegemonialmächten im 17. Jahrhundert (2.1), sowie die internationalen Konflikte – die im Spanischen Erbfolgekrieg kulminierten – ab 1700 (2.2), sollen nun in einem entsprechend kompakten Umfang dargestellt werden. Im dritten Unterkapitel wird die kurze Phase (1725-1729) eines erneuerten Bündnisses zwischen Spanien und Österreich behandelt.

Der kulturelle Austausch zwischen den beiden dynastischen Linien der Habsburger und die propagandistische Wirkung von Kunst werden mit Hilfe der folgenden historischen Kontextualisierung besser verständlich.

Dieser Geschichtsabriss ist ob der immensen Anzahl an Geschehnissen dazu verurteilt, Vieles nur oberflächlich zu präsentieren. Manches wird an anderer Stelle methodisch ergänzt und vertieft, doch bleiben sicherlich etliche Aspekte ungeklärt: so wird die Terminologie zu den einzelnen Reichen auf „Spanien“ und „Österreich“ beschränkt, obwohl diese Reiche innerhalb der thematisierten dreihundertjährigen Geschichte laufend ihre geographischen Grenzen veränderten. Andere Leerstellen bilden das Heilige Römische Reich, die Entstehung der Donaumonarchie, die internationalen Konflikte (wie etwa die Thronfolge in England, die Türkenbelagerungen, usw.); ökonomische und soziale Veränderungen werden nur angedeutet. Es ist zu bedenken, dass – neben der großen Zeitspanne – die von den Habsburgern regierten Reiche in allen Bereichen sehr heterogen waren: man denke an die Korn- und Goldkammern mit einem frühen Aufkommen des Bürgertums, an Zeiten der sozialen Misere, an Religionskriege, usw. Nur ein kleiner Ausschnitt mit Konzentration auf die beiden dynastischen Habsburgerlinien kann geboten werden.

2.1 Vom Aufstieg einer Dynastie: die beiden Zweige der Casa de Austria

Im Hinblick auf die spanische Geschichte ebnete das 15. Jahrhundert politisch und ideologisch den Weg zur europäischen Vorherrschaft. Dank der Hochzeit (1469) von Isabella von Kastilien-León mit Ferdinand von Aragón – den sogenannten Katholischen Königen – konnte bis zur Jahrhundertwende ein Großteil der einzelnen fünf Königreiche, dem heutigen Territorium Spaniens entsprechend, vereint werden. Erst ihren Nachfahren wird es gelingen, diese – trotz etlicher regionaler Selbstbestimmungen – zentralisiert zu regieren. Eine ebenso weitreichende Konsequenz der Matrimonialunion war der Verlust des Seeweges über Afrika nach Indien zu gelangen, da diesen die Portugiesen als Teil des Friedensvertrages von Alcáçovas (1479) zugesprochen bekamen. Folglich unterstützten die *Reyes católicos* das Vorhaben, einen Westweg zu finden.¹ Amerika und der globale Handelsausbau sollte die finanzielle Situation von Krone und Bevölkerung grundlegend verändern und trug zur vorübergehenden Vormachtstellung Spaniens in Europa bei.²

Das 15. Jahrhundert kennzeichnete sich sowohl durch das Ende der *convivencia*, der Koexistenz christlicher, jüdischer und islamischer Gesellschaften in Spanien, und den daraus resultierenden stark ausgeprägten katholischen Wert- und Weltvorstellungen, als auch durch den omnipräsenten Einheitsgedanken.

Auf christlicher Seite verloren sich mit dem Eindringen des Kreuzzuggedankens, der mit den cluniazensischen Reformen ins Land gelangte, und mit dem Triumphalismus der zunehmend dominierenden Christen seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts immer rascher die Idee und die Realität der Convivencia.³

Ein Teil des Einheitsgedanken war, neben der territorialen Verbindung, das systematische Bestreben, die beiden anderen Kulturen und Religionen zu unterwerfen. Die Schaffung der spanischen Inquisition, die die Konvertiten ab den 1480er Jahren überwachen sollte, war von Rom unabhängig und unterstand nur der Krone selbst. Schließlich erfolgte die vollkommene Vertreibung der Nichtchristen: im

¹ Vgl. Edelmayer, Friedrich: *Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474-1799)*. In: Kleine Geschichte Spaniens. Hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam, 2004; S. 123-136.

² Siehe dazu: Sellés-Ferrando, Xavier: *Spanisches Österreich*. Wien: Böhlau, 2004; S. 37-47.

³ Tietz, Manfred: *Mittelalter und Spätmittelalter*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 12.

Jahre 1492 die der Juden, 1609 die der Muslime. Neuchristen blieben weiterhin verfolgt, unterdrückt und nach dem Prinzip der *limpieza de sangre* gesellschaftlich ausgeschlossen. Der Kampf gegen die kulturelle und religiöse Pluralität verhinderte viele Erneuerungen, die Humanismus und Reformation in anderen Ländern auslösten.⁴

Das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts bedeutete auch für das Haus Österreich den Aufstieg:

Erzherzog Maximilian von Habsburg, Sohn von König Friedrich V. bzw. Kaiser Friedrich III., ehelichte im Jahre 1477 Maria von Burgund, die Erbtöchter der Niederlande. Die französische Krone unter Ludwig XI. – ein Cousin Marias von Burgund – versuchte vergeblich mehrere Provinzen der Niederlande gewaltsam zurückzufordern, [...] *unter dem Vorwande, es [Herzogtum Burgund, Anm. d. V.] könne als ein französisches Lehen auf weibliche Erben nicht fallen.*⁵ In der folgenden kriegesischen Auseinandersetzung konnte Maximilian I. die Franzosen schlagen und dadurch die Niederlande vor Zerfall und Verlust der Unabhängigkeit bewahren. Zugleich begann die über viele Jahrhunderte bestehende Feindschaft zwischen Österreich und Frankreich.⁶ Die burgundische Hoforganisation, die von Philipp dem Guten im 15. Jahrhundert geschaffen worden war, sollte von nun an die österreichische und spanische Hofhaltung bedeutend verändern und zugleich Vorbild für viele europäische Höfe sein. Antifranzösische Politik konnte durch die Distanz zur französischen Sitte offensichtlich betrieben werden.⁷

Als seine Gattin bereits 1482 verstarb, setzte die stete Frage nach seiner Herrschaftslegitimation in den Niederlanden selbst ein. Abseits dieser Problematik konnte Maximilian I. ab 1493 alle Erblande vereinen und wählte, nachdem er auch Tirol erhalten hatte, Innsbruck als Residenzstadt.

⁴ Vgl. Poppenberg, Gerhard: *Siglo de Oro. Einleitung*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 69-76.

⁵ Premlechner, Johann B.: *Auszug der österreichischen Geschichte, von den ersten Zeiten bis auf das Jahr 1780*. Wien: Kurzbeck, 1789; S. 202f.

Bayerische Staatsbibliothek:

<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10010926.html> (November 2012)

⁶ Vgl. Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 140. Der andauernde Konflikt Frankreich-Österreich ist für das habsburgische Reich der Frühen Neuzeit etwa gleichbedeutend wie jener mit dem Osmanischen Reich.

⁷ Vgl. Müller, Rainer A.: *Der Fürstenhof in der frühen Neuzeit*. München: Oldenbourg, 2004² (Enzyklopädie deutscher Geschichte; Bd. 33); S. 12.

In zweiter Ehe (1494) nahm Maximilian I. Bianca Maria Sforza von Mailand zur Frau. Der Kaiser traf diese Entscheidung nicht nur wegen der hohen Mitgift; entscheidender war der erhoffte Machteinfluss in Oberitalien.

Auf Grund der Feindschaft mit Frankreich suchte der Kaiser verstärkt die Nähe zu den Katholischen Königen Spaniens und vice versa. Aus seiner ersten Ehe entstammten zwei Kinder, die für die weitere Heiratspolitik entscheidend sein werden: Philipp und Margarethe.⁸ In den Jahren 1496/97 fand die Doppelhochzeit der Folgegeneration statt: Margarethe heiratete Don Juan, Philipp der Schöne ehelichte Juana la Loca. Diese Konstellation sollte Europa bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts beeinflussen.⁹

Die schon öfter angedeutete Rivalität mit Frankreich war einer der Gründe dafür, dass die Katholischen Könige ganz Europa mit einem Netz von dynastischen Heiratsallianzen überzogen. [...] Am folgenschwersten sollte sich aber die Verbindung mit dem Haus Habsburg erweisen. 1496 bzw. 1497 heirateten Johann und Johanna, Kinder der Katholischen Könige, jene des Römischen Königs Maximilian I. und Marias von Burgund, Philipp und Margarete von Österreich. Was ursprünglich nur als starkes antifranzösisches Bündnis gedacht war, sollte nach dem unerwarteten Tod aller anderen Thronkandidaten das Haus Habsburg zur Regierung der spanischen Monarchie führen.¹⁰

Bevor die spanischen Herrscher ihre Heiratspolitik in Richtung Habsburger/Burgund lenkten, waren die Verbindungen vor allem mit Portugal geschlossen worden. Die Bündnisse mit Portugal ermöglichten den Spaniern die Sicherheit, dass Frankreich nicht auch von westlicher Seite angreifen konnte. In diesem Sinne ist auch der Bund mit Burgund zu verstehen, da diese Provinzen die imperialistischen Tendenzen Frankreichs ebenso eindämmten.¹¹ Die dynastische Beziehung Kastilien/Aragón – Portugal beinhaltete eine mögliche Erbfolge: nach dem Infanten Don Juan stand die

⁸ Vgl. Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 139-155.

⁹ Vgl. Rudolf, Karl Friedrich: *Tierras europeas de los Austrias. Monarquía hispánica y monarquía habsbúrgica*. In: *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en las tierras europeas de los Austrias*. Hg. v. José María Díez Borque u.a. Sevilla: SEACEX, 2003; S. 17-25.

¹⁰ Edelmayer, Friedrich: *Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474-1799)*. In: *Kleine Geschichte Spaniens*. Hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam, 2004; S. 144.

¹¹ Vgl. Sellés-Ferrando, Xavier: *Spanisches Österreich*. Wien: Böhlau, 2004; S. 194-197.

portugiesische Königsfamilie an zweiter Stelle in der Thronfolge. Als die trastamarische Linie Portugals jedoch durch den Tod des nicht ganz zweijährigen Infanten Miguel im Jahre 1500 ausstarb und auch der Infant Don Juan – nach weniger als einem Jahr Ehe – kinderlos verschied, ging das Erbe sehr unerwartet an Juana und Philipp über. Philipp und Juana hatten wiederum sechs Kinder: Karl und Ferdinand, zwei Kaiser, und vier Töchter, die allesamt Könige heirateten (von Ungarn, Frankreich, Dänemark und Portugal). Nach dem Tod Philipps im Jahre 1506, hielt der Hof die Königin auf Grund ihrer Geisteskrankheit fest. Ferdinand von Aragón übernahm zwischenzeitlich die vormundschaftliche Regierung. Währenddessen erhielt Karl bei seiner Tante Margarethe von Österreich in den Niederlanden seine Erziehung. Margarethe war bereits zwei Mal verwitwet und agierte ab 1507 als ernannte Generalstatthalterin der Niederlande, wo erst unter Karl V. die siebzehn Provinzen vereint und ein eigenes, burgundisch-habsburgisches Reich gegründet werden konnte.¹²

Nachdem Karl I., ab 1519 Kaiser Karl V. – er hatte dank großzügiger Bestechung der Wahlberechtigten den französischen Gegenkandidaten abwehren können –, im Jahre 1516 u.a. die Herrschaft der spanischen Königreiche übernahm und diese nach etlichen Konflikten ab 1522 gesichert hatte, wuchs dessen Reich in den folgenden Jahren und vor allem Jahrzehnten in- und außerhalb Europas extrem an. F. Edelmayer betont, dass das christliche Europa zu Beginn der Regentschaft Karls sehr überschaubar war, da sich das russische Reich erst später in die europäische Politik integrieren wird, die Osmanen große Teile des – heutigen europäischen – Ostens beherrschten.¹³

Das Paradoxon ist also in der Tatsache zu sehen, dass ausgerechnet in dem Moment, in dem Europa seine geringste Größe einnahm, der Kaiser über eine noch nie erreichte Fülle an Macht gebot und größte Teile der Iberischen Halbinsel beherrschte sowie ganz Süditalien, weiters das Erbe der

¹² Vgl. Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 152-163.

¹³ Vgl. Edelmayer, Friedrich: *Kaisertum und Casa de Austria: Von Maximilian I. zu Maximilian II.* In: *Hispania-Austria I. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien / Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Hg. v. Alfred Kohler u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1993; S. 158f.
Die Eroberungen in Lateinamerika waren zu dieser Zeit noch nicht allzu weit fortgeschritten und daher die Kolonien als politischer und wirtschaftlicher Raum nahezu unbedeutend.

*burgundischen Herzöge, also die Niederlande, und bis zum Brüsseler Vertrag 1522 auch Tirol, Württemberg und die Vorlande. Bedroht wurde die Stellung Karls V. – auch das darf nicht unerwähnt bleiben – allerdings durch Frankreich und das Osmanische Reich, beide Mächte konnten die Position des Kaisers aber nie ernsthaft gefährden.*¹⁴

Während seiner Regierungszeit wurden die einzelnen Reiche sehr autonom verwaltet.¹⁵ Die hohe Zahl an politischen Entscheidungsorten führte bereits unter Karl V. und insbesondere während der Herrschaft seines Sohnes, Philipp II., zu einem Ausbau der Diplomatie: man schuf eigene Räte für Finanzen, für Amerika, für Holland, u.a.m. und setzte Richter, Sekretäre und Vizekönige ein. Erst diese Modernisierung der Verwaltungssysteme, die in Spanien ca. ein halbes Jahrhundert früher einsetzte als im restlichen Europa,¹⁶ ermöglichte eine absolutistische Monarchie im weiteren historischen Verlauf.¹⁷

Teil dieser Verantwortungsteilung war die Entscheidung, seinen Bruder Ferdinand I. König von Böhmen und Ungarn im Jahre 1531 zum römischen König wählen zu lassen. Er sollte den Kaiser im Heiligen Römischen Reich – auf Grund dessen Abwesenheit – vertreten sollte. Diese Wahl veränderte das Kräfteverhältnis in den folgenden Jahrzehnten innerhalb der beiden Linien zu Gunsten der österreichischen. Bereits in den 1550er Jahren versuchte Kaiser Karl V. zu verhindern, dass aus dem König folglich im nächsten Schritt ein Kaiser werden würde und erkor seinen Sohn Philipp als nächsten König. Die abwechselnde Folge wäre wie lautet: nach dem Ende der Regentschaft Kaiser Karls sollte König Ferdinand zum Kaiser und Philipp zum römischen König werden; ergo wäre Philipp nach Ferdinand Kaiser geworden, nach Philipp sollte der Erbe Ferdinands folgen, usw. Ein fruchtloser Plan des Kaisers, da die Familienverträge scheiterten.¹⁸

¹⁴ Edelmayer, Friedrich: *Kaisertum und Casa de Austria: Von Maximilian I. zu Maximilian II.* In: Hispania-Austria I. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien / Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España. Hg. v. Alfred Kohler u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1993; S. 159.

¹⁵ Zur Strukturgeschichte des Heiligen Römischen Reichs siehe: Winkelbauer, Thomas: *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter. Teil 1.* Wien: Ueberreuter, 2003 (Österreichische Geschichte 1522-1699. Hg. v. Herwig Wolfram).

¹⁶ Vgl. Edelmayer, Friedrich: *Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474-1799).* In: Kleine Geschichte Spaniens. Hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam, 2004; S. 156.

¹⁷ Vgl. ebd.; S. 145-157.

¹⁸ Vgl. Béranger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918.* Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 174-175.

Ferdinand hatte seine Erziehung bei seinem Großvater, Ferdinand von Aragón, erhalten, weshalb seine Person durch das burgundische Zeremoniell und die spanische Kultur geprägt war. [Er] *sprach ebenso wenig Deutsch wie die spanischen Adeligen, die er aus seiner Heimat mitbrachte und in seinen kaiserlichen Hofstaat aufnahm.*¹⁹ Der bisher vorhandene kulturelle Austausch verstärkte sich ab dem Jahre 1522, als Ferdinand I. die Erblande übernahm und seinen Hof in Wien festlegte.²⁰ Diese Zeit markiert den Beginn des intensiven spanischen Einflusses auf die habsburgische Hofkultur. Wichtige Positionen am Hof besetzten nunmehr Spanier, und daher war es für deutschsprachige Adelige bald nötig, sowohl Spanisch zu sprechen, als auch – und dies ist nicht unwesentlich – sich einen Grad an Wissen zur spanischen Kultur anzueignen. Neben den Spaniern am Wiener Hof führte zusätzlich das enge Netz an diplomatischen Beziehungen und entsprechendem Austausch zu weiterem Einfluss der spanischen Kultur.

Das burgundische Hofzeremoniell wurde bereits unter Maximilian I. für die habsburgischen Höfe adaptiert.²¹ Ferdinand I. erließ in den Jahren 1527 und 1537 zwei neue Hofordnungen, die im Wesentlichen den Hofstaat bis zum Ende der Monarchie organisierten.²²

Das nunmehrige spanische Hofzeremoniell, dessen Einführung mit einer Reorganisation und Ausweitung des Hofes einherging, war weit weniger prunkvolle Verherrlichung fürstlicher Herrschaft nach außen, als vielmehr Disziplinierung des Monarchen und seiner Familie nach innen. [...] Diese Art der Etikette hatte etwas Düsteres, Gravitätisches an sich und führte zu einer

¹⁹ Sommer-Mathis, Andrea: *Spanische Festkultur am Wiener Kaiserhof*. In: Frühneuzeit-Info. Hg. v. Institut für die Erforschung der frühen Neuzeit. Wien: 2000 (Heft 1); S. 7.

²⁰ Kaiser Karl V. konnte sich nicht das gesamte Erbe einverleiben, weshalb zu Beginn der 1520er Jahre die Teilung vertraglich festgelegt wurde:

Im Wormser Vertrag (1521) wurden die nieder- und innerösterreichischen Länder zugesprochen. In einer zweiten, zunächst geheimgehaltenen Vereinbarung zu Brüssel (1522) wurden auch Tirol, Württemberg und die Vorlande Ferdinand unterstellt.

Zöllner, Erich: *Geschichte Österreichs: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik; München: Oldenbourg, 1990⁸; S. 162.

²¹ In Spanien konnte es sich erst ab 1548 durchsetzen: vom Herzog von Alba (der *Mayordomo mayor* unter Philipp II.) in die Wege geleitet, dauerten die Vorbereitungen fast sechs Monate, um die Bildung des hierarchisch gestuften Hofstaates umzusetzen.

²² Das wohl ausführlichste Werk zum Hofzeremoniell *Der Hofstaat des Hauses Österreich* bietet eine sehr exakte Analyse, weshalb für weitere Informationen zu Hofämtern, Entlohnungen, etc. auf dieses verwiesen wird. Siehe: Žolger, Dr. Ivan Ritter von: *Der Hofstaat des Hauses Österreich*. Wien u. Leipzig: Franz Deuticke, 1917.

bedingten Tabuisierung des Herrschers, den sie mit der Aura des Übermenschlich-Hochmütigen, des Weltentrückten, Gottnahen umgab. [...] Hier war aus dem mittelalterlichen „Königsglauben“ ein „Königsmythos“ geworden.²³

Dieser Hofstaat beruhte auf den obersten vier Hofämtern: Groß-Hofmeister, Oberst-Kammerherr, Obermundschenck, Oberst-Stallmeister und ihrem jeweils untergeordneten Personal; Hofkapelle und Arcièren-(Hartschieren-)Leibgarde sind überdies zu nennen, da diese zwei Institutionen nach Vorbild des burgundisch-spanischen Zeremoniells eingeführt wurden.²⁴ Anfänglich trennte die Hofordnung nicht ausreichend zwischen Haus- und Landesverwaltung; dieser Dualismus entstand erst im Laufe des 16. Jahrhunderts, als eine Spezialisierung in allen Bereich einsetzte.

Die Hofordnung ist ein Hof- und Staatsverfassungsgesetz zugleich. Sie ist Organisationsgesetz, Dienstpragmatik, Etats-, Gehalt- und Rangklassengesetz und, insoferne sie Beamte und Diener mit Namen anführt, auch ein Hof- und Staatsbeamtenmechanismus.²⁵

Die Hofordnung unterschied zwischen Hof- und Hausämtern, dem zeremoniellen Ehrendienst und Regierungsbehörden. Dennoch bilden alle gemeinsam den Hofstaat und manches Personal war in dieser Epoche noch mehreren Bereichen, also sowohl Haus- als auch Regierungsbehörden, zugeteilt. Nur der höhere Adel war für die beiden erstgenannten Bereiche zugelassen (die vier Hofstäbe ausgeführt durch Hofchargen), die Regierungsämter konnten auch mit nichtadeligen Personen besetzt werden.²⁶

²³ Müller, Rainer A.: *Der Fürstenhof in der frühen Neuzeit*. München: Oldenbourg, 2004² (Enzyklopädie deutscher Geschichte; Bd. 33); S. 14.

²⁴ Žolger betont die Trennung zwischen der geistlichen Kapelle (die dem Oberst-Hofmeister-Stabe untergeordnet war und die sich nicht nur aus Kapellenchor sondern auch der Hofkapläne, Hofprediger, Burgpfarrer und auch Hofkapellmeister (inkl. Hofsängerknaben) zusammensetzte) und der höfischen Kapelle. Letztere konnte sich von der geistlichen Hofkapelle vor allem im 17. Jahrhundert emanzipieren und unterstand fortan dem Hofmusikgrafen. Siehe S. 79-91.

²⁵ Žolger, Dr. Ivan Ritter von: *Der Hofstaat des Hauses Österreich*. Wien u. Leipzig: Franz Deuticke, 1917; S. 50.

²⁶ Zu der besonderen zeremoniellen Stellung des päpstlichen Nuntius, welcher bis Leopold I. den höchsten Rang unter den Diplomaten (gefolgt von Spanien und an dritter Stelle Venedig) inne hatte, siehe: Garms-Cornides, Elisabeth: *Liturgie und Diplomatie. Zum Zeremoniell des Nuntius am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert*. In: *Kaiserhof-Papstthof (16.-18. Jahrhundert)*. Hg. v. Richard Bösel, Grete Klingenstein und Alexander Koller. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006; S. 125-146.

Fälschlicherweise wird mit dem Begriff Hofzeremoniell oftmals nur der Ehrendienst assoziiert, obwohl dieser nur ein Teil des Systems war. Richtig ist, dass ab Ferdinand I. dieser Bereich stets an Bedeutung gewonnen hat, da die Hofrepräsentation und die Disziplinierung aller dem Hofstaat Zugehörenden zunahmen. Erst unter Leopold I. bis Kaiser Karl VI. kam das spanische Ehrenzeremoniell zur höchsten Entfaltung. Seit der Goldenen Bulle Karls IV. (1356) gab es bereits das Staatszeremoniell, das neben der Wahlordnung zum Beispiel den Ablauf von Krönungsfeierlichkeiten regelte. Durch die Einführung des Hofzeremoniells konnten andere Bereiche gleichfalls normiert werden, [...] *weshalb von einem Tafel-, Audienz-, Aufwarte-, Besuchs-, Empfangs-, Begrüßungs-, Tauf-, Vermählungs-, Begräbnis-, Trauer-, Jagd-, von einem Zeremoniell der Feste und Lustbarkeiten, der Trachten, des schriftlichen Verkehrs, des Titelwesens usw. gesprochen wird.*²⁷ Ein für die Bevölkerung sichtbares Zeremoniell, zu welchem auch Repräsentanten des Volkes zugelassen wurden, waren die Fronleichnamsprozessionen. Strikt hierarchisch geregelte Marschreihenfolgen und Zuständigkeitsbereiche integrierten das einfache Volk scheinbar in ein höfisch-religiöses Zeremoniell:

*Die integrative Funktion dieser Prozession liegt klar zutage, Grenzen zwischen den Pfarren, zwischen Rat und Bewohnern, Hof und Stadt, Arm und Reich wurden zwar sichtbar gemacht, aber auch durch die Eingliederung in die Prozession kurzfristig überwunden; gleichzeitig verdeutlichte man sozialen Rang und Geschlechterordnung durch die Position innerhalb der Prozession, aber auch durch prunkvolle Gewänder, Schmuck, Sitz- und Knieordnungen, Wagenfolge und militärische Begleitung.*²⁸

Der spanische Einfluss ist in der schwarzen Hoftracht, die je nach Anlass und Rang mit goldenen und/oder roten Einlagen versehen war, und in der Verbeugung vor der Monarchenfamilie – die sogenannte spanische Reverenz, einer tiefen Verbeugung mit Kniebeugung – offensichtlich.

²⁷ Žolger, Dr. Ivan Ritter von: *Der Hofstaat des Hauses Österreich*. Wien u. Leipzig: Franz Deuticke, 1917; S. 154.

²⁸ Scheutz, Martin: *Hof und Stadt bei den Fronleichnamsprozessionen im frühneuzeitlichen Wien*. In: *Kaiserhof-Papsthof (16.-18. Jahrhundert)*. Hg. v. Richard Bösel, Grete Klingenstein und Alexander Koller. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006; S. 175.

Die Funktion des Hofzeremoniells am Kaiserhof und seiner diffizilen Semiotik bestand in erster Linie darin, die Rangunterschiede aller, die an der jeweiligen Interaktion – beispielsweise einer Audienz, einer Belehnungszeremonie, einer Prozession, einer Opernaufführung oder dem Herumstehen und Gesprächen in dem der Retirade des Kaiser so nahe wie möglich liegenden Raum in der Hofburg – beteiligt waren, sichtbar zu machen.²⁹

Sowohl die Ritter vom Orden des Goldenen Vlieses als auch die Geheimen Räte genossen in dieser Hierarchie besonderes Ansehen. Etwa war es den Rittern vom Orden des Goldenen Vlieses an den sogenannten Toisontagen gestattet an sonst nur familieninternen Veranstaltungen wie Gottesdienst oder Kammermusik teilzunehmen.

Ferdinand I. begründete neben dem Zeremoniell die bis zum Ende des 16. Jahrhunderts andauernde duldsame, nahezu unparteiische Religionspolitik der österreichischen Habsburgerkaiser. Die Vereinigung der gesamten Christenheit unter dem Schutzmantel eines einzigen Kaisers war stets der Traum Karls. V. gewesen, weshalb die Niederschlagung der Protestanten innerhalb (Stichwort: Schmalkaldischer Bund) und der Osmanen außerhalb des Reiches Teil dieses Unterfangens war. Auch sein Sohn, Philipp II., wird als Verfolger und Verfechter des Glaubens in die Geschichte eingehen. Im Gegensatz dazu unterzeichnete Ferdinand I. im Jahre 1555 den Augsburger Religionsfrieden. Er konnte sich dadurch die Unterstützung der deutschen protestantischen Fürsten sichern. Ferdinand hatte erkannt, dass die römisch-katholischen und die lutherischen Reichsstände nicht unter einem Glauben vereint werden konnten: daher das Recht der Fürsten, den Glauben ihrer Untertanen selbst bestimmen zu dürfen.³⁰ Als Kaiser Karl V. – unter anderem aus diesem Grund – 1555 auf die Kaiserwürde verzichtete, ging diese an Ferdinand über.

²⁹ Winkelbauer, Thomas: *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter. Teil 1.* Wien: Ueberreuter, 2003 (Österreichische Geschichte 1522-1699. Hg. v. Herwig Wolfram); S. 180.

³⁰ Vgl. Winkelbauer, Thomas: *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter. Teil 1.* Wien: Ueberreuter, 2003 (Österreichische Geschichte 1522-1699. Hg. v. Herwig Wolfram); S. 369-370.

*Die Abdankung Karls V. setzte den Plänen zur Errichtung einer Universalmonarchie ein Ende, wurde doch die Teilung des Hauses Österreich, wie sie 1522 vorgenommen worden war, endgültig bestätigt. Eineinhalb Jahrhunderte lang sollte das habsburgische Erbe zwischen einer älteren Linie, der spanischen Monarchie mit ihrem Kernland Kastilien und seinem im Aufschwung befindlichen überseeischen Reich, und einer jüngeren Linie geteilt sein, der österreichischen Monarchie, deren Herrscher die Kaiserwürde, die Erblande und die habsburgischen Besitzungen in Mitteleuropa behielten.*³¹

Zeitgleich (1556) übernahm Philipp II. die spanische Krone. Auf Grund geringer Unterstützung seiner Person durch die deutschen – nicht nur protestantischen – Fürsten und des Einwirkens Ferdinands, hatte er zuvor auf die Kaiserwürde verzichtet. Dennoch galt er in seinem ersten Regierungsjahrzehnt, begründet durch die bewährte diplomatische Beziehung mit dem spanischen Hof, international einflussreicher als der Kaiser selbst. Dies sollte sich erst ändern, als Maximilian II. das Erbe von Ferdinand I. antrat (1564).³²

Philipp II. ging im Besonderen für zweierlei Geschehnisse in die Kulturgeschichte ein: im Jahre 1561 beendete er das Reisekönigtum, indem er Madrid als steten Hof festlegte. Dadurch erhielt er u.a. die Möglichkeit, auch als großer Kunstförderer zu agieren. In diesem Kontext sei der Escorial, den Philipp II. ab 1563 erbauen ließ, genannt. *Die weitläufige Sammlertätigkeit und Beschäftigung ausländischer Maler internationalisiert die spanische Kunst und führt zu einem schon in der folgenden Generation merklichen Qualitätssprung.*³³ Diese Sammelfreude, die sich nicht nur auf die Malerei sondern auch auf die Literatur auswirkte, wird gleichermaßen charakteristisch für das gesamte *Siglo de Oro* bleiben. Obwohl ein Freund der Künste, konnte sich erst nach dem Tod Philipps II. eine Theaterkultur auch am spanischen Hof etablieren (siehe Kapitel 3.1 Das spanische *Siglo de Oro*).

³¹ Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 175.

Diese Trennung in eine ältere und eine jüngere Linie wird gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein wesentlicher Punkt in der Frage der Erbfolge sein: mit Karl II., König von Spanien, stirbt die ältere Linie aus, weshalb – theoretisch – die jüngere Linie das Erbe antreten dürfte.

³² Vgl. Zöllner, Erich: *Geschichte Österreichs: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik; München: Oldenbourg, 1990⁸; S. 195f.

³³ Poppenberg, Gerhard: *Siglo de Oro. Einleitung*. In: *Spanische Literaturgeschichte*. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 77.

Ebenso wurde der Kampf gegen die Ungläubigen während seiner Herrschaft forciert, weshalb er eine Schlüsselrolle in der *leyenda negra*,³⁴ dem von Gegnern geschaffenen, negativen Bild Spaniens im 16. und 17. Jahrhundert, einnehmen wird.³⁵

*Desde Felipe II, la política de los Habsburgo se basa en el principio de que la solidez española es solidaria en todos los lugares con la religión católica. En el exterior, el conflicto con Francia toma, a los ojos españoles, el carácter de una lucha antiprotestante. En el interior, la unidad del reino está basada en una ortodoxia intransigente. La Inquisición tiene el poder total de perseguir cualquier iniciativa "desviacionista" en materia de religión: el iluminismo, la libre piedad interna de los erasmistas, todo impulso, por tímido que sea, de las Iglesias reformadas.*³⁶

Karl V. und Philipp II. repräsentieren die politische, wirtschaftliche und kulturelle Vormachtstellung Spaniens, wo hingegen ihre Nachfolger, die als *Austrias menores* bezeichnet werden, ab dem beginnenden 17. Jahrhundert eine gewisse Dekadenz des Reiches verkörpern.³⁷ Aus diesem Grund wurde bis zur Romantik nur das 16. Jahrhundert als das Goldene Zeitalter Spaniens verstanden.

In der österreichischen Linie wurde im Jahre 1564 das Erbe Kaiser Ferdinands I. im Sinne einer Dezentralisierung unter seinen drei Söhnen aufgeteilt: der spätere Kaiser Maximilian II. begründete die Österreichische, Ferdinand II. die Tiroler und Karl II. die Steirische Linie.³⁸

³⁴ Inhaltliche Aspekte dieser *leyenda negra* gehen von globalpolitischer Dimension (Philipp II. wolle die gesamte Welt nach seinen katholischen Maßstäben regieren), über seinen fragwürdigen Charakter (hatte er etwas mit dem Tod seines Sohnes Don Carlos zu tun?), hin zu politischen Problemen (etwa des Verhaltens spanischer Soldaten im Ausland, der Bestechungsmoral, etc.). Die *leyenda negra* ist zwar nicht ganz unberechtigt, aber sicherlich als Teil der protestantischen und antispanischen Propaganda zu deuten. Neben den Beschreibungen zu Philipp II. sind zudem die Handlungen der Konquistadoren in Amerika und der Inquisition etwa in den Niederlanden (unter Herzog von Alba) zu nennen.

Vgl. Hönsch, Ulrike: *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum „Hesperischen Zaubergarten“*. Tübingen: Niemeyer, 2000 (Hermaea; N. F., Bd. 91); S. 9-11.

³⁵ Vgl. Poppenberg, Gerhard: *Siglo de Oro. Einleitung*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 71-78.

³⁶ Molho, Maurice: *Quevedo*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 174.

³⁷ Vgl. Edelmayer, Friedrich: *Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474-1799)*. In: Kleine Geschichte Spaniens. Hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam, 2004; S. 182.

³⁸ Welche Ironie, da doch dessen Politik für eine Zentralisierung des Staatsapparates stand. Nachfahren aus diesen Linien (Regierungszeiten in Klammer):

Diese letzten Jahrzehnte vor dem Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges sind sehr komplex und für die kulturelle Beziehung Österreich-Spanien nur bedingt von Interesse. Entscheidend war der Kampf gegen die Osmanen und die Protestanten: während die spanische Politik unter Philipp II. eine starke Gegenreformation forcierte, hatte Kaiser Maximilian II. im Reich eine nahezu tolerante Einstellung.³⁹ Er galt – obwohl in Spanien erzogen – sogar als möglicher Protestant. Während seiner Regentschaft unterließ er es gegen die Protestanten zu agieren, unterstützte für den Frieden ein bikonfessionelles Reich, konnte jedoch nicht den Wünschen der protestantischen Fürsten nachkommen. Im Gegensatz dazu intensivierte Herzog Ferdinand II. von Tirol in seinen Gebieten die Gegenreformation. Die Tiroler Linie blieb in weiterer Folge von der Erbfolge ausgeschlossen, da Ferdinand II. von Tirol die Bürgerliche Philippine Welser, Tochter eines Augsburger Ratsherrn, geheiratet hatte.⁴⁰ Im Jahre 1576 verstarb Kaiser Maximilian I. plötzlich. Sein Nachfolger, Kaiser Rudolph II. (1576-1611), war vor allem in kultureller Hinsicht eine herausragende Persönlichkeit. Im Jahre 1582 ernannte er Prag zu seiner Residenzstadt und führte diese zu einer kulturellen Blüte. Im Hradschin orientierte man sich an den italienischen Höfen und an der großen Gemäldesammlung Spaniens: Werke von Tizian, Dürer, Correggio, Brueghel d. Ä. wurden gekauft und/oder in Auftrag gegeben, die Kaiserkrone geschaffen, Wandertruppen und Berufsschauspieler zeitweise am Hof engagiert.⁴¹

Maximilians I. Söhne, Kaiser Rudolph II. und Matthias, gingen durch den sogenannten Bruderzwist in die Geschichte ein. Rudolph hatte nie – oder geheim – geheiratet und

Österreichische Linie samt Ungarn und Böhmen: Kaiser Maximilian II. (1564-1576); Kaiser Rudolph II. (1576-1612); Kaiser Matthias (1612-1619).

Tiroler Linie mit Vorderösterreich: Ferdinand II. (1564-1595); Maximilian III. (1602-1618); Leopold V. (1619-1632); Sigismund Franz (1662-1665); Claudia Felicitas (heiratete Kaiser Leopold I.).

Steirische Linie samt Kärnten, Krain und Görz: Karl II. (1564-1590); Ab Kaiser Ferdinand II. (1590/1619-1637) inklusive der Österreichischen Linie; Kaiser Ferdinand III. (1637-1657); Kaiser Leopold I. (1657-1705); Kaiser Joseph I. (1706-1711); Kaiser Karl VI. (1711-1740); Maria Theresia (1740-1780).

³⁹ Zu Beginn der 1560er Jahre war er zum König von Ungarn und Böhmen, 1562 zum römischen König ernannt worden. Bereits 1548 hatte er seine Cousine Maria (eine Tochter Philipps II.) geheiratet.

⁴⁰ Vgl. Premlechner, Johann B.: *Auszug der österreichischen Geschichte, von den ersten Zeiten bis auf das Jahr 1780*. Wien: Kurzbeck, 1789; S. 221f.

Bayerische Staatsbibliothek:

<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10010926.html> (November 2012)

⁴¹ Siehe ausführliches Kapitel zu Kaiser Rudolph und seiner Kulturpolitik in Béranger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995.

blieb daher ohne Erbfolger. Nachdem er in den letzten Jahren seiner Regentschaft immer regierungsunfähiger wurde, stürzte ihn sein Bruder Matthias:⁴²

*Durch die Intrigen seines Bruders Matthias wurde Rudolfs Macht jedenfalls zwischen 1608 und seinem Tod im Jahre 1612 völlig untergraben. Während des letzten Jahres seiner Regierung wurde dieser in der königlichen Burg in Prag gefangengehalten und besaß nichts mehr als die Kaiserwürde, all seine anderen Kronen hatte er verloren.*⁴³

Während der kurzen Regentschaft Matthias' waren die Positionen der evangelischen und der katholischen Stände dermaßen verhärtet, dass auf diplomatischem Wege kaum noch Konflikte zu lösen möglich waren.⁴⁴ Als auch Matthias, der zuvor mit dem Hof nach Wien zurückgekehrt war, 1619 ohne Nachfolger verstarb, erlangte die direkte Linie die Ansprüche zurück: der spätere Kaiser Ferdinand II. erhielt das Erbe.⁴⁵ Matthias' Cousin und Erzherzog der Steirischen Linie hatte bereits 1596 die Herrschaft über Innerösterreich übernommen und sich dort einen Ruf als strikter Gegenreformer gemacht.⁴⁶

*Erzherzog Ferdinand von der Steiermark, der selbst nie in Spanien gelebt hatte und von den Jesuiten in Ingolstadt erzogen worden war, war der wahrhafte Verfechter der Gegenreformation nach spanischem Vorbild. Er war es, der unter den österreichischen Habsburgern jenen kämpferischen Katholizismus einführte, der die spanische Monarchie zusammenhielt und eine der wesentlichsten Grundlagen der Politik Philipps II. darstellte.*⁴⁷

Als er nun im Jahre 1618 von Matthias anerkannt wurde, wuchs innerhalb der böhmischen Stände die Wut, die sich durch viele andere Streitpunkte zuvor schon aufgebaut hatte. Der Prager Fenstersturz war die Folge und gleichzeitiger Grund für

⁴² Vgl. Zöllner, Erich: *Geschichte Österreichs: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik; München: Oldenbourg, 1990⁸; S. 205f.

⁴³ Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 293.

⁴⁴ Vgl. Winkelbauer, Thomas: *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter. Teil 1*. Wien: Ueberreuter, 2003 (Österreichische Geschichte 1522-1699. Hg. v. Herwig Wolfram); S. 374-376.

⁴⁵ König Philipp III. von Spanien verzichtete (1617) im Vertrag von Oñate auf die Erbfolge und erhielt stattdessen etliche Kompensationen wie italienische Reichslehen.

⁴⁶ Vgl. Kann, Robert A.: *Geschichte des Habsburgerreiches: 1526 bis 1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1993³; S. 55.

⁴⁷ Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 276.

Kaiser Ferdinand, den offenen Krieg gegen die Protestanten zu eröffnen.⁴⁸ In den folgenden Jahren kämpften die Stände erfolglos gegen den Kaiser und dessen Verbündete Spanien, Frankreich, die Heilige Liga, Bayern und Kursachsen. Kaiser Ferdinand II. ließ im Jahre 1621 Mitglieder der Revolution in Prag hinrichten. Außerdem enteignete er den alten böhmischen Adel und verkaufte die Güter an seine treuen Gefolgsleute, wie etwa, dem der spanischen Partei angehörenden, Lobkowitz. Die freie Religionswahl wurde 1627 komplett abgeschafft, obwohl dies dem Augsburger Religionsfrieden und anderen Gesetzen widersprach. Durch diese Handlungen war Ferdinand II. am besten Weg, eine absolutistische, römisch-katholische Monarchie im gesamten Reich einzuführen. Die Kriegsschauplätze verteilten sich in den kommenden Jahren über nahezu ganz Europa, und andere Probleme – wie die Erbfolge des Hauses Gonzaga in Mantua – bestimmten bald den eigentlichen Konflikt. Interessanterweise war die erste Phase des Dreißigjährigen Krieges stark durch die religiösen Konflikte bestimmt, danach setzte jedoch eine Wandlung ein: vermehrt rückte der Kampf zwischen Habsburg und Bourbon in den Vordergrund. Im Jahre 1635 erklärt Frankreich der spanischen Krone den Krieg und unterstützt in weiterer Folge das schwedische Heer. Diese Konfliktverschiebung wird abseits der Kampfschauplätze durch Friedensverhandlungen zwischen dem Kaiser und dem Reich verdeutlicht: sie konnten das weitere Kriegsgeschehen in Europa nicht aufhalten. Solange Frankreich und Schweden nicht mit einbezogen waren, konnte der Krieg nicht beendet werden.⁴⁹

*Als er [Kaiser Ferdinand II., Anm. d. V.] im Jahre 1637 starb, war die katholische Gegenreformation in seinen eigenen Ländern mit Ausnahme von Ungarn erfolgreich, hatte aber außerhalb seiner Gebiete versagt. Als ihm sein weniger starrsinniger und dem Frieden mehr zugeneigter Sohn Ferdinand III. (1637-1657) folgte, trug die Persönlichkeit des Trägers der Heiligen Römischen Krone wenigstens nicht dazu bei, die Schwierigkeiten, die sich einem allgemeinen Frieden noch entgegenstellten, zu vergrößern.*⁵⁰

⁴⁸ Vgl. Kann, Robert A.: *Geschichte des Habsburgerreiches: 1526 bis 1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1993³; S. 57.

⁴⁹ Vgl. Winkelbauer, Thomas: *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter. Teil 1*. Wien: Ueberreuter, 2003 (Österreichische Geschichte 1522-1699. Hg. v. Herwig Wolfram); S. 372-390.

⁵⁰ Kann, Robert A.: *Geschichte des Habsburgerreiches: 1526 bis 1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1993³; S. 59f.

Nachdem die schwedisch-französische Allianz 1643 die spanische und zwei Jahre darauf das kaiserliche Heer vernichtete, erklärte sich Kaiser Ferdinand III. bereit, den Frieden zu verhandeln. Als bedeutendes Symbol wurde kein Mitglied der spanischen Partei, sondern Graf Trauttmansdorff als Gesandter erwählt. Im Westfälischen Frieden von 1648 erlangte Frankreich große Teile der Tiroler Gebiete, Schweden erhielt Teile Deutschlands (etwa Bremen) und wurde dadurch zum neuen Reichsstand. Die Religionsfrage klärte man ähnlich des Augsburger Religionsfriedens, wobei der Calvinismus als weitere Konfession inkludiert wurde. Kaiser Ferdinand III. konnte seine Macht hinsichtlich der Erblände Österreich, Böhmen und Ungarn erhalten, die Stände gewannen im Reich selbst an Bedeutung, wodurch der Kaiser künftig vielmals eher als Vertreter der Erblände – also als Landesfürst – und nicht höchster Vertreter des Reiches auftrat.⁵¹ *Die Erblände wurden „mehr und mehr zum Kern eines eigenen Reiches der Habsburger, das sich vom Heiligen Römischen Reich unterschied und zur europäischen Großmacht wurde“.*⁵²

Der Krieg zwischen Spanien und Frankreich wurde erst im Jahre 1659 durch den Pyrenäenfrieden beendet.⁵³ Teil dieses Vertrages war die Hochzeit der älteren Infantin Maria Teresa, der Tochter Philipps IV. von Spanien und seiner ersten Frau, mit Ludwig XIV.⁵⁴ Da Philipp IV. mit Elisabeth von Bourbon verheiratet war, musste die Gemahlin Ludwigs XIV., als potentielle Erbtochter, auf ihre Erbensprüche verzichten. Leopold I. verhandelte zeitgleich seine Vermählung mit der jüngeren Tochter, Margarita Teresa (1651-1673), die zu dieser Zeit erst 8 Jahre alt war und obendrein dessen Nichte: Maria Anna, die zweite Ehefrau Philipps IV. und Mutter der Infantin war eine Schwester des Kaisers, weshalb zudem der spätere spanische Thronerbe Karl II. dessen Cousin war. Als Margarita Teresa im Jahre 1666 nach Wien kam, veränderte sich die kulturelle Beziehung: neben den hochrangigen diplomatischen Beziehungen zwischen Österreich und Spanien, war die Gefolgschaft der Infantin von herausragender Bedeutung:

⁵¹ Vgl. Winkelbauer, Thomas: *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter. Teil 1.* Wien: Ueberreuter, 2003 (Österreichische Geschichte 1522-1699. Hg. v. Herwig Wolfram); S. 372-398.

⁵² Ebd.; S. 397f.

⁵³ Genannt nach der festgesetzten zukünftigen Grenze zwischen den Ländern.

⁵⁴ Leopold I. wäre zuvor als potentieller Gemahl dieser Infantin angesehen worden, doch musste er auf Grund des Friedensvertrages auf die Verbindung verzichten.

El enlace del emperador, en 1666, con la infanta Margarita Teresa, hija del rey Felipe IV., supuso el traslado de la joven princesa a la corte imperial y, junto a ella, el de cerca de las doscientas personas que formaban su servicio ordinario, a las que se sumarían otra tantas en el momento de formar su „Casa“ dentro de la corte vienesa.⁵⁵

Sowohl die Hofdamen und die Oberstkämmererin der jungen Kaiserin als auch die spanischen Botschafter ermöglichten am Wiener Hof die Darstellung spanischer *comedias*.

Die Herrschaftszeit Kaiser Leopolds I. kennzeichnete sich durch den ansteigenden Kampf um die Vormachtstellung in Europa: die französisch-ottomanische Allianz – die seit 1563 bestand, und unter Ludwig XIV ohne formelle Erneuerung wiederbelebt wurde –, versuchte zwischen 1663 und 1699 die kaiserlichen Reiche zu erobern: von osmanischer Seite waren vor allem Ungarn und Siebenbürgen betroffen; von französischer Seite die spanischen Niederlande, ab 1670 das – kaiserliche – Herzogtum Lothringen, ab 1688 die Pfalz. Frankreich intervenierte über diplomatische und finanzielle Wege auch in den Kriegen im Osten, da ein Mehrfrontenkrieg die Situation des Kaisers verschlimmerte. Für Kaiser Leopold I. galt es internationale und vor allem reichsinterne Bündnisse zu bilden (etwa mit Bayern, Sachsen, aber auch Spanien und Schweden, später England und Holland), um schließlich die Türkenkriege zu beenden (1699, Friede von Karlowitz) und das Vordringen Ludwigs XIV. in West-, Mitteleuropa und dem Reich zu unterbinden (1697, Frieden von Ryswick).⁵⁶ Zeitgleich entbrannte ein neue Möglichkeit die Vormachtstellung in Europa zu erlangen: das spanische Erbe König Karls II.

⁵⁵ López i Camps, Joaquim E.: *La embajada española del conde Ferdinand von Harrach y la formación del austracismo*. In: Hispania-Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española. Hg. v. Friedrich Edelmayer u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2008; S. 14.

⁵⁶ Vgl. Kann, Robert A.: *Geschichte des Habsburgerreiches: 1526 bis 1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1993³; S. 81-87.

2.2 Der Spanische Erbfolgekrieg

Als König Philipp IV. von Spanien im Jahre 1665 verstirbt, setzt die langanhaltende Ungewissheit bezüglich der Erbfolge ein. Der vierjährige Thronfolger, Karl II., repräsentierte für die europäischen Mächte kaum eine Garantie für das weitere Bestehen der spanischen Dynastie.

Im September 1665 erschien die Zukunft der spanischen Dynastie in düsterem Licht, denn der ältere Zweig war nur mehr durch dieses schwächliche und epileptische Kind vertreten. Die „berufenen Kreise“, das heißt alle europäischen Höfe, glaubten, dass dieser Kinderkönig das zehnte Lebensjahr kaum erreichen und sich bald das Problem der Nachfolge stellen würde.⁵⁷

Es ist in diesem Kontext zu bedenken, dass sowohl die Tanten Karls II. als auch dessen Schwestern jeweils mit Bourbonen und österreichischen Habsburgern verheiratet waren. Jene Infantinnen, die mit Ludwig XIII. und XIV. verehelicht wurden, hatten allerdings auf ihren Thronanspruch verzichten müssen. Ab 1666 erklärte Frankreich diese Verzichtse für nichtig, da die entsprechenden Entschädigungszahlungen nicht an die französische Krone gegangen waren. Als nun Ludwig XIV. im Jahre 1667 die Niederlande angriff, waren zuerst weder spanische noch österreichische Armeen und Finanzen im Stande, den Angriff abzuwehren. Als einstweilige Lösung unterzeichneten Leopold I. und Ludwig XIV. einen Teilungsvertrag (1668),⁵⁸ nach welchem Leopold I. Spanien und einen Großteil der Kolonien erhalten sollte; Teile der Iberischen Halbinsel, Italiens und die gesamten Niederlande wären an Ludwig XIV. übergegangen. Die europäischen Politiker lehnten diesen Teilungsvertrag jedoch ab, woraufhin der französische König mehrere Offensiven in die Wege leitete. Nach dem Trauma des Dreißigjährigen Krieges waren

⁵⁷ Béranger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 408.

⁵⁸ Im Falle einer Kinderlosigkeit Karls II. bei dessen Ableben.

Laut Thomas Winkelbauer ist dieser Vertrag ein früher Beweis für die Konzentration der Habsburger auf die Monarchie und ihrer Abkehr vom Kaiserreich als politischen Schwerpunkt:

Beim Abschluss des geheimen österreichisch-französischen Vertrags über die Teilung des spanischen Erbes im Januar 1668 etwa ging es nicht um Reichspolitik, sondern um österreichische Großmachtpolitik.

Winkelbauer, Thomas: *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter. Teil 1*. Wien: Ueberreuter, 2003 (Österreichische Geschichte 1522-1699. Hg. v. Herwig Wolfram); S. 398.

die folgenden Kriegs- und Expansionsaktionen von französischer Seite ein wahrer Schock für die europäische Diplomatie.⁵⁹ Die Beziehung zwischen Frankreich und dem Kaiserreich verschlechterte sich in den 1670er Jahren zunehmend: Kaiser Leopold I. unterstützte die deutschen Fürsten, die Niederlande und Spanien im Kampf gegen Frankreich, wodurch er sich deren Hilfe hinsichtlich der Thronfolge in Spanien sicherte. Der erste Teilungsvertrag war somit gescheitert.⁶⁰

Drei Jahrzehnte später, die Erbfolgefrage war mittlerweile sehr aktuell geworden, konnten sich Frankreich und England auf einen zweiten Teilungsvertrag (1698)⁶¹ einigen: Joseph Ferdinand von Bayern sollte Spanien erhalten.

*[...] de hecho, el problema sucesorio no empezó a plantearse seriamente hasta 1692, cuando la esposa del elector de Baviera, María Antonia de Austria, hija de Leopoldo I y de la infanta Margarita de España, alumbró a un niño que se convertía así en el descendiente más directo de Felipe IV – excepción hecha de los nietos de Luis XIV, excluidos por la renuncia de su abuela, la infante María Teresa, a los derechos sobre el trono español–.*⁶²

⁵⁹ Plassman, Max: *Erbfolgekrieg*. In: Enzyklopädie der Neuzeit. Hg. v. Friedrich Jaeger. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler, 2006; S. 404.

Die Entstehung des europäischen Staatensystems neuerer Prägung seit 1648, innerhalb dessen sich im späten 17. Jahrhundert der Leitgedanke des Gleichgewichts der Mächte durchsetzte, förderte den Ausbruch von Erbfolgekriegen noch zusätzlich. Um das als stabilisierend angesehene Gleichgewicht zu erhalten, mussten einseitige Gebietszuwächse vermieden werden, die einer Macht zu einer hegemonialen Stellung verholfen hätten. Diese Überlegung rief daher im Verlauf von Erbfolgekrisen neben den eigentlichen Aspiranten auch solche Mächte auf den Plan, die unmittelbar mit der Erbschaft nichts zu tun hatten, aber im wohlverwogenen Eigeninteresse die Erbschaftsregelung beeinflussten oder Kompensationen für sich und andere verlangten.

⁶⁰ Vgl. Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 409-414.

⁶¹ Matthias Schnettger weist darauf hin, dass die im Spanischen Erbfolgekrieg geschlossenen Verträge das Hausrecht hinsichtlich der Erbfolge durch das Völkerrecht ablösten:

Einzelne Hausrechtliche Bestimmungen, wie die Pragmatische Sanktion von 1713, wurden über zwischenstaatliche Verträge Bestandteile des Völkerrechts. Andererseits griff das Völkerrecht in das Hausrecht verschiedener Dynastien ein, so in den Teilungsverträgen von 1698 und 1699 über die spanische Monarchie sowie 1713/14 in den Friedensschlüssen von Utrecht und Rastatt/Baden [...]. Generell lässt sich bei der Festlegung des dynastischen Erbrechts eine Tendenz zur Entwicklung von hausrechtlichen zu staatsrechtlichen und dann zu völkerrechtlichen Regelungen beobachten.

Schnettger, Matthias: *Dynastie*. In: Enzyklopädie der Neuzeit. Hg. v. Friedrich Jaeger. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler, 2006; S. 8.

⁶² López i Camps, Joaquim E.: *La embajada española del conde Ferdinand von Harrach y la formación del austracismo*. In: Hispania-Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española. Hg. v. Friedrich Edelmayer u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2008; S. 19.

Für die Unterstützung hätten sich die einzelnen Mächte natürlich eigene Vorteile gesichert. Obwohl es sich um einen geheimen Vertrag handelte, sickerten Informationen an Karl II. durch, der – um einer Teilung seines Reiches entgegenzutreten – Joseph Ferdinand von Bayern als Universalerbe in seinem Testament festlegte (1696 unterzeichnet, 1698 öffentlich gemacht). Teilungsvertrag und Testament wurden indes gegenstandslos, als Joseph Ferdinand 1699 im Kindesalter verstarb.⁶³

Leopold I. versuchte währenddessen auch mit Hilfe diplomatischer Wege auf die kommende testamentarische Festlegung am spanischen Hofe Einfluss auszuüben. Aus diesem Grund reiste bereits im Juni 1697 Graf Ferdinand Bonaventura von Harrach als außerordentlicher Botschafter des Kaisers an den Madrider Hof.⁶⁴ Er war dort schon in den 1670er Jahren als Botschafter tätig gewesen und galt daher als große Hoffnung: die Interessen der Habsburger waren auf Unterstützung einflussreicher Persönlichkeiten, die auf die Meinung des Königs einwirken konnten, angewiesen. Die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts betriebene Hochzeitspolitik führte auch abseits der gekrönten Häupter zu engen Verbindungen zwischen den einzelnen Adelsfamilien.⁶⁵

*Estos vínculos contribuyeron a crear progresivamente una densa red de fidelidades y dependencias que atravesaban las barreras estamentales y las fronteras geográficas. De este modo, no es de extrañar que a finales del siglo XVII un porcentaje significativo de las familias más influyentes de Madrid, de Viena y de otras ciudades de ambas monarquías participaran de algún modo en ese complejo universo de relaciones.*⁶⁶

⁶³ Vgl. Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 414-416.

⁶⁴ Die Harrachsche Gemäldegalerie geht auf diesen zurück. Er sammelte während seiner Tätigkeit in Madrid Werke von italienischen und spanischen Malern, kaufte Bilder flämischer und altniederländischer Meister. Zum Teil erhielt er auch Portraits der Königsfamilie von diesen geschenkt. *Wie aus den Tagebüchern des Grafen hervorgeht, war Hof- und Kammermaler Juan Carreño de Miranda dessen Berater und Begleiter bei Einkäufen und Besichtigungen während seines spanischen Aufenthaltes in den Siebzigerjahren.*
Sellés-Ferrando, Xavier: *Spanisches Österreich*. Wien: Böhlau, 2004; S. 131.

⁶⁵ Vgl. López i Camps, Joaquim E.: *La embajada española del conde Ferdinand von Harrach y la formación del austracismo*. In: *Hispania-Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española*. Hg. v. Friedrich Edelmayer u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2008; S. 11-15.

⁶⁶ Ebd.; S. 15.

Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts, unter Philipp III., stieg die Macht der Minister und der Räte am spanischen Hof weiter an. Diese *validos*, wie Lerma und der spätere Olivares, waren für die Umsetzung ihrer Vorhaben stets auf die Unterstützung der Aristokratie angewiesen. Durch Intrigen zwischen den einzelnen Fraktionen/Parteien, auf nationaler und internationaler Ebene, konnten Ziele erreicht werden. Dieses System der Klientelverhältnisse funktionierte international nur für alle beteiligten Seiten, solange Philipp IV. an der Macht war bzw. die politischen Entscheidungen Karls II. von nahestehenden Personen, etwa seiner Mutter, getroffen wurden.⁶⁷

Auf Grund der physischen und psychischen Einschränkungen des Königs vergrößerte sich der Kreis an einflussreichen Persönlichkeiten kontinuierlich. Diese Granden sorgten für ein ausuferndes Netz an Intrigen am Hof, da sie entweder ihren eigenen Vorteil suchten oder die Absichten eines Verbündeten vertraten.⁶⁸ Neben diesen internen Parteien wurde jedoch auch mit ausländischen Repräsentanten intrigiert, die jeweils einen möglichen Nachfolger vertraten: Erzherzog Karl von Österreich,⁶⁹ Joseph Ferdinand von Bayern oder Philipp von Anjou. Zudem waren zwei der einflussreichsten Personen Frauen: Maria Anna von Österreich, die Mutter Karls II., und dessen zweite Ehefrau (1689 verheiratet) Maria Anna von Pfalz-Neuburg, Schwester der Kaiserin. Erstere wollte ihren Enkel Joseph Ferdinand von Bayern als Thronfolger sehen; seine Frau hingegen unterstützte Erzherzog Karl als Erben und wurde dadurch zur einflussreichsten Person der *austracismo*-Partei am spanischen Hof.⁷⁰

Im Frühjahr 1697 bat König Karl II. in einem Brief, Leopold I. möge Truppen nach Katalonien schicken, um die französische Invasion zu stoppen. Der Kaiser schlug die Bitte ab und verwies auf einen späteren Zeitpunkt, da er sein Heer an der ungarischen Grenze brauche. Die nötigen Soldaten kamen nie nach Barcelona und die Stadt wurde

⁶⁷ Vgl. Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 408f.

⁶⁸ Vgl. Canavaggio, Jean: *Perfil de un siglo*. In: *Historia de la literatura española*. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 7.

⁶⁹ Eine gute Analyse zu Person, Zeit, internationaler Politik und vor allem Quellenlage zu Kaiser Karl VI. bietet:

Seitschek, Stefan, Herbert Hutterer, Gerald Theimer (Hg.): *300 Jahre Karl VI. (1711-1740). Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers*. Hg. v. der Generaldirektion des Österreichischen Staatsarchivs. Wien, 2011.

<http://www.oesta.gv.at/DocView.axd?CobId=47816> (Mai 2012)

⁷⁰ Vgl. López i Camps, Joaquim E.: *La embajada española del conde Ferdinand von Harrach y la formación del austracismo*. In: *Hispania-Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española*. Hg. v. Friedrich Edelmayer u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2008; S. 16f.

eingegenommen. Diese (Fehl-)Entscheidung Leopolds I. verhinderte, dass Karl II. den habsburgischen Erzherzog als Erben weiter in Betracht zog.⁷¹ Jene Personen, die zuvor Erzherzog Karl als Universalerben forderten, waren nach diesem Rückschlag nicht mehr bereit, für die *austracismo*-Partei am Hof einzustehen.

Außerdem war die französische Partei unter Graf von Harcourt am spanischen Hof bereits dermaßen stark vertreten, dass für die *austracismo*-Partei kein diplomatischer Ausweg mehr blieb.⁷²

Währenddessen vereinbarten England, Frankreich und die Niederlande im Jahre 1700 eine weitere mögliche, stabilisierende Trennung, die weder für die Bourbonen noch für die Habsburger eine Vorherrschaft in Europa bedeutet hätte: Erzherzog Karl sollte Spanien, die Niederlande und die Kolonien zugesprochen bekommen, *für seinen Konkurrenten Philipp von Anjou waren die spanischen Besitzungen in Italien vorgesehen und Frankreich sollte Lothringen erhalten.*⁷³ Als Reaktion auf die geplante territoriale Aufteilung formierte sich in Kastilien eine Front:

*Seit dem Tod Philipps IV. hatte die Regierung in Madrid sich immer gegen die Idee einer Aufteilung des Erbes Karls II. gewehrt und dem Paroli geboten, indem man das Erbe dem Herzog von Anjou anbot, dem Enkel Ludwigs XIV. (und Maria Teresas), und zwar unter der einzigen Bedingung, den unversehrten Erhalt der spanischen Monarchie zu sichern.*⁷⁴

Die französische Partei und die kastilischen Politiker konnten ausreichend Einfluss geltend machen, weshalb schließlich, als Karl II. am 1. November 1700 verstirbt, Philipp von Anjou, der Enkel von Ludwig XIV. und ab 1701 Philipp V. von Spanien, als Universalerbe testamentarisch festgelegt war.

Leopold I. wollte diese Entscheidung nicht anerkennen: erstens, da die jüngere Linie (die ältere war mit Karl II. ausgestorben) das Erbrecht inne hatte und zweitens, da die Nachfolge durch einen Bourbonen erfolgte, welche für die Habsburger nicht nur im Konfliktreichtum mit den Osmanischen Reich gleichstanden, sondern die angesichts

⁷¹ Vgl. ebd.; S. 22.

⁷² Vgl. ebd.; S. 23-25.

⁷³ Vöcelka, Karl: *Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat*. Wien: Ueberreuter, 2001 (Österreichische Geschichte 1699-1815. Hg. v. Herwig Wolfram); S. 112.

⁷⁴ Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 407.

der früheren Verzichtserklärungen der spanischen Infantinnen – den Vertragsbruch seitens Spaniens ob der ausbleibenden Zahlungen an Frankreich ignorierend – keinen Anspruch hatten.

Auch abseits des Kaisers bildete sich Widerstand: auf Grund des starken französischen Einflusses sowohl in der spanischen Innenpolitik als auch hinsichtlich des internationalen Wirtschaftsrechts formierten sich Allianzen, die weiterhin Erzherzog Karl von Österreich, Karl III. von Spanien und späterer Kaiser Karl VI., als Thronfolger favorisierten. Zwar wurde Philipp V. im Jahre 1701 in Spanien selbst friedlich empfangen, doch setzten zeitgleich etliche Widerstände ein, die im offenen Erbfolgekrieg (1701-1714) auf spanischem Territorium kulminierten: Ludwig XIV. ließ bereits im Februar 1701 die spanischen Niederlande besetzen, um den Thronanspruch seines Enkels zu erzwingen. Die kaiserliche Armee marschierte zeitgleich unter Prinz Eugen in Italien ein, wo beispielsweise im spanischen Neapel eine österreichische Partei Karl unterstützte.⁷⁵ Zusätzlich wurde der Amerikahandel für Frankreich zugelassen, weshalb England und Holland im September 1701 mit Kaiser Leopold I. den Haager Allianzvertrag unterzeichneten, dem sich 1703 auch Portugal anschloss.⁷⁶ Den wirtschaftlichen und territorialen Problemen nicht genug, weigerte sich Philipp V. überdies auf die französische Krone zu verzichten. *[E]ine französisch-spanische Monarchie hätte nun aber das europäische Gleichgewicht umgestürzt.*⁷⁷ Neben dieser internationalen Allianz unterstützten die Reiche Aragón und Katalonien den Thronfolger Karl III.

*[...] la Corona de Aragón se convirtió en el objeto inmediato de los aliados como primer paso para sentar al archiduque en el trono de Madrid. Es así como los recelos iniciales hacia la nueva dinastía y los problemas generados por el nuevo gobierno cristalizaron en una corriente austracista que, en el marco de una poderosa alianza internacional, podía hacer realidad sus proyectos políticos, económicos y sociales.*⁷⁸

⁷⁵ Für eine genauere Analyse der Kriegsschauplätze siehe: Vöclka S. 144-154.

⁷⁶ Vgl. Schmidt, Peer: *Absolutismus und Aufklärung: Die Bourbonen im 18. Jahrhundert*. In: Kleine Geschichte Spaniens. Hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam, 2004; S. 209-210.

⁷⁷ Béranger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 420.

⁷⁸ Pérez Aparicio, Carmen: *De Carlos II a Felipe V. El eco social del cambio dinástico en la Corona de Aragón*. In: Hispania-Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española. Hg. v. Friedrich Edelmayer u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2008; S. 36.

Warum sich manche Reiche Spaniens und insbesondere jene der Krone von Aragón (Aragón, Katalonien, Valencia, Mallorca) den Alliierten anschlossen, beruht auf etlichen Gründen:

Im Laufe der spanischen Geschichte kam es immer wieder zu Dynastiewechsel. Doch ist zu bedenken, dass die Habsburger 200 Jahre an der Macht waren und sich während dieser Zeit gewisse Gesetze und Strukturen etablierten, die nicht nur internationale oder nationale Reichweite hatten, sondern auch die einzelnen Reiche betrafen. Der Übergang war daher nicht nur auf nationaler, sondern auch auf territorialer Ebene kein leichtes Unterfangen.⁷⁹ Während gegen Ende des 15. Jahrhunderts die einzelnen Königreiche durch die Matrimonialunion vereint und danach Karl I. als legitimer Nachfolger anerkannt wurde, verhielt es sich mit Philipp von Bourbon nun anders: nicht nur wurde durch ihn eine Fremddynastie inthronisiert, sondern ebenso verkörperte die französische Politik ein absolutistisches und zentralistisches System, das den spanischen Königreichen missfiel, da sie den Verlust von politischer Selbstständigkeit und Steuerfreiheit befürchteten. Diese Befürchtungen sollten sich in weiterer Folge als berechtigt erweisen.⁸⁰ Es ist zu bedenken, dass zwischen Spanien und Frankreich seit den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts, neben Diplomatie- und Handelskrisen, militärische Konflikte und Kriege herrschten:

La francofobia era, precisamente, uno de los rasgos distintivos de toda la Corona de Aragón y no sólo de Cataluña, el territorio más afectado por las continuas hostilidades del ejército francés, que habían dado lugar, incluso, al feroz bombardeo de la ciudad de Alicante en 1691 y la ocupación de Barcelona en 1697.⁸¹

⁷⁹ Vgl. ebd.; S. 27-30.

⁸⁰ Vgl. Schmidt, Peer: *Absolutismus und Aufklärung: Die Bourbonen im 18. Jahrhundert*. In: Kleine Geschichte Spaniens. Hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam, 2004; S. 211-214.

⁸¹ Pérez Aparicio, Carmen: *De Carlos II a Felipe V. El eco social del cambio dinástico en la Corona de Aragón*. In: Hispania-Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española. Hg. v. Friedrich Edelmayer u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2008; S. 30.

Neben diesen Problemen kamen wirtschaftliche Aspekte hinzu: Frankreich überflutete manche Reiche der Krone von Aragón mit billigen Textilien, weshalb in den betroffenen spanischen Gebieten Händler und Produzenten große Antipathien hegten. Aus diesen Gründen war nicht nur der Adel selbst gegen eine Bourbonische Herrschaft, sondern verschiedenste Stände lehnten sich dagegen auf. Dieses Textilmonopol verstärkte sich während des Erbfolgekrieges noch, indem der Handel mit den Alliierten verboten wurde. Das Handelsverbot betraf jedoch nicht nur Textilien, sondern auch Agrarprodukte, was eine zusätzliche Gesellschaftsschicht immens erschütterte: die Bauern.⁸²

Zu Beginn des Jahres 1701 hat Philipp V. begonnen seine Legitimation von den einzelnen Cortes einzuholen und bestätigte zugleich den rechtlichen Status dieser Königreiche. Auf Grund außenpolitischer Ereignisse reiste er jedoch nach Italien, ohne zuvor alle Reiche aufgesucht zu haben:

*Ahora, en 1702, las circunstancias internacionales constituían de nuevo el pretexto para dejar sin respuesta las grandes expectativas y las insistentes peticiones de los valencianos, con el agravante de que los Estamentos valencianos habían ido preparando durante un largo año las propuestas legislativas que deseaban ver aprobadas en las Cortes. Una verdadera decepción, un agravio comparativo para todos los valencianos y un reproche más hacia el nuevo monarca.*⁸³

Die Alliierten platzierten ab 1703 die Armada im Mittelmeer, doch wurden sie von den spanischen Städten nicht vollkommen unterstützt, solange Erzherzog Karl von Österreich nicht persönlich anwesend war. Durch die Beteiligung Portugals änderte sich dies: Karl III. reist 1704 nach Lissabon und 1705 wird die austrazistische Grafschaft Barcelona von den Alliierten eingenommen.

Darüber hinaus rückten Karls englisch-portugiesische Verbündete nunmehr weiter in Richtung Kastilien vor. Im Sommer 1706 erreichte der Habsburger Madrid, wo er am 25. Juni zum König Karl II. ausgerufen wurde. Doch schon

⁸² Vgl. ebd.; S. 30-37.

⁸³ Ebd.; S. 34.

*wenige Wochen später gelang es Philipp V., die Hauptstadt erneut einzunehmen. Kurze Zeit später wurde die Inthronisierung Karls für ungültig erklärt.*⁸⁴

Die folgenden Kriegsgeschehnisse waren durch Vergeltungsschläge der bourbonischen Truppen an Städten wie Valencia einerseits, und durch Erfolge der Alliierten andererseits geprägt. Etwa konnten die Alliierten im Jahre 1710 Madrid ein zweites Mal erobern.

Es gilt zu bedenken, dass im Jahre 1705 Leopold I. verschied und sein Erbe, Joseph I., die Thronfolge übernahm.

*Der neue Herrscher unterschied sich grundlegend von seinem Vater, sowohl was das Äußere als auch was seine Geisteshaltung betraf. Er war ein deutscher Nationalist und als solcher der erste Habsburger, der sich von der italienischen Kultur abwandte. Auf religiösem Gebiet war er ein weniger fanatischer Katholik als seine Vorgänger und verbot den Kanzelrednern jeden Angriff auf die Protestanten.*⁸⁵

Als dieser jedoch nur dreiunddreißigjährig am 17. April 1711 an den Blattern (Pocken) ver stirbt, muss Karl, nach fünfjähriger Hofhaltung in Barcelona, dessen Erbe antreten. Um eine europäische Großmacht wie zu Zeiten Karls V. zu verhindern, sah sich die Allianz gezwungen, eine andere Erbfolgelösung als Karl III. zu suchen. Gottlob Benedikt von Schirach beschreibt in seiner *Biographie Kaisers Carls* diese Situation wie folgt:

*Nichts konte dem Könige Carl zu Barcellona grösseres begegnen als der Tod seines Bruders, welcher ohne männliche Erben gestorben war. Dieser Zufal veränderte das System von Europa. Die Höfe, welche entweder auf das Haus Oestreich eifersüchtig, oder der Meinung waren, daß die Macht dieses Hauses zu groß werden könnte, fiengen an stutzig zu werden, daß nunmehr die Oesterreichischen und Spanischen Staaten von einer Person beherrscht werden sollten.*⁸⁶

⁸⁴ Schmidt, Peer: *Absolutismus und Aufklärung: Die Bourbonen im 18. Jahrhundert*. In: Kleine Geschichte Spaniens. Hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam, 2004; S. 214f.

⁸⁵ Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 427.

⁸⁶ Schirach, Gottlob Benedikt von: *Biographie Kaisers Carls des Sechsten*. Halle: Gebauer, 1776; S. 221.
<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10017084.html> (Juni 2011)

Im Vertrag von Utrecht vom 12. Mai 1713 einigten sich die alliierten Mächte auf die Teilungen des Erbes; weitere Verhandlungen zwischen den Bourbonen und den Habsburgern mündeten in den Friedensverträgen von Rastatt (6. März 1714) und von Baden (7. September 1714), nach welchen der Spanische Erbfolgekrieg endete.⁸⁷ Prinz Eugen konnte Kaiser Karl davon überzeugen, dass ein Krieg ohne Verbündete gegen Philipp V. aussichtslos war. In Folge wurde Philipp V. als König Spaniens inklusive der Kolonien bestätigt und zugleich die Bourbonen in zwei Linien, die französische und die spanische, getrennt. Die Engländer erhielten Handelsrechte wie den direkten Sklavenhandel zugesprochen und die österreichische Dynastie erwarb unter anderem die spanischen Territorien Italiens und die Spanischen Niederlande.⁸⁸

*Doch am 21. April 1713, als Sinzendorf im Namen der Habsburger den Vertrag von Utrecht unterzeichnete, zerbrach der Traum von einer Universalmonarchie endgültig, sowie auch der französische Traum von der Vorherrschaft in Europa, denn dieser Friede war der Triumph des englischen Konzepts von einem „europäischen Gleichgewicht“ (balance of powers), das die internationalen Beziehungen bis zum Ersten Weltkrieg beherrschen sollte.*⁸⁹

Diese Verträge verdeutlichen, in wieweit sich um 1700 neue politische Praktiken etablieren konnten, die sich sowohl in der verstärkten Bedeutung der diplomatischen Verhandlung als auch der internationalen Zusammenarbeit aller Mächte zeigt.

Der unter Philipp V. eingeführte Absolutismus resultierte in einer Aberkennung der Sonderrechte für die aragonesischen Reiche und insbesondere Kataloniens, da sich diese Krone während des Erbfolgekrieges gegen den König gestellt hatte. Etliche Personen des austrazistischen Kreises gingen daher an den Wiener Hof ins Exil und verstärkten die dort – seit dem Beginn der dynastischen Verbindung – existierende spanische Partei.⁹⁰ Die Austrazisten forderten vom Kaiser eine Lösung noch

⁸⁷ Vgl. Vöclka, Karl: *Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat*. Wien: Ueberreuter, 2001 (Österreichische Geschichte 1699-1815. Hg. v. Herwig Wolfram); S. 113f.

⁸⁸ Vgl. Schmidt, Peer: *Absolutismus und Aufklärung: Die Bourbonen im 18. Jahrhundert*. In: Kleine Geschichte Spaniens. Hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam, 2004; S. 215-220.

⁸⁹ Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 430.

⁹⁰ Zu den politischen Ämtern und der Gründung des Spanischen Rats, siehe: Wallnig, Pia: *Die Verwaltung der Länder: Das Beispiel Neapels und der Österreichischen Niederlande*. In: 300 Jahre Karl VI. (1711-1740). Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers. Hg. v. der Generaldirektion des Österreichischen Staatsarchivs. Wien, 2011; S. 106-111.

ungeklärter Probleme hinsichtlich der rechtlichen Situation. Einer ihrer Vorschläge bestand etwa darin, die Krone Aragón von Philipp V. zu trennen und einem unabhängigen Prinzen (beispielsweise dem Herzog von Lothringen) zu übergeben.⁹¹ Diese erneuerte spanische Partei sollte auch in den 1720er Jahren diplomatisch für die Wiedererlangung ihrer Rechte kämpfen.

2.3 Von politischem Kalkül und neuen Bündnissen

Obwohl ab 1713 entscheidende Friedensverträge zwischen den Verbündeten der Haager Allianz und Frankreich abgeschlossen wurden, so blieben dennoch Philipp V. und Karl VI. im Kriegszustand.⁹² Das Hauptproblem waren die italienischen Besitzungen – die Herzogtümer Mailand, Neapel und Sardinien –, die nach dem Erbfolgekrieg von der spanischen Krone an Kaiser Karl VI. übergegangen waren. Die spanische Königin trachtete danach, nicht nur ihren Erbanspruch für Parma und Piacenza durchzusetzen (der Regent, ihr Stiefvater, war kinderlos), sondern sie versuchte besonders die Toskana und die durch den Vertrag von Utrecht verlorenen Territorien zurückzuerlangen und als Erbe für ihren Sohn Don Carlos durchzusetzen.⁹³ Bereits 1717 und 1718 griff das spanische Heer Sardinien und Sizilien an. Um gegen Philipp V. zu agieren, schlossen im Jahre 1718 einerseits England und Frankreich und andererseits Österreich eine neue Allianz: die Quadrupelallianz.⁹⁴ Die Beziehung zwischen England und Frankreich wurde durch dieses neue Bündnis verstärkt und auch die Habsburger und die Bourbonen sahen sich nun als Verbündete. Im Jahre 1719 konnte Spanien geschlagen werden. In der Hoffnung, auf diplomatischer Ebene den Konflikt, der durch die Aufteilung des

⁹¹ Vgl. Albareda i Salvadó, Joaquim: *Das Fortbestehen des Austrazismus in Wien nach dem Vertrag von Utrecht (1713-1727). Der Schatten des Marqués de Rialp*. In: Hispania-Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española. Hg. v. Friedrich Edelmayer u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2008; S. 319-327.

⁹² Schirach, Gottlob Benedikt von: *Biographie Kaisers Carls des Sechsten*. Halle: Gebauer, 1776; S. 254f. <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10017084.html> (Juni 2011)

Noch war zwischen Oesterreich und Spanien kein Friede. Noch hatte Carl der VI. seinen Rechten auf die Spanische Monarchie nicht entsagt. Man hatte nur eine Neutralität von Italien errichtet, und die Waffen niedergelegt, ohne sich auszusöhnen.

⁹³ Vgl. Mecenseffy, Grete: *Karls VI. spanische Bündnispolitik: 1725-1729. Ein Beitrag zur österreichischen Außenpolitik des 18. Jahrhunderts*. Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner, 1934; S. 5-9.

⁹⁴ Die Generalstaaten sollten die vierte Macht des Bündnisses werden, traten jedoch nie bei.

spanischen Erbes entstanden war, zu lösen, trat ebenso Spanien dieser Allianz bei.⁹⁵ Folgende Lösung wurde erarbeitet:

Sie verhielt den König von Spanien zur Rückgabe Sardinien an den Kaiser, der die Insel mit dem Herzog von Savoyen gegen Sizilien austauschte, sprach die Anerkennung der Herrschaft Philipps in Spanien durch den Kaiser aus und den Verzicht Philipps V. auf alle dem Kaiser aus der spanischen Erbschaft zugefallenen Länder. Toskana, Parma und Piacenza wurden feierlich als Reichlehen erklärt, als Erbe wird der älteste Sohn Elisabeths Farnese [Don Carlos, Anm. d. V.] anerkannt [...].⁹⁶

Viele, oft schwerwiegende, Details wurden dennoch nicht geklärt: etwa das von England in Besitz genommene Gibraltar und die durch Kriegskosten bedingten, leeren Staatskassen. Nicht zu vergessen ist die problematische Erbfolge innerhalb der Kaiserfamilie. Seit 1713 bestimmte die Pragmatische Sanktion die Politik von Karl VI., der sich auf der Suche nach Unterstützung zunehmend isolierte. Laut dieser ging der Erbanspruch von den Töchtern Josephs I. an die Töchter Karls VI. über. Die Unteilbarkeit des Reiches und der Machtanspruch des Hauses Habsburgs sollten gesichert werden.

Alle Entscheidungen wurden der Illusion, dass eine Garantie für die Pragmatische Sanktion auch eine Garantie für die problemlose Herrschaftsübernahme Maria Theresias darstellen würde, untergeordnet. Doch die letztlich geleisteten und teilweise teuer erkauften Unterschriften der europäischen Politiker und Monarchen bildeten – wie sich nachträglich erweisen sollte – noch lange keine Grundlage für die Herrschaft Maria Theresias, die einen langen Erbfolgekrieg ausfechten musste.⁹⁷

Mecenseffy führt die kommenden großen Veränderungen der 1720er Jahren nicht unbedingt auf die dynastische Verbindung zwischen Spanien und Frankreich zurück,

⁹⁵ Vgl. Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 439f.

⁹⁶ Mecenseffy, Grete: *Karls VI. spanische Bündnispolitik: 1725-1729. Ein Beitrag zur österreichischen Außenpolitik des 18. Jahrhunderts*. Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner, 1934; S. 9.

⁹⁷ Vöclka, Karl: *Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat*. Wien: Ueberreuter, 2001 (Österreichische Geschichte 1699-1815. Hg. v. Herwig Wolfram); S. 115

sondern sieht deren Ursprung in der Rolle Englands: Georg I. versuchte über ein weiteres Bündnis mit den Bourbonen die Handelsprivilegien für England auszubauen, und stellte sich so dem Kaiser entgegen. Da ca. zeitgleich, im Jahre 1722, in den Niederlanden (ehemals spanisch, seit 1714 österreichisch), unter belgischer Hand, die Ostendische Gesellschaft gegründet wurde,⁹⁸ um die Finanzprobleme des Kaisers und der österreichischen Niederlande zu lösen, standen nunmehr zwischen Österreich und England wirtschaftliche Faktoren im Vordergrund der Krise.⁹⁹

Internationale Kongresse sollten die noch bestehenden Konflikte lösen, da jedoch Karl VI. eine Bedrohung durch die Bourbonen in Italien sah (eine dritte mögliche dynastische Linie) und sich weitere Oppositionen – auch religiösen Ursprungs – im Reich breit machten, verzögerte sich der erste Kongress, der in Cambrai erst 1724 stattfinden konnte. Auf Grund der Problematik hinsichtlich der Ostendischen Kompagnie, der Religionsstreitigkeiten im Reich, der Erbfolgefrage in Wien, des französischen Versuches Russland an England und Frankreich zu binden, und anderer Krisenherde wie Gibraltar, blieb dieser Kongress erfolglos.¹⁰⁰

Der Kongress von Cambrai, dessen Vorgespräche 1721 stattfanden, weckte neue Hoffnungen unter den Austrazisten, obwohl England in diesen Jahren eine un stabile Außenpolitik führte, was bewirkte, dass die einstigen Allianzpartner nicht auf seine Unterstützung zählen durften. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass dieser Kongress sowohl unter den im Exil lebenden als auch unter den in

⁹⁸ Im Jahre 1648 (nach dem Achtzigjährigen Krieg zwischen Spanien und den Niederlanden) trennten sich die niederländischen Provinzen in zwei Teile: der eine Teil reich und protestantisch, der andere katholisch, vom Seehandel ausgeschlossen und mit leeren Kassen. Aus dieser Perspektive erscheint es nicht verwunderlich, dass Geldgeber aus Ostende, Antwerpen und Gent eine Kompagnie aufbauen wollten. Die protestantischen Niederlande, England (East India Company, 1600 gegründet) Dänemark (Ostindisk Kompani, 1616) und Frankreich (Compagnie des Indes, 1664) verfügten bereits über international agierende Handelsgesellschaften.

Diese eigentlich sehr späte Gründung einer Handelskompanie, 120 Jahre nach der englischen und der niederländischen Gesellschaft, erhielt ein Monopol auf den Handel nach Ost- und Westindien und alle afrikanischen Häfen für 30 Jahre. Der kaiserliche Schutz wurde gegen eine Abgabe von drei bis sechs Prozent der Gewinne gewährt. Ihr Kapital betrug sechs Millionen Gulden, gestückelt in 6000 Anteile zu je 1000 Gulden.

Vgl. Hutterer, Herbert: *Handelskompanien*. In: 300 Jahre Karl VI. (1711-1740). Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers. Hg. v. der Generaldirektion des Österreichischen Staatsarchivs. Wien, 2011; S. 143-151 (Zitat S. 144).

⁹⁹ Vgl. Béranger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995; S. 441f.

¹⁰⁰ Vgl. Mecenseffy, Grete: *Karls VI. spanische Bündnispolitik: 1725-1729. Ein Beitrag zur österreichischen Außenpolitik des 18. Jahrhunderts*. Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner, 1934; S. 14-18.

Katalonien gebliebenen Austrazisten neue Hoffnungen im „katalonischen“ Fall aufkeimen ließ.¹⁰¹

Ebenso nach dem Kongress von Cambrai bestimmte eine Unsicherheit die Politik der spanischen Königin: wie konnte sie die Rechte ihres Sohnes, Don Carlos, in Italien gegenüber dem Kaiser durchsetzen? Weder England noch Frankreich unterstützten sie in ihrem Plan, wenn nötig mit Gewalt diesen Anspruch durchzusetzen. Sie wandte sich daher direkt an den Kaiser und Johann Wilhelm Baron von Ripperdá wurde im Jänner 1725 als Gesandter an den Wiener Hof geschickt. Das Ziel des diplomatischen Unternehmens war es, die *alte Freundschaft zwischen Spanien und Österreich wieder herzustellen. Dann fiel er sofort mit der Tür ins Haus: Bestes Mittel, dies zu erreichen, sei die Vermählung der älteren zwei Kaisertöchter mit den Infanten Don Carlos und Don Philipp.*¹⁰² Die in den folgenden Monaten erarbeiteten Friedens-, Freundschafts- und Handelsverträge sollten die internationale Politik bis 1729 bestimmend verändern. Im Friedensvertrag wurde der Vertrag von Utrecht anerkannt, ausstehende Schulden behandelt, die Italien-Frage bedingt gelöst, und Spanien unterzeichnete als erste Macht die Pragmatische Sanktion. *Nichts wurde [...] über die Frage der Verleihung des goldenen Vlieses bestimmt, nichts über die Wiedererstattung der Rechte der Katalanen.*¹⁰³ Letzteres war für die Exilaustrazisten inakzeptabel, weshalb die spanische Partei in den Verhandlungen stets auf diesen Punkt beharrte, sich aber ob mangelnder Bereitschaft des spanischen Königs nicht durchsetzen konnte.

*Die Abkommen von 1725 dürften einen Großteil der Hoffnungen der Austrazisten zunichte gemacht haben. Sie bewirkten [...] die endgültige Trennung der beiden Tendenzen der Bewegung: der amts- und dynastietreuen (in Wien angesiedelten) einerseits und der rein verfassungstreuen (der in Katalonien gebliebenen) andererseits.*¹⁰⁴

¹⁰¹ Albareda i Salvadó, Joaquim: *Das Fortbestehen des Austrazismus in Wien nach dem Vertrag von Utrecht (1713-1727). Der Schatten des Marqués de Rialp.* In: Hispania-Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española. Hg. v. Friedrich Edelmayer u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2008; S. 329.

¹⁰² Mecenseffy, Grete: *Karls VI. spanische Bündnispolitik: 1725-1729. Ein Beitrag zur österreichischen Außenpolitik des 18. Jahrhunderts.* Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner, 1934; S. 21.

¹⁰³ Ebd.; S. 30.

¹⁰⁴ Albareda i Salvadó, Joaquim: *Das Fortbestehen des Austrazismus in Wien nach dem Vertrag von Utrecht (1713-1727). Der Schatten des Marqués de Rialp.* In: Hispania-Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española. Hg. v. Friedrich Edelmayer u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2008; S. 336.

Im Handelsvertrag konnte sich der Kaiser Handelsfreiheiten sichern, die zuvor nur Wenige genossen hatten: der freie Zugang der Ostendischen Kompagnie im Kolonialhandel. Ein ungeheuerlicher Affront gegen die Seemächte. Im geheimen Freundschaftsvertrag wurde außerdem – ebenfalls vorteilhaft für den Kaiser – sehr unbestimmt vereinbart, wie der Kaiser Spanien in der Gibraltar-Frage (das Spanien von England zurückforderte) unterstützen sollte. Das eigentliche Anliegen, die Doppelhochzeit, war nur sehr vage formuliert, wodurch dem Kaiser auch in dieser Angelegenheit völlige Entscheidungsfreiheit blieb.¹⁰⁵ Der Spanische Erbfolgekrieg wurde *erst mit dem Abschluss der Verträge von Wien vom 30. April und 1. Mai 1725 [...] formell beigelegt, und Karl VI. konnte seine Isolierung durchbrechen.*¹⁰⁶

Als Konsequenz versuchte England eine neue Allianz zu gründen, die die Quadrupelallianz ersetzen sollte: Georg I. verbündete sich mit Frankreich und in weiterer Folge mit Preußen zu der Herrenhauser Allianz (3. September 1725).¹⁰⁷ Dieses Hannoverische Bündnis kämpfte nicht nur gegen Spanien und Österreich, sondern auch gegen das russische Zarenreich, das dem Kaiser treu blieb. Für Kaiser Karl VI. war die Entscheidung Preußens ein wahrer Schock, da sich dadurch ein Reichsfürst offensichtlich gegen den Kaiser und das römische Reich deutscher Nation stellte. Nachdem die Fronten zwischen den Bündnissen dermaßen verhärtet waren und ein möglicher Krieg verhindert werden sollte, wurde 1726 ein weiterer Kongress unter der Leitung des Kardinals Fleury in die Wege geleitet: der Kongress von Soissons im Jahre 1728. Ziel dieses diplomatischen Unterfangens war es von Habsburgerseite, Frankreich in das österreichisch-spanische Bündnis zu ziehen. Da die Teilnehmer weder Gibraltar behandelten und als Lösung des Konfliktes mit England das Ende der Ostendischen Kompagnie verlangten, blieb auch dieser Kongress ziemlich erfolglos.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Vgl. Mecenseffy, Grete: *Karls VI. spanische Bündnispolitik: 1725-1729. Ein Beitrag zur österreichischen Außenpolitik des 18. Jahrhunderts.* Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner, 1934; S. 30-34.

¹⁰⁶ Vöcelka, Karl: *Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat.* Wien: Ueberreuter, 2001 (Österreichische Geschichte 1699-1815. Hg. v. Herwig Wolfram); S. 115.

¹⁰⁷ Preußen wechselte im Jahre 1726 wieder zum Kaiser über.

¹⁰⁸ Vgl. Mecenseffy, Grete: *Karls VI. spanische Bündnispolitik: 1725-1729. Ein Beitrag zur österreichischen Außenpolitik des 18. Jahrhunderts.* Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner, 1934; S. 103-115.

Zudem traten zu dieser Zeit zwischen Spanien und Österreich vermehrt Unstimmigkeiten auf: einerseits gab der Kaiser keinerlei Anzeichen, in der Heiratsfrage eine Antwort zu geben, weshalb Spanien andererseits die vertraglich festgesetzten Subsidien nicht an den Kaiser zahlen konnte und vor allem wollte. Als die Herrenhauser Allianz Königin Elisabeth von Farnese gestattete, Truppen in die Toskana zu überführen, unterzeichnete diese schließlich mit Frankreich und England am 9. November 1729 den Vertrag von Sevilla.

Durch den Vertrag von Sevilla ist die Epoche der letzten spanisch-österreichischen Bundesgenossenschaft beendet. Er bedeutete eine unleugbare Niederlage des Kaisers. [...] Im Zweiten Wiener Vertrag vom 16. März 1731, der die Rückkehr zum alten System darstellt, hat er auf alles verzichtet, worum er jahrelang gekämpft hatte: Die ostendische Gesellschaft und die Fernhaltung der Spanier von Italien. Er hat allerdings die Garantie seiner Erbfolgeordnung sich damit erkauft.¹⁰⁹

Als Karl VI. am 20. Oktober 1740 verstarb, erlosch mit ihm endgültig die jüngere Linie der Casa de Austria.

¹⁰⁹ Ebd.; S. 135.

3. Literaturgeschichte

Nachdem die politische Beziehung zwischen Österreich und Spanien in ihrer historischen Entwicklung dargestellt wurde und in weiterer Folge die Rezeption der spanischen Literatur am Wiener Hof im Vordergrund steht, möchte ich im folgenden Unterkapitel die spanische Literaturgeschichte des *Siglo de Oro* behandeln: neben lyrischen Strömungen, die den Sprachgebrauch und die Themenwahl auch anderer Genres bestimmten, und narrativen Hauptwerken, soll die Entstehung und die Motive des spanischen Theaters berücksichtigt werden.¹¹⁰

Jene Werke spanischen Ursprungs die am Kaiserhof rezipiert wurden, entstammen allesamt der barocken Blütezeit Spaniens (ca. 1600-1640): die wohl wichtigsten literarischen Innovationen zu Beginn des 17. Jahrhunderts sind erstens die Erneuerung der Poesie, zweitens die Schaffung des modernen Romans (mit *Guzmán de Alfarache*, 1599/1604, und *Don Quijote*, 1605/1615), und drittens die Weiterentwicklung des Theaterwesens hin zu den *comedias nuevas* und dem Berufstheater zu Zeiten Lope de Vegas.¹¹¹ All diese Errungenschaften beruhten auf Veränderungen die während der Renaissance einsetzten, weshalb es jene Erneuerungen des 16. Jahrhunderts ebenso zu behandeln gilt.

Im darauffolgenden zweiten Unterkapitel wird die europäische Rezeption spanischer Literatur thematisiert und an den Beispielen Calderón und Cervantes vertieft. Die Wiener Rezeption stets vor Augen, wird vor allem die Rezeptionsgeschichte des *Don Quijote* behandelt: entstandene Übersetzungen, Bühnenadaptionen und die frühe Ikonographie der illustrierten Bücher sind von Interesse. Die Textinterpretation vor der Aufklärung, die in den Figuren – insbesondere bei Bühnenadaptionen – das Komische dominieren ließ, wird ebenso behandelt.

¹¹⁰ Auf Grund des immensen Ausmaßes dieses Forschungsfeldes kann das folgende Kapitel nur einen entsprechend einschränkenden Überblick bieten. Vertiefungen werden im Laufe der Diplomarbeit an nötiger Stelle angestellt, insbesondere zu Calderón und Cervantes.

¹¹¹ Vgl. Canavaggio, Jean: *Perfil de un siglo*. In: *Historia de la literatura española*. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 3.

3.1 Das spanische *Siglo de Oro*

Der Begriff des spanischen *Siglo de Oro* (das Goldene Zeitalter) bezieht sich neben der Literatur ebenso auf die Malerei, Architektur und andere Künste und umspannt das 16. und 17. Jahrhundert, weshalb auch von den *Siglos de Oro* gesprochen werden kann. Die epochale Grenzsetzung kann zweifach geschehen: einerseits als literarische Epoche von 1499 (Veröffentlichungsjahr der *Celestina*, des ersten weltlichen Theaterstücks Spaniens) bis 1681 (dem Todesjahr von Calderón, der als Höhepunkt des barocken Hoftheaters gilt); andererseits als politische Epoche, die mit der Herrschaft von Karl V. einsetzt (1516) und durch den Tod von Karl II., dem letzten König Spaniens aus dem Hause Habsburg, im Jahre 1700 ein Ende fand. Der politisch-kulturelle Abschluss des Goldenen Zeitalters wird in manchen Fällen auch schon früher – mit dem Ende der Regentschaft Philipps VI. – angesetzt, da die Herrschaftsperiode von Karl II. oftmals als kulturelle Dekadenz gedeutet wird.¹¹²

Das *Siglo de Oro* kann zudem in zwei Kulturepochen unterteilt werden, wobei keine punktgenaue temporale Eingrenzung möglich ist: die Renaissance und folgend der Barock.¹¹³

Bezüglich der Renaissance sei angemerkt, dass sich aus Italien ab dem späten 14. Jahrhundert humanistisches Gedankengut (der Mensch als Individuum und starke Referenz auf die antike griechische und römische Philosophie und Literatur) auf nahezu ganz Europa ausbreitete. Mittelalterliche Systeme verschiedenster Diskurse konnten zum Teil durchbrochen werden. Die Poetik wurde fortan durch die

¹¹² Vgl. Robbins, Jeremy: *Renaissance and Baroque: continuity and transformation in early modern Spain*. In: The Cambridge History of Spanish Literature. Hg. v. David T. Gies. Cambridge: University Press, 2004; S. 137.

Historisch ist sicherlich das Jahr 1659 (Philipp IV. regierte zwischen 1621-1665) entscheidend gewesen: der Niedergang der spanischen Hegemonie wurde offensichtlich. Die schon während des Krieges mit den Niederlanden und mit Frankreich entstandene miserable wirtschaftliche Lage und die durch den Pyrenäenfrieden einhergehenden territorialen Verluste zeugen davon.

1659 war damit das spanische Hegemonialsystem in Europa endgültig zerbrochen, es begann die Epoche der französischen Hegemonie, obwohl es Frankreich nicht gelungen war, die spanische Vorherrschaft in Italien zu beenden. Schon spätestens mit den Westfälischen Friedensverträgen von 1648 war aber auch die enge kaiserlich-spanische Zusammenarbeit zwischen den beiden Zweigen des Hauses Österreich zu Ende gegangen [...].

Edelmayer, Friedrich: *Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474-1799)*. In: Kleine Geschichte Spaniens. Hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam, 2004; S. 198.

¹¹³ Vgl. Krömer, Wolfram: *Wie werten spanische und österreichische Schriftsteller im 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert die Barockzeit ihrer Nation?* In: Spanien und Österreich im Barockzeitalter. Hg. v. Wolfram Krömer. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 1985; S. 93.

Auslegung der theoretischen Schriften von Aristoteles, Horaz und Platon bestimmt, antike Dichter wurden imitiert. Der Barock (ab ca. 1580/1590) kann in mancher Hinsicht als Gegenreform zur Renaissance verstanden werden, da abermals die Hegemonie der Kirche und des Adels in den Vordergrund rückte. Neben gesamteuropäischen Literaturphänomenen gilt es zu bedenken, dass ob der langen Zeitspanne auch von keiner homogenen Kulturpolitik in Spanien gesprochen werden kann: so konnten Autoren während der Regierungszeit von Karl I. relative künstlerische Freiheiten genießen, die jedoch unter Philipp II. abgeschafft wurden:

Welche Unterschiede zwischen diesen, dem kosmopolitischen Ambiente der italienischen Renaissance verpflichtet, in vieler Hinsicht durchaus kritischen Stücken und den fast ein Jahrhundert später verfassten, weitgehend systemkonformen Comedias des spanischen Barocks bestehen, mag auch die Tatsache unterstreichen, dass der Index von Toledo aus dem Jahre 1559 viele dieser frühen Theaterstücke verbot. [...] Kritische Ansätze [...] wurden zugunsten der für die Comedia bezeichnenden „gezähmten Unterhaltung“ aufgegeben.¹¹⁴

In der Lyrik ist, neben den provenzalischen Traditionen, der italienische Einfluss insbesondere durch Dante und Petrarca und somit die klassisch-antike Form bereits ab der Frührenaissance in Spanien erkennbar.

Die wesentliche Erneuerung der spanischen Lyrik vollzog sich im Zeichen eines humanistisch geprägten Petrarkismus und einer nach den Errungenschaften der Renaissance neu verstandenen Antike. Als wichtigste Erneuerer sind vorab Garcilaso und Boscán zu nennen.¹¹⁵

Insbesondere in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der Periode der Hochrenaissance bzw. während der Regierungszeit Karls V., führte ein reger Austausch zwischen italienischen Humanisten und spanischen Gelehrten, etwa im

¹¹⁴ Tietz, Manfred: *Das Theater im Siglo de Oro*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 155.

¹¹⁵ Güntert, Georges: *Siglo de Oro: Lyrik*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 122.

spanischen Vizekönigreich Neapel, unter anderem zur Einführung der italienischen Versmaße und Themen:¹¹⁶

*Die traditionelle spanische Lyrik bevorzugte den Achtsilber als Metrum, vor allem für die volkstümliche Dichtung, während der Zwölfsilber seltener und nur für gehobene Themen benutzt wurde. Eine Neuerung war demnach die Verwendung des Elfsilbers als Versmaß, der hinsichtlich der Betonung neue Gestaltungsmöglichkeiten zuließ.*¹¹⁷

Neben der Metrik wurde ebenso die Strophenform erneuert: das petrarkistische Sonett etablierte sich. *Weitere Neuerungen waren die lira, eine Abfolge von Elf- und Fünfsilbern in fünf Zeilen, die silva, eine reihenartige Gedichtform ohne Stropheneinteilung in Elf- und Siebensilbern, und die elfsilbige Terzine, die auf Dante zurückzuführen ist.*¹¹⁸

Inhaltlich kehrte man den Themen des Mittelalters den Rücken und orientierte sich an Themen der Frührenaissance, die größtenteils der antiken Klassik entstammten (Horaz und Ovid).¹¹⁹ Bezüglich der erneuerten Themen spielte ebenso Petrarcas Einfluss eine wichtige Rolle: zwar geht es bei seiner neoplatonischen Liebesdichtung ebenso um die leidende Liebe, doch kommt bei ihm eine ausgeprägte subjektive Komponente, wie Liebesschmerz und Todessehnsucht, hinzu.

Als Vorreiter des Petrarkismus gilt der spanische Dichter Juan Boscán Almogáver († 1542), der ab 1526 diese Erneuerungen in Spanien einführte. Er konnte jedoch an dichterischer Qualität nicht mit Garcilaso de la Vega mithalten. Garcilaso de la Vega (1501-1536) gilt nicht nur als Höhepunkt der Perfektion italianisierender Dichtung in Spanien, sondern auch als Ideal der Verbindung von *armas y letras*. In Toledo in eine Hochadelsfamilie geboren, erhielt er am Hof – wo er 1519 auf Juan Boscán traf – eine humanistische Bildung. Sein Leben kennzeichnet sich einerseits durch die militärischen Tätigkeiten (so wurde er zum Beispiel als Ritter in den Santiago-Orden aufgenommen) und Schlachten, an denen er teilgenommen hatte und durch die er schließlich nur ungefähr 35-jährig sein Leben verlor. Andererseits verbrachte er

¹¹⁶ Vgl. Franzbach, Martin: *Geschichte der spanischen Literatur im Überblick*. Stuttgart: Reclam, 1993; S. 75.

¹¹⁷ Simson, Ingrid: *Das Siglo de Oro*. Stuttgart: Ernst Klett, 2001; S. 81.

¹¹⁸ Ebd.; S. 81.

¹¹⁹ Vgl. Neumeister, Sebastian: *Die Lyrik im Goldenen Zeitalter*. In: *Spanische Literaturgeschichte*. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 104-110.

einige Jahre in Neapel. Während dieser Aufenthalte konnte er sich den italienischen Dichtern noch mehr nähern.¹²⁰ Die Kürze seines Lebens erklärt auch die geringe Werkanzahl: es *umfasst acht coplas, 40 Sonette, vier Kanzonen, eine Ode, zwei Elegien, eine Epistel und einige lateinische Gedichte*,¹²¹ wie auch drei Eklogen, die als Höhepunkt seiner Dichtkunst gelten. Garcilaso de la Vegas Bedeutung liegt vor allem darin, dass er – neben wenigen Anderen – italienisches Gedankengut nach Spanien brachte, die neue Strophenform (*lira*) einführte und durch seine Gedichte und deren kommentierte Auflagen Autoren bis ins 18. Jahrhundert und später beeinflusst hatte.¹²²

Hinsichtlich der Renaissance-Lyrik können drei Untergattungen genannt werden:

1. Der bereits dargestellte Petrarkismus, der auch nach Boscán und Garcilaso unter anderem durch die Schule von Sevilla (wichtigster Vertreter war Fernando de Herrera) gepflegt wurde, die bewirkte, [...] *dass sich die petrarkistisch und humanistisch inspirierte Lyrik allmählich aus der Hofosphäre löst und das Erbe der volkstümlichen Romanzen anzutreten beginnt* [...].¹²³
2. Die Romanzen (*romances*): Hierbei handelt es sich um eine Volkslyrik, die hauptsächlich Spielleute singend verbreiteten, und zuerst mündlich überliefert und ab dem frühen 16. Jahrhundert auch schriftlich festgehalten wurde. Die spanische Geschichte – Vieles im Sinne der *convivencia* –, aber auch die Liebe bildeten die Themenkreise. Das Versmaß dieser volkstümlichen Dichtung (*Achtsilber, mit Assonanz in den Versen mit gerader Zahl*) wurde als Alternative zur italienischen Metrik, die sich in höfischen Kreisen durchgesetzt hatte, vor allem auf der Bühne geschätzt.¹²⁴

¹²⁰ Vgl. Güntert, Georges: *Siglo de Oro: Lyrik*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 126-127.

¹²¹ Simson, Ingrid: *Das Siglo de Oro*. Stuttgart: Ernst Klett, 2001; S. 83.

¹²² Vgl. Neumeister, Sebastian: *Die Lyrik im Goldenen Zeitalter*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 105.

¹²³ Ebd.; S. 107.

Für weiterführende Informationen zu den verschiedenen petrarkistischen Strömungen (man denke etwa an den neoplatonischen Petrarkismus eines Aldanas, an die Schule von Salamanca, an den Einfluss dieser zum Teil sehr ausgeprägten konzeptistischen Lyrik auf spätere Barockdichter wie Góngora, etc.) bitte die genannten Literaturgeschichten zu konsultieren.

¹²⁴ Vgl. Güntert, Georges: *Siglo de Oro: Lyrik*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 135-136 (Zitat S. 136).

3. Der Mystizismus: Dieser ist nicht mit der religiösen Lyrik zu verwechseln, da die mystische Dichtung die Idee einer möglichen *unio mystica* zwischen Mensch und Gott behandelt. Ihr wohl berühmtester Vertreter ist Juan de La Cruz (1542-1591).

*In seinem schmalen lyrischen Werk – es ist größtenteils in der Haft (1577/1578) entstanden – verbindet sich die Tradition des Hohenliedes, dieses wichtigsten Bezugstextes aller mystischen Literatur, mit der Liebeslyrik des Jahrhunderts, wobei bald volkstümliche, bald klassisch-bukolische Motive ins Sakrale transportiert werden. Die mystische Lyrik, die als einer der Höhepunkte der spanischen Dichtung gilt, war wegen ihrer erotisch-sakralen Ambivalenz vielen Verdächtigungen ausgesetzt.*¹²⁵

Wie bereits erwähnt, charakterisiert sich die Mystik durch den Wunsch innerster Einheit mit Gott zu erreichen. Weiters versuchen die spanischen Mystiker den Drei-Stufen-Weg (*purgatio, illuminatio, unio*) in einfacher Sprache zu beschreiben. Der letzte Akt jedoch, d.h. die *unio mystica* (die Vereinigung der Seele mit Gott), gilt als nicht mehr in Worte zu fassen, weswegen an dieser Stelle ein Symbol – bei Juan de la Cruz beispielsweise die Nacht – verwendet wird.¹²⁶ Der damals absolut tabuisierte Inhalt hielt trotz seiner allegorischen Deutung (die Nutzung *der weltlichen Liebesmotive, um die göttliche Liebe in Worte fassen zu können*)¹²⁷ nicht der Zensur stand, weswegen die Werke von Juan de la Cruz erst Anfang des 17. Jahrhunderts veröffentlicht wurden.

Besonders ab ca. 1580 kam es zu einem Produktionsboom lyrischer Poesie (d.h. weder epische noch dramatische Dichtung). Diese anfängliche, barocke Lyrik folgt noch den Formen und Traditionen, die sich während der Renaissance etabliert hatten. Erst langsam veränderte sich das Ideal von der *imitatio* antiker Vorbilder hinzu *creatio*: Originalität und Kreativität nahmen an Bedeutung zu und sowohl rhetorische Figuren, wie Metapher und Allegorie, als auch die Frage nach Realität und Traum traten in den Vordergrund.

¹²⁵ Ebd.; S. 137.

¹²⁶ Der Drei-Stufen-Weg findet sich in seinem Werk *Cántico espiritual* wieder, hingegen handelt es sich bei der Ode *En una noche oscura* um [...] ein Lied der Seele, die durch die dunkle Nacht des Glaubens zur *unio mystica* gelangt.
Franzbach, Martin: *Geschichte der spanischen Literatur im Überblick*. Stuttgart: Reclam, 1993; S. 119.

¹²⁷ Rötzer, Hans Gerd: *Wege der spanischen Literatur*. West – Berlin: Ullstein, 1969; S. 96.

Insbesondere zwischen 1600 und 1640 waren hinsichtlich der Lyrik vor allem drei Konzepte vorherrschend, die sich zwar stark untereinander distanzierten und Polemiken auslösten, dennoch schwer voneinander zu trennen sind: der *culteranismo* und der *conceptismo*. Ebenso gilt die so genannte Gruppenlyrik als eigene Strömung, da jene Anhänger (z.B. die Schule von Sevilla: Francisco de Rioja und Rodrigo Caro) sich weder dem *culteranismo* noch dem *conceptismo* zugehörig fühlten.¹²⁸ Doch wurden die überragenden Werke jener Zeit innerhalb der ersten beiden Strömungen geschaffen.¹²⁹ Der Höhepunkt barocker Dichtung geht in Spanien mit drei Namen einher: Góngora, Lope de Vega und Quevedo. Góngora und die beiden anderen lieferten sich ab dem Ende des 16. Jahrhunderts öffentliche Debatten, die insbesondere einen Angriff bzw. Verteidigung der *obscuridad*, des komplexen Stils kulteranischer Dichtung, beinhaltete.¹³⁰

Der Kultismus (= *culteranismo*; das Spiel mit Worten) ist der spanische Beitrag zum europäischen Schwulststil, der als *mit gesuchten Metaphern, Tropen, gelehrten Anspielungen und rhetorischen Figuren überladener, gelehrt dunkler, gekünstelter Stil des Spätbarocks* gilt.¹³¹ Diese Stilströmung kann europaweit als Manierismus zusammengefasst werden, der in Spanien auch als Gongorismus (= sinndunkle, verschlüsselte Dichtung, auch Hermetismus genannt) bezeichnet wird, da Luis de Argote y Góngora (1561-1627) und seine Schule (ab 1611) als dessen Hauptvertreter

¹²⁸ Robert Jammes kritisiert diese letzte Kategorie der Einteilung vehement:

Esta clasificación, cuyo origen se remonta a las polémicas que desencadenaron las Soledades, no resiste el examen: los poetas cuyo estilo no debe nada a Góngora [...] fueron a menudo sus más fervientes admiradores y a la inversa. Buscar este tipo de fronteras literarias en el siglo XVII es un anacronismo.

Jammes, Robert: *Góngora y la poesía lírica*. In: *Historia de la literatura española*. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 162.

¹²⁹ Vgl. Franzbach, Martin: *Geschichte der spanischen Literatur im Überblick*. Stuttgart: Reclam, 1993; S. 136.

¹³⁰ Auch Georges Güntert lehnt die von Franzbach festgelegte Trennung ab und sieht wie Jammes die Unterschiede vor allem im Generationenwechsel: die Dichtergeneration, die ab 1580 zu schreiben begann, erneuerte die Formen der Renaissance.

Die zweite Generation, diejenige Quevedos, der Gongoriner [...] und Antigongoriner (Jáuregui), reagiert bereits auf solche Neuerungen. Der dritten, nach 1600 geborenen Dichtergeneration, zu der Calderón [...] etc. gehören, ist der konzeptistische Barockstil zur gewohnten Ausdrucksform geworden.

Güntert, Georges: *Siglo de Oro: Lyrik*. In: *Geschichte der spanischen Literatur*. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 147.

¹³¹ Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 2001⁸; S. 743.

angesehen wird.¹³² Der *culteranismo* kennzeichnet sich – dem europäischen Schwulststil entsprechend – durch den Gebrauch einer äußerst artifiziellen Sprache: häufige Fremdwörter, lateinische Satzbildung, raffinierte Begriffs- und Wortspiele, seltene, preziose Wortbildungen, mythologische Anspielungen und jene bereits erwähnten rhetorischen Merkmale des Schwulststiles. Die Vergänglichkeit als das Thema des Barocks schlechthin ist ebenso omnipräsent.¹³³

*Por primera vez, la poesía deja de ser un ejercicio fácil, de satisfacerse con formas y colores, de deslizarse por la superficie: con las Soledades intenta penetrar en el interior de las cosas, remontarse en su historia [...], como en búsqueda de su esencia.*¹³⁴

Die Stildichtung ist dermaßen komplex, dass nur intellektuelles Publikum angesprochen werden kann; ein Aspekt, der durchaus der Absicht vieler Autoren entsprach. Doch dem nicht genug: die Mythisierung des Gemeinten erschwert das Verständnis ebenso, da Wissen über die Antike vorausgesetzt wird. Zur Verdeutlichung dazu ein Beispiel aus Góngoras Werk *Las Soledades*, das 1613/14 entstand, und als das Hauptwerk des *culteranismo* gilt:

Era de el año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
- media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo -,
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas;
cuando (...).

Es war die blühende Jahreszeit,
in welcher der verlogene Räuber der Europa
- ein Halbmond die Waffen auf seiner Stirn
und die Sonne alle Strahlen seines Haares -,
leuchtende Ehre des Himmels,
auf saphirblauen Federn Sterne weidet;
als (...).¹³⁵

¹³² Vgl. Neumeister, Sebastian: *Die Lyrik im Goldenen Zeitalter*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 117-119.

Neumeister betont, dass sich die frühe Dichtung Góngoras durch sehr volkstümlichen Charakter auszeichnete (etwa satirische *Letrillas* oder Romanzen) und dessen Popularität erst ab 1611 und der Anwendung des „Gongorismus“ einsetzte.

¹³³ Vgl. Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 2001⁸; S. 317.

¹³⁴ Jammes, Robert: *Góngora y la poesía lírica*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 157.

¹³⁵ Zitiert nach: Franzbach, Martin: *Geschichte der spanischen Literatur im Überblick*. Stuttgart: Reclam, 1993; S. 144.

Der *conceptismo* hingegen spielt nicht mit Worten, sondern mit Gedanken. Einer seiner [Góngoras, Anm. d. V.] heftigsten Gegner, der nicht müde wurde über die „*culta latiniparla*“ (gelehrte Lateinschwätzerei) zu spotten, war Quevedo, zugleich Wortführer der Konzeptisten.¹³⁶ Quevedo und Lope de Vega sind die Hauptvertreter des *conceptismo*. Es ist zu bedenken, dass im Falle Lope de Vegas stets der Aspekt der Verbreitung und Massentauglichkeit seiner Werke im Vordergrund stand und er auch die Nähe zum Hof suchte. Er galt, bevor Góngora sein Hauptwerk veröffentlicht hatte, nicht nur als der bekannteste Bühnendichter sondern zugleich auch Lyriker Spaniens seiner Zeit. Daher erscheint es nicht weiter verwunderlich, dass Lope de Vega Anstoß an der neuen Dichtung und der Popularität Góngoras nahm. Zudem vertrat Lope de Vega eine ständeübergreifende Dichtung, der Gongorismus hingegen distanzierte sich von den unteren Ständen.¹³⁷ Interessant an Lope de Vega ist sicherlich die Verbindung seiner Lyrik – ob Liebessonette oder historische Kunstromanzen – mit den *comedias*: so finden sich ca. zwei Drittel der 1500 erhaltenen Sonette in seinen publizierten *comedias* wieder.¹³⁸

Der Antigongorismus mit tatsächlicher Kritik bildet jedoch nur einen Teil des *conceptismo*. Vielmehr verstehen sich ihre Vertreter darauf auf Pessimismus zu verzichten und mit scharfsinnigen Witz ihr Anliegen ästhetisch zu präsentieren: *überraschende Einfälle und weithergeholte Bilder und Metaphern [...] finden sich als absichtliche Verrätselung der Aussage zum Nachteil des einfach-klaren Stils.*¹³⁹ Der wohl wichtigste Vertreter der *claros* war Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), der über die überladene Rhetorik der manieristischen Barocklyrik witzelte. Vor allem diese Burlesken führten Quevedos Berühmtheit herbei, seine metaphysische Dichtung und Liebeslyrik wurden erst später geschätzt.

*Auffällig ist bei den Burlesken die Stilmischung: Quevedo schreckt auch nicht vor den ärgsten Vulgarismen zurück, die er eng mit der gehobenen Sprache verbindet. Mit seinen satirischen Gedichten karikierte der Autor die spanische Gesellschaft, quer durch alle Stände, menschliche Schwächen und Typen.*¹⁴⁰

¹³⁶ Hess, Rainer: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. Tübingen: Francke 1989³; S. 28.

¹³⁷ Vgl. Güntert, Georges: *Siglo de Oro: Lyrik*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 147-154.

¹³⁸ Vgl. Simson, Ingrid: *Das Siglo de Oro*. Stuttgart: Ernst Klett, 2001; S. 96-97.

¹³⁹ Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 2001⁸; S. 432.

¹⁴⁰ Simson, Ingrid: *Das Siglo de Oro*. Stuttgart: Ernst Klett, 2001; S. 105.

Das Spiel mit Gedanken und nicht mit Worten dient als Beweis für Scharfsinn und Geist; man bediente sich vor allem der Satire-Doppeldeutigkeiten, Lakonismen (z. B.: Das Gute ist doppelt gut, wenn es kurz ist), Antithesen, Paradoxien, Zeugmata (z. B.: Der Betrug ist sehr oberflächlich, und es stoßen daran also die, die es sind) als Stilfiguren.¹⁴¹

Im 16. und 17. Jahrhundert vollzog sich nicht nur in der Dichtung eine Erneuerung, sondern auch in der fiktionalen Prosa. Im Mittelalter hatte es drei große Erzähltraditionen gegeben: die Adaption französischer Ritterromane, die höfische Liebesliteratur und vor allem Übersetzungen arabischer und hebräischer Texte unterschiedlichsten Ursprungs und den verschiedensten Gattungen zugehörig. Ab dem 16. Jahrhundert erweiterte sich das Spektrum an Gattungen. Eine Tendenz beeinflusste die fiktionale Prosa stark: unter dem Druck der Zensur galt es ab ca. 1600 die moralisch-didaktische Komponente des Textes in den Vordergrund zu rücken, weshalb einerseits die Reflexion manche Narration in den Schatten stellt; andererseits verursachte dieser Zwang eine sprachliche und inhaltliche Doppeldeutigkeit, die etwa bei Quevedo sehr offensichtlich ist.¹⁴²

Mehrere Gattungen entwickelten sich zwischen 1550 und 1650:¹⁴³

1. Der Ritterroman, *novela de caballería*, war die beliebteste Gattung des Siglo de Oro. Thematisch bezogen sich diese Romane auf die großen Helden der Reconquista und längst vergangene Abenteuer und Turniere, zeigten aber auch den gegenwärtigen Verlust ritterlicher Ideale auf. Sie sprachen nicht nur die Hidalgos als prädestinierte Leserschaft an, sondern waren ob ihres Unterhaltungswertes in allen Ständen beliebt (jene Kritiker, die die Unwahrheit der Texte und fehlende Moral bemängelten, ausgeschlossen). Die Helden und ihre Knappen kämpfen gegen magische Gegner, stehen den Armen bei und verehren eine bestimmte Dame. Die literarische Mode setzte mit *Amadís de Gaula* von Montalvo im Jahre 1508 ein, wobei der Amadís-Stoff bis ins 14. Jahrhundert zurückzuverfolgen möglich ist. Bis ca. 1550 wurden ungefähr 60 Ritterromane verfasst. Diese Ritterromane wurden überaus intensiv an den Höfen rezipiert, da diese – wenn auch bereits vergangene – aristokratische und ritterliche

¹⁴¹ Vgl. ebd.; S. 103-105.

¹⁴² Vgl. Neuschäfer, Hans Jörg: *Cervantes und der Roman des Siglo de Oro*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 123-125.

¹⁴³ Vgl. ebd.; S. 123-151.

Wenn nicht anders genannt, folge ich in den Punkten 1-5 den Ausführungen Neuschäfers.

Werte und Größe vermittelten. Sie dienten daher bei öffentlichen Festen als Repräsentationsmedium:

1549 war Amadís de Gaula wesentliche Inspirationsquelle für die siebentägigen Feste, die Maria von Ungarn als Statthalterin der Niederlande für ihren Bruder, Kaiser Karl V., und seinen Sohn Philipp während ihrer Reise durch Flandern und Binche veranstaltete.

Wiederum zwanzig Jahre später, 1570, inkludierte man Amadís de Gaula, mittlerweile europaweit durch Übersetzungen und Bearbeitungen verbreitet, in die Festlichkeiten in Burgos aus Anlass des Einzugs der Braut von König Philipp II., Erzherzogin Anna.¹⁴⁴

2. Die *novelas pastoriles*, die Schäferromane, waren im gesamten 16. Jahrhundert präsent und ebenso erfolgreich wie die Ritterromane. Sie folgen der antiken Tradition der Eklogen, die insbesondere mit Vergils *Bucolica* im Kanon der Renaissanceliteratur vertreten waren. Stets verkleiden sich Adelige als Hirten und reflektieren in einer idyllischen Natur über unerwiderte Liebe und Leid. Eine geschaffene Parallelwelt ermöglicht es der Standesrealität zu entkommen, die Grenzen zur realen höfischen Welt sind jedoch nicht immer eindeutig. Der Prototyp ist *La Diana* von Jorge de Montemayor (1559), doch auch Cervantes hat 1585 mit *La Galatea*, seinem ersten Roman, eine *novela pastoril* verfasst. In diesem Roman verbindet er Realitätsflucht und Realitätsabbild (verkleideter und echter Hirte).

3. In den *novelas bizantinas*, wie die Abenteuerromane genannt werden, vermischen sich Liebe, Reise, Abenteuer und moralische Versuchungen. Die Grundstruktur basiert auf einem, durch Unglück getrennten, Liebespaar, das – um sich am Ende wiederzufinden – herumreisen und viele Abenteuer bestehen muss. Es gibt etliche Veröffentlichungen dieser narrativen Subgattung, unter anderem auch von Lope de Vega *El peregrino en su patria* (1604), und mit *Persiles y Segismunda* (1617) von Cervantes gilt diese narrative Form als beendet.

4. Die neoaristotelische und humanistische Ablehnung gegenüber den Ritterromanen, die vor allem auf fehlender Wahrscheinlichkeit, unterbrochener Handlungseinheit

¹⁴⁴ Sommer-Mathis, Andrea: *Festbeschreibung als Speicher des Gedächtnisses. Zur sozialen und ästhetischen Praxis der höfischen Festkultur im iberoromanischen Raum*. In: Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert. Hg. v. Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald und Birgit Wagner. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2009; S. 69f.

und unmoralischer Fiktion an sich basierte, führte in weiterer Folge zu einer Neuorientierung in der Prosa. Etwa ist die im Jahre 1599 veröffentlichte *novela picaresca* von Mateo Alemán, *Vida de Guzmán de Alfarache*, das Paradebeispiel, wie die poetologischen Erfordernisse erfüllt werden konnten: nicht nur wurden Wahrscheinlichkeit und Einheit gewahrt, sondern auch der Aspekt der Unterhaltung erfüllt.¹⁴⁵

Das Jahr 1554 gilt als das Veröffentlichungsdatum des ersten, anonymen Pícaro-Romans: *La vida de Lazarillo de Tormes*. Die Satire über den Niederen Adel und die Kirche zeigt den moralischen Verfall der Obrigkeit auf und stellt Betrug und Täuschung (*engaño*) als den einzigen Ausweg für den pícaro dar.¹⁴⁶ *Tras la máscara de bufón y con tono satírico desvela su muy aguda crítica social. De este modo se eleva como una autoridad que predica las verdades, aun las más desagradables.*¹⁴⁷ Der *Lazarillo* ist heutzutage der wohl geläufigste Roman dieser Gattung, doch blieb er bis ins 17. Jahrhundert in den katholischen Gebieten (Spanien und Österreich) relativ unbekannt, da er ab 1573 nur in einer zensierten Version publiziert werden durfte. Erst mit der Publikation des ersten Teils von *Guzmán de Alfarache* (1599) setzte die Pícaro-Epoche ein, in der zwischen 1599 und 1646 annähernd 40 Romane dieser Subgattung veröffentlicht wurden.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Vgl. Niemeyer, Katharina: *Der Furz des Sancho Panza oder Don Quijote als komischer Roman*. In: Europäische Dimensionen des *Don Quijote* in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 68-70.

¹⁴⁶ Siehe zu Editionsgeschichte des *Lazarillo* mit ausgiebiger sozialer Kontextualisierung des Werkes: Martino, Alberto: *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753). Volume I. L'Opera*. Pisa, Roma: Istituti editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.

¹⁴⁷ Peters, Michaela: *Estrategias de poder y percepción de autoridad en la novela picaresca del Siglo de Oro*. In: *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Hg. v. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki und Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana, 2009; S.104.

¹⁴⁸ Etwa *El Buscón* von Francisco de Quevedo y Villegas, 1626 gedruckt. *El Buscón* unterscheidet sich in vielen Aspekten von den anderen pikaresken Romanen: die Figur Don Pablos, welcher nur einem einzigen Herren dient, erfährt keine Besserung, weshalb das Ende offen bleibt:

El Buscón se hace texto por la palabra sostenido por dos columnas: la nobleza y la sangre, dos columnas de las que Pablos es expulsado. En esto defiere completamente de Lázaro; Pablos aparece como cierre de la circularidad de los principales actores de la picaresca: Lázaro asciende con malas artes, Pablos queda en la segregación total en un mundo grotesco y terrorífico.

Con las carcajadas, con el chiste casi siempre de raíz lúdico-idiomática, Quevedo encubre y hasta caricaturiza a ambiciosas arribistas que quieren un lugar en la España del siglo XVII con una sociedad inmovilizada en sus estamentos y a los que no es posible desplazarse e instalarse por el abyecto origen de los actores.

Vgl. González Gandiaga, Nora: *La ingeniosa retórica del Buscón don Pablos*. In: *Temas del barroco hispánico*. Hg. v. Ignacio Arellano und Eduardo Godoy. Madrid: Iberoamericana, 2004; S. 149-159 (Zitat S. 158).

*Dieser [...] [Guzmán de Alfarache, Anm. d. V.] war der Bestseller des beginnenden 17. Jahrhunderts. In nur sechs Jahren erfuhr er 25 Auflagen sowie Übersetzungen ins Französische (1600) und Italienische (1606), so dass 1604 im vorgeblich von einem Luis de Valdés verfassten Vorwort zum zweiten Teil wohl nicht zu Unrecht die Rede von 50.000 verkauften Exemplaren ist.*¹⁴⁹

Es handelt sich hierbei um eine rein spanische Literaturströmung, in welcher weder phantastische noch idealistische Elemente dargestellt sind. Dies bedeutet, dass der pikareske Roman nicht wie die bereits genannten Gattungen realitätsfern ist, sondern dass er die unterste Bevölkerungsschicht und ihre Sorgen, den wirtschaftlichen Verfall Spaniens im 17. Jahrhundert und die durch die Gesetze auferlegte Ehrenproblematik (wie die *limpieza de sangre*) aufzeigt. Realistisch wird das Leben von vagabundierenden Figuren beschrieben. Der Ich-Erzähler und zugleich Hauptfigur des Romans (er ist der *pícaro*) erzählt am Ende seines Lebens von seinen Erlebnissen. Als sympathischer Antiheld zwingt ihn sein schlechtes Dasein zu Untaten, stets wird er von seinem Herrn schlecht behandelt, er flüchtet, gerät jedoch in immer schlimmere Notlagen. Diese Romane möchten nicht moralisieren, sondern sie kritisieren den harten Alltag des einfachen Volkes und parodieren die Haltung des Adels.¹⁵⁰ Dem Zensurdruck konnten die Autoren des 17. Jahrhunderts entgehen, indem der Aufbau einer Generalbeichte glich, die aufzeigte, dass Gott jenen verzeiht die am Ende ihrer Tage bereuen.

5. Mit dem Begriff der *novela alegórica-filosófica* wird vor allem ein Name verbunden: Gracían Baltasar, der zwischen 1651 und 1657 drei Teile des *Criticón* veröffentlichte. Nach der Tradition der *novela bizantina*, sah Gracían in der Suche nach der geliebten Frau die Suche nach einem glücklichen Leben, die Reise als eine Allegorie des Lebens selbst, die stets im *desengaño* endet.

6. Die Romane von Miguel de Cervantes (1547-1616) können als eigene Form neuer narrativer Qualität angesehen werden. Bevor er für sein Prosawerk Berühmtheit erlangte, verfasste Cervantes ebenso Gedichte und dramatische Werke, bevor er sich um 1587 von der Bühnenproduktion distanzierte.

¹⁴⁹ Niemeyer, Katharina: *Der Furz des Sancho Panza oder Don Quijote als komischer Roman*. In: Europäische Dimensionen des *Don Quijote* in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 69.

¹⁵⁰ Vgl. Joly, Monique: *La novela picaresca*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 23-52.

*Lo que nos dice Cervantes en 1615 de su alejamiento de los corrales, a partir de 1587, hace pensar que no estuvo exclusivamente unido a contingencias materiales: el advenimiento de la comedia nueva y el éxito, tan rápido como fulgurante, de Lope de Vega, su principal inventor, fueron sin duda los factores determinantes de ese alejamiento.*¹⁵¹

Wie bereits erwähnt war sein erster Roman *La Galatea* (1585), ein Schäferroman; seine berühmtesten Werke, die in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit noch ausführlicher thematisiert werden, sind der zweiteilige *Don Quijote* (1605/1615) und die *Novelas Ejemplares* (1613).

Das Drama kann im Gegensatz zu den weiteren Gattungen kaum Traditionen aufweisen, die vor 1500 zu datieren sind. Das mittelalterliche Theater hat in Form von dialogisierten Präsentationen stattgefunden, die entweder religiösen und/oder didaktischen Inhalt hatten oder Weltliches, ihrer Umgebung entsprechend, thematisierten. *Vor allem sind uns keine Hinweise auf eine einheimische Farcen- oder Komödientradition überliefert.*¹⁵² Erst ab der Veröffentlichung der *Celestina* (ca. 1500), wahrscheinlich von Fernando de Rojas, kann von einer weltlichen Theaterkunst mit fiktiven Inhaltselementen gesprochen werden, die sich im Laufe des 16. Jahrhunderts in der Alltagskultur der Spanier verankerte.

*In London und Madrid, in geringerem Maße auch in Paris, wird das Theater zum festen Bestandteil des urbanen Lebens, das sich nicht mehr auf die Grenzen zwischen Hof und Stadt beschränkt und im Prinzip alle Bevölkerungsschichten umfasst. [...] In Fortsetzung der humanistischen Tradition und ihrer durch didaktisch-pädagogische Zielsetzung geprägten Rhetorik fungieren die Dramen als öffentliche Argumentationsforen, in denen aktuelle Positionen von gesellschaftlicher, politischer und historischer Relevanz neu zur Debatte gestellt und problematisiert werden können.*¹⁵³

¹⁵¹ Canavaggio, Jean: *Cervantes*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 57.

¹⁵² Rössner, Michael: *Das Theater der Siglos de Oro*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 161.

¹⁵³ Lüdeke, Roger, Virginia Richter: *Aufbrüche in Form und Funktion des frühneuzeitlichen Dramas*. In: Theater im Aufbruch: Das europäische Theater der Frühen Neuzeit. Hg. v. Roger Lüdeke und Virginia Richter. Tübingen: Niemeyer, 2008; S. 10.

Das spanische Theater charakterisierte sich insbesondere durch das breite soziale Figurenspektrum, das volkstümliche, oft recht derbe Figuren und zugleich Adelige beinhaltete. Ebenso setzte sich das Publikum bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts aus allen Ständen zusammen, für den Hof verfasste Stücke gingen oftmals in das Repertoire der Berufsschauspieler über.¹⁵⁴ Das spanische Theater unterscheidet sich von anderen darin, dass es die Zweiteilung Tragödie und Komödie überwand und fortan eine Mischform unter dem Terminus *comedia* praktizierte.

*Als verbindlichen Einteilungsgrund kennt das europäische Barocktheater die aus der Antike überkommene Trennung von Tragödie und Komödie, mitsamt den aus ihr sich ergebenden Implikationen: dort die Staatsaktion unter fürstlichen Protagonisten, hier eine banale Handlung in Kreisen der zeitgenössischen Bourgeoisie, dort eine politische, um nicht zu sagen staatsrechtliche Thematik, hier höchst private Querelen aus den Trivialbereichen des bürgerlichen Lebens; in der Diktion dort die angestregte Höhenlage des *genus sublimis* mit seinen rhetorisch wirksamen Kunstfiguren, hier eine mehr prosaische, über weite Strecken witzige, bisweilen deftige Alltagssprache.*¹⁵⁵

Teil des Theaters war es, der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten und so sprachen die Figuren etliche Aspekte des höfischen Lebens an, die sonst auf Grund der unterdrückten Meinungsäußerung nicht öffentlich hätten thematisiert werden können. Durch die immer enger werdende Bindung der Theaterschaffenden an den Hof verschob sich die Machtthematik, und komplexere Analysen – beispielsweise im

¹⁵⁴ Vgl. ebd.; S. 161-167 (Zitat unten S. 161).

[...] *die dramatischen Texte, die uns aus dem Mittelalter erhalten geblieben sind, beschränken sich auf ein Fragment eines Weihnachtsspiels aus dem 12. und auf einige wenige geistliche und höfische Spiele aus dem 15. Jahrhundert.* [...] Und dass es in gewissem Umfang doch eine wenigstens kirchliche Spieltradition gegeben haben muss [...].

¹⁵⁵ Reichenberger, Kurt: *Calderóns Welttheater und die Auto Sacramentales*. In: *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. v. Franz Link und Günther Niggel. Berlin: Duncker & Humblot, 1981 (Sonderband des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs); S. 161.

Sinne des (Anti-)Machiavellismus – traten in den Vordergrund. Diese Komplexität ist insbesondere in den Stücken Calderóns, wie *La vida es sueño*, ersichtlich.¹⁵⁶

Wie in den anderen Gattungen waren es auch hierbei jene spanischen Gelehrten die in Italien lebten, die durch den Einfluss der Renaissance antike Vorbilder nachahmten und dadurch mittelalterliche Theatertraditionen durchbrachen: etwa Torres Naharro, der bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Theorie zum Theatertext veröffentlichte. Ein weiterer Repräsentant der Dramatik des 16. Jahrhunderts ist Lope de Rueda, der in Anlehnung an die Farcentradition und die Commedia dell'Arte die sogenannten *pasos* einführte und das Berufstheater in Spanien etablierte. Die *pasos* – kurze, derbe, vulgäre, witzige Stücke, die zwischen den einzelnen Akten vorgestellt wurden – führten in weitere Folge zum späteren *entremés*, die dafür sorgten, dass auch bei ernsteren *comedias* das Komische vorkam¹⁵⁷

*Ab 1535 besuchten italienische Theatergruppen Spanien, teils mit einem commedia dell'arte-Repertoire, teils mit Renaissancekomödien. In einer dieser Truppen lernt Lope de Rueda das Handwerk, ehe er ab 1540 oder 1545 mit seiner eigenen wandernden Theatertruppe durchs Land zieht. So wird er zum ersten Berufs-Theaterunternehmer Spaniens.*¹⁵⁸

Viele für das 17. Jahrhundert charakteristische Texteigenschaften formten sich in diesem Jahrhundert, wobei der Einfluss der italienischen Novellistik und der Theatertheorie und -praxis allgegenwärtig ist. Man denke beispielsweise an die Liebeshandlung, die Ehrenproblematik, die Aufhebung von Zeit/Ort, als auch an die Figuren, die den Masken der Commedia dell'Arte entsprachen, wie die Verliebten oder der komische Diener.¹⁵⁹

Zwei weitere Charakteristika dieser frühen Theaterstücke blieben für das gesamte *Siglo de Oro* bestehen: erstens die Mischung aus komischen und ernsten Szenen in

¹⁵⁶ Vgl. Galván, Luis: *Educación, propaganda, resistencia: literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII*. In: Autoridad y poder en el Siglo de Oro. Hg. v. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki und Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana, 2009; S. 51-87. Die Frage in wie weit Literatur den Aspekten *verdad*, *apariencia* und *estimación* nachkommen musste, wird gattungsübergreifend in diesem Artikel an Hand etlicher zeitgenössischer Quellen behandelt.

¹⁵⁷ Vgl. Rössner, Michael: *Das Theater der Siglos de Oro*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 171-173.

¹⁵⁸ Ebd.; S. 171-172.

¹⁵⁹ Vgl. Tietz, Manfred: *Das Theater im Siglo de Oro*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 157-161.

den *comedias* und zweitens das Bestreben, die komplexe Spannung stets aufrecht zu erhalten, wodurch die Charakterisierung der Figuren oftmals in den Hintergrund rückte.¹⁶⁰

Auch hinsichtlich der Theaterpraxis war dieses Jahrhundert entscheidend: in der zweiten Hälfte entwickelte sich ein kommerzielles Theater, das sich durch professionelle Schauspieltruppen kennzeichnet. Diese Truppen hatten zuerst keinen fixen Standort, sondern bespielten ihre Wanderbühne sowohl auf Plätzen und Märkten, als auch in den Burghöfen. Erst langsam etablierten sich die sogenannten *corrales*: religiöse Institutionen (*cofradías*) erhielten von den Stadtverwaltungen die Erlaubnis, ihre Innenhöfe (*corrales*) an Theatertruppen zu vermieten, um durch diese Einnahmen die Sozialarbeit (z. B. Sanatorien) mitfinanzieren zu können. Schon seit Beginn des Berufstheaters und der Wandertruppen waren diese stets – da sie zu Fronleichnam *auto sacramentales* aufführten – im engen Kontakt mit der Kirche gestanden.¹⁶¹ In den letzten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts öffneten in ganz Spanien solche *corrales* ihre Pforten und in Madrid wurden zwei solcher frühen Theaterhäuser gegründet: der *Corral de la Cruz* und der *Corral del Príncipe*.¹⁶² Ein fixer Standort ermöglichte in weiterer Folge zudem komplexere Bühnentechniken (die trotz allem in den *corrales* im Vergleich zum späteren höfischen Theater sehr einfach gestaltet waren), die insbesondere im 17. Jahrhundert und in Verbindung mit dem höfischen Theater von Bedeutung sein werden. Wolfram Nitsch zeigt die mit den unterschiedlichen Bühnenräumen einhergehende Veränderung hinsichtlich des Präsentationsschwerpunkts auf: während die Wandertruppen ob fehlender großartiger Bühnenarchitektur und schlechter Akustik auf großen Plätzen das Schauspiel hauptsächlich durch den Körper präsentierten (man denke an die Commedia dell'Arte und die Pantomime), trat mit den *corrales* der Text immer mehr in den Vordergrund, die körperliche Darstellung war jedoch immer noch ein wichtiger Aspekt des Theaters. Erst in der Praxis des höfischen Theaters verlor die darstellende Schauspielkunst auf Grund der Bühnentechnik an Bedeutung.¹⁶³

¹⁶⁰ Vgl. ebd.; S. 153-157.

¹⁶¹ Vgl. Rössner, Michael: *Das Theater der Siglos de Oro*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 179-181.

¹⁶² Vgl. Pedraza Jiménez, Felipe B., Milagros Rodríguez Cáceres: *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Editorial EDAF, 2000; S. 250f.

¹⁶³ Vgl. Nitsch, Wolfram: *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*. Tübingen: Narr, 2000; S. 90-92.

Diese nachmittäglichen Aufführungen waren wahre Spektakel: neben dem eigentlichen Hauptstück (ca. 3000 Verse) waren auch andere Repräsentationsformen Teil des Spektakels: die *loa* (einleitender Prolog) lenkte die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Bühne, zwischen erstem und zweitem Akt wurde ein *entremés* (Zwischenspiel) gezeigt, zwischen zweitem und drittem ein Tanz.¹⁶⁴

*Der künstlerische und wirtschaftliche „Theaterbetrieb“ des Siglo de Oro hat sich im Laufe des 16. Jh. recht zielstrebig, wenn auch nicht ohne gelegentliche Irrwege, entfaltet. Seine Entwicklung ist im Wesentlichen in den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts abgeschlossen.*¹⁶⁵

Die Truppen wechselten ihre *comedias* alle drei bis fünf Tage aus, weshalb die Verfasser das Strukturmodell stets beibehielten, Inhalte fremder Stücke übernommen, ganze Stücke aus ihrer Feder unter einem berühmten Namen ausgegeben haben, usw.¹⁶⁶

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts setzte die Blütezeit der spanischen *comedia nueva* ein. Zwei Namen werden mit dieser verbunden: Lope de Vega (1562-1635), der vor allem für das kommerzielle Theater von größter Bedeutung war, und Calderón de la Barca (1600-1681), der die Formen des populären Theaters für das höfische Theater adaptierte, und das allzu Derbe in die *entremeses* verlagerte.¹⁶⁷ Es ist entscheidend, dass in Spanien die Oper – nicht wie an anderen Höfen Europas – das Sprechtheater nicht verdrängte, obwohl seit Philipp IV. in den 1620er Jahren italienische Künstler wie Bühnenarchitekten und Dekorateure engagiert wurden. Während etwa an der Wiener Hofbühne die italienische Operntradition dominierte, schrieben spanische Dramatiker die *comedias* für den Madrider Hof,¹⁶⁸ [d]ie *italienische Oper hingegen sollte, nach vereinzelt Versuchen in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts, erst um die*

¹⁶⁴ Vgl. Ly, Nadine: *Lope de Vega*. In: *Historia de la literatura española*. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 99-101.

¹⁶⁵ Tietz, Manfred: *Das Theater im Siglo de Oro*. In: *Spanische Literaturgeschichte*. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 152.

¹⁶⁶ González Mas, Ezequiel: *Historia de la literatura española. Barroco (siglo XVII)*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989; S. 14f.

¹⁶⁷ Vgl. Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 178.

¹⁶⁸ Vgl. Sommer-Mathis, Andrea: *La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena*. In: *Actas del Congreso Internacional: La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*, Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2001; S. 295.

*Jahrhundertmitte durch den berühmten Kastraten Carlo Broschi Farinelli in seiner Funktion als spanischer Hoftheaterintendant dauerhaft in Madrid eingeführt werden.*¹⁶⁹

Bevor die *comedia nueva* von Lope de Vega behandelt wird, möchte ich auf jene Abweichungen eingehen, die die neue von der klassischen Komödie unterscheidet. Ab dem frühen 16. Jahrhundert standen italienische und auch spanische Neoaristoteliker der Fiktion kritisch gegenüber. Etliche poetologische Gebote sollten von den Dichtern erfüllt werden: die Wahrscheinlichkeit und die Einheit (Handlung, Zeit und Ort) standen neben der moralischen, didaktischen Verpflichtung von Literatur im Vordergrund.¹⁷⁰ Die Tragödie galt als höchste dramatische Gattung, die nur *Götter, Könige und Fürsten* als Figuren beinhalten sollte, weshalb sich die Komödie thematisch entsprechend von dieser unterscheiden müsse. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts vermehrte sich der Widerstand unter den spanischen Autoren gegen den akademischen Aristotelismus:

[...] *la verosimilitud se definirá solamente como obligación de coherencia artística interna, con lo que esto implica, por una parte, de plena autonomía respecto de toda verdad preestablecida (sea ésta histórica, estética o aun ética), y con lo que esto implica, por otra parte, como respuesta, juzada suficiente, a los imperativos entonces en segundo lugar del decoro. Éste, a su vez – y contra la limitaciones pregonadas por los neoaristotélicos en nombre de su “idealismo” moral –, será concebida como un código que favorezca la credibilidad de la ficción, y no como un instrumento de discriminación que obedezca a las exigencias de una verdad moral extrapoética.*¹⁷¹

Lope de Vega selbst erklärte in seiner theoretischen Abhandlung *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), dass die neoaristotelische Theorie in der Praxis nicht tauglich sei, da sich das Publikum durch andere Umsetzungen (Tragikomödie) besser

¹⁶⁹ Sommer-Mathis, Andrea: *Momo und Truffaldino. Die komischen Personen in den beiden Versionen des Pomo d'oro am Wiener (1668) und am spanischen Hof (1703)*. In: Maske und Kothurn: Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag. Theater am Hof und für das Volk. Hg. v. Brigitte Marschall. Wien: Böhlau Verlag, 2002; S. 220f.

¹⁷⁰ Zu dezidiert spanischen Auslegungen der aristotelischen Poetik siehe: Sánchez Laílla, Luis: *Dice Aristóteles: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro*. In: Criticón. Toulouse; 2000 (Bd. 79); S. 9-36.

¹⁷¹ Vitse, Marc: *La primera expansión del teatro*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 118.

unterhalten fühle. Die Theaterschaffenden müssen sich am Geschmack des Publikums orientieren, und diesen zugleich mitgestalten.

*Dabei spielt sowohl die Orientierung des vulgo an regelindifferenten Traditionen als auch seine Neigung zu regelwidrigen Neurungen eine Rolle. Als größtenteils illiterates, von volkstümlichen Gattungen wie der Romanzendichtung geprägtes Publikum legitimiert er eine generelle Aufwertung der Natur gegenüber der Kultur, speziell gegenüber den Regeln der Kunst.*¹⁷²

Der Unterhaltungseffekt ersetzte somit das Lehrhafte, die Komödie konnte sich von den poetologischen Zwängen größtenteils befreien.¹⁷³ Ähnliche Polemiken gab es dennoch bezüglich der Komik. Wie bereits angedeutet vollzog sich im 16. Jahrhundert eine Verschiebung des Komischen über die sozialen Schichten hinaus. So wurden Teile der Volkskomik für das aufkommende Bürgertum interessant, manch andere jedoch blieben vulgär und somit von den städtischen Bühnen ausgegrenzt. Diese ausgegrenzten Aspekte waren dennoch in manchen Subgenres des Theaters von Bedeutung, doch sind sie wesentlich durch die einfachen Figuren, wie dem *gracioso*, in allen *comedias* vertreten.¹⁷⁴ Die wohl schönste kritische Beschreibung der *Comedie* ist meiner Meinung nach jene von Martin Opitz aus dem Jahre 1624:

*Die Comedie besteht in schlechtem wesen vnnd personen: redet von hochzeiten / gastgeboten / spielen / betrug vnd schalckheit der knechte / ruhmrætigen Landsknechten / buhlersachen / leichtfertigkeit der jugend / geitze des alters / kupplerey vnd solchen sachen /die tæglich vnter gemeinen Leuten vorlauffen. Haben derowenigen die / welche heutiges tages Comedien geschrieben / weit geirret / die Keyser und Potentaten eingefuehret; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewieder laufft.*¹⁷⁵

¹⁷² Nitsch, Wolfram: *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*. Tübingen: Narr, 2000; S. 88.

¹⁷³ Vgl. Rössner, Michael: *Das Theater der Siglos de Oro*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 177-178.

¹⁷⁴ Vgl. Niemeyer, Katharina: *Der Furz des Sancho Panza oder Don Quijote als komischer Roman*. In: Europäische Dimensionen des *Don Quijote* in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 68-74.

¹⁷⁵ Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Hg. v. Herbert Janmann. Stuttgart: Reclam, 2002; S. 30.

Lope de Vega (1526-1635) verfasste, einer Naturgewalt gleich, unzählige *comedias* aller Subgattungen, die er oftmals kombinierte und die zwischen 1604 und 1647 publiziert wurden. Ca. 450 Stücke (von geschätzten 2000) sind erhalten geblieben. Er gilt als der Schöpfer des spanischen Nationaltheaters.¹⁷⁶ Liebe, Ehre, Intrige und Rache werden als Hauptmotive eingeführt. Lope de Vega war speziell der Volkskultur verbunden, weshalb Gesänge und Komik, personifiziert durch den *gracioso*, ein Merkmal seines Werkes waren. Er reformierte das Theater indem er sich über die zuvor *gültigen aristotelischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung* hinwegsetzte, nur die Handlungseinheit blieb bestehen.¹⁷⁷ Die Trennung von Tragödie und Komödie wurde aufgehoben, die Polymetrie eingeführt. Das Spiel im Spiel als narratives Verfahren avancierte zum zentralen Moment der Handlung, in welchem die Verkleidungen stände- und/oder geschlechtertauschend fungierten, wodurch reglementierte gesellschaftliche Rollen durchbrochen werden konnten.¹⁷⁸ Mit dieser Form der Myse en abime gehen die Intrigen, von denen generell mehrere parallel verlaufen, als Handlungsträger einher:

*De esto se desprende un recorte o una duplicación de la acción en lo que se ha llamado "intriga principal" e "intriga secundaria", a las que conviene agregar siempre el contrapunto simétrico del nivel inferior. Lo doble intriga galanes-damas se ve así multiplicada por una doble intriga criados-criadas, y esos juegos de espejos complementarios y contrastantes constituyen la especificidad y la virtud de la dramaturgia lopista.*¹⁷⁹

Das barocke Theaterstück, die *comedia nueva*, ist grundsätzlich in drei, und nicht mehr wie im 16. Jahrhundert in fünf, Akte (*jornadas*) unterteilt: im ersten wird die Handlung aufgebaut, im zweiten entwickelt sich der Konflikt und im dritten gibt es

¹⁷⁶ Vor allem die barocke Kunstproduktion soll für das weitere kulturelle Identitätsverständnis Spaniens von Bedeutung sein. Im Entstehungsprozess von „nationaler“ Identität im 18. Jahrhundert war die Debatte hinsichtlich der rein spanischen Kulturtradition bestimmend, wobei sich die Traditionalisten auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts beriefen. Siehe: Álvarez Barrientos, Joaquín: *El barroco en el debate dieciochesco sobre la identidad nacional*. In: Temas del barroco hispánico. Hg. v. Ignacio Arellano und Eduardo Godoy. Madrid: Iberoamericana, 2004; S. 11-23.

¹⁷⁷ Marín Presno, Araceli: *Zur Rezeption der Novelle Rinconete y Cortadillo von Miguel de Cervantes im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 2004; S. 22.

¹⁷⁸ Vgl. Nitsch, Wolfram: *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*. Tübingen: Narr, 2000; S. 91-95.

¹⁷⁹ Ly, Nadine: *Lope de Vega*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 109f.

eine abrupte Lösung. Der Inhalt ist stark stereotypisiert und dadurch leicht variierbar. Das zentrale Motiv ist die Liebe (gleich welcher Art), verkörpert durch ein oder mehrere adelige Pärchen und ihrer Dienerschaft. Diese Pärchen, aus *galanes* und *damas* sowie *criados* und *criadas*, geraten mit externen, autoritären Faktoren in Konflikt, wie Vater, König, usw. Das glückliche Ende impliziert zudem meistens eine oder mehrere Hochzeiten. Die Figurenpsychologie ist unwichtig, die Handlung ist das entscheidende Element. Eine sehr wichtige Figur ist der *gracioso*, der zumeist durch den Diener verkörpert wird und der die irdischen, bodenständigen Themen vermittelt. Die Stücke erwecken den Schein die gesamte Gesellschaft zu behandeln (vom Bauern bis zum König), doch in Wirklichkeit hat der Inhalt kaum Bezug zur Realität. Indem er für ein sehr heterogenes zahlendes Publikum Identifikationsmomente schuf, konnte Lope de Vega Vertreter aller Stände als Anhänger gewinnen. Diese vielschichtige Gesellschaftsrepräsentation spiegelt sich auch im Sprachgebrauch wider: die Figuren sprechen zwar in Versform, doch wechseln je nach Stand die Sprache und die Metrik (Polymetrie).

Es gibt verschiedenste Arten der *comedia* die sich in der Wahl des Konfliktes unterscheiden, in Aufbau und Figurenkonstellation jedoch übereinstimmen:¹⁸⁰

Die *comedia de capa y espada*: diese Intrigenkomödien waren zu Zeiten Lope de Vegas ganz besonders beliebt. Eine glückliche Liebe (1. Akt) wird durch komplizierte Intrigen und Hinterlist in Gefahr gebracht (2. Akt). Nach vielen Duellen, Verkleidungen und versteckten Figuren folgt das glückliche Ende mit mehreren Hochzeiten (3. Akt).

Die *dramas de honor*: in diesen Ehrendramen wird die Ehre eines einfachen Mannes durch die Untreue seiner Frau verletzt, die Übergriffen willkürlicher Feudalherren ausgesetzt ist. Eine noch höhere Instanz, beispielsweise der König, bestraft schließlich den Adligen.

Die *comedias históricas* fungierten als Vermittlungsmedium um die Stärke der spanischen Politik und des Militärs, auch vergangener Zeiten, aufzuzeigen.

Es gibt weitere Dramentypen, wie etwa die *comedias de santos*, die das Leben von Heiligen thematisieren, die – dem pícaro ähnlich – zuerst ein schlechtes Leben

¹⁸⁰ Vgl. Rössner, Michael: *Das Theater der Siglos de Oro*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 183-184.

fürten und erst später einen Lebenswandel bewältigten. Fernerhin sind die mythologischen *comedias* und die Schäferstücke zu nennen.

Um 1625, als die Dichtergeneration von Lope de Vega ihren Höhepunkt bereits erreicht hatte, veränderte der aufkeimende nationale Niedergang die Kulturlandschaft maßgeblich. Bereits zu Zeiten Philipps III. (1578-1621) setzten, im Sinne einer nahezu gesamteuropäischen Erneuerung der höfischen Festkultur, die exzessiven Feierlichkeiten ein, die sich über Felipe IV. bis Carlos II. fortsetzen sollten. Diese Repräsentationen waren an allen europäischen Höfen Teil des Hofzeremoniells und dienten zur internationalen Machtdemonstration.

Theatergeschichtlich ist die Trennung in Volks- und Hoftheater von großer Bedeutung, da andere ideologische Intentionen, Möglichkeiten der Bühnengestaltung, usw. den einzelnen Bereichen eigen sind. Dennoch ist eine inhaltliche Trennung auf Grund gegenseitiger Beeinflussung nur bedingt möglich. Interessanterweise finden sich diese beiden differenzierten Formen im religiösen Theater und insbesondere in den Prozessionen wieder vereint. Diese Prozessionen konnten anlässlich katholischer Feiertage, Krönungsfeierlichkeiten oder zu Brautempfangen veranstaltet werden. Die Festlichkeiten des Hofes mussten nicht zwingend im geschlossenen Hoftheater stattfinden, sondern konnten ebenso ganze Stadtteile einbeziehen:

En estas fiestas, por lo general, había una serie de elementos coincidentes. La calle se transformaba con tapices, adornos, colgaduras, arcos triunfales, obeliscos, pirámides (muy frecuentemente con versos que asocian íntimamente imagen y texto) con un complejo intercambio de significados de la arquitectura real y la efímera y una rica cultura simbólica que hundía sus raíces en un saber mitológico, bíblico, alegórico, que si no era entendido por todos, sí constituía espectáculo para la mayoría.¹⁸¹

Das *auto sacramental* gilt als die wohl am meisten perfektionierte Form solcher Prozessionen, bei welchen Text, Darstellung, Musik, Tanz, Maskerade, Komik, usw. eine vollkommene Einheit bilden.

¹⁸¹ Díez Borque, José María: *Fiesta y teatro en la Corte de los Austrias*. In: Barroco español y austriaco: Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias. Hg. v. José M. Díez Borque und Karl F. Rudolf. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1994; S. 16.

*Das Thema ist dem Anlass entsprechend die Eucharistie, aber da das Fest erst im Mittelalter von der Kirche eingeführt wurde und auf keine biblische Geschichte verweist, ist der Autor in der Gestaltung der Handlung relativ frei. Die Struktur umfasst im Idealfall symbolisch drei Phasen: Schöpfung, Sündenfall, Erlösung.*¹⁸²

Um innen- als auch außenpolitische Konflikte, wirtschaftliche Probleme, soziale Misere und hofinterne Intrigen zu überspielen, ließ das Königshaus in den 1630er Jahren, unter der Herrschaftszeit von König Philipp IV., der Buen Retiro-Palast erbauen. Etwas außerhalb von Madrid gelegen war der Palast stets als Ort der Zerstreung gedacht, dessen *unwiderstehliche Prachtentfaltung* insbesondere jene Adelige ansprechen sollte,¹⁸³ die sich zuvor auf Grund der Politik des Ministers Olivares zurückgezogen hatten. Das Jahr 1635 war nicht nur das Todesjahr Lope de Vegas, sondern zugleich der Beginn des höfischen Theaters Calderóns: mit seinen Stücken *Los encantos de Circe y peregrinación de Ulises* und *El mayor encanto, amor* wurde der Buen Retiro eingeweiht.¹⁸⁴

Die veränderte Hofkultur bedeutete außerdem für das adlige Publikum eine Abkehr von den *corrales* und eine Annäherung an das höfische Theater. Bei bestimmten Anlässen, wie Geburts- und Namenstagen, Hochzeiten und errungenen Siegen wurden *comedias* (d.h. weltliche Stücke) auf der Hofbühne aufgeführt, zu katholischen Feiertagen religiöses Theater. Die Hofbühne war nach italienischem Vorbild als Perspektivbühne mit Vorhang und Kulissen erbaut, und konnte neben einer effektvollen Bühnenmaschinerie vor allem durch die Beleuchtung punkten. Auch wurden Gesamtkunstwerke ähnlich der italienischen Oper vorgestellt: diese sogenannten *fiestas mitológicas* (eine Vorform der spanischen Oper),¹⁸⁵ bei welchen eine Allegorie zwischen den griechischen Göttern und der königlichen Familie im

¹⁸² Rössner, Michael: *Das Theater der Siglos de Oro*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 187.

¹⁸³ Poppenberg, Gerhard: *Siglo de Oro. Einleitung*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 80.

¹⁸⁴ Vgl. Tietz, Manfred: *Das Theater im Siglo de Oro*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 174-175.

¹⁸⁵ Spanische Opern (sogenannte – höfische – *zarzuelas*) wurden am Madrider Hof nur sehr selten aufgeführt. Andrea Sommer-Mathis nennt für das gesamte 17. Jahrhundert gar nur drei Opern: *La selva sin amor* (1627), *La púrpura de la rosa* (1660) und *Celos aun del aire matan* (1660). Vgl. Sommer-Mathis, Andrea: *La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena*. In: Actas del Congreso Internacional: La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia, Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2001; S. 295.

Vordergrund steht, wurden von allen namhaften Autoren verfasst, wie Lope de Vega und Calderón. Da der Hof die besten Schauspieler engagieren konnte und überdies die finanziellen Möglichkeiten für Bühnenarchitektur, Feuerwerk und Hofmusiker hatte, wurde das Hoftheater für das betuchte, zahlende Publikum immer interessanter. Die *corrales* erfuhren dadurch schwere Rückschläge.¹⁸⁶

Diese Entwicklung ist im Werk von Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) ersichtlich: während er in den 1620er Jahren noch den Formen der *comedia nueva* folgte (etwa *La dama duende*, eine *comedia de capa y espada* aus dem Jahre 1629), wechselte er im darauffolgenden Jahrzehnt zum höfischen Theater.

*Zum einen entwickelt er Lopes Comedia de capa y espada zur perfekten „Komödienmaschine“ [...] fort, die keinerlei Anspruch mehr erhebt, die zeitgenössische Realität zu spiegeln, sondern nur noch den gattungseigenen Gesetzen gehorcht: der Forderung nach einer komplexen Handlung, dem Spiel des Verkleidens und Verwechselns, der Zufälle und überraschenden Lösungen. Zum anderen richtet sich Calderóns Theater stärker auf das elitäre höfische Publikum aus, ist ernsthafter und anspruchsvoller als die für den vulgo geschriebenen Stücke Lopes.*¹⁸⁷

Calderón perfektionierte die von Lope de Vega geschaffenen Prototypen, indem er den Inhalt stärker systematisierte und vereinfachte, Handlung, Ort und Zeit bilden fortan eine Einheit.¹⁸⁸ Im Gegensatz zu Lope de Vega orientierte sich Calderón am Sprachgebrauch des *conceptismo*. Ebenso thematisch veränderten sich die Stücke, da komplexe metaphysische Fragen zu Existenz und Jenseits behandelt werden, wobei der Schein alles Irdischen dominiert.

The urge to become desengañado obviously presupposes that we all live in a state of engaño, and thus the notion of deceit infuses all Baroque literature and creates the disjunction between appearances (parecer) and reality (ser). The interconnected notions of ser/parecer and desengaño/engaño define more

¹⁸⁶ Vgl. Tietz, Manfred: *Das Theater im Siglo de Oro*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 164-165 u. 181-182.

¹⁸⁷ Ebd.; S. 174.

¹⁸⁸ Vgl. Rössner, Michael: *Das Theater der Siglos de Oro*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 186-189.

*than any other the contours of the sharply antithetical Baroque world view, a mentality of antinomy in which body and soul, heaven and earth, salvation and damnation are violently contrasted, and in which realism and idealism are in juxtaposition rather than integrated as, for example, in Renaissance Platonism.*¹⁸⁹

Darüber hinaus tritt das Thema der Monarchie und der Ehre in den Vordergrund. Vor allem nach seiner Priesterweihe im Jahre 1651 unterließ es der Hofpoet weitere *comedias* zu verfassen (abseits des religiösen Theaters schrieb er dennoch etliche komische Stücke des *teatro menor* wie *entremeses*), sondern konzentrierte sich auf didaktische, philosophische und religiöse Werke. So verfasste er ungefähr 15 *fiestas/comedias mitológicas*, 30 *auto sacramentales* und – im Vergleich zu Lope de Vega – nur 120 *comedias*, die er in der Phase vor 1651 verfasst hatte. Calderón war für die Madrider *autos* ab 1649 nahezu allein verantwortlich und verfasste nicht nur den Text, sondern erarbeitete die gesamte Regie, wie die Gestaltung der vier *carros*, den beweglichen Bühnen. Das wohl berühmteste *auto sacramental* ist das Stücke *Gran teatro del mundo* aus dem Jahre 1641, in dem das vom Autor (Gott) geschaffene Leben eine Bühne ist, auf welcher der Mensch/Schauspieler so gut wie möglich spielen muss, um im Jenseits sein Seelenheil zu finden.¹⁹⁰ Die gesamte ständische Breite, vom König bis zum Bettler, tritt in diesem *auto sacramental* auf, eine zeitliche Eingrenzung wird ob der Ewigkeitsdimension nichtig, Irdisches und Metaphysisches verbunden, allegorische Figuren symbolisieren zudem das Schicksal des Menschen, Sinne, Wille, Laster, usw.¹⁹¹

¹⁸⁹ Robbins, Jeremy: *Renaissance and Baroque: continuity and transformation in early modern Spain*. In: The Cambridge History of Spanish Literature. Hg. v. David T. Gies. Cambridge: University Press, 2004; S. 144.

¹⁹⁰ Vgl. Tietz, Manfred: *Das Theater im Siglo de Oro*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 174-175.

¹⁹¹ Vgl. Reichenberger, Kurt: *Calderóns Welttheater und die Auto Sacramentales*. In: *Theatrum Mundi*. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. v. Franz Link und Günther Niggel. Berlin: Duncker & Humblot, 1981 (Sonderband des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs); S. 163f.

3.2 Die Rezeption des spanischen *Siglo de Oro* in Europa

Es ist ein weitverbreiteter Irrglaube, dass die spanische Literatur erst von den Romantikern wiederentdeckt und honoriert wurde. Auch Martin Franzbach stellt fest, dass die Produktions- und Rezeptionsgeschichte zwischen 1650 und 1800 ein Stiefkind der Forschung ist, obwohl während dieser Zeit zum Beispiel Stoff und Motivik à la Calderón oder Adaptionen cervantinischer Werke, auch für die Bühne, europaweit zu finden sind.¹⁹² Dies mag an der Komplexität der Literaturproduktion der damaligen Zeit liegen: in seltenen Fällen wird bei übersetzten und bearbeiteten Texten der Originalautor genannt, freie Übersetzungen und Bearbeitungen, die überdies auf anderen Bearbeitungen oder Fremdübersetzungen beruhen können, erschweren die Erkennung ungemein. Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts führte ein gesamteuropäischer Verteilungs- und Editionsmechanismus – der in den Niederlanden (Antwerpen, Löwen, Brüssel, Brügge, Gent, Leiden), Italien (vor allem Venedig, auch Rom), Frankreich (Paris, Lyon, Rouen, Toulouse) [und Deutschland (Augsburg, Köln)] besonders aktiv war – zu etlichen Werkvarianten, da viele Texte den soziokulturellen Gegebenheiten des Bearbeiters angepasst wurden:

*Es decir, que muchas obras españolas [...] en el siglo XVI, se integraron así dentro de una amplia actividad editorial europea, cuyos efectos no pueden desdeñarse. Los libros españoles iban, a través de otras lenguas, incorporándose, lentamente, de este modo, en el marco de la unificación del gusto y de los géneros literarios que dominaban la sociedad europea del momento.*¹⁹³

Ein Beispiel unter vielen sei genannt: *Rule a Wife and Have a Wife* aus dem Jahre 1624 von John Fletcher basiert auf der Novelle *El casamiento engañoso* aus den *Novelas Ejemplares* von Cervantes.¹⁹⁴ Ab April 1784 wurde im Burgtheater das Lustspiel in vier Akten *Stille Wasser sind betrüglich* (laut Alth bis 1857 immerhin 117 Mal)

¹⁹² Vgl. Franzbach, Martin: *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1974; S. 7-9.

¹⁹³ Clavería Lizana, Carlo: *España en Europa*. Online Version Centro Virtual Cervantes, 2010. http://cvc.cervantes.es/literatura/espana_europa/texto_01.htm (September 2012) (Vor allem für die Verbreitung des Pícaro-Romans in Europa von Interesse.)

¹⁹⁴ Vgl. Adrila, J. A. G.: *The Influence and Reception of Cervantes in Britain, 1607-2005*. In: *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Hg. v. J. A. G. Adrila. London: LEGENDA, 2009; S. 5.

aufgeführt.¹⁹⁵ Friedrich Ludwig Schröder gilt als Bearbeiter der englischen Vorlage *Rule a Wife and Have a Wife* von Francis Beaumont und John Fletcher.¹⁹⁶ Die spanische Originalvorlage für die englische Bearbeitung ging hierbei in der Quellenlage und der Spielplanforschung vollkommen verloren.

Die für die Verbreitung dermaßen wichtigen Wandertruppen hinterließen nur lückenhaft Drucke ihrer Aufführungen,¹⁹⁷ fügten textfremde Figuren und Darstellungselemente ein, nannten jene Namen mit der meisten Anziehungskraft als Autoren. Überdies sind im gegenwärtig verfügbaren Quellenmaterial (wie Theaterzettel, Libretti, Briefe, Zeitungen) nur spärliche Informationen enthalten, weshalb eine komparatistische Wirkungsgeschichte äußerst umfangreich wird.

Im Laufe der Geschichte beeinflussten etliche Diskurse die Rezeptionsästhetik hinsichtlich der Bearbeitungen und freien Übersetzungen: literarische Strömungen, politische und kulturelle Veränderungen, wie auch der individuelle Geschmack des Bearbeiters sind Gründe für verschiedene Adaptionen. Auch externe Faktoren wie Publikum, Zensur und die Aufführungsmöglichkeiten der einzelnen Truppen sind von Bedeutung. Übersetzung und Bearbeitung sind für die Rezeptionsforschung dennoch wichtige Quellen:

*Jede Übersetzung ist ein Beispiel für Rezeption. Der Übersetzer verschriftlicht sein Verständnis des Textes in Form einer Übersetzung. Dadurch wird die Übersetzung zum Sonderfall der Rezeption, sie ist ein Beispiel für die Dokumentation einer Rezeption. Anhand von Übersetzungen ist nachzuvollziehen, wie ein Text verstanden oder konkretisiert wurde.*¹⁹⁸

Die Frage, ab welchem Bearbeitungsgrad und dementsprechender Distanz zum spanischen Original von keiner Rezeption mehr gesprochen werden kann, stellt die Erforschung vor ein weiteres Problem. Eine Schwierigkeit liegt überdies in der großen Summe an Nachahmern auch innerhalb Spaniens, die für eine weitere Verbreitung sorgten und zugleich ein Erkennen des Originals erschweren.

¹⁹⁵ Siehe: Alth, Minna von: *Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. 1. Band.* Wien: Ueberreuter, 1978.

¹⁹⁶ Siehe: Hadamowsky, Franz: *Die Wiener Hoftheater 1776-1966. Teil I (1776-1810).* Wien: Georg Prachner Verlag, 1966.

¹⁹⁷ Die Verbreitung ihrer eigenen, aktuellen Aufführungstexte wäre nur geschäftsschädigend gewesen. Manche Retrospektiven sind dennoch erhalten geblieben.

¹⁹⁸ Marín Presno, Araceli: *Zur Rezeption der Novelle Rinconete y Cortadillo von Miguel de Cervantes im deutschsprachigen Raum.* Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 2004; S. 10.

Viele Faktoren beeinflussten im 16. und 17. Jahrhundert das europäische Interesse an spanischer Literatur: erstens war Spanien auf Grund seiner politischen Macht in weiten Teilen Europas vertreten (durch spanische Parteien an anderen Höfen oder auch dynastische Verbindungen) und etliche Texte etwa zu Seefahrt, Geographie, Diplomatie, Geschichte, Architektur, Grammatik, etc. wurden übersetzt. Zweitens gingen viele spanische Intellektuelle auf Grund der erstarkten Inquisition seit Philipp II. ins Exil und veröffentlichten in protestantischen Gebieten aber auch in Italien ihre Werke. Drittens wurde die religiöse und mystische Literatur Spaniens in den katholischen Reichen rezipiert, wo diese insbesondere in der Ausbildung bei den Jesuiten Früchte trägt. Viertens gab es ein reges Interesse an Berichten aus der Neuen Welt, die – neben antispanischen Satiren und der *leyenda negra* – zum Teil von antispanischen Parteien verbreitet wurden. Beispielsweise diente das Werk von Bartolomé de las Casas über die Gräueltaten der Konquistadoren als willkommene Schrift.¹⁹⁹ So verwundert es nicht weiter, dass auf Grund politischer, geographischer und sprachlicher Nähe zwischen der Mitte des 16. Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts hinein vor allem in Frankreich und den Niederlanden das Interesse an spanischsprachiger Literatur groß war. Alberto Martino nennt, mit Vorsicht, für die Niederlande im 16. Jahrhundert etwa 625, für den Zeitraum von 1600 bis 1715 sogar um die 4000 französische Übersetzungen spanischer Werke. Zudem wurden bis 1753 ca. 1400 spanische Bücher gedruckt. In Paris wurden zwischen 1598 und 1661 515 Bücher spanischer Autoren gedruckt, 320 davon waren Übersetzungen. Die Anzahl an gedruckten Büchern war vor allem in den 1640er Jahren anteilmäßig sehr hoch.²⁰⁰ Bedeutsam war die spanische fiktionale Literatur sicherlich für den deutschsprachigen Raum, in dem sich der Roman verzögert entwickelte:

Die „qualitative“ Kluft zwischen der deutschen und der spanischen Buchproduktion ist noch tiefer als die quantitative. So ist von der kleinen Zahl

¹⁹⁹ Vgl. Wagner, Klaus: *Letras españolas de los Siglos de Oro en imprentas europeas*.

<http://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/klaus.htm> (September 2012)

Klaus Wagner bietet einen ausgezeichneten Überblick zu dieser Thematik, vor allem da alle bibliographischen Angaben verlinkt sind und zu den entsprechenden Ausgaben weiterführende Informationen geboten werden (etwa Kommentare zur Produktionsgeschichte oder zu den Autoren/Übersetzern). Zudem werden Digitalisate angezeigt.

²⁰⁰ Vgl. Martino, Alberto: *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753). Volume II. La Ricezione*. Pisa, Roma: Istituti editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999; S. 3-4.

von Romanen in der deutschen Sprache (34), die zwischen 1600 und 1650 veröffentlicht wurden, fast die Hälfte (14 = 41 %) auf eine spanische Vorlage und über ein Viertel (9 = 26,4 %) auf französische, italienische und englische Vorlagen zurückzuführen. [...] Was schließlich die ästhetische Qualität der Romanproduktion der zwei Länder in den Jahren 1600-1650 betrifft, so ist die Kluft unermesslich. [...] Der Vergleich mit Cervantes, Alemán, Quevedo und Lope de Vega ist selbstverständlich einfach undenkbar.²⁰¹

Abseits der genannten Bereiche wurden im 16. Jahrhundert vor allem die *Celestina* (etliche internationale Auflagen in Spanisch, ab 1506 ins Italienische übersetzt, seit 1520 auf der italienischen Übersetzung basierende Deutsche Fassung; zwischen 1527 und 1599 wurden des Weiteren neun französische Editionen gedruckt) und die Ritterromane wie *Amadís* in Europa editiert. Auch der Schäferroman *La Diana* von Montemayor wurde zuerst auf Spanisch und später in übersetzter Sprache in den großen Verlagsstädten Europas aufgelegt, beispielsweise in Venedig, Antwerpen und Paris. Interessant ist auch die Verbreitung des *Lazarillos*: im Jahre 1554 wurden vier spanischsprachige Auflagen gedruckt (eine davon in Antwerpen),²⁰² die innerhalb weniger Jahre übersetzt wurden: [...] *no sólo hicieron que se tradujera casi de inmediato y con más o menos fortuna al francés (1560), al inglés (1576), en los Países Bajos (1579), Alemania (1617) e Italia (1622), sino que generó también imitaciones y continuaciones [...]*.²⁰³ Während nun der *Lazarillo de Tormes* in Spanien zensiert war, wurde er andernorts weiter verbreitet.

In weiterer Folge soll die außerspanische Rezeption des 17. Jahrhunderts behandelt werden: ein kleiner Einblick in die europaweite Verbreitung Calderóns bildet eine Einleitung für die folgende Analyse zur Kaiserbühne zu Zeiten Leopolds I. Anschließend wird Cervantes ausführlicher thematisiert: spanische Editionen, Übersetzungen, Bühnendaptionen und Ikonographie sind von Interesse.

²⁰¹ Martino, Alberto: *Die erste Übersetzung der Garduña de Sevilla. Ein spanischer Beitrag zur Produktion von fiktionaler „Konsumliteratur“ in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts.* In: Buchkulturen. Beiträge zur Geschichte der Literaturvermittlung. Hg. v. Monika Estermann u.a. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005; S. 99f.

²⁰² Siehe zur Rezeptionsgeschichte des *Lazarillo*: Martino, Alberto: *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753). Volume II. La Ricezione.* Pisa, Roma: Istituti editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.

²⁰³ Wagner, Klaus: *Letras españolas de los Siglos de Oro en imprentas europeas.* <http://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/klaus.htm> (September 2012)

Hinsichtlich der Rezeption von Calderón nennt Franzbach bis 1800 *mehr als 300 Ausgaben und Manuskripte bei über 150 Fassungen für 40 Stücke*, eine Zahl, die eher zu *niedrig als zu hoch gegriffen* ist.²⁰⁴ Die außerspanische Rezeption setzte bereits im Jahre 1642 in Frankreich mit *L'esprit follet* (nach *La dama duende*) von d'Ouville ein. Die Strukturiertheit und der Stoff wurden jenen Stücken von Lope de Vega, die sehr volkstümlich waren, vorgezogen. Die Konzentration auf die Haupthandlung und der Einfluss der italienischen Komödianten, die das spanische Theater nach Paris brachten, hinsichtlich der Figuren- und Charakterdarstellung sind dieser frühen Rezeption eigen. Vor allem im 18. Jahrhundert, man denke an Voltaire und Linguet, wurden etliche französische Bearbeitungen und Übersetzungen angefertigt, die in weiterer Folge für die europaweite Verbreitung von Bedeutung sein werden.²⁰⁵

Die französischen Bearbeitungen Corneilles und Quinaults aus dem 17. Jahrhundert sind für die Rezeptionsgeschichte der Niederlande essentiell, da diese als Vorlage der frühesten Sprechtheater-Aufführungen dienten. Eine Ausnahme bildet das Werk von Schouwenbergh, der *La vida es sueño* direkt aus der spanischen Vorlage bearbeitete. Das Stück *Het leven is maer droom* (1647) gilt als die erste Calderón-Rezeption der Niederlande. Es ist nun entscheidend, dass diese niederländischen Bearbeitungen abermals die Werke veränderten, da das größtenteils bürgerliche Publikum der volkstümlichen Komik, wie dem Derben oder der Farce, positiv gegenüberstand. So wurde – anders als in den französischen Versionen – Varianten des komischen Dieners wieder eingeführt. Diese niederländischen Stücke wurden durch Wandertruppen in den deutschsprachigen Raum gebracht.²⁰⁶

*Ein Großteil der Rezeption im deutschen Sprachraum geschah jedoch über Italien und Frankreich: Als erstes und vermutlich wichtigstes Stück ist hier El alcaide de sí mismo von Calderón (1651) zu nennen, welches über französische und italienische Versionen nach Wien und schließlich in das Repertoire der Wandertruppen gelangt.*²⁰⁷

²⁰⁴ Franzbach, Martin: *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1974; S. 7.

²⁰⁵ Vgl. ebd.; S. 112-117.

²⁰⁶ Vgl. ebd.; S. 137-139.

²⁰⁷ Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 213f. Ab Seite 211 führt Noe die internationale Rezeptionsgeschichte mehrere Stücke an.

Im 17. Jahrhundert gab es drei Institutionen im deutschsprachigen Raum, die das spanische Theater – insbesondere von Lope de Vega und Calderón – in ihrem Repertoire führten:²⁰⁸ die Wandertruppen, die Hamburger Oper und der Wiener Kaiserhof.

Im Gegensatz zu den bereits dargestellten Adaptionen, die in ihrer Ursprungsform bereits für die Bühne verfasst wurden, verhält es sich etwa bei der Rezeption cervantinischer Prosawerke anders:²⁰⁹ erstens finden sich Übersetzungen seiner Prosaliteratur, die sich durch verschiedene Grade an Texttreue voneinander unterscheiden. Zweitens können zudem Rezeptionsquellen verzeichnet werden, die sich vom Original sehr weit entfernt haben und drittens wurden, neben dieser für den Druck erarbeiteten prosaischen Rezeptionstätigkeit, etliche cervantinsche Werke auch für die Bühne adaptiert; sowohl Sprechtheater als auch Musiktheater nutzten diese Quelle.²¹⁰

Übersetzungsgeschichte und Bühnenbearbeitungen sind eng miteinander verknüpft und Textrezeption und -interpretation stimmen überein:

*Im Einklang mit der vorherrschenden Lesart der Zeit überwog im 17. und 18. Jahrhundert der komische, witzige und burleske Charakter beim größten Teil der musikalischen Produktion, die den cervantinschen Roman zunächst als Abenteuerroman interpretierte, um ihn danach zunehmend als komischen Roman anstelle eines philosophisch orientierten Werkes zu deuten.*²¹¹

²⁰⁸ Vgl. Franzbach, Martin: *La recepción de la comedia en la europa de lengua alemana en el siglo XVII*. In: *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Hg. v. Henry W. Sullivan u.a. London: Tamesis, 1999; S. 175-185.

²⁰⁹ Die wohl beste Bibliographie zu *Don Quijote* und dessen Rezeptionsgeschichte (geographisch und chronologisch sortiert) ist:
Drake, Dana B.: *Don Quijote in world literature. A selective, annotated bibliography (1894-1970)*. New York, London: Garland Publishing, 1980.

²¹⁰ Der Bildband Deuxes Mallol, Mercedes u.a. (Hg.): *El Quijote: Biografía de un libro. 1605-2005*. Hg. v. Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, Fundación Winterthur. Madrid: Biblioteca Nacional, 2005 bietet eine sehr anschauliche Übersicht der Frontispize, der frühesten Illustrationen und zudem eine Einführung zur Rezeptionsgeschichte.

Ein ähnliches, wenn auch umfangreicheres, Projekt, welches derzeit 550 Editionen und 17603 Abbildungen zu *Don Quijote* (Stand November 2012) vereint, findet sich auf der QBI-Site („Banco de imágenes del Quijote“, einer Datenbank in Kooperation mit der Biblioteca Nacional de España, der Universidad Complutense Madrid, u.v.m.) unter:
<http://www.qbi2005.com> (November 2012)

²¹¹ Lolo, Begoña: *Musikalische Räume des Don Quijote in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper*. In: *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*. Hg. v. Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 267.

Die Bühnenrezeptionen, gleich welcher Form, waren für die Verbreitung des *Don Quijote* von unglaublicher Wichtigkeit, da durch sie sowohl ein größeres Publikum angesprochen als auch viele Interpretationsaspekte (etwa die physischen Unterschiede der beiden Hauptfiguren) verdeutlicht werden konnten. In Spanien betraten die Figuren nur ein halbes Jahr nach der Erstveröffentlichung die Bühne, wenig später sind sie über den Erdball bekannt: Aufführungen sind zum Beispiel für 1607 in Peru, 1613 in Heidelberg, 1614 in Paris, 1621 in Mexiko belegt. Auch innerhalb Spaniens wurde der Stoff für Bühnenbearbeitungen verwendet:

Guillén de Castros „comedia“ Don Quijote de la Mancha wurde zwar erst 1618 publiziert, war aber schon früher geschrieben worden; ebenso Francisco de Avilas Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha, der 1617 veröffentlicht wurde; Pedro Calderón de la Barcas „comedia“ Don Quijote de la Mancha ist zwar für das Jahr 1637 belegt, hat sich jedoch nicht erhalten, anders als die wahrscheinlich im Fasching 1673 am spanischen Hof aufgeführte „comedia“ El hidalgo de la Mancha von Juan de Matos Frago, Juan Baptista Diamante und Juan Vélez de Guevara, die in einer handschriftlichen Abschrift in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien erhalten ist.²¹²

Mehrere Rezeptionstendenzen lassen sich zu seinem Werk feststellen: *Don Quijote* wurde kurz nach seiner Veröffentlichung in vielen Teilen Europas übersetzt und aufgeführt. Englische oder französische Übersetzungen und nicht immer das spanische Original dienten, vor allem im deutschsprachigen Raum, oftmals als Vorlage für diese Bearbeitungen. Daneben verursachte ein wahrer Wildwuchs an Zweitbearbeitungen eine problematische Zuordnung der einzelnen Bearbeitungsvorlagen. Auf Grund des Umfangs mussten sich die Bearbeiter für Bühnenadaptionen zumeist auf Teile des Romans beschränken. Die frühe Rezeption kennzeichnet sich daher durch eine starke Konzentration auf die im *Don Quijote* enthaltenen narrativen Kurzformen.

Neben den eingefügten Novellen des *Don Quijote* wurden insbesondere die *Novelas Ejemplares* (1613) rezipiert. Ins Französische übersetzten François de Rosset und

²¹² Sommer-Mathis, Andrea: *Don Quijote auf der Wiener Bühne*. In: Denkmodelle. Hg. v. Jordi Jané. Tarragona: Universitas Tarraconensis, 2000 (Sonderheft, 1); S. 99f.

Vital D'Audignier die Novellensammlung bereits im Jahre 1615. Auch in diesem Falle diente diese französische Übersetzung als Vorlage für andere Sprachräume (etwa für die holländische, vielleicht für die englische Übersetzung). Die erste deutschsprachige Übersetzung der pikaresken Novelle *Rinconete y Cortadillo* wurde 1617 in Augsburg gedruckt,²¹³ 1626 bzw. 1653 folgten die italienische und holländische Übersetzung.²¹⁴

*In terms of intertextuality, these short stories had, from 1610 to 1625, a much deeper impact on English literature than Don Quijote. [...] Never before and never again would English literature witness such an exploitation of a foreign author in such a short period of time. This intertextual flux was suddenly interrupted when all London theatres closed in 1625 because of the plague (which caused the death of Fletcher) and also, perhaps, the end of the Pax Hispanica and the death of James I.*²¹⁵

Francisco Rico zeigt im Prolog zur *Don Quijote* Ausgabe des Instituto Cervantes die Probleme auf, die eine Textproduktion um 1600 mit sich brachte. Der erste Teil wurde im Jahre 1604 fertiggestellt, mehrmals überarbeitet und im darauffolgenden Jahr gedruckt. Binnen weniger Wochen stellte sich ein großer, doch kurzlebiger Erfolg ein, der sich in mehreren Auflagen widerspiegelt. Bevor 1614 der zweite Teil fertiggestellt war und 1615 in Druck ging, gab es insgesamt neun Editionen des ersten Teils.

La segunda edición debió de venderse bien, aunque no espectacularmente (no, en especial, como el Guzmán de Alfarache, la meta soñada), y a finales de 1607 no quedaban ejemplares en la tienda de Robles. No es de creer que le hicieran

²¹³ Niclas Ulenharts *History von Isaac Winckelfelder vnnd Jobst von der Schneid*, einer amplifizierenden Adaption des *Rinconete y Cortadillo*, wurde frei aus dem Spanischen übersetzt. Der Übersetzer nennt Cervantes jedoch nicht als Originalautor. Ulenhart versetzt die Figuren Isaac Winckelfelder und Jobstel Schneider nach Prag um 1600 und vereint in deren Lebensgeschichten die wichtigsten historischen und gesellschaftlichen Ereignisse dieser Epoche. Im Gegensatz zum spanischen Original entscheiden sich diese Figuren freiwillig Gauner (*pícaros*) zu bleiben.

Vgl. Martino, Alberto: *Die Rezeption des Rinconete y Cortadillo und der anderen pikaresken Novellen von Cervantes im deutschsprachigen Raum (1617-1754)*. In: *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet*. Hg. v. Axel E. Walter. Amsterdam: Rodopi, 2005 (Chloe. Beihefte zum Daphnis; 36); S. 521-626.

²¹⁴ Vgl. ebd.; S. 522.

²¹⁵ Adrila, J. A. G.: *The Influence and Reception of Cervantes in Britain, 1607-2005*. In: *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Hg. v. J. A. G. Adrila. London: LEGENDA, 2009; S. 5f.

*gran competencia las dos impresiones de Lisboa (la de Jorge Rodríguez aún no se había agotado en 1616) ni la valenciana de 1605, destinadas a otros mercados (la cuidadísima de Bruselas salió cuando mediaba 1607). Sencillamente, el Quijote había dejado de ser la novedad de gran moda, y hasta entrado 1608 no se sintió la necesidad de una tercera edición, ahora sintomáticamente más apretada de letra, para emplear menos papel y ofrecerla a mejor precio.*²¹⁶

Spanische Ausgaben wurden außerdem in Brüssel (1607 und 1611) und Milan (1610) gedruckt. Erst nach 1635 kam es in Spanien zu einer Flut an *Don Quijote* Wiederauflagen, da zuvor, seit 1625, keine weiteren Drucklizenzen erteilt wurden.

Währenddessen setzte die internationale Rezeption ein:

Als erste Übersetzung des *Don Quijote* gilt die englischsprachige von Thomas Shelton aus dem Jahre 1612, die eine sehr wörtliche Wiedergabe ist: *The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant, Don-Quixote of the Mancha*. Diese Übersetzung blieb bis 1687 die einzige englischsprachige Fassung des *Don Quijote*.²¹⁷ Auch andere sehr frühe Zeugen belegen eine rege Rezeption des *Don Quijote* in England:²¹⁸ etwa sagte bereits eine Figur aus *The Miserie of Inforst Marriage* von George Wilkins aus dem Jahre 1606 oder 1607 „now I am armed to fight with a windmill“. John Fletcher, William D'Avenants und andere ließen sich für viele Szenen von *Don Quijote* inspirieren. J. A. G. Adrila führt dieses Interesse an spanischer Literatur, auch vor der ersten Übersetzung des Cervantes, auf mehrere Gründe zurück:²¹⁹ Erstens waren bereits in der Zeit zwischen 1530 und 1603 ca. 170 englische Übersetzungen spanischer Bücher entstanden. Viele Werke wurden zudem in ihrer Originalsprache gesammelt, da Spanisch zu dieser Zeit die europäische Verkehrssprache gewesen ist, weshalb nicht nur ein gewisser Grad an kulturellem Wissen vorausgesetzt wurde,

²¹⁶ Rico, Francisco: *Historia del texto*. In: *Don Quijote de la Mancha*. Hg. v. Francisco Rico. Centro Virtual Cervantes.

<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/rico01.htm>
(Oktober 2012)

Dieser billige Druck erklärt zudem, weshalb kaum Exemplare dieser Drucke erhalten geblieben sind: Unterhaltungsliteratur wurde kaum gesammelt und archiviert.

²¹⁷ Vgl. Deuxes Mallol, Mercedes u.a. (Hg.): *El Quijote: Biografía de un libro. 1605-2005*. Hg. v. Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, Fundación Winterthur. Madrid: Biblioteca Nacional, 2005; S. 26.

²¹⁸ Vgl. Adrila, J. A. G.: *The Influence and Reception of Cervantes in Britain, 1607-2005*. In: *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Hg. v. J. A. G. Adrila. London: LEGENDA, 2009; S. 2-7.

²¹⁹ Vgl. ebd.; S. 5f.

sondern auch Wörterbücher und Grammatiken ab dem Ende des 16. Jahrhunderts verfasst wurden. Zweitens: Der zu Beginn des 17. Jahrhunderts diplomatische Versuch, Frieden zwischen England und Spanien zu schließen, ließ den englischen König James I. eine Gesandtschaft zu Philipp III. von Spanien entsenden. Diese Gesandtschaft von 1605, es ist umstritten ob Shakespeare ihr angehörte, sah in der Pause der veranstalteten *fiesta de cañas y toros* einen Einakter, der die Abenteuer von Don Quijote und Sancho darstellte.²²⁰ Sehr wahrscheinlich führte dieses Erlebnis zur frühen Rezeption am englischen Hof.

Ab 1609 setzten in England dramatische Adaptionen der *El curioso impertinte*-Novelle ein; kurz darauf folgte Sancho als Figurenvorlage für etliche Stücke. Interessanterweise distanzierten sich die englischen Bühnenaufsteller oftmals erheblich vom Original und bedienten sich nur mancher Anekdoten oder Figurencharakteristika.

*The first English imitation of Don Quixote, Beaumont's The Knight of the Burning Pestle, appeared in 1612. [...] In 1614 Ben Jonson's Bartholomew Fair was staged: its main characters, Master Bartholomew Cokes and his servant Mr. Waspe have been identified as a Quixote-Sancho pair.*²²¹

In Frankreich verhielt es sich ähnlich:²²² kurz nach der Veröffentlichung des ersten Teiles im Jahre 1605 wurden Teile des Romans ins Französische adaptiert, doch bestand ein Großteil dieser Arbeiten in sehr freien Bearbeitungen, die darüber hinaus nur Teile des Romans (etwa *Le curieux impertinent* von Nicolas Baudouin, 1608) beinhalteten. *Los obligan a semejante elección, conviene insistir, la moda y los gustos del público, una moda por entonces volcada hacia el género pastoril y con él a las*

²²⁰ Vgl. Sommer-Mathis, Andrea: *Festbeschreibung als Speicher des Gedächtnisses. Zur sozialen und ästhetischen Praxis der höfischen Festkultur im iberoromanischen Raum*. In: Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Festkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Hg. v. Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald und Birgit Wagner. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2009; S. 71f. Mehrere frühe Rezeptionen von *Don Quijote* sind belegt: Die erwähnte Feierlichkeit im Jahre 1605, 1610 und 1618 zu Heiligsprechungen in Salamanca und Zaragoza; 1621 eine Maskerade in Mexiko, 1607 und 1632 in Peru.

²²¹ Adrila, J. A. G.: *The Influence and Reception of Cervantes in Britain, 1607-2005*. In: The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain. Hg. v. J. A. G. Adrila. London: LEGENDA, 2009; S. 5.

²²² Siehe zu Frankreich: Bardon, Maurice: *El Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*. Alicante: Universidad de Alicante, 2010.

*historias más fantásticas, más alejadas de la realidad.*²²³ Eine Gesamtübersetzung wurde im Jahre 1614 durch César Oudin (gedruckt bei Jean Fouët, Paris) angestellt, der zuvor bereits *El curioso impertinente* und *La Galatea* von Cervantes übersetzt hatte. Etliche Auflagen in Paris und Rouen bis 1665 zeugen vom großen Erfolg dieser Interlinearversion. Der zweite Teil wurde 1618 von François de Rosset übersetzt (dieser bei Veuve Jacques de Clou & Denis Moreau, Paris).²²⁴ Die freie Übersetzung *Histoire de l'admirable Don Quixotte de la Manche* aus dem Jahre 1677 von Filleau de Saint-Martin, der den Text der Zielsprachenkultur anpasste, behielt bis zur Romantik ihre Aktualität.²²⁵

Die Repräsentation des *Don Quijote* in Frankreich kennzeichnete sich durch Symbolkraft ihrer Satire:

*Tanto quienes hacían reír como quienes reían a su costa, se burlaban en realidad no tanto de él como de lo que representaba y simbolizaba: la España orgullosa pero venida a menos, débil, al borde de la extenuación, el español arrogante, pero impotente. Don Quijote aparece en los ballets y mascaradas como un hermano menor de Matamoros o Fierabrás. Autores y espectadores lo identifican con tales héroes orgullosos e inoperantes, y disfrutan pensando no sólo en él sino también en ellos en tanto ríen a costa de un enemigo que ya no les inspira excesivo temor.*²²⁶

Die Vermählung Ludwig XIII. mit der spanischen Infantin Ana de Austria führte – ähnlich der Situation am Wiener Hof – zu einem steigenden Interesse an der spanischen Kultur. Vor allem dank der frühen französischen Übersetzung konnten auch Sprachkundige das Werk lesen. Neben den Bühnenbearbeitungen war *Don Quijote* ebenso in Romanen allgegenwärtig, in denen – ähnlich der Bearbeitungen der

²²³ Bardon, Maurice: *El Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*. Alicante: Universidad de Alicante, 2010; S. 103.

²²⁴ *Por más que resulte sorprendente, la traducción del Quijote de 1605 por César Oudin y la de la segunda parte de 1615 por François de Rosset no llegaron a mejorarse de manera significativa hasta que salió, ya bien entrado el siglo XIX, la esmerada e insoslayable traducción de Louis Viardot (1836).*

Moner, Michel: La recepción de "Don Quijote" en Francia.

http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/moner/p02.htm (Oktober 2012)

²²⁵ Vgl. Canavaggio, Jean: *Don Quijote pasa el Pirineo: Algunos hitos de una primera recepción (1615-1700)*. In: Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito. Hg. v. Begoña Lolo. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2007; S. 22.

²²⁶ Bardon, Maurice: *El Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*. Alicante: Universidad de Alicante, 2010; S. 269f.

El curioso impertinente-Novelle – das Realitätsferne und die Lächerlichkeit im Vordergrund standen.²²⁷ Hinsichtlich französischer Bühnenadaptionen ist sicherlich das Werk von Guyon Guérin de Bouscal zu nennen, der im Jahre 1642 die zwei *comédies* in fünf Akten *Don Qvixote de la Manche* (erster 1638, und zweiter Teil, 1639) sowie die *comédie* *Le gouvernement de Sanche Pansa* (1641) publizierte.²²⁸

Es ist nun entscheidend, dass dem Publikum seit diesen frühen englischen und französischen Bühnenadaptionen nicht die Gesamtheit des Romans vorgestellt wurde, sondern nur einzelne Anekdoten. In manchen Fällen wurden die Hauptfiguren Don Quijote und Sancho sogar in die Nebenhandlung der Stücke verbannt, in denen sie für die komischen Elemente des Stückes zuständig waren.²²⁹

Zu den frühen Übersetzungen kann ebenso die italienische gezählt werden: Lorenzo Franciosini übersetzte beide Teile, die in den Jahren 1622 und 1625 in Venedig bei Andrea Baba veröffentlicht wurden.

Im Gegensatz dazu verzögerte sich die Übersetzung sowohl im deutschsprachigen Raum als auch in Holland, wo Teil I und II auf Holländisch erst 1657 in Dordrecht erschienen. Die erste deutschsprachige Übersetzung wurde von Joachim Caesar, unter dem Pseudonym Pahsch Bastel von der Sohle,²³⁰ im Jahre 1648 veröffentlicht: *Don*

²²⁷ *Finalmente, huelga decir que no se puede cerrar este apartado sobre la novelización de Don Quijote en Francia, sin mencionar Le berger extravagant, de Charles Sorel (1627-1628), en el que se metamorfosea al caballero andante en un pastor ridículo, conforme a la pista abierta por el propio Cervantes en su Don Quijote (II, 67).*

Moner, Michel: La recepción de "Don Quijote" en Francia.

http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/moner/p03.htm (Oktober 2012)

Auf die Rolle Charles Sorels kann hier leider nicht eingegangen werden; es sei jedoch angemerkt, dass dessen literarisches Schaffen auch Dramatiker beeinflusst hatte (etwa Thomas Corneille).

²²⁸ Sehr zu empfehlen: Digitalisate des Werkes von Guyon Guérin de Bouscal sind online zu nutzen unter *Livres du patrimoine* (von der Bibliothèque Nationale de France geführt): <http://www.patrimoine.edilivre.com> (Oktober 2012)

²²⁹ Vgl. Canavaggio, Jean: *Don Quijote pasa el Pirineo: Algunos hitos de una primera recepción (1615-1700)*. In: Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito. Hg. v. Begoña Lolo. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2007; S. 35.

²³⁰ Ob der vielen Pseudonyme des Übersetzers folgend die Einträge des Katalogs der Deutschen Nationalbibliothek zu Joachim Caesar: Dobreboranus, Aeschacius Major; Basteln von der Sohle, Pahsch; Sohle, Pahsch Basteln von der; Joachimsthal, Caesar; Jochimsthal, Caesar; Bastel von der Sohle, Pahsch; Sohle, Pahsch Bastel von der; Pahsch Bastel von der Sohle, ...; Aeschacius, Maior; Aeschacius <Maior>; Maior, Aeschacius; Major, Aeschacius; Aeschacius, Major; Aeschacius <Major>; Jochimsthal, Caesar von; Joachimsthal, Caesar von; Salis valle Joachimici, Caesar de; Caesar <Salis valle Joachimici>
Datensatzlink: <http://d-nb.info/gnd/122503279> (Jänner 2013)

*Kichote de la Mantscha, Das ist: Juncker Harnisch aus Fleckenland.*²³¹ Sie enthält jedoch nur die ersten 23. Kapitel des ersten Teiles und endet somit zu Beginn des Sierra Morena-Erzählkomplexes.²³² Interessanterweise umfasst die deutsche Übersetzung dennoch nur 22. Kapitel: das 14. Kapitel, *Donde se ponen los versos desesperados del difunto pastor, con otros sucesos*,²³³ fehlt beabsichtigt. Entsprechend wurde der ins folgende Kapitel überleitende Teil des 13. Kapitels ausgelassen und mit dem Schlussteil des 14. Kapitels vermischt, weshalb Marcela und Grisóstomo – der Textkohärenz folgend – ausgespart blieben. Stattdessen wurde das 13. dem 15. Kapitel angepasst.²³⁴

Die erste vollständige deutsche Übersetzung beider Teile wurde im Jahre 1682 publiziert:²³⁵ *Don Quixote | Von | Mancha, | Abentheurliche | Geschichte. | Erster Theil. [bzw. Anderer Theil.] | [Druckermarke | schwarzer Strich] | Basel und Franckfurt / | Verlegt | Von Johann Ludwig du Four, | von Genff. | [schwarzer Strich] | 1682.* Sie basiert auf der französischen Vorlage von F. Filleau de Saint-Martin (1677) und so schreibt der Übersetzer in seiner *Zuschrift*: [...] *Ihre Durchleucht wissen / | daß eben*

²³¹ Vgl. Canavaggio, Jean: *Don Quijote pasa el Pirineo: Algunos hitos de una primera recepción (1615-1700)*. In: Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito. Hg. v. Begoña Lolo. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2007; S. 22 (Zitat ebd.).
Un catálogo alemán de 1625 menciona una primera publicación de esa traducción en Cöthen, datada en 1621. Pero, al parecer, se trata de una indicación errónea.

²³² An dieser Stelle sei einiges vorweggenommen: die *Don Quijote*-Opern am Wiener Hof im 18. Jahrhundert setzen inhaltlich erst ab dem 23. Kapitel ein, weshalb eine Verbindung zu dieser Übersetzung – zumindest textgeschichtlich – ausgeschlossen werden kann.

²³³ Cervantes, Miguel: *Don Quijote de la Mancha*. Tomo I. Edición de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 2012³²; S. 218-228.

²³⁴ Vgl. mit der Übersetzung aus dem Jahre 1669, bei welcher es sich um einen Nachdruck der Auflage von 1648 handelt:

Don Kichote de la Mantscha, | Das ist: | Juncker Harnisch auß Fle= | ckenland / | Aus Hispanischer Sprach in hoch= | teutsche übersetzt. | Kauff mich: Und liß mich. | Reuts dich: So friß mich. Odr ich Bezahl dich. | [Druckermarke] | Franckfurt / | In Verlegung Thomae Matthiae Gützen. | 1669. (Erstes Frontispiz)

Die | Abentheurliche Geschichte des | scharpfsinnigen Lehns= und Rittersassen / | Juncker | Harnisches | aus Fleckenland / | Auß dem Spanischen ins | hochteutsche versetzt | Durch | Pahsch Basteln | von der Sohle. [Druckermarke] Franckfurt / | Gedruckt bey Blasium Ilßnern / | im Jahr 1669. (Zweites Frontispiz)

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10607205-0>
(Jänner 2013)

²³⁵ Vgl. beide Teile in der Bayerischen Staatsbibliothek:

Don Quixote von Mancha, Abentheurliche Geschichte. Erster Theil. Basel und Franckfurt / Verlegt Von Johann Ludwig du Four, von Genff. 1682.

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10607206-5>
(Jänner 2013)

Don Quixote von Mancha, Abentheurliche Geschichte. Anderer Theil. Basel und Franckfurt / Verlegt Von Johann Ludwig du Four, von Genff. 1682.

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10607207-1>
(Jänner 2013)

dieses / jüngsthin in | Französischer Sprach außge= | gangenes Buch / so Ihrer | Königlichen Hochheit dem | DAUPHIN zugeschrieben | worden / dem Hof grosse Lust= | barkeit erweckt hat. Die deutschsprachigen Bände wurden Elisabeth | Charlotte / | Herzogin zu Orleans / Ge= | bohrenen Chur=Pfalz=Gräfin | bey Rhein, der Schwägerin Ludwigs XIV., gewidmet.²³⁶

Der Artikel *Musikalische Räume des Don Quijote in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper* bietet einen sehr guten Einstieg in das Feld der musikalischen Bühnenadaption. Laut Lolo Begoña diente der *Don Quijote* als Inspirationsquelle für bisher ca. 1200 musikalische Bearbeitungen, die bereits kurz nach der Veröffentlichung des Romans einsetzten und kontinuierlich bis in die Gegenwart verfasst werden.²³⁷ Der Stoff findet sich in nahezu allen Genres und Subgenres der Oper:

[...] *ópera seria, ópera bufa, intermezzo, gran ópera, comedia heroica, ópera cómica, opereta, ópera de cámara, ópera para niños...* Entre los numerosos compositores que han puesto su talento dramático al servicio de la magna obra de Cervantes destacaremos, por orden cronológico de composición de las obras: Purcell, Conti, Rameau, Caldara, Telemann, Martini, Piccini, Paisiello, Salieri, Donizetti, Mercadante, Mendelssohn, Massenet, Falla, Henze, Frazzi, Fénelon, Zender, Cristóbal Halffter, José Luis Turina, Tomás Marco y Mauricio Sotelo.²³⁸

Auf Grund der langen Adaptionstradition sind weder Texttreue noch Interpretationsgleichheit gegeben. Zwei Zugänge können laut Lolo Begoña für die gesamte Rezeptionsgeschichte unterschieden werden, die zwischen *Mythifizierung und Entmythifizierung, dem Lobpreis universeller Werte, die der Junker und seine Abenteuer darstellen, und der grob satirischen und grotesken Parodie mit dem Mittel der Komik schwank[en]*.²³⁹ Interessant ist zudem die Trennung zwischen Roman und

²³⁶ Beide Zitate (Widmung und Bezug auf den französischen Hof): o. S.

²³⁷ Lolo, Begoña: *Musikalische Räume des Don Quijote in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper*. In: Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 263-282.

²³⁸ Nommick, Yvan: *El Quijote en la ópera*.
http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nommick.htm (Oktober 2012)

²³⁹ Lolo, Begoña: *Musikalische Räume des Don Quijote in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper*. In: Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v.

Hauptfigur: während der Text selbst als Burleske bzw. als Satire im 17. und 18. Jahrhundert verstanden wurde, gab es bereits früh Ansätze die Figur psychologisiert darzustellen. Die Auslegungen zwischen komisch und tragisch, Narr und Philosoph, Rationalität und Irrationalität sind stets unterschiedlich. Vor allem in der deutschsprachigen Oper (im Gegensatz zur englischen und französischen) wurde sehr früh der Protagonist anders als der Roman in seiner Gesamtheit ausgelegt.²⁴⁰

Die musikalischen Adaptionen wurden sowohl für das Ballett als auch für die Oper gleichsam angewandt. Vor allem im Ballett ist zu bedenken, dass einerseits die Thematik Traum-Wirklichkeit und andererseits die körperliche Figurendarstellung von Bedeutung sind. Jean Canavaggio betont, dass vor allem diese frühen Darstellungen für die Verbreitung des *Don Quijote* sorgten und zugleich Figureninterpretationen bestimmten: *En efecto, son las entradas, los ballets y las mascaradas los que dan a conocer el contraste físico de la pareja, asegurando de esta forma su popularidad. Todo concurre, en su indumentaria, a provocar la risa [...]*.²⁴¹ Für die Bühnenadaptionen war der französische Hof wegweisend: das früheste Ballett fand bereits zu Beginn des Jahres 1614 im Louvre statt (*Ballet de Dom Quichotte et des chats et des rats*) und für das gesamte 17. Jahrhundert sind in Frankreich sechs Ballette und Maskeraden zum Stoff des *Don Quijote* bekannt. Frankreich nutzte diesen Stoff um die politischen Veränderungen im 17. Jahrhundert zu untermauern:²⁴²

*Der Quijote wurde in der Zeit von Louis XIII. zum Symbol eines stolzen und prahlerischen Spaniens, das mit kaum mehr als einem Schwert in der Lage ist, Riesen und Monstren herauszufordern, das man nun jedoch verspotten und lächerlich machen konnte, wo man es nicht mehr fürchtete.*²⁴³

Tilman Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 264.

²⁴⁰ Vgl. Esquivel-Heinemann, Bárbara: *Don Quijote in der deutschsprachigen Oper*. In: Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilman Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 235-245.

²⁴¹ Canavaggio, Jean: *Don Quijote pasa el Pirineo: Algunos hitos de una primera recepción (1615-1700)*. In: Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito. Hg. v. Begoña Lolo. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2007; S. 23.

²⁴² Vgl. Lolo, Begoña: *Musikalische Räume des Don Quijote in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper*. In: Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilman Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 263-266.

²⁴³ Ebd.; S. 265.

Während das Ballett in Frankreich aufkam wurde in Italien die erste Oper verfasst: der Librettist Camilo Rima und ein anonymer Komponist schufen *Sancio* (1655, Modena), 1680 wurde das *Dramma per musica Il Don Chissiot della Mancia* in Venedig vorgestellt (Text von Marco Morosini, Musik von Carlo Fedeli detto Sajon).²⁴⁴

*Anders als in manchen der späteren Opern, hielt sich der Librettist nicht an die Romanvorlage. [...] Morsini begründete dies damit, dass die vielen Episoden des Romans für eine musikalische Bearbeitung ungeeignet seien. [...] Tatsächlich sind die Figuren des Don Quijote und seines Dieners Sancho Panza nur sehr locker mit der eigentlichen Handlung verbunden, die durch die üblichen Liebesintrigen der Barockoper bestimmt wird.*²⁴⁵

In Italien, bzw. von italienischen Librettisten war insbesondere im 18. Jahrhundert der Stoff sehr präsent: über 40 Opern wurden geschaffen.²⁴⁶

Auch in anderen Ländern sind Adaptionen vorgenommen worden: etwa wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts die englische Oper *The comical history of Don Quixotte* uraufgeführt. Der Komponist Henry Purcell schaffte dieses Werk auf der Textgrundlage von Thomas D'Urfey (1694-1695).²⁴⁷

Zwischen 1690 und 1795 wurden elf deutschsprachige Libretti verfasst und gespielt, insgesamt sind 21 Darstellungen des *Don Quijote* (oder der beinhaltenden Figuren und/oder Novellen) im deutschen Sprachraum in diesem Zeitfenster überliefert. Bereits im Jahre 1613 gab es in Heidelberg eine Vorstellung, die während der Hochzeitfeierlichkeiten von Friedrich V. mit der englischen Prinzessin Elizabeth Stuart gezeigt wurde und die als die erste belegte Rezeption des Werkes im deutschsprachigen Raum gilt. Sehr wahrscheinlich diente die englische Übersetzung von 1612 dafür als Vorlage.²⁴⁸

²⁴⁴ Gesamtes Libretto zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/00755.pdf> (Dezember 2012)

²⁴⁵ Sommer-Mathis, Andrea: *Don Quijote auf der Wiener Bühne*. In: Denkmodelle. Hg. v. Jordi Jané. Tarragona: Universitas Tarraconensis, 2000 (Sonderheft, 1); S. 101.

²⁴⁶ Vgl. Lolo, Begoña: *Musikalische Räume des Don Quijote in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper*. In: Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 266-268.

²⁴⁷ Vgl. Canavaggio, Jean: *Don Quijote pasa el Pirineo: Algunos hitos de una primera recepción (1615-1700)*. In: Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito. Hg. v. Begoña Lolo. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2007; S. 29f.

²⁴⁸ Vgl. Esquivel-Heinemann, Bárbara: *Some forgotten Don Quijote(s)*. In: Bulletin of the Cervantes Society of America, 1992 (Volume XII, Number 1, Spring 1992); S.46.

Die erste deutschsprachige Oper, die auf dem cervantinischen Werk beruht, wurde 1690 in Hamburg aufgeführt, wo – ähnlich der Situation in Wien – andere Stücke von Calderón und Lope de Vega bearbeitet und gespielt worden waren. In der Musikkomödie *Der irrende Ritter D. Quixotte de la Mancía* stellte der Librettist Hinrich Hinsch die Figur als tragisch (verloren, irrend) dar und erkannte in ihr den Kampf des Verstandes gegen den Wahnsinn.

Yet in choosing the adjective «irrend», the librettist already introduces his concept of duality in the personality of Don Quijote, seeing him as someone not only perhaps mistaken in what he is doing but also as a someone who has lost his sense of direction, at least for the duration of the opera.²⁴⁹

Inhaltlich orientierte sich Hinsch am zweiten Teil des Romans (Kapitel 30-57), der am Hofe des Herzoges spielt. Er führte jedoch zusätzlich die Figur des Rodrigo ein, und sah sich darin anderen Bearbeitern, Andreas Gryphius zum Beispiel, verbunden. Eine weitere deutschsprachige Oper (chronologisch die sechste) ist im Jahre 1739 in Wien gedruckt worden: *Amor medico o sia il Don Chisciotte (Die Liebe ein Arzt, oder Don Quijote)*. Doch dazu im folgenden 4. Kapitel mehr.

Interessanterweise geht die Ikonographie des Romans sehr stark mit den internationalen Übersetzungen und Bearbeitungen einher. Manche der ersten spanischen Ausgaben tragen am Frontispiz bloß das Emblem des Druckers, andere wurden durch Ritterfiguren verziert. Die Madrider Ausgaben von Juan de la Cuesta etwa, sowie die Drucke aus Brüssel, Milan und die bereits genannten frühen englischen und französischen Übersetzungen des ersten Teiles wurden ohne ikonographische Besonderheiten gedruckt.²⁵⁰ Bis 1617 sind daher nur neun Verbildlichungen des Ritters erhalten geblieben:²⁵¹

²⁴⁹ Ebd.; S. 48.

²⁵⁰ Madrid, Juan de la Cuesta; zwei Ausgaben des *Don Quijote* (1. Teil) aus dem Jahre 1605 und 1608, die *Novelas Ejemplares* (1613), *Don Quijote* (2. Teil) aus dem Jahre 1615 und schließlich *Persiles y Sigismunda* (1617).

Brüssel: *Don Quijote*, bei Roger Velpius im Jahre 1607 und 1611; bei Huberto Antonio (1616, 2. Teil; 1617, 1. Teil).

Milan: *Don Quijote*, bei den Erben des Pedromartir Locarni und Juan Bautista Bidello im Jahre 1610.

²⁵¹ Vgl. Deuxes Mallol, Mercedes u.a. (Hg.): *El Quijote: Biografía de un libro. 1605-2005*. Hg. v. Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, Fundación Winterthur. Madrid: Biblioteca Nacional, 2005. Die Bilder sind zu finden unter: www.qbi2005.com (Mai 2012)



Lissabon 1605,
Jorge Rodriguez



Lissabon 1605/1617,
Jorge Rodriguez
(1. u. 2. Teil)



Lissabon 1605, Pedro
Crasbeeck



Valencia
1605/1616, Pedro
Patricio Mey
(1. u. 2. Teil)



Barcelona 1617,
Bautista Sorita (1. Teil)
Barcelona 1617,
Sebastian Mateuat (2.
Teil)

Jene frühen Drucke, die in Lissabon, Valencia und später in Barcelona angefertigt wurden, verbildlichen seit 1605 den Ritter auf dem Titelblatt. Etliche Aspekte können unterschieden werden: ist der Schildknappe mit abgebildet, der Ritter zum Kampf bereit, welche Utensilien schmücken die Figur(en)?

Vor allem seit der Publikation der französischen Übersetzung von François de Rosset des zweiten Teiles im Jahre 1618 kann von einer textbezogenen Verbildlichung am Frontispiz gesprochen werden: obwohl äußerliche Unterschiede der Figuren noch nicht in den



Paris 1618,
Jacques du Clou & Denis
Moreau (2. Teil)



London 1620,
Edward Blount
(2. Teil)

Vordergrund treten, so sind Details wie Don Quijotes Helm, die Windmühlen und Sanchos Esel zu erkennen.²⁵² Die anonyme Vignette wurde schließlich auch für die englische Übersetzung (1620) und zwei weitere Pariser Auflagen (1622 und 1639) verwendet. Johannes Hartau schreibt zudem:

Sie bildet meines Erachten auch den Ausgangspunkt zu den zwei bildlichen Darstellungen von Jacques Lagniet und den Brüdern Le Nain. Lagniets um 1650 entstandene Serie « Les Advantures du fameux Chevalier Dom Quixot » ist die erste Bilderserie zum Thema. [...] Die Quijote-Serie steht im Kontext von Lagniets Verlagsproduktion, welche auch anti-spanische Flugblätter verbreitete.

Neben diesen acht Druckausgaben gibt eine andere, sehr frühe ikonographische Quelle: die Kupferstiche von Bretschneider aus dem Jahre 1614, die die Festlichkeiten von Johann Georg I. von Anhalt-Dessau, welche zu Ehren seiner Tochter 1613 veranstaltet wurden, dokumentieren.

²⁵² Vgl. Canavaggio, Jean: *Don Quijote pasa el Pirineo: Algunos hitos de una primera recepción (1615-1700)*. In: Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito. Hg. v. Begoña Lolo. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2007; S. 23.

Der „Dom Quixot“ gehört in einen satirischen Zusammenhang: Mit ihm soll auch „der Spanier“ lächerlich gemacht werden.²⁵³

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden mehrere Möglichkeiten der Darstellung: erstens die genannten Serien französischer Künstler (ihr berühmtester Vertreter, Jacques Lagniet, hat zwischen 1650-52 38 Illustrationen gemalt, die von mehreren Stechern wie Jérôme David angefertigt wurden).²⁵⁴ Zweitens die Illustrationen der Übersetzungen: bereits in der ersten deutschen Teilübersetzung (1648, 1669 Frankfurt) sind fünf anonyme Stiche enthalten:²⁵⁵

Se añaden al texto cinco grabados de cobre, por lo que podría considerarse como la primera edición ilustrada del Quijote, pero el escaso número de sus láminas no permite considerarla como tal, puesto que, en realidad, no alcanzan a ilustrar el discurso de la obra.²⁵⁶



Don Quijote y Sancho Panza
I., delante de la portada



Primera comida de don Quijote en la venta
I., cap. 2



Rocinante y Don Quijote son arrastrados por el aspa del molino
I., cap. 8



Don Quijote abraza a Maritornes; El arriero pega a Sancho Panza y Maritornes, al tiempo que entra el ventero
I., cap. 16



Don Quijote percibe el olor de Sancho Panza
I., cap. 20

²⁵³ Hartau, Johannes: *Don Quijote als Thema der bildenden Kunst*. In: Europäische Dimensionen des *Don Quijote* in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: University Press, 2007; S. 122-123.

²⁵⁴ Vgl. Vgl. Canavaggio, Jean: *Don Quijote pasa el Pirineo: Algunos hitos de una primera recepción (1615-1700)*. In: Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito. Hg. v. Begoña Lolo. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2007; S. 24.

²⁵⁵ Die Bilder sind zu finden unter: www.qbi2005.com (Mai 2012)
Die Bayerische Staatsbibliothek stellt ein Digitalisat der deutschen Übersetzung aus 1669 online zur Verfügung, die die Illustrationen beinhaltet (s. Fußnote 233):
<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=nbn:de:bvb:12-bsb10607205-0>
(Jänner 2013)

²⁵⁶ Deuxes Mallol, Mercedes u.a. (Hg.): *El Quijote: Biografía de un libro. 1605-2005*. Hg. v. Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, Fundación Winterthur. Madrid: Biblioteca Nacional, 2005; S. 23.

In der niederländischen Übersetzung aus dem Jahre 1657 sind ganze 26 Stiche von Jacob Savery gedruckt. Diese holländische Ausgabe gilt als der erste illustrierte *Don Quijote*.²⁵⁷



Frontispicio



Penitencia de Don Quijote
en Sierra Morena
I., cap. 25



Bromas en casa de los
Duques
II., cap. 32



Sancho, juez de Barataria
II., cap. 45

Diese Illustrationen wurden als Vorlage für viele andere Ausgaben im 17. Jahrhundert (etwa Brüssel 1662, Orleans 1665, Amsterdam 1669/70, wie für die deutsche Übersetzung beider Teile im Jahre 1682, u.a.m.) und darüber hinaus verwendet. Das Frontispiz zeigt die Figuren Don Quijote mit Mambrin-Helm, Sancho Pansa mit seinem Esel, die Statuen von Amadís und Roland und das Bildnis der Dulcinea.²⁵⁸

Die Textillustrationen bezeugen eine europaweite Reduzierung der Figuren auf ihre lächerlichen, grotesken und komischen Züge.

Als dritte Möglichkeit der bildlichen Darstellung sind Wandteppiche zu nennen. In den 1670er Jahren entstand in England eine Serie aus sechs Wandteppichen, die

*[...] sowohl den Eindruck karnevalesker Freude als auch den einer alptraumartigen Phantasie [vermittelt] [...]. Die englische Grotesken-Teppichserie fand keine Breitenwirkung; lediglich eine englische Quijote-Ausgabe von 1687 weist einige punktuelle Übereinstimmungen in den Motiven auf.*²⁵⁹

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erweiterte Jacques Harrewyn für die Brüsseler französische Übersetzung (1706) den Bestand an Illustrationen, die abermals auch in anderen Editionen gedruckt wurden. Davon inspiriert setzte bereits 1715 die große

²⁵⁷ Die Bilder sind zu finden unter: www.qbi2005.com (Mai 2012)

²⁵⁸ Vgl. Hartau, Johannes: *Don Quijote als Thema der bildenden Kunst*. In: Europäische Dimensionen des *Don Quijote* in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: University Press, 2007; S. 124-125.

²⁵⁹ Ebd.; S. 127.

Epoche der Wandteppiche mit Don-Quijote-Motiven ein: das Gobelin-Werk von Charles Coypel beeindruckte dermaßen, sodass im gesamten 18. Jahrhundert *ca. 230 Don-Quijote-Teppiche entstanden*. Coypels Vorlagen wurden ebenso als Druckwerke verkauft und als Buchillustrationen verwendet.²⁶⁰

*Bald hingen Coypels Don-Quijote-Stiche in vielen Handwerker- und Bürgerstuben. [...] Satire findet sich dagegen wenig in Coypels Werk. Auch karikiert er Don Quijote nicht, sondern zeigt einen Edelmann, über dessen Extravaganzen und Einbildungen man lächeln oder schmunzeln kann. Das reiche Mienenspiel und die bühnenhafte Beleuchtung machen aus Coypels Szenen kleine Theaterinszenierungen – opéra comique auf der Höhe der Malkunst.*²⁶¹

Die von Coypel hinzugefügten Allegorien zu Vernunft und Narrheit sollten in weiterer Folge die künstlerische Umsetzung und die Textinterpretation des *Don Quijote* während der Aufklärung bestimmen.²⁶²

²⁶⁰ Ebd.; S. 130.

²⁶¹ Ebd.; S. 132.

²⁶² Siehe zu einer genaueren Analyse der Ikonographie: Lucía Megías, José Manuel: *Leer el Quijote en imágenes: hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Calambur, 2010.

4. Spanien und die Kaiserbühne

In weiterer Ausführung werden die kulturellen Beziehungen zwischen Spanien und Österreich an Hand der Dramenrezeption am Wiener Kaiserhof analysiert.²⁶³

Nach einem theatergeschichtlichen Überblick zum profanen Kaisertheater, steht die Frage im Vordergrund, in wieweit dynastische Verbindungen durch Wechselheiraten den Kulturaustausch prägten und das kulturelle Leben am Hof bestimmten. Mehrere Faktoren gilt es zu beachten: die frühen Verbindungen der Habsburger Linien wirkten auf die Hofkultur – etwa auf das Hofzeremoniell – ein, während die italienischen Einflüsse ab dem 17. Jahrhundert vor allem die Festkultur am Hof veränderten. Die Mischung aus diesen Einwirkungen führte zu einer besonderen Form der höfischen Festkultur, die sich – anders als viele deutsche Fürstenhöfe – vom französischen Typus distanzierte. Der in dieser Arbeit behandelte Zeitraum (1622-1740) spiegelt somit die Rezeption insbesondere italienischer Kultur wider und umfasst die Epoche der *barocken Theatralfeste*, die erst mit der letzten Festaufführung („*Ipermestra*“, 1744) [...] ein Ende fand.²⁶⁴

Ein weiterer Aspekt, der im internationalisierten Theaterkomplex nicht zu unterschätzen ist, ist jener der propagandistischen Aussage des Repertoires: Huldigung des einen Herrschers brachte oftmals symbolische Herabsetzung des anderen mit sich.

²⁶³ Höfe außerhalb Wiens sollen hier nicht weiter behandelt werden, obwohl die ersten italienischen Opern/Musikdramen auf Habsburger-Bühnen in Prag (1612 in Anwesenheit Kaiser Rudolphs II.), Innsbruck und Salzburg (ab 1614; z. B. 1619 *Orfeo* (Monteverdi) in Anwesenheit Ferdinands II.) belegt sind.

Auch das im Karneval 1617 in Prag vor Kaiser Matthias vom Adel getanzte und von seinen Sängern und Instrumentalisten musizierte Ballett mit italienischer musikdramatischer Einleitung [entspricht einem] Musikdrama nach Art von Claudio Monteverdis Ballo delle Ingrate von 1608 [...] – wohl wesentlich durch die dynastische Verbindung zu den Gonzaga angeregt –, und zwar zu einer Zeit, als italienische Höfe außer Florenz und Mantua derartige Unterhaltungen noch nicht rezipiert hatten.

Vgl. Seifert, Herbert: *Die musikalischen Früchte dynastischer und diplomatischer Beziehungen der Habsburger zu Italien von Kaiser Matthias bis Karl VI.* In: Le Corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia (secoli XVI-XIX). / Höfe als Orte der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16. bis 19. Jahrhundert). Hg. v. Marco Bellabarba und Jan Paul Niederkorn. Bologna: Il mulino; Berlin: Duncker & Humblot, 2010; S. 195f. (Zitat S. 198-199)

Vgl. Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert.* Tutzing: Schneider, 1985; S. 25f.

²⁶⁴ Kunz, Harald: *Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia.* In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung. Hg. v. Franz Hadamowsky. Wien: Verlag Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, 1958 (Jg. 1953/54); S. 3.

Während der italienische Einfluss und die Bedeutung italienischer Künstler am Wiener Kaiserhof bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts konstant beträchtlich blieb, kann die Rezeption spanischer Werke am Kaiserhof in drei grobstrukturierte Phasen unterschieden werden: jene vor, während und nach dem Spanischen Erbfolgekrieg. Diese Phasen unterscheiden sich in den Rezeptionsarten erheblich.

4.1 Das weltliche Wiener Hoftheater

In Wien sind das geistliche Spiel, das humanistische Schultheater, Ritterspiele und Jahrmarktspektakel seit Ende des 15. Jahrhunderts belegt.²⁶⁵ Zudem setzten zu Beginn des 17. Jahrhunderts sowohl regelmäßige Vorstellungen von Wandertruppen, als auch die Tradition des höfischen Huldigungstheaters ein.²⁶⁶

Obwohl seit dem 15. Jahrhundert an den europäischen Höfen Musiker zum Hofpersonal zählten und diese sich im 16. Jahrhundert zu kleinen Hofkapellen entwickelten, war es ein langer Weg bis sich das Musiktheater als Teil der höfischen Festkultur etablieren konnte.²⁶⁷ Bis ca. 1600 war die einzige theatralische Gattung das Schauspiel – wenn auch mit musikalischer Begleitung – gewesen, das am Hof durch Laien oder seit Ende des 16. Jahrhunderts durch Berufsschauspieler der Wandertruppen dargestellt wurde. *Das Schauspiel ging am Ende des 16. Jahrhunderts in Italien eine Ehe mit der Musik ein: Sie zeugten eine zweite theatralische Gattung, ein musikdramatisches Werk („opera in musica“).*²⁶⁸ An den Höfen Norditaliens konnte

²⁶⁵ Das geistliche Spiel umfasste zum Beispiel Osterspiele und Fronleichnamsprozessionen. Gaukler, Seiltänzer, Sänger und Instrumentalisten am Jahrmarkt hatten seit dem 14. Jahrhundert ein belegtes Aufführungsrecht. Im Gegensatz dazu mussten die Wandertruppen um Genehmigungen ansuchen.

Zum Geistlichen Spiel des Mittelalters sehr empfehlenswert:

Müller, Jan-Dirk: *Mittelalterliches Theater: Geistliches Spiel*. In: Theater im Aufbruch: Das europäische Theater der Frühen Neuzeit. Hg. v. Roger Lüdeke und Virginia Richter. Tübingen: Niemeyer, 2008; S. 19-30.

Hadamowsky, Franz: *Mittelalterliches geistliches Spiel in Wien 1499-1718. Eine Dokumentation aus den wichtigsten Quellen*. Wien: Verband der Wissenschaftl. Gesellschaften Österreichs, 1981 (Quellen zur Theatergeschichte; Bd. 3).

²⁶⁶ Vgl. Hadamowsky, Franz: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Wien: Jugend und Volk, 1988; S. 2-95.

²⁶⁷ Vgl. Müller, Rainer A.: *Der Fürstenhof in der frühen Neuzeit*. München: Oldenbourg, 2004² (Enzyklopädie deutscher Geschichte; Bd. 33); S. 45f.

²⁶⁸ Hadamowsky, Franz: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Wien: Jugend und Volk, 1988; S. 133.

sich die Oper voll entwickeln, da sowohl Künstlerwissen,²⁶⁹ als auch die entsprechenden finanziellen Möglichkeiten gegeben waren. Es gilt zu bedenken, dass in Wien zu dieser Zeit der Erzherzog Hof führte, der Kaiser jedoch in Prag residierte. Kaiser Matthias kam bereits 1612 in Kontakt mit der italienischen Oper: der Startenor Francesco Rasi verbreitete sein Wissen und Können in Prag und Salzburg. Etwas später folgte Francesco Campagnolo, der *allem Anschein nach als Übermittler italienischer und vor allem Mantuaner Opernpraxis und Gesangstechnik tätig* [und] [...] *als Organisator aktiv* war, besonders in den Kreisen rund um Eleonora Gonzaga.²⁷⁰ Kaiser Matthias engagierte des Weiteren über einen längeren Zeitraum eine Comici-Truppe:²⁷¹

*Im Sommer 1614 hielt der Kaiser in Linz Hof. Während die italienischen und die englischen Komödianten, die auf ihren Fahrten an den Kaiserhof kamen und vor dem Kaiser spielten, sonst nur Verehrungen erhielten, ließ Kaiser Matthias 1614 eine Truppe der Commedia dell'Arte „aus Italia brünngen vnnd costfrei haltten“; [...] In den ersten Oktobertagen fuhr der Kaiser mit seinem Hofstaat zu Schiff nach Wien zurück, [...] die italienischen Komödianten nahm er mit. [...] Die Italiener spielten noch bis Ende November in Wien.*²⁷²

Diese Wandertruppen dienten zur Belustigung des Hofes. Bereits seit dem späten 16. Jahrhundert sind Wandertruppen in England belegt, die über Dänemark in den deutschsprachigen Raum reisten. Im Gegensatz zu den seit 1568 im deutschen Sprachraum dokumentierten italienischen Truppen,²⁷³ passte sich die

²⁶⁹ Maschinenarchitektur, Bühnenbild, Kostümbildnerei, Choreographie, Komposition und das Verfassen von Libretti wurden von professionellen Künstlern übernommen. Anders verhielt es sich mit den Darstellern: das Schauspiel wurde an vielen Höfen von Laien verkörpert. In Wien waren Schauspieler, Tänzer und Sänger keine Hofschauspieler, sondern Laien oder wandernde Berufsschauspieler.

²⁷⁰ Seifert, Herbert: *Die musikalischen Früchte dynastischer und diplomatischer Beziehungen der Habsburger zu Italien von Kaiser Matthias bis Karl VI.* In: Le Corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia (secoli XVI-XIX). / Höfe als Orte der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16. bis 19. Jahrhundert). Hg. v. Marco Bellabarba und Jan Paul Niederkorn. Bologna: Il mulino; Berlin: Duncker & Humblot, 2010; S. 204.

²⁷¹ Zur Commedia dell'Arte und ihrer Verbreitung im deutschsprachigen Raum siehe zum Beispiel: Schindler, Otto G.: *Comici dell'Arte alle Corti austriache degli Asburgo.* In: La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale. 1568-1769. Storia, testi, iconografia. Hg. v. Alberto Martino und Fausto de Michele. Pisa, Roma: Fabrizio Serra editore, 2010; S. 69-144.

²⁷² Hadamowsky, Franz: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges.* Wien: Jugend und Volk, 1988; S. 100f.

²⁷³ Siehe dazu:

englischsprachige den veränderten Bedingungen an: so wurden Stücke auf Deutsch aufgeführt (mit englischen, spanischen und französischen Vorlagen, zum Teil aus niederländischen Übersetzungen), deutsche Schauspieler in die Truppe aufgenommen. Eine Trennung zwischen Volks- und Hoftheater ist in der englisch-deutschen Tradition kaum möglich, da sowohl vor höfischem als auch städtischem Publikum gespielt wurde, wohingegen die italienischen Truppen kaum für das Volk spielten. Etliche öffentliche Aufführungsverbote auf Grund moralischer Bedenken und natürlich die Folgen des Dreißigjährigen Krieges führten zu einer engeren Bindung der Berufsschauspieler an den Hof. Manche Schauspieler wurden als Hofkomödianten engagiert, ganze Schauspieltruppen in den Hofstaat mit einbezogen.²⁷⁴ Im Zentrum standen stets die komische Figur – ob nun Pickelhering, Hans Wurst, oder *gracioso* genannt – und große emotionale Ausbrüche aller Art. Inhaltlich orientierten sich die Truppen an jenen Stücken, die auf den großen Barockbühnen dargestellt worden waren.²⁷⁵

*Die deutschen Übersetzungen der italienischen Libretti stellten dann gewöhnlich die unmittelbare Vorlage der zahlreichen Spieltexte der Wanderbühne dar, die auf eine italienische Opernvorlage zurückzuführen sind.*²⁷⁶

Interessanterweise gab es eine regelrechte Wechselwirkung zwischen dem Stehgreiftheater der Comici-Truppen und dem literarisch-höfischen Theater. Ob nun die Compagnia dei Fedeli zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf das Werk Monteverdis in Mantua einwirkte,²⁷⁷ oder die italienischen Berufsschauspieler das Werk Molières

Martino, Alberto: *Fonti tedesche degli anni 1565-1615 per la storia della Commedia dell'Arte e per la costituzione di un repertorio dei lazzi dello Zanni*. In: La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale. 1568-1769. Storia, testi, iconografia. Hg. v. Alberto Martino und Fausto de Michele. Pisa, Roma: Fabrizio Serra editore, 2010; S. 13-68.

²⁷⁴ Vgl. Hadamowsky, Franz: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Wien: Jugend und Volk, 1988; S. 100f.

Zum Beispiel in Innsbruck, der Residenzstadt der Tiroler Linie, nicht jedoch in Wien.

²⁷⁵ Vgl. Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 214f.

²⁷⁶ Martino, Alberto: *Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 1994 (Chloe. Beihefte zum Daphnis; 17); S. 13.

Kaiser Leopold I. ließ ab 1669 deutsche Übersetzungen der Libretti anfertigen.

²⁷⁷ Im Jahre 1608 wurde ob der Hochzeit des Prinzen Francesco Gonzaga Claudio Monteverdis *Il Ballo dell'Ingrate* aufgeführt, in welchem Virginia Andreini, „La Florinda“ und Gattin des Leiters der Comici-Truppe Giovanni Battista, die Hauptrolle spielte.

(und somit die französische Oper, man denke an Lully) formten. Wie bereits erwähnt, folgte bereits Lope de Rueda den Formen des Stehgreiftheaters, die ebenso in den *comedias* Lope de Vegas weiterlebten. Zudem gilt es zu bedenken, dass im höfischen Laienschauspiel – durch die Adligen selbst dargestellt – diese komischen Elemente stets imitiert wurden. Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird die *comedia erudita* durch Imitation von Elementen der *Commedia dell'Arte* verändert: hofeigene Künstler – ob nun der Kapelle, der Kammermusik oder den adeligen Schauspielerreihen entstammend – verbanden die eigenen, höfischen Traditionen mit komischen Szenen. Zu Beginn sind diese komischen Elemente insbesondere in den Zwischenspielen existent: zwischen den einzelnen Akten wurden komische Einlagen, etwa Pantomime oder Tanz, inszeniert. [Es] entstehen [...] als Vor- oder Frühformen der *Opera buffa* einerseits das venezianische *Intermezzo* und andererseits die neapolitanische *Musikkomödie*, die beide an Personenkonstellationen der *Commedia dell'Arte* anschließen.²⁷⁸ Daraus resultierten hybride Gattungen, da etwa auch in tragischen Stücken komische *Intermezzi* gezeigt wurden – nicht nur zu Karnevalszeiten – und zum Teil wurden sogar in ernsten Werken komische Diener und andere lustige Elemente eingebunden. Diese Vermischung wurde ab 1700 stark kritisiert, weshalb das *Intermezzo* neu gestaltet wurde: es war nun von der Opernhandlung getrennt und stattdessen wurde ein kontinuierlicher Inhaltsstrang komischer Szenen geschaffen. Aus den anfänglich lustigen Zwischenspielen in ernsten Aufführungen entwickelten sich in weiterer Folge zwei Gattungen: die *Opera seria* und die *Opera buffa*.²⁷⁹

Aus der Zeit vor 1622 ist sehr wenig über weltliche Aufführungen am Wiener Kaiserhof bekannt. Die führende Rolle der Kaiserin Eleonora hinsichtlich der weiteren Entwicklung des Kaisertheaters ist unbestritten. Hinsichtlich der

Hier muss man von einem heiter-komischen Werk sprechen, in dem die Sprödigkeit der Frauen und ihre Bestrafung durch Qualen in der Hölle pantomimisch-tänzerisch dargestellt wurde. Die Musik besteht zum Teil aus Tänzern, in denen die Form der Variation verwendet ist. Auf dem Höhepunkt der Qualen beginnen die Tänzerinnen zu singen, indem sie sich an die Zuschauerinnen wenden mit den Worten „Aprendete pietà, Donne e Donzelle“.

Wolff, Helmuth Christian: *Geschichte der komischen Oper. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1981; S. 15.

²⁷⁸ Gier, Albert: *Harlekin lernt singen. Figuren der Commedia dell'Arte im Musiktheater*. In: *Commedia dell'Arte. Geschichte, Theorie, Praxis*. Hg. v. Wolfgang Theile. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997; S. 177.

²⁷⁹ Vgl. Ridder, Liselotte de: *Der Anteil der Commedia dell'Arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper*. Köln, 1970 (Diss.); S. 194f.

Entwicklung der habsburgischen Hof- und Festkultur sind neben den österreichisch-spanischen Wechselheiraten ebenso die seit Beginn des 17. Jahrhunderts engen dynastischen Verbindungen zwischen dem Kaiserhof und dem Herzogtum Mantua von Bedeutung.²⁸⁰ Die Gattinnen von Ferdinand II. und Ferdinand III. waren Prinzessinnen des Hauses Gonzaga bzw. Gonzaga-Nevers: Eleonora I. (Kaiserin und Kaiserin Witwe von 1622 bis 1655) und Eleonora II. (1652-1686).

*Wie die erste Kaiserin Eleonora Gonzaga ohne Zweifel eine bestimmende Rolle bei der Verpflanzung der modernen italienischen Festkultur mit Balletten und Opern hatte, auch Musiker aus Mantua holen ließ und Ferdinand II. auch von ihrem Bruder, dem musikalischen Herzog Ferdinando, Werke seiner Kompositionen erbat, so förderte auch die dritte Frau Kaiser Ferdinands III., die zweite Eleonora Gonzaga, seit 1651 die verstärkte Rezeption von Musik aus Italien und das Engagement von Italienern. [...] Die zweite Kaiserin Eleonora trug, zusammen mit ihrem Stiefsohn Kaiser Leopold I., wesentlich zur Etablierung regelmäßiger Aufführungen von Oper, Oratorium und Sepolcro am Wiener Hof bei.*²⁸¹

Bereits die Festlichkeiten, die zu Ehren der Trauung *per procuram* von Kaiser Ferdinand II. mit Eleonora Gonzaga, Schwester des Herzogs Ferdinando von Mantua, im Jahre 1621/1622 in Mantua veranstaltet wurden, zeugen von der Qualität musikdramatischer Werke an diesem Hof.

Das Te Deum im Dom und die liebliche Musik während der Mahlzeit, von denen berichtet wird, sind keine Besonderheiten und gehörten zum Zeremoniell von

²⁸⁰ Zudem heiratete die Tochter von Ferdinand I., Katharina, [...] einen Fürsten aus dem Haus Gonzaga, den Herzog Franz von Mantua, Johanna einen Medici, den Großherzog Franz Maria von Florenz. Hadamowsky, Franz: Wien. *Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Wien: Jugend und Volk, 1988; S. 133.

Für eine genaue Analyse der Heiratspolitik zwischen den Habsburgern und den wichtigsten italienischen Höfen (Sforza, Savoia, Medici, Farnese, Gonzaga, Este und Borbone) Siehe: Spagnoletti, Angelantonio: *Intrecci matrimoniali tra Asburgo e casate principesche italiane tra XVI e XVIII secolo*. In: Le Corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia (secoli XVI-XIX). / Höfe als Orte der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16. bis 19. Jahrhundert). Hg. v. Marco Bellabarba und Jan Paul Niederkorn. Bologna: Il mulino; Berlin: Duncker & Humblot, 2010; S. 17-37.

²⁸¹ Seifert, Herbert: *Die musikalischen Früchte dynastischer und diplomatischer Beziehungen der Habsburger zu Italien von Kaiser Matthias bis Karl VI.* In: Le Corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia (secoli XVI-XIX). / Höfe als Orte der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16. bis 19. Jahrhundert). Hg. v. Marco Bellabarba und Jan Paul Niederkorn. Bologna: Il mulino; Berlin: Duncker & Humblot, 2010; S. 209.

*Fürstenhochzeiten, doch das am 18. Jänner im Mantua rezitierte Drama in fünf Akten „Lo Costante“ trug dem Anlass durch die reiche Ausstattung und auch durch die Handlung, besonders der Intermedien, Rechnung.*²⁸²

Wahrscheinlich von Monteverdi durchkomponierte, allegorische Liebeshandlung antiker Götter, eine außergewöhnliche Bühnenarchitektur und huldigende Feuerwerke prägten dieses italienische Hochzeitsfest. Die Reise des Kaiserpaars über Tirol bis nach Wien wurde ebenso durch etliche Aufführungen begleitet.²⁸³

Eine der frühesten musikdramatischen Aufführungen datiert am 9. Juli 1625. Kaiserin Eleonora I. schenkte ihrem Gatten zu dessen Geburtstag eine musikalische Komödie. Anhand der folgend zitierten Beschreibung der Aufführung ist unter anderem zu erkennen, dass die Figuren der Commedia dell'Arte bekannt gewesen waren, die Aufführung von adligen Laienschauspielern auf Italienisch gehalten und von Hofmusikern begleitet wurde und ein abschließendes Feuerwerk stattgefunden hat.²⁸⁴ Dies war der Auftakt des Festtheaters, welches das barocke Hoftheater bis zu Maria Theresia bleiben wird: Namenstage, Geburtstage, Hochzeiten, Krönungen, usw. waren fortan Anlässe für aufwendige Inszenierungen. Zudem ist an die rege Reisetätigkeit der Adeligen zu denken, die – sobald als Gast an einem bereits praktizierenden Hof angelangt – als Anlass für Opernvorstellungen wahrgenommen

²⁸² Seifert, Herbert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag (dramma per musica; Bd. 2); S. 9.

²⁸³ Vgl. edb.; S. 9f.

²⁸⁴ ... Um 8. Uhr zu Abend sind beyde Ihre Kayserl[ichen] Maj[estäten] sammt denen Königl[ichen] und eingeladenen Personen in die neue Burg über den höltzernen Gang gegangen, und als sie sich auf dem grossen Saale niedergesetzt, sind aus einer Scena 6. Personen, so alle Hof=Musici gewesen, in unterschiedlichen Kleidungen erschienen, die erste à la Romana, die andere à la Genuesa, die dritte à la Neapolitana, die vierte wie eine Gratia, die fünffte wie ein Pantalon, und die sechste wie ein Zani. Diese haben in Versen in Wällischer Sprache eine Comoedie agirt, und dieselbe singend, mit schönen Madrigalen geendet. Alsdann hat ein ieglicher seiner Profession halber dem Kayser ein Praesent: Als der Pantalon schöne Christallene Gläser, und der zani eine Schüssel voll Magegeroni [sic], darbey auch ein ieglicher in seiner natürlichen Sprache eine Rede gethan, das ein grosses Gelächter verursacht. Hernach sind zwölf Hof=Dames wie Hirtinnen in weissem Taffet mit leibfarbenen Schnüren verbrämt, begleitet von so viel Cavalieren auch weiß gekleidet, und weiß taffetne Hüdte mit leibfarbenen Federn auf, und in Händen weisse Wind=Lichter habend, erschienen. Etliche unter ihnen haben getantzet, andere gesungen, u. andere auf Lauten und Citharen geschlagen, und das hat eine halbe Stunde ungefährlich gewährt. ... Da Ihre Majestät wiederum in die alte Burg gegangen. Wo auf dem Platze ein stattliches Feuerwerck ... gehalten worden. ... Darauf sind zwey grosse Triumph=Wägen, darinnen des Kayzers Musici gesessen, erschienen, ... und haben schöne Compositiones von Valentin, Kayserl[ichem] Organisten, componirt, gesungen.

Franz Christoph Khevenhüller: *Annales Ferdinandeï* 10. Leipzig, 1724; Sp. 713 f. (Kh 1625 VII 9.); Zitiert nach Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 590.

wurden. Nicht nur wurden Eindrücke an fremden Höfen gesammelt; auch pflegte man Kontakte zu den Künstlern, nahm Libretti mit und baute in weiterer Folge sogar Theaterhäuser nach italienischem Vorbild nach.²⁸⁵ Vorstellungen konnten nur auf Grund von Fastenzeit, Hoftrauer, Kriegen/Belagerungen, Seuchen u. ä. nicht stattfinden. Die aufwendigen Aufführungen dienten der Repräsentation, weshalb die Veranstalter stets auf der Suche nach den besten Berufskünstlern ihrer Zeit waren. Viele Rollen wurden dennoch von den Adeligen selbst übernommen. Diese aristokratische Laiendarstellung etablierte sich bis in die höchsten Positionen: etwa waren Ludwig XIV. als Tänzer und Leopold I. als Komponist tätig. Ob italienische Sänger und Sängerinnen, Instrumentalisten, Komponisten oder Berufsschauspieler aus den Comici-Truppen, alle waren seit Beginn des 17. Jahrhunderts daran beteiligt, dass sich die neue musikdramatische Gattung an den europäischen Höfen etablieren konnte und eine weitverbreitete Rezeption italienischer Opern einsetzte.²⁸⁶ In den Anfangszeiten der italienischen Oper am Wiener Kaiserhof (1620er und 30er Jahre) waren nur ca. ein Dutzend italienischer Künstler nötig, um die entstehende Barockoper, die sich in weiterer Folge vor allem während der Regierungszeiten von Ferdinand III. und Leopold I. entfalten wird, zu ermöglichen. Die Opera in musica verlangte nach einer komplexeren Realisierung, als das Schauspiel dies zuvor getan hatte, weshalb immer mehr Italiener aus mantuanischen, florentinischen, venezianischen und später neapolitanischen Kapellen nach Wien geholt wurden. Die Oper wurde zuerst durch *in/per musica* als solche gekennzeichnet. *Wie in der Librettistik und in der musikalischen Entwicklung zeigt sich auch auf diesem Gebiet besonders seit den 1660er Jahren eine Tendenz zur Standardisierung, die sich am Ende bei Minato mit dem Terminus „Drama per musica“ schon verfestigt hat.*²⁸⁷

²⁸⁵ Vgl. Seifert, Herbert: *Die musikalischen Früchte dynastischer und diplomatischer Beziehungen der Habsburger zu Italien von Kaiser Matthias bis Karl VI.* In: *Le Corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia (secoli XVI-XIX).* / Höfe als Orte der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16. bis 19. Jahrhundert). Hg. v. Marco Bellabarba und Jan Paul Niederkorn. Bologna: Il mulino; Berlin: Duncker & Humblot, 2010; S. 212f.

²⁸⁶ Vgl. Hadamowsky, Franz: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges.* Wien: Jugend und Volk, 1988; S. 133f.

²⁸⁷ Seifert, Herbert: *Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich.* In: *Maske und Kothurn: Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag. Theater am Hof und für das Volk.* Hg. v. Brigitte Marschall. Wien: Böhlau Verlag, 2002; S. 177.

4.2 Aufführungen spanischer *comedias* am Wiener Kaiserhof

Während die Rollen italienischer Kaiserinnen in der Theater-, Musik- und Literaturgeschichte ausführlich behandelt werden, so nehmen die Verbindungen der habsburgischen Kaiser mit spanischen Infantinnen sekundären Rang ein. Eine Ausnahme bilden die prunkvollen Hochzeitsfeierlichkeiten Leopolds I. mit Margarita Teresa, die sicherlich in die Geschichte barocker Prachtinszenierung eingegangen sind:²⁸⁸ am Ostersonntag des Jahres 1666 ereignete sich die Trauung *per procuram* in Madrid, woraufhin das gesamte Jahr über prächtige Feierlichkeiten aller Art veranstaltet wurden. Erst am 5. Dezember 1666 konnte die Infantin in Wien triumphal empfangen werden, weshalb viele für 1666 geplante Festlichkeiten nach der Fastenzeit von 1667 oder später stattfinden konnten.

Am folgenden Tag [am 6. Dezember, Anm. d. V.] wohnte das Kaiserpaar von 14 bis 18 Uhr einem Festmahl bei der verwitweten Kaiserin Eleonora bei, in dessen Verlauf die junge Kaiserin unter anderer Musik von den ausgezeichneten Sängern und Instrumentalisten der Gastgeberin auch spanische Gesänge hören konnte, nach denen sie „alleweil verlanget“, wie Leopold einen Monat später an seinen Botschafter in Spanien schreiben sollte.²⁸⁹

Neben symbolischen Feuerwerken, allegorischen Balletten und für die Hochzeit verfassten Jesuitendramen veranstaltete der Hof auch traditionelle Vergnügungen wie Schlittenfahrten und Verlosungen. Am 24. Jänner 1667 konnte das mit größtem Aufwand verbundene Pferdeballett *La Contesa dell'Aria e dell'Acqua* stattfinden, das alles in Europa bisher Gekannte in den Schatten stellte. Luft und Wasser streiten, wer von ihnen die schönste Perle geschaffen hat (Margarita), doch lässt schließlich das Ballett Leopold I. als den wahren Bezwinger der Elemente hervortreten, der als solcher ebenso das Goldene Vlies gewinnt.

Die letzten Tage der Faschingszeit wurden mit Musikdramen, Tänzen, Wirtschaften und der eigentlichen Faschingsoper *Le Disgrazie d'Amore* gefeiert. Das folgende Theaterjahr 1667 kennzeichnete sich durch spanische Sprechstücke, ein weiteres

²⁸⁸ Vgl. Seifert, Herbert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag (dramma per musica; Bd. 2); S. 23-40.

²⁸⁹ Ebd.; S. 27.

Rossballett, Tanzveranstaltungen, Jesuitendramen, u.a.m. die sich allesamt auf das Hochzeitsthema bezogen. Als abschließende große Festoper dieser Hochzeitsfeierlichkeiten kann das Werk *Il Pomo d'Oro* angesehen werden, das nach etlichen Aufschüben zum Geburtstag der Kaiserin am 12. und 14. Juli 1668 zur Aufführung kam. Diese monumentale Oper in fünf Akten, an dem Antonio Cesti,²⁹⁰ Johann Heinrich Schmelzer, Francesco Sbarra als auch der Kaiser selbst gearbeitet hatten (Musik, Balletmusik, Text und Komposition zweier Szenen), wurde auf zwei Tage geteilt aufgeführt, verfügte über 23 Bühnenbilder für 66 Szenen und über eine überaus ausgeklügelte Bühnenmaschinerie.

Nach dem üblichen Prolog, in dem neben Amore und Himeneo die habsburgischen Erbstaaten den Kaiser und seine Gemahlin besingen und baldige Nachkommenschaft wünschen, und einer in der Unterwelt spielenden Einleitung wechselt die Szene zu einem Göttermahl im Palast Gioves (Jupiters). Discordia (die Zwietracht) wirft einen goldenen Apfel („Pomo d'oro“) mit der Aufschrift „Alla più bella“ („Der Schönsten“) unter die Tafelnden, was sofort einen Streit zwischen Giunone (Juno), Pallade (Pallas) und Venere (Venus) über die Frage zur Folge hat, wem die Kostbarkeit gebühre. Giove delegiert das Urteil an Paride (Paris), [...] der für den gerechtesten Menschen gehalten wird. [...] Um diesem Treiben ein Ende zu bereiten, beschließt der Göttervater Giove, den Zankapfel einzuziehen und ihn für die höchste Fürstin aufzubewahren, die schön wie Venus, weise wie Pallas und mächtig und tapfer wie Juno sei.²⁹¹

Dem panegyrischen Charakter des Stückes entsprechend, bekommt schließlich die Perle, Kaiserin Margarita, von Jupiter den Apfel überreicht.

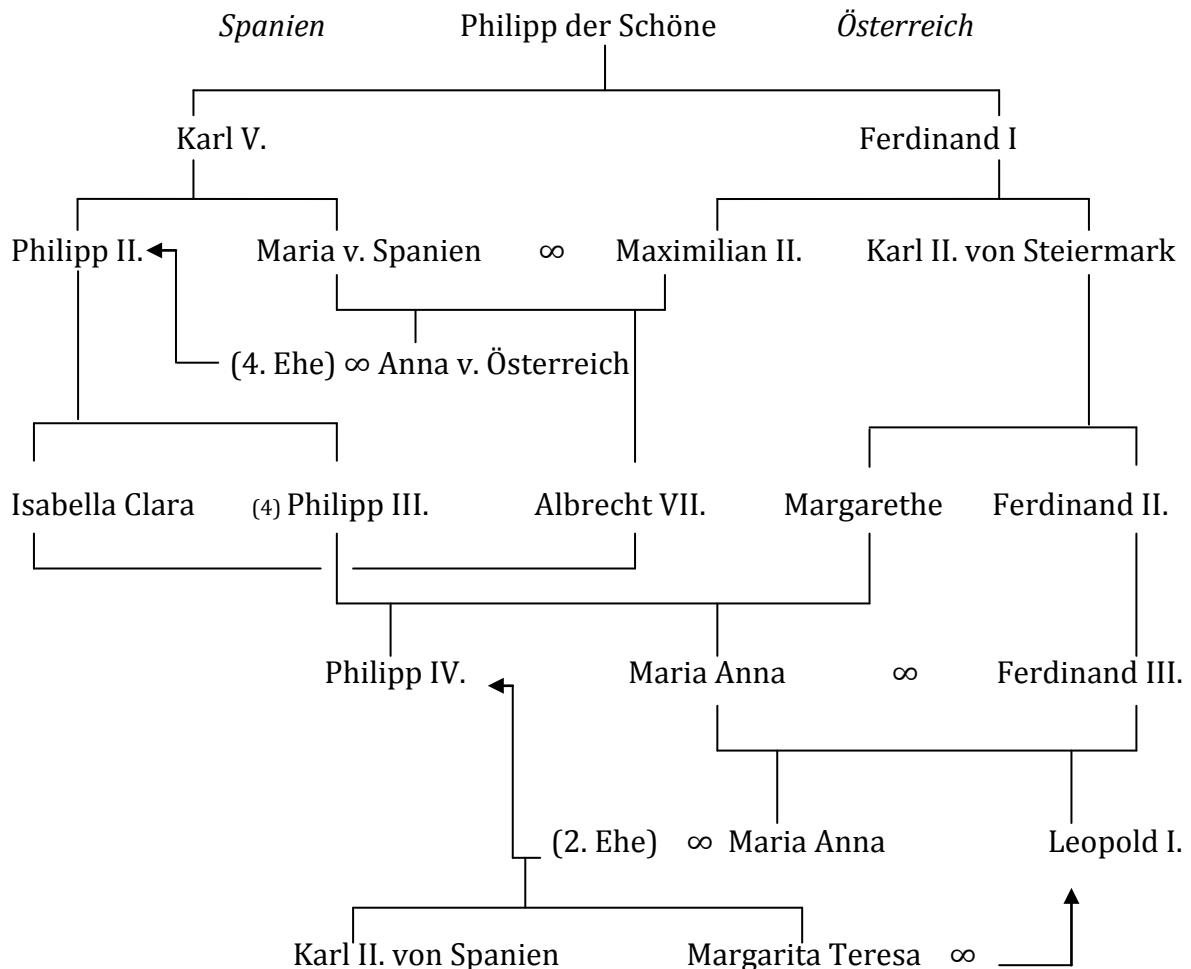
Die beiden Kaiserhochzeiten des 17. Jahrhunderts innerhalb der Casa de Austria, jene von Ferdinand III. und Leopold I. mit den spanischen Infantinnen Maria Anna und

²⁹⁰ Nach dem Aussterben der Tiroler Linie der Habsburger fiel das Land 1665 an den Kaiser, der es sich nicht entgehen ließ, Cesti samt seinem Opernensemble nach Wien zu holen, um mit ihrer Hilfe seine Hochzeitsfeierlichkeiten auszurichten, die in dem gigantischen Spektakel der fünftaktigen, auf zwei Tage verteilten Oper *Il Pomo d'Oro* kulminierten.

Seifert, Herbert: *Die musikalischen Früchte dynastischer und diplomatischer Beziehungen der Habsburger zu Italien von Kaiser Matthias bis Karl VI.* In: *Le Corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia (secoli XVI-XIX).* / Höfe als Orte der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16. bis 19. Jahrhundert). Hg. v. Marco Bellabarba und Jan Paul Niederkorn. Bologna: Il mulino; Berlin: Duncker & Humblot, 2010; S. 213f.

²⁹¹ Seifert, Herbert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699.* Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag (dramma per musica; Bd. 2); S. 38.

Margarita Teresa, verkörpern den Höhepunkt innerdynastischer Wechselheiraten. Bis zum Aussterben der spanischen Linie wurde ein nahezu unüberschaubares Netz an Verwandtschaftsbeziehungen²⁹² geflochten:²⁹³



²⁹² Anna, eine Tochter Maximilians, heiratete 1570 ihren Onkel, den spanischen König Philipp II.; ihr gemeinsamer Sohn Philipp (III.) wiederum wurde 1598 mit einer Schwester [des künftigen, Anm. d. V.] Kaiser[s] Ferdinands II., Erzherzogin Margarethe, vermählt; ein Sproß aus dieser Ehe, Philipp IV., ehelichte 1649 seine Nichte, Erzherzogin Maria Anna, die ihrerseits der Verbindung von Kaiser Ferdinand III. mit der Infantin Maria, einer Schwester Philipps IV., entstammte; und schließlich heiratete auch der Bruder Maria Annas, Kaiser Leopold I., mit der Infantin Margarita Teresa seine eigene Nichte – sie war eine Tochter Maria Annas und König Philipps IV. Wenn man sich diese komplizierten Familienbeziehungen vor Augen hält, so ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich bald Degenerationserscheinungen zeigten und die spanische Linie mit König Karl II., einem Bruder Margarita Teresas, im Jahre 1700 ausstarb.

Sommer-Mathis, Andrea: *Spanische Festkultur am Wiener Kaiserhof*. In: Frühneuzeit-Info. Hg. v. Institut für die Erforschung der frühen Neuzeit. Wien: 2000 (Heft 1); S. 7.

Bedenkt man, dass unter den 225 üblichen Ahnen (bis in die 8. Generation) Karls II. nur 83 tatsächliche Personen waren, erscheint dessen Degeneration in einem anderen Licht. Der Ahnenverlust betrug immerhin beträchtliche 67,45 % (bzw. 172 Personen).

Siehe dazu die Ahnentabelle von: Sellés-Ferrando, Xavier: *Spanisches Österreich*. Wien: Böhlau, 2004; S. 287.

²⁹³ Aus: Béranger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau Verlag, 1995; S. 255.

Neben den kaiserlichen Hochzeiten von 1631 und 1666 heiratete zudem im Jahre 1649 die Erzherzogin Maria Anna von Österreich den spanischen König Philipp IV., weshalb zwischen 1631 und dem frühen Tod Margarita Teresas im Frühjahr 1673 eine konstante Beziehung auf höchster Ebene aufrechterhalten werden konnte. Diese kaiserlichen Verbindungen führten zu einem intensiven kulturellen Austausch zwischen dem Madrider und dem Wiener Hof. In diesen vier Jahrzehnten und vor allem unter Leopold I. kam es zu einer Rezeptionsphase spanischer Literatur, die erst nach 1673 abbrach.²⁹⁴

*Durch den Einfluss der Kaiserinwitwe Eleonora Gonzaga und die zweite Ehe von Leopold I. mit Claudia Felicitas von Tirol, einer Gonzaga-Tochter bzw. Medici-Enkelin, tritt der italienische Einfluss wieder unangefochten in den Vordergrund.*²⁹⁵

Unter Leopold I. fungierten vor allem die kaiserlichen Botschafter am Madrider Hof als Kulturvermittler: Franz Eusebius von Pötting und Ferdinand Bonaventura von Harrach. Nicht nur schickten die Botschafter spanische Stücke und Musik nach Wien, sie erhielten außerdem Libretti vom Wiener Hof, um sie der spanischen Königsfamilie und hochrangigen Adligen zu überreichen.²⁹⁶ Die seit 1666 unter enormen Aufwand entstandenen Veranstaltungen waren für den Wiener Hof sehr prestigeträchtig und europaweit bekannt, weshalb es nicht weiter verwundert, dass sich der spanische Hof für die Textbücher, ggf. mit Stichen illustriert, interessierte. Diese in Wien aufgeführten Werke waren im Original auf Italienisch verfasst, weshalb spanische Übersetzungen beigelegt wurden.²⁹⁷ Außerdem wurden über Jahre hinweg zum Geburtstag der spanischen Königin Festveranstaltungen organisiert, von welchen die Texte ebenso nach Spanien gesendet wurden.

²⁹⁴ Vgl. Sommer-Mathis, Andrea: *La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena*. In: Actas del Congreso Internacional: La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia, Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2001; S. 293f.

²⁹⁵ Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 161.

²⁹⁶ Andrea Sommer-Mathis hält fest, dass von diesen Wiener Drucken in Madrid nur zwei spanische Exemplare der Festoper *La manzana de oro* erhalten geblieben sind.

Vgl. Sommer-Mathis, Andrea: *La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena*. In: Actas del Congreso Internacional: La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia, Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2001; S. 297.

²⁹⁷ Vgl. ebd.; S. 162f.

*Leopold schrieb an seinen Botschafter in Madrid, dass er ihm acht spanische sowie vier kleiner und vier große italienische Librettoexemplare [der Festoper Il Pomo d'oro, Anm. d. V.] schicke, „damitt es alda under die leutt kembern möge. indem es wol der Mueh werdt.“*²⁹⁸

Ebenso forderte der Kaiser seine Botschafter auf, ihm und insbesondere der Kaiserin musikalische und theatralische Stücke aus Madrid zuzuschicken.²⁹⁹ Graf Pötting war für die Übersendungen ausgesprochen wichtig, doch wurden auch nach seiner Zeit in Madrid weiterhin *comedias* nach Wien gesandt. Wie Alfred Noe aufzeigt, sammelte Pötting persönlich viele spanische Stücke,³⁰⁰ vermerkte die von ihm besuchten Aufführungen, und *vermittelt [...] gegen Ende seines Aufenthaltes den Ankauf der Bibliothek des Marqués de Cabrega durch die Wiener Hofbibliothek, welche durch die 2.498 Bände einen immensen Zuwachs in ihrem spanischen Bestand verzeichnen konnte [...]*.³⁰¹

Alfred Noe nennt für das 17. Jahrhundert 15 dokumentierte spanischsprachige Stücke, die am Wiener Hof aufgeführt wurden. Zumeist agierte die spanischsprachige Hofgesellschaft als Laienschauspieler und das Publikum formierte sich aus den engsten Kreisen.³⁰²

1633 Als erste Theateraufführung spanischen Ursprungs am Wiener Hof gilt die am 13. Juli 1633 veranstaltete *comedia mitológica* in zwei Akten *El vellocino de oro* von

²⁹⁸ Seifert, Herbert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag (dramma per musica; Bd. 2); S. 38.

²⁹⁹ Vgl. Sommer-Mathis, Andrea: *La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena*. In: Actas del Congreso Internacional: La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia, Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2001; S. 296.

³⁰⁰ Diese Sammlung erschwert die Provenienzforschung spanischer Stücke an der ÖNB ungemein, da in vielen Fällen nicht zu klären ist, ob die Stücke dem Kaiserpaar bekannt waren oder aus dem Privatarchiv Pöttings entstammen.

³⁰¹ Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 169.

Der Kauf der Bibliothek wurde 1670/1671 in die Wege geleitet; die Bestände trafen 1674/1675 in Wien ein.

Vgl. Martino, Alberto: *Die erste Übersetzung der Garduña de Sevilla. Ein spanischer Beitrag zur Produktion von fiktionaler „Konsumliteratur“ in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts*. In: Buchkulturen. Beiträge zur Geschichte der Literaturvermittlung. Hg. v. Monika Estermann u.a. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005; S. 101-108.

³⁰² Vgl. ebd.; S. 159-218.

Wenn nicht anders genannt, folge ich den Ausführungen von Alfred Noe.

Weitere Informationen zu Verortung der Textbücher, Handschriften, Partituren, usw. sowie inhaltliche und rezeptionsgeschichtliche Details finden sich im zitierten Artikel von Noe.

Lope de Vega,³⁰³ die die Infantin Maria zum Geburtstag ihres Gemahls, dem späteren Kaiser Ferdinand III., aufführen ließ.³⁰⁴ Herbert Seifert führt zu dieser Aufführung folgende Quelle an:

*F 1633 VII 16. Monsignore Niccolò Sacchetti an den Grozherzog Ferdinando II. nach Florenz: "[...] Et mercoldì la Regina per il Natal' del Rè fece rappresentare alla Fauorita la fauola del Vello d'oro in lingua Spagnola dalle sue Dame, la quale fù piena di mutazione di Scene, et d'Intermedij apparenti, et à tutte q[ues]te Feste lor' MM.tà hanno uoluto, ch' interuenghino gli Ambasciati[ri]."*³⁰⁵

Es handelt sich hierbei um die erste belegte höfische Rezeption eines Stückes von Lope de Vega im deutschsprachigen Raum, von dem zusätzlich das Textbuch erhalten geblieben ist. Die ursprüngliche Version wurde zum Geburtstag des spanischen Königs Philipp IV. auf Anordnung seiner ersten Ehefrau Isabella von Bourbon verfasst und mit vielen Dekorationen und außergewöhnlicher Bühnenmaschinerie (unvollständig) im Garten von Aranjuez im Jahre 1622 gespielt. Thematisch war die Wahl dieses Stückes auch für Wien äußerst passend, behandelt es doch die Argonautensage, die sowohl für die spanische als auch die österreichische Linie gleichbedeutend ist.³⁰⁶

³⁰³ Der Ritterorden vom Goldenen Vlies war, wie bereits erwähnt, der exklusivste Orden und zudem eines der signifikantesten Symbolen des Hauses Habsburg.

Die Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies [...] bildeten so etwas wie den innersten Kreis um die Monarchen an den Höfen von Madrid und Wien sowie um die Statthalter oder Regenten am Brüsseler Hof. Sie standen an der Spitze der Inhaber höfischer Ehrenämter und bildeten die Crème der „gesamthabsburgischen“ adeligen Elite.

Winkelbauer, Thomas: *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter. Teil 1.* Wien: Ueberreuter, 2003 (Österreichische Geschichte 1522-1699. Hg. v. Herwig Wolfram); S. 189.

³⁰⁴ Bereits drei Tage davor, am 10. Juli 1633, ließ die spätere Kaiserin zum Geburtstag Ferdinands eine Oper veranstalten: *Il Sidonio*. Diese Oper ist die erste in Wien aufgeführte, von welcher noch ein Textbuch erhalten ist. Wichtig ist nicht nur diese Besonderheit, sondern vielmehr, dass laut dem Titelblatt der Oper die Kaiserin nun befahl, jedes Jahr zum Geburtstag des Kaisers Theater zu machen. Weiters ist ersichtlich, dass es sich hierbei um [...] *eine bereits voll entwickelte kaiserliche Festoper, deren Struktur sich bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht wesentlich veränderte*, handelt.

Hadamowsky, Franz: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.* Wien: Jugend und Volk, 1988; S. 136.

³⁰⁵ Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert.* Tutzing: Schneider, 1985; S. 436.

³⁰⁶ Vgl. Sommer-Mathis, Andrea und Mercedes de los Reyes Peña: *Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): El vellocino de oro de Lope de Vega.* In: „Otro Lope no ha de haber“. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio 1999). Hg. v. Maria Grazia Profeti. Florenz: Alinea, 2000; S. 201-208.

*Además había un motivo mucho más práctico: la infanta María y por lo menos una de sus damas, Doña Leonor de Pimentel [eine Unterstützerin Lope de Vegas, Anm. d. V.], habían participado activamente en la representación incompleta de Aranjuez, la dama incluso como directora de la fiesta. Parece comprensible que quisiera ver el espectáculo acabado y representado con todos los efectos escénicos.*³⁰⁷

In der Favorita spielten die Hofdamen der Infantin auf Spanisch neben dem Hauptstück auch einen Prolog und Intermedien. Für die Wiener Version wurde das Stück und insbesondere der Prolog den Gegebenheiten angepasst und auch ein italienisches Szenario mit Inhaltsangabe gedruckt, das vermutlich vor der Aufführung verteilt wurde.³⁰⁸

1635 Im Fasching 1635, sehr wahrscheinlich zwischen 17 und 19. Februar, führten in der Amalienburg abermals die Hofdamen der Königin von Ungarn ein Stück in spanischer Sprache auf: *Emulación de los Elementos y Aplauso de los Dioses*, dessen Sujet sich im Rossballett von 1667 wiederfindet. Das Textbuch ist leider verschollen, doch weiß man aus den Quellen, dass es sich hierbei um ein Stück handelt, welches auf Grund des Jahrestages der gewonnenen Schlacht bei Nördlingen vorgestellt wurde:

*Kh 1635 II vor 21. Franz Christoph Graf Khevenhüller, Annales Ferdinandeï 12. Leipzig 1726, Sp. 1671: "Als nun der Landtag in Ungarn wohl abgangen, und die grassirende Pest zu Wien gestillt, ist Ihro Kayser[iche] Majestät samt den König und Königin aus Ungarn und der jungen Herrschaft wieder nach Wien verreist; und dieweil Ihro Königl[iche] Majestät vor einem Jahre siegreich wieder zurück aus der Campagna kommen, und der Friede mit Chur=Sachsen geschlossen, und solcher von vielen Chur=Fürsten und Ständen im Heil[igen] Rom[ischen] Reiche acceptirt worden, u. die Sachen auf Ihro Majestät Seiten sich besser angelassen, hat die Königin Freuden=Fest angestellt, und unter andern zu Wien in der neuen Burck eine stattliche Comoedie mit unterschiedlichen Machinen von lauter Edel=Damen gehalten, ...".*³⁰⁹

³⁰⁷ Ebd.; S. 211.

³⁰⁸ Vgl. Sommer-Mathis, Andrea: *Spanische Festkultur am Wiener Kaiserhof*. In: Frühneuzeit-Info. Hg. v. Institut für die Erforschung der frühen Neuzeit. Wien: 2000 (Heft 1); S. 8.

³⁰⁹ Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 436.

Der Anlass ist außergewöhnlich, da der Wiener Hof bis ca. 1700 Inszenierungen anlässlich gewonnener Schlachten generell nicht in Auftrag gab. Dieses spanische Stück kann daher auf den Einfluss der Spanierinnen am Hof zurückgeführt werden, denn für dieselbe Schlacht wurden in Spanien drei Dramen aufgeführt: *das auto sacramental „El primer blasón de Austria“ (Pedro Calderón de la Barca?) und die comedias „Los dos Fernandos de Austria“ (Antonio Coello) und „La victoria de Nördlingen y el Infante de Alemania“ (Alonso Castillo Solórzano).*³¹⁰

1666 Nach diesen zwei belegten spanischsprachigen Stücken folgte das nächste erst im Jahre 1666. Während Alfred Noe als wahrscheinliches Aufführungsdatum für ein spanisches Stück den 22. Dezember nennt,³¹¹ tendiert Seifert die spanischen *comedias* zwischen 23. und 31. Dezember 1666 zu datieren. Es heißt in den Quellen:

Rh 1666 XII 13-23. Relatio historica 57 (1666/67). Frankfurt/M. 1667, S. 23-25: "Darauff ist am 13. Decembr[is] im Käyserlichen Hoof ein Ballet / ... gehalten worden; ... [XII nach 16:] In nechstfolgenden Tagen / haben Ih[re] Käys[erliche] Majest[ät] ein schönes Ballet von 10. Cavalliern / mit drey-mahliger Veränderung der Kleider / halten lassen. Den 20. Decembr[is] wurde das Roß=Ballet / wie auch den 23. diß abermals exercirt / nachdem den 22. bey Hoof eine Comödie gehalten worden."

E 1666 XII 22. Admirabiles efectos de la providencia sucedidos en la vida, e imperio de Leopoldo primero ... 1. Milano 1696, S. 166: "El dia 22. se hizo una Comedia de Musica, con muchas mutaciones de Theatro, y para que tubiese este fiesta todas la circunstancias de la novedad magnifica: mandò fabricar S[u] M[a]jestad C[esariano] un theatro capaz, y nuevo a imitacion de los de Venecia; fuè la representacion rara, y admirable, porque se hicieron los ultimos esfuerzos del ingenio assi en las prespectivas, como en la gala de los vestidos, buelos, e iluminaciones: concluyeronse los regocixos de este año con algunos Saraos, y Comedias Españolas, ..."

G 1666 XII 22. Galeazzo Gualdo Priorato, Historia di Leopoldo Cesare 3. Wien 1674, S. 85: "La sera di 22. Decembre nell'appartamento di Neuburg si festeggiò

³¹⁰ Sommer-Mathis, Andrea: *Spanische Festkultur am Wiener Kaiserhof*. In: Frühneuzeit-Info. Hg. v. Institut für die Erforschung der frühen Neuzeit. Wien: 2000 (Heft 1); S. 8.

³¹¹ Vgl. Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 175.

da Cavalieri della Corte Cesarea, con un Balletto di varie comparse, introdotto da un drama musicale, fondato sù la favola delli Amori di Gione, e Calisto."

*F 1666 XII 25. Bericht (Giovanni Chiaromannis) nach Florenz: "Mercordi 22. del Corr[en]te si solennizò con la recita d'un Opera e con' un balletto di 9. Cauall[ie]ri il giorno Natalitio d[e]lla Regina di Spagna; mà poich' il sud[et]to s.re Amb[asciato]re non, poteua p[er] l'accennate cause interuenirui, si tralasciò d'inuitar anche gl' altri suoi Colleghi e diedesi Nome di priuato à tale Spettacolo; accio che l'Ecc[ellenz]a Sua non si dolesse, mentr' il med[esi]mo Conte Keuenhillier fù nel N[umer]o di quei Cauallieri che danzorono.".*³¹²

Dies bedeutet laut Seifert, dass neben den Proben (20. und 23. Dezember) für das große Rossballett, zwischen dem 17. und 19.12. in der Hofburg ein Ballett mit 10 Cavalieren stattgefunden hat. Am 22.12. wurde in der Amalienburg zur Feier des Geburtstags der Königin Mariana von Spanien eine *Comödie/Comedia de Musica/Opera e con'un balletto* veranstaltet und schließlich zwischen dem 23. und dem 31.12. einige Ballette und spanische Dramen dargebracht. Der 22. Dezember sollte dennoch nicht außer Betracht gelassen werden, da an diesem Tag in den folgenden Jahren oftmals spanische Dramen aufgeführt wurden.

1667 Eine sehr intensive Rezeptionsphase spanischsprachiger Stücke war das Jahr 1667. In der letzten Faschingswoche (am 20. Februar) wurde ein Schuldrama auf Spanisch im Professhaus der Jesuiten gespielt, *Governador del pueblo* genannt.

*Wie aus der Glosse auf dem Titelblatt ersichtlich, handelt es sich um die in Exodus 2,5 erzählte Auffindung von Moses, dem zukünftigen Führer des Volkes Israel, durch die Tochter des Pharaos. Nachdem in einem Prolog der Geist der hohen Kunst die Gespenster des Faschings vertrieben hat, wird die biblische Geschichte als Allegorie des Hauses Österreich in Szene gesetzt.*³¹³

Als Teil der Hochzeitsfeierlichkeiten wurde zum Jahrestag der Trauung *per procuram* am 24. April 1667 (mit Wiederholung am darauffolgenden Tag) die *comedia* in drei Akten *Las Victorias del Amor contra el Desden, en el mas amado y aborrecido* aufgeführt, eine erweiternde Bearbeitung eines Stückes von Calderón.

³¹² Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 457.

³¹³ Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 176.

Sein Drama „Amado y aborrecido“ handelt vom Sieg der Liebe über die Gleichgültigkeit. Es schien den Spaniern des Hofstaats von Margarita Teresa geeignet, den ersten Jahrestag der von ihnen noch in Madrid miterlebten Trauung der Infantin festlich zu begehen.³¹⁴

Das Textbuch dieser *comedia* blieb nicht erhalten, doch verfügt die ÖNB über eine Handschrift, die Anlass, Prolog, den Text einer beinhalteten *romance* und die zwei *entremeses* beschreibt. Der Prolog wird der spanischen Theatertradition entsprechend als *loa* bezeichnet.

Es handelt sich um ein allegorisches Gespräch zwischen Spanien, Deutschland und dem Reich, in dem die jeweiligen Charakteristika ausdrücklich durch die Kleidung unterstrichen werden. Der Geist (Ingenio) kündigt dann als Unterhaltung die Komödie von Calderón an [...]. Der Prolog endet erwartungsgemäß mit einer Reihe von Lobpreisungen von Margarita, Eleonora und Leopold.³¹⁵

Bedeutend ist sicherlich, dass die allegorische Figur España erklärt, was eine *loa* überhaupt sei. Zudem werden eine einleitende, gesungene Romanze und die beiden Zwischenspiele spanischen Ursprungs – *entremeses* – angekündigt, die zwischen Akt I und II bzw. II und III aufgeführt wurden: *El Plenipapelier* von Francisco de Avellaneda und *Las Beatas*. Wie im Falle von *El vellocino de oro* wurde ein italienisches Szenario für Sprachunkundige angefertigt.

Zwei weitere Bearbeitungen spanischer Stücke können für den Sommer 1667 vermerkt werden:

Am 11. August besuchte die Kaiserin zum ersten Mal die Gemäldegalerie in der Stallburg, wo ihr der Kaiser Delikatessen reichen ließ und dazu Kompositionen von Cesti dargebracht wurden. Als Überraschung wurde danach ein spanisches Stück gespielt, zu dem Leopold I. die Musik komponiert hatte. Es ist nicht gesichert, um welches Stück es sich handelt. Seifert führt zu diesem Datum folgende Quelle an:³¹⁶

³¹⁴ Seifert, Herbert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag (dramma per musica; Bd. 2); S. 34.

³¹⁵ Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 177.

³¹⁶ Seifert, Herbert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag (dramma per musica; Bd. 2); S. 35.
Im Spielplan wird fälschlicherweise (?) Calderóns *Fineza contra fineza* vermutet.

F 1667 VIII 13. Pietro Guadagni nach Florenz: "... che Giovedì sera verso le 5, volendo la M.tà d[e]ll'Imper[atri]ce Sposa entrar p[er] la p[ri]ma uolta nelle Stanze d[e]lle Pitture, fù nell'ultima di queste honorata da Cesare con' una lautissima Colatione di Zuccari, frutti, et' altre innumerabili galanterie, à che non interuennero le due Seren[issi]me Arciduchesse, ne l'Imper[atri]ce Madre, p[er] attrouarsi la med[esi]ma in quel giorno alquanto indisposta; entrati dunque à Tauola, incominciò subito una bizzarra Sinfonia, e possia si diede principio à cantar varie Composit[i]oni d[e]l Cau[alie]re Cesti, il quale (havend' il concerto secreto con l'Imper[ato]re, inteso il di lui cenno) fec' aprir una Porta, di doue, con merauiglia d[e]ll'August[issi]ma Sposa di ciò non consapeuole, uscirono successiuam[en]te li Personaggi, da quali fù rappresentat' in lingua Spagnuola qual quel tanto, ch'incluso le trasmetto; persuadendomi, ch'il P[ad]ron Ser[enissi]mo non sia p[er] non gradir un' esemplare, che fù reso degno anco d[e]lle note d[e]ll' istesso Cesare: ...".³¹⁷

Herbert Seifert nennt eine weitere spanische Aufführung, die – falls dieses Drama in Wien überhaupt aufgeführt wurde – nach August 1667 zu datieren ist: die *comedia* in drei Akten *Celos, aun del Aire matan* von Calderón mit Musik von Juan Hidalgo. Das Musikdrama wurde bereits 1660 am Buen Retiro in Madrid aufgeführt und es handelte sich hierbei um den gescheiterten Versuch Calderóns, die italienische Oper auch in Spanien einzuführen.³¹⁸ Wie aus dem Briefwechsel des Kaisers mit Graf Pötting bekannt ist, bat der Kaiser seinen Botschafter ihm dieses Stück und insbesondere die Musik zukommen zu lassen. Ebenso weiß man jedoch, dass diese Zusendung immer wieder verzögert wurde, weshalb nicht gesichert gesagt werden kann, ob dieses Stück in Wien tatsächlich aufgeführt wurde.

Wie im Jahr zuvor wurde am 22. Dezember, zum Geburtstag der spanischen Königin, eine spanische Komödie mit Zwischenspielen von den Cavalieren des spanischen Botschafters aufgeführt:

F 1667 XII 24. Bericht (Giovanni Chiaromannis) nach Florenz: "Hieri l'altro si solennizò il giorno Natalitio d[e]lla Regina di Spagna con superbissima Gala, e

³¹⁷ Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 461.

³¹⁸ Vgl. Sommer-Mathis, Andrea: *Spanische Festkultur am Wiener Kaiserhof*. In: *Frühneuzeit-Info*. Hg. v. Institut für die Erforschung der frühen Neuzeit. Wien: 2000 (Heft 1); S. 10.

con la recita d'una Commedia Spagnuola adornata con un ballo, e con intermedij in Musica assai uaghi, e bizzarri."

*K 1668 II 9. Graf Johann Kunibert von Wenzelsberg an den Fürstbischof Karl von Liechtenstein-Kastelkorn: "... wann Euer Hochffürstliche] Gn[a]d[en] auch die in spanischer Sprach gesungene intermedia der jüngst gehaltenen Comoediae annehmlich, wollt ich dieselben mit eheisten nachschicken."*³¹⁹

1668 Aus 1668 stammt der erste vollkommen erhaltene Druck eines spanischsprachigen Dramas in Wien, von welchem neben dem italienischen Szenario auch zwei Exemplare einer luxuriösen Quarto-Edition erhalten geblieben sind. Es ist eine weitere Bearbeitung einer Komödie von Calderón, die abermals zum Geburtstag der spanischen Königin am 22. Dezember aufgeführt wurde: der spanische Botschafter gab *Darlo todo y no dar nada* unter dem Festtitel *Triunfos del Diciembre* in Auftrag und die Hofdamen und Cavaliere stellten das Stück auf Spanisch dar.³²⁰

*Kaiser Alexander, Kunstliebhaber und Verehrer der Künste, wählt [...] den untern den Künstlern aus, der ihm ebenbürtig ist; nicht den Schmeichler und nicht den respektlosen Satiriker, sondern Apelles, der in Ehrfurcht und Aufrichtigkeit, in der verantwortlichen Freiheit, die dem Künstler von Gott gegeben ist, die Gemälde der Herrscher wie des Lebens malt.*³²¹

*Bei den zwei Intermedien handelt es sich vermutlich um die ersten zwei des sechsteiligen Entremés de los Alcaldes encontrados von Luís Quiñones de Benavente mit der Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer.*³²²

1669 Im Jahre 1669 wurde, der Tradition der letzten Jahre entsprechend, am 22. Dezember eine spanische *Comedia en musica* in drei Akten aufgeführt:³²³ *Aun vencido*

³¹⁹ Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 462.

³²⁰ Vgl. Sommer-Mathis, Andrea: *Spanische Festkultur am Wiener Kaiserhof*. In: *Frühneuzeit-Info*. Hg. v. Institut für die Erforschung der frühen Neuzeit. Wien: 2000 (Heft 1); S. 11.

³²¹ Dietrich, Margret: *Huldigungsspiele an die Erb-Infantin Margaretha: „La Gara“ am Hofe Leopolds I.* In: *Spanien und Österreich im Barockzeitalter*. Hg. v. Wolfram Krömer. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 1985; S. 70.

³²² Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 187.

³²³ *F 1669 XII 28. Bericht (Giovanni Chiaromannis) nach Florenz: "La M.sta dell'Imp[erato]re sendosi compiacut' in questi giorni, ne quali il freddo s'è fatto sentire con somma rigidezza, d' assistere non meno alla recita, ch'alle proue, d' una Commedia Spagnuola, fattasi rappresentare in Musica nel dì Natalitio d[e]lla regina di Spagna, riceuè p[er] ciò la Msta Sua così notabil' incommodo, che le soprauennero alcuni dolori p[er] la Vita ..."*

vence Amor, o El Prometeo. Alfred Noe nennt einen Zusammenhang dieses Stückes mit *La estatua de Prometeo* von Calderón eher unwahrscheinlich und vermutet eine Eigenständigkeit des Stückes zu einem im 17. Jahrhundert beliebten Stoff. Über Autor und Komponist des Hauptwerkes ist nichts bekannt, doch sind das spanische Textbuch und die italienische Übersetzung erhalten geblieben, die bei Matthäus Cosmerovius, dem *Impresor de Corte*, gedruckt wurden. *Der Druck besteht aus folgenden Teilen: Argumento – Interlocutores – Mutaciones de Scenas (10) – Akt I (12 Szenen); Akt II (12 Szenen); Akt III (12 Szenen). – Corona de la Fiesta (Schlussballett).*³²⁴

1671 Zu Ende des folgenden Theaterjahres, im Fasching 1671 (zwischen 7. Jänner und 10. Februar), wurden mehrere, davon drei dokumentierte, spanischsprachige Aufführungen veranstaltet, weshalb diese Karnevalszeit als die bisher rezeptionsintensivste gilt:

DE 1671 I-II 10. Diarium Europaeum 23. Frankfurt/M. 1671, S. 349; TE 1671 I-II 10. Theatrum Europaeum 10/2. Frankfurt/M. 1677, S. 479 f.: "Nach dem nun der Käyserl[iche] Hof die Faßnacht=Zeit mit gehaltenen Spanischen Comödien / vortrefflichen lustigen Schöffereyen und Balletten / neben andern Ergötzlichkeiten zugebracht / wurde dieselbe Sontags den 29. diß (8. Febr[uar]) mit einer Musicalischen Comödie / Dienstags aber darauff mit einer ansehnlichen Würthschafft von etlich siebentzig Personen geendiget."

*F 1671 I 17. Giovanni Chiaromanni an Abate Giovanni Filippo Marucelli nach Florenz: "In tanto p[er] prendersi le MM 11. in questi giorni Carneualeschi i soliti diuertim[en]ti cominciorno le med[esi]me con alcune d[e]lle principali Dame di Corte, e coll'Ambasc[iatc]re di Spagna, e sue figliuole fin la 7na decorsa ad' imparare balletti p[er] alcuni festini che si preparano nella med[esi]ma, doue parimente seguirà la Recita d'alcune bell[issi]me Opere in Musica, e di Commedie in Italiano, e Spagnuolo."*³²⁵

Für drei Komödien ist die entsprechende Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer erhalten geblieben: eine davon wurde von der Oberstkämmererin Gräfin

Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 470.

³²⁴ Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 195.

³²⁵ Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 470.

Eril veranstaltet, zwei weitere vom spanischen Botschafter in der Ritterstube der Hofburg.³²⁶ Nur eine Komödie ist durch einen Druck belegt: *El Secreto a Voces* von Calderón, das die erforderliche und erforderte Diskretion von Liebenden am Hof thematisiert. *Die beiden auf der Titelseite des Drucks angekündigten Zwischenspiele sind vermutlich der dritte und vierte Teil der bereits bei Nr. 8 [22.12.1668, Anm. d. V.] erwähnten Alcaldes encontrados.*³²⁷

Vom selben Botschafter wurde am 1. Juni 1671 im Schlosspark von Laxenburg eine *comedia* in drei Akten veranstaltet: *Del mal lo menos* von Antonio Folch de Cardona y Borja. Herbert Seifert nennt u.a. folgende Quelle:

*DE 1671 VI 1-9. Diarium Europaeum 24. Frankfurt/M. 1672, S. 107 f.: "Montags [VI 1] ... präsentirte beyden Kays[erlichen] M[ajestäten] der Spanische Botschaffter eine fürtreffl[iche] Comödi in Span[ischer] Sp[rache] welche sehr anmuthig zu sehen gewesen. [...].".*³²⁸

Das Hauptstück, eine Intrigenkomödie mit vielen musikalischen Einlagen, wurde von einem Prolog und zwei *entremeses*, genannt *Los Trajes* und *Las Viudas*, begleitet. Das erste *entremés* thematisiert die Grenze zwischen Maskerade und Wirklichkeit. Im zweiten, das von Tirso de Molino stammt, wird das Schicksal der Witwen ironisch behandelt. Die *entremeses* waren auch in diesem Fall die komischen Einlagen zum eher ernsten Hauptstück.

Ebenso in diesem Jahr wurde am 22. Dezember eine spanische *comedia* gespielt und am 30. wiederholt: *Fineza contra fineza* von Calderón.³²⁹ Das Stück wurde in Spanien erst 1672 gedruckt, weshalb die Wiener Ausgabe als die *editio princeps* der Komödie gilt.³³⁰ Doch nicht nur dieser Aspekt macht das Drama zu etwas Besonderem: die Musik zu den beiden *entremeses*, die inhaltlich zum Teil sehr derb waren, wurde von

³²⁶ Zwischen 1670 und 1676 war Don Pablo Spinola Doria, Marqués de los Balbases, als spanischer Botschafter in Wien tätig.

³²⁷ Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 202.

³²⁸ Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 472.

³²⁹ *W 1671 XII 30. Kaiser Leopold I. an Franz Eusebius Graf Pötting nach Madrid: "En el cumpleaños dela Reyna. habe Ich Ein spanische Comedi haldten lasßen. Ist Erst Neylich Von Calderon gm[a]cht worden doch habe dazue Entremeses En musica machen lassen Vnd weill Sie woll abgeloffen habe Ich Euch Hiebey Einige exemplaria schicken wollen."*

Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 473.

³³⁰ Vgl. Franzbach, Martin: *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1974; S. 131f.

Leopold I. verfasst: *Orfeo y Euridice* und *La nobia Barbuda*.³³¹ Während bei den gleichzeitigen Wanderkomödianten nur die Stoffe, nicht der Name Calderóns weiterlebten, ist am österreichischen Kaiserhof Calderón als Hofpoet gegenwärtig.³³² Mit dieser Aufführung endet die dokumentierte Calderón-Rezeption am Wiener Kaiserhof.³³³

1672 Im Jahre 1672 wurden zwei spanische Stücke gespielt: am 8. Juni zum Geburtstag des Kaisers ein unbekanntes Stück,³³⁴ und am 22. Dezember die letzte Geburtstagskomödie für die spanische Königin: *La flecha del amor*. Es handelt sich hierbei ebenso um eine dreiaktige *comedia*, die vom spanischen Botschafter veranstaltet wurde. Über den spanischen Autor ist nichts weiter bekannt. Im Prolog wird interessanterweise auf eine mögliche Heirat zwischen Karl II. von Spanien und Erzherzogin Maria Antonia angespielt.³³⁵

1673 Als letzte Aufführung eines spanischen Stückes gilt *Primero es la honra*, einer *comedia* in drei Akten, die zum Geburtstag der Erzherzogin Maria Antonia am 18. Jänner vorgestellt wurde. Verfasst hat sie Agustín Moreto.

*Mit einem Prolog, zwei Intermedien und einem Nachspiel, mit der Musik von Antonio Draghi, wird die Komödie von spanischen Hofdamen aufgeführt und in einem Druck veröffentlicht. [...] Thema der Komödie sind übliche Verwirrungen um die unerlaubte Liebe eines Königs.*³³⁶

Im Frühjahr desselben Jahres verstarb die junge Kaiserin und diese Rezeptionsphase endete. Obwohl ab ca. 1674 durch den Ankauf der Bibliothek des Marqués de Cabréga

³³¹ Vgl. Sommer-Mathis, Andrea: *Spanische Festkultur am Wiener Kaiserhof*. In: Frühneuzeit-Info. Hg. v. Institut für die Erforschung der frühen Neuzeit. Wien: 2000 (Heft 1); S. 11.

³³² Ebd.; S. 132.

³³³ Eine Ausnahme bildet diesbezüglich nur die Wiederholung dieses Stückes im Februar (am 14.?) des Jahres 1675, bei welcher die *comedia von italienischen Cavalieren rezitiert* wurde. Im Appendix von 2010, welchen Herr Prof. Seifert dankenderweise zur Verfügung gestellt hat, werden als Quellen FAHarrach Karton 207 und Leopold II 21 angegeben.

³³⁴ DE 1672 VI 8. *Diarium Europaeum* 30. Frankfurt/M. 1675, S. 2; Rh 1672 VI 8. *Relatio historica* 69 (1672/73). Frankfurt/M. 1673, S. 4: "Am 8. Junij/wurde Ihr[er] Käyserl[ichen] Majest[ät] Geburtstag ... begangen: Wobey unter anderm eine fürtreffliche Comoedia in Spanischer Sprache zu sehen gewesen."

Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 474.

Von dieser Aufführung ist nur die Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer erhalten geblieben.

³³⁵ Vgl. Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 208f.

³³⁶ Ebd.; S. 210.

ein immenses Ausmaß an spanischen Texten in Wien zur Verfügung gestanden hätte, können Stücke spanischen Ursprungs – wenn dann nur mehr in bearbeiteter Form – erst wieder nach dem Spanischen Erbfolgekrieg vermerkt werden.

Zusätzlich sollen jene Veranstaltungen dokumentiert werden, die dezidiert mit der österreichisch-spanischen Beziehung in Zusammenhang stehen:

In den 1630er Jahren veranstaltete der Hof neben den Hochzeitsfeierlichkeiten zum Geburtstag der Königin Maria von Ungarn, der späteren Kaiserin, am 18. August 1633 ein Rossballet. Drei Jahre später wurde *Dialogo fra un Anima e Caronte* aufgeführt und folgend ein Schäfer-Ballett von Hofdamen und Cavalieren getanzt.³³⁷

Im Jahre 1648 wurde zur *Feier der Wiedergewinnung Neapels durch Spanien* in der Hofburg am 3. Mai ein Ballett veranstaltet, bei dem Ferdinand IV. möglicherweise als Tänzer auftrat.³³⁸

Zur Geburt der Infantin Margarita Teresa wurde am 8. Jänner 1652 (WH: 10.(?), 14. und 18. Jänner) die Opera dramatica in musica in drei Akten *La Gara* im Tanzsaal der Hofburg aufgeführt.³³⁹ Es handelte sich hierbei um ein Huldigungsspiel, in dem ein allegorisches Turnier der vier Erdteile ausgefochten wird. *Es gibt einen Prolog und drei „Handlungen“, mit jeweils eigenen Dekorationen. Zwischen den drei Handlungen sind pastorale Ballette eingeschoben.*³⁴⁰ Symbolisch führt Erzherzog Ferdinand, der ältere Bruder Leopolds und König von Ungarn und Böhmen, den Erdteil Europa an, die wichtigsten (Feld-)Herren des Hofes waren an den allegorischen Kämpfen beteiligt und lösten dadurch die Grenze zwischen Schein und Sein auf. Die Vereinigung der Welt unter einem einzigen Herrscher und dem rechten Glauben wird

³³⁷ Vgl. Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 434, 436, 438.

³³⁸ TE 1648 V 3. *Theatrum Europaeum* 6. Frankfurt/M. 16 52, S. 478: "Sontags den 3. May New[en] Cal[enders] ist wegen ... accomodation der Statt Neapolis / auch zu Wienn ... Ihre Keyserl[iche] Majest[ät] zu Hungarn vnnd Böheim / ... auch selbiger Tagen höchstged[achter] Ihrer Majestät / ... von Dero vornehmsten Cammer=Herren / vnnd andern Cavallieren / ein zierlicher Thurnier / so dann ein trefflicher Ballet / wobey Sie selbst auch gewesen / zu Ehren gehalten worden."

Ebd.; S. 440.

³³⁹ Vgl. ebd.; S. 441.

Es gilt zu bedenken, dass ihre ältere Schwester aus der ersten Ehe Philipps IV. entstammte und nicht die Tochter der Erzherzogin Maria Anna von Österreich war. Es verwundert daher nicht weiter, dass die erste Geburt der spanischen Königin ausgiebig gefeiert wurde.

³⁴⁰ Dietrich, Margret: *Huldigungsspiele an die Erb-Infantin Margaretha: „La Gara“ am Hofe Leopolds I. In: Spanien und Österreich im Barockzeitalter*. Hg. v. Wolfram Krömer. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 1985; S. 63.

ebenso thematisiert wie die nötige Milde des Herrschers. Lange genug hat die Welt unter Kriegen gelitten und Jupiter befriedet die Erdteile, indem er Europa als Siegerin verkündet. Zum Schluss wird Margarita Teresa gehuldigt: alle guten Eigenschaften ihrer Vorfahren seien in ihr vereint.³⁴¹

Während die Infantin Margarita Teresa als Kaiserin in Wien lebte, bildeten sich zwei Aufführungstraditionen heraus:

Erstens wurde zwischen 1666 und 1672 jährlich Mitte Juli der Geburtstag Margarita Teresas zelebriert: am 12. Juli 1666 spielte man *Nettuno e Flora festeggianti* von Sbarra und Cesti, ein Drama musicale per introduzione al gran ballo mit einem Prolog.³⁴²

DE 1666 VI um 15. Diarium Europaeum 15. Frankfurt/M. 1667, S. 417 f.: "Itzund übten sich die Cavalliere des allhiesigen Hofffs täglich in Spanischen Tänzten / und ward / auf den 3/13. Julii / als der Keys[erlichen] Braut Geburts=Tag / eine schöne Comödie / mit vortrefflichen Balletten zu halten / angerichtet. Der Keyserl[iche] Saal / wo sonst die Comödien pflegten gehalten zu werden / wurde völlig geräumet und außgeputzt / um hinfüro und zufferst / bey Ankunfft der Keyserl[ichen] Braut die Banquete allda geben zu lassen: Hingegen befahl die Röm[isch] Keyserl[iche] Majestät das vortreffliche Auditorium schleinigst zu verfertigen / gestalt schon / umb den 9/19. dieses/ starck daran muste gearbeitet werden. ... [...]".³⁴³

Im Jahre 1667 folgte *La Germania esultante*, ein Rossballett, das in der Favorita veranstaltet wurde.³⁴⁴ Zwei Jahre später wurden zuerst am 15. Juli das Drama musicale in drei Akten *Il Perseo* aufgeführt und anschließend am 20. Juli zum Namenstag der Kaiserin auf dem Burgplatz Musik gespielt:

³⁴¹ Vgl. ebd.; S. 64-67.

³⁴² Vgl. Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 455.

³⁴³ Ebd.; S. 455.

³⁴⁴ *Rh 1667 VII 13. Relatio historica 59 (1667/68). Frankfurt/M. 1668, S. 4 f.: "Dienstag den 12.2. ... Ob nun zwar darauff selbigen Nachmittags das Roß=Ballet / und der Turnier / in der also genannten Favorita angestellt gewesen; so ist doch beydes / wegen deß eben eingefallenen starcken Regenwetters / verschoben / und allererst den 13.3. gehalten worden. ... Worbey zugleich nebenst 18. Trompettern / und 2. Heer=Pauckern ein Chor von etlich und 20. Musicanten / mit allerhand Instrumenten / musicirt; von einem andern Chor aber mit lebendigen Stimmen / auff einem Triumph=Wagen / Allerhöchstged[achter] Ihrer Maj[estät] der Röm[ischen] K[ä]yserin Glück gewünscht worden."*

Ebd.; S. 461.

*DE 1669 VII 13-20. Diarium Europaeum 20. Frankfurt/M. 1670, S. 549: "Am Käys[erlichen] Hofe zu Wien / ist am 3/13. dieses Ihrer Maj[estät] der regierenden Käyserin Geburts=Tag von Ihrer Kays[erlichen] Maj[estät] denen anwesenden Gesandtschafften / Damen und Cavallieren ... feyerlichst begangen / und am 5/15. dero Geburts=Tägige Comödie mit schönen Balletten / und einer annehmlichen Music vollbracht; Weiln auch Ihre Maj[estät] an St. Margarethen Tag gebohren / als ist am 10/20. die Octav deß Geburts=Tags gleichfalls von gesambten Käys[erlichen] Ministris und Damen ... begangen / auch in der Nacht auff dem freyen Burg=Platz eine Music von mehr dann 100. Musicanten und Trompeter / auch so viel Windliechtern / gehalten worden.".*³⁴⁵

Weitere Geburtstagsaufführungen folgten, für die der Text stets von Nicolò Minato, die Musik von Antonio Draghi und Leopold I., die Choreographie von Santo Ventura, die Balletmusik von Johann Heinrich Schmelzer und das Bühnenbild von Lodovico Ottavio Burnacini stammten:

1670: *Iphide Greca*, ein Drama per musica mit Licenza in drei Akten.

1671: *La Gara dei Genij*, eine Festa teatrale per musica in einem Akt.

1672: *Gundeberga*, ein Drama per musica in drei Akten.

1672 wurde außerdem am 20. Juli zum Namenstag der Kaiserin im kaiserlichen Garten *Il Nuovo Giardino delle Hesperidi*, eine Serenata, aufgeführt.³⁴⁶

Zum 20. Geburtstag der Kaiserin wurde am 14. Juli 1671 *La Gara dei Genij* veranstaltet, das in Verbindung mit dem Huldigungsspiel *La Gara* von 1652 betrachtet werden muss. Während 1652 der allegorische Kampf der Erdteile im Vordergrund stand und der Sieg der Habsburger über die Welt dargestellt wurde, so behandelte das Stück aus 1671 den Wettkampf der sieben Kunst-Genien. Margret Dietrich führt die Wahl des Sujets auf die Bemühung zurück, die junge Kaiserin von ihrer Trauer abzulenken, schließlich hatte sie bereits zwei ihrer ersten drei Kinder verloren.

Die Erfindungskraft, die wunderbare Begabung der Künstler, die die trauernde Seele wieder zum Fest der Lebensbejahung, des Ja zum Sein in der Schöpfung leiten, hat nicht sehr viel mit dem Terminus technicus des italienischen Theaters

³⁴⁵ Ebd.; S. 467.

³⁴⁶ Vgl. ebd.; S. 469, 472, 474, 475.

zu tun; sie gehört ganz in den Bedeutungsbereich der spanischen Kunsttheorien [...]. Die Ideen dieser theozentrischen Kunsttheorien waren zweifellos den Jesuiten am Wiener Hof bekannt, denn die Jesuiten stützten die Benützung ihrer Ordens theater in aller Welt darauf [...].³⁴⁷

Il Ridicolo, der Lebensbejaher unter den Figuren, spielt etliche Commedia-Typen, vertreibt die Invidia aus dem Römischen Reich; der Kunstliebhaber, Il Diletto, reflektiert über das Theatrum Mundi, und schließlich erscheint die personifizierte Invention, die dem Publikum erklärt, das Theater sei geschaffen [...] für die Zuschauer, die in den Ernst der Wirklichkeit im Schein der Kunst Einsicht finden.³⁴⁸

Am 24. Februar 1669 feierte der Hof den Vorgang der Kaiserin mit einem Ballett.³⁴⁹ Auch im Jahre 1672 wurde die schwangere Kaiserin in den Räumen des Kaiserpaares mit einem Kammerfest mit gesungener Einleitung und Ballett unterhalten, in welchem die Erzherzogin unter den Tänzerinnen war.³⁵⁰ Im darauffolgenden Jahr wurde aus gleichem Anlass am 9. Februar *Il Gioir della Speranza* aufgeführt.³⁵¹

Als zweite Spieltradition feierte der Wiener Hof zwischen 1666 bis 1673 den Geburtstag von Königin Mariana von Spanien stets am 22. Dezember. Neben den genannten spanischen Stücken sind zudem *Aristomene Messenio* von Nicolò Minato (1670) und *La Semiramide* von Antonio Draghi (1673) belegt.

Der Abschluss des Ehekontrakts zwischen der Erzherzogin Maria Antonia und dem König Carlos II. von Spanien wurde am 28. Oktober 1676 in der Hofburg – auf Grund der Hoftrauer für die zweite Kaiseringattin – nur mit einem *Servizio di musica* an der Tafel des Kaisers gefeiert.³⁵²

Als die Hoffnung auf das spanische Erbe noch nicht verloren war, wurden zu Ehren der Schwester der Kaiserin, Prinzessin Maria Anna von Pfalz-Neuburg, drei Feiern veranstaltet: um den 28. August 1689 wurde in Neuburg die *Procura-Trauung des*

³⁴⁷ Dietrich, Margret: *Huldigungsspiele an die Erb-Infantin Margaretha: „La Gara“ am Hofe Leopolds I.* In: Spanien und Österreich im Barockzeitalter. Hg. v. Wolfram Krömer. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 1985; S. 70.

³⁴⁸ Ebd.; S. 70.

³⁴⁹ Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert.* Tutzing: Schneider, 1985; S. 466.

³⁵⁰ Vgl. ebd.; S. 473.

³⁵¹ Vgl. ebd.; S. 476.

³⁵² Ebd.; S. 485.

Königs Carlos II. von Spanien mit der Prinzessin Maria Anna von Pfalz-Neuburg mit einem Epitalamio musicale genannt *I Pianeti benigni* (von Minato und Draghi) gefeiert. In den Jahren 1700 und 1701 folgten zum Geburtstag der mittlerweile verwitweten spanischen Königin jeweils am 28. Oktober in der Hofburg eine Festa di musica.³⁵³

Mit dem Ausbruch des Spanischen Erbfolgekrieges änderte sich die Stück- und Stoffwahl am Wiener Hof und vor allem die Symbolkraft des Theaters wurde vermehrt genutzt um Machtansprüche zu demonstrieren, Siege zu feiern und Verluste zu verdrängen.

4.3 Die politisch motivierte Stückwahl

Die Verbindung der beiden Habsburgerlinien führte im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert abseits der bereits behandelten spanischsprachigen Stücke zu etlichen Feierlichkeiten. Wie im vorherigen Unterkapitel aufgezeigt wurde, gab es am Wiener Hof keine ausgeprägte propagandistische Ausrichtung der Stückwahl, vielmehr stand der huldigende Charakter im Vordergrund. Fernerhin sah der Wiener Hof im 17. Jahrhundert – im Unterschied zum spanischen – Kriegsgeschehnisse nicht direkt als Anlass für Aufführungen an. Dennoch kann festgestellt werden, dass etwa im Konflikt Habsburg-Bourbon sehr wohl das Theater als Medium der Machtdemonstration verwendet wurde. Schon lange bevor der Konflikt um die Herrschaftsansprüche zwischen den Habsburgern und den Bourbonen zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Spanischen Erbfolgekrieg seinen Höhepunkt fand, nutzten beide Dynastien das Theater zu Propagandazwecken.³⁵⁴ Eine politisch motivierte Stückwahl sollte europaweit Macht und vor allem die jeweiligen politischen Interessen aufzeigen. Die mythologische Verbildlichung – gleich in welchen Künsten – und die genealogische

³⁵³ F 1701 X 29. Bericht (Marco Martellis) nach Florenz: "Ieri ... L'istesso giorno, che e il Natalizio della Regina Vedova dj Spagna, fù pomposa Gala alla Corte, é la sera Festa dj Musica negli Appartamentj della Aug[ustiss]ma Imperatrice."

Ebd.; S. 567, 570.

³⁵⁴ Vgl. Sommer-Mathis, Andrea: *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano*. In: *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*. Hg. v. Antonio Álvarez-Ossorio, u.a. Madrid: EFCA, 2007; S. 181-198.

Rückführung der einzelnen Dynastien verdeutlichten die jeweiligen politischen Ansprüche.

Als wohl erster Schritt in diese Richtung können die Hochzeitsfeierlichkeiten in den 1660er Jahren an beiden Höfen angesehen werden. König Ludwig XIV. provozierte im Jahre 1660 – nachdem er die Infantin María Teresa geheiratet hatte – bei seiner Rückkehr nach Paris, indem er sich die Machtsymbole des Hauses Habsburg aneignete:

*[...] el rey Borbón se hizo recibir por un ostentoso aparato teatral en forma de la nave de los Argonautas con el Toisón de Oro, símbolo de la prestigiosa Orden de la Casa de Austria. Fue un claro signo de que los Borbones reclamaban para sí la orden familiar de los Habsburgo, hecho que fue considerado por parte del emperador como una insolente e imperdonable usurpación.*³⁵⁵

Bloß zwei Jahre später, 1662, ließ Ludwig XIV. ein Fest organisieren, bei welchem er als römischer Kaiser und Herrscher der Welt auftrat.

Kaiser Leopold I. antwortete diesen Provokationen in den Jahren 1667 und 1668, mit Hilfe der Aufführungen von *La contesa dell'Aria e dell'Acqua* und von *Il pomo d'oro*. Aus dieser Perspektive erscheint zudem der europaweite Versand entsprechender Textbücher der Hochzeitsfeierlichkeiten umso verständlicher, da sie als Zeugen politischer Machtdemonstration fungierten.

Andrea Sommer-Mathis zeigt im bereits zitierten Artikel *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón* auf, dass insbesondere während des Spanischen Erbfolgekrieges die Höfe in Madrid bzw. Wien und Barcelona das Theater als Provokationsmittel abseits der Kriegsschauplätze einsetzten. Neben zum Teil sehr offensichtlichen Anspielungen kann die Erbfolgekriegszeit als wahre Blüte propagandistischer Stückwahl angesehen werden, da sich mit dem Ausbruch des Spanischen Erbfolgekrieges die Gründe für Inszenierungen auch in Wien veränderten: zusätzlich zu den bisherigen Anlässen beeinflussten fortan auch Kriegsgeschehnisse den Spielplan.

Es gilt zu bedenken, dass Karl III. mit seiner Hofführung in Barcelona die ersten Aufführungen italienischer Opern in Spanien arrangierte. Zuvor hatten sich wegen

³⁵⁵ Ebd.; S. 181f.

der Kriegsgeschehnisse auf italienischem Gebiet etliche Künstler entschlossen, Erzherzog Karl nach Spanien zu folgen. Ein Beispiel wäre der Komponist Antonio Caldara: er wurde auf Grund der Vermählung Karls mit Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel an den Hof in Barcelona berufen. Aus diesem Anlass wurde am 2. August 1708 Caldaras *Componimento da camera per musica Il più bel nome nel festeggiarsi il Nome Felicissimo di Sua Maestà Cattolica Elisabetha Cristina Regina delle Spagne* gespielt. Diese Aufführung ist in mancherlei Hinsicht von Bedeutung: erstens handelt es sich dabei um die erste Aufführung einer italienischen Oper in Barcelona. Zweitens wird in dieser Oper die Herkules-Allegorie verwendet: diese Allegorie findet sich in vielen Auftragswerken für Karl III. sowohl in Barcelona als auch am Wiener Hof wieder. Selbst sein Emblem trug die Säulen des Herkules und da Spanien als der mythologische Ort Herkules-Handlungen angesehen wird und zugleich Gibraltar als der Ort gilt, wo die Herkules-Säulen standen, verwundert es nicht, dass Karl III. vor allem auf diese Figur zurückgriff, um sich selbst, der er schließlich in Spanien als Feldheer agierte, darzustellen. Herkules gilt seit jeher – insbesondere unter Karl V. – als eine der beliebtesten Repräsentationsfiguren.³⁵⁶ Drittens stand Caldara ab dieser Aufführung in der Gunst des Königs, die sich in späterer Zeit noch vertiefte. Zwischen 1709 und 1716 arbeitete Caldara in Rom, doch Mitte des Jahres 1716 erhielt er den Posten des Vizekapellmeisters in Wien.³⁵⁷

*Von den Künstlern, die Karl schon in Barcelona bedient hatten, wurden außer den meisten reproduzierenden Musikern auch die Librettisten Apostolo Zeno und Pietro Pariati, der Bühnenbildner Ferdinando Galli Bibiena und – als letzter erst 1720 – sein damaliger Hofkapellmeister Giuseppe Porsile mit leitenden Stellungen am Kaiserhof betraut.*³⁵⁸

Folgende Stücke bezeugen die Darsellung der Kriegsgeschehnisse auf der Bühne:³⁵⁹

³⁵⁶ Vgl. ebd.; S. 189.

³⁵⁷ Vgl. Kirkendale, Ursula: *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*. Graz: Böhlau, 1966.

³⁵⁸ Seifert, Herbert: *Die musikalischen Früchte dynastischer und diplomatischer Beziehungen der Habsburger zu Italien von Kaiser Matthias bis Karl VI.* In: *Le Corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia (secoli XVI-XIX). / Höfe als Orte der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16. bis 19. Jahrhundert).* Hg. v. Marco Bellabarba und Jan Paul Niederkorn. Bologna: Il mulino; Berlin: Duncker & Humblot, 2010; S. 212.

³⁵⁹ Genauere Angaben, etwa zu Bühnenbild, Choreographie, Verortung und Quellennachweise, finden sich in den zitierten Spielplänen. Bis 1705 folge ich Herbert Seifert, danach dient der Spielplan von Frank Huss zur Analyse. Seitenzahlen werden – außer bei zitierten Stellen – nicht weiter

1703 Im Jahre 1703 wählte Philipp V. für den Madrider Hof – als erste theatralische Darbietungen unter seiner Herrschaft – sehr symbolträchtige Stücke aus: *La Guerra y la Paz entre los Elementos* und *Il pomo d'oro*. Beide *comedias* wurden von der italienischen Comici-Truppe *Los Trufaldines*, die der spanische König nach seinem Italienaufenthalt in Madrid engagierte, in der Commedia dell'Arte-Tradition gespielt. Abseits der Themenwahl unterscheiden sich diese *comedias* von den musikalischen Dramen des Wiener Hofes weitestgehend.

Am 25. August 1703 wurde am Hoftheater des Buen Retiro anlässlich des Namenstages der spanischen Königin Maria Luisa Gabriela von Savoyen *Il Pomo d'Oro* gezeigt. Der allegorische Prolog der Wiener Aufführung wird ausgelassen und den Goldenen Apfel erhält in der Madrider Version nun die spanische Königin María Luisa Gabriela:

[...] *el homenaje final de la alegoria comica madrileña no se refiere sólo a la reina María Luisa Gabriela, sino sobre todo a la dinastía de los Borbones, cuya instauración era todavía muy reciente en España.*³⁶⁰

Nur einen Monat später, am 20. September, wurde anlässlich des Geburtstages der Königin *La Guerra y la Paz entre los Elementos* gespielt. Diese *alegoria comica* basiert auf dem Rossballett *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*. Die Besonderheit liegt nun sicherlich darin, dass in den 1660er Jahren diese Symbole und Stücke im Kontext der bourbonischen Hegemonialbestrebungen im Konflikt mit dem Hause Habsburg ihren Ursprung fanden und in weiterer Folge in Wien den Gegenpol bildeten. Die Stückwahl kann keinesfalls willkürlich gewesen sein. Und so verwundert es nicht weiter, dass Leopold I. – wie damals auf die Symbolik Ludwigs XIV. – in der allegorischen Sprache der Bühne auf diese Provokation antwortete.

Während in Wien am 12. September 1703 in der Favorita die Erklärung Erzherzogs Karl zum König von Spanien bloß mit einer Serenata gefeiert wurde,³⁶¹ setzte gegen

genannt, da diese Spielpläne chronologisch aufgebaut sind und daher die Einträge leicht zu finden sind. Die Spielpläne wurden von mir innerhalb meiner Tätigkeit im Don Juan Archiv Wien in den vergangenen Jahren tabellarisiert, weshalb eine anlassbezogene Auswertung möglich ist.

³⁶⁰ Sommer-Mathis, Andrea: *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano*. In: *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*. Hg. v. Antonio Álvarez-Ossorio, u.a. Madrid: EFCA, 2007; S. 183.

³⁶¹ *Co 1703 IX 15. Il Corriere ordinario 74: "Mercordi 12 del Corrente ... nel Palazzo della Favorita ... segui la Cessione di Sua Maestà Cesarea, e di Sua Maestà Regia de' Romani della*

Ende des Jahres die neue Bühnenrhetorik ein: noch unter Leopold I. wurde zu dessen Namenstag am 15. November 1703 das Poemetto drammatico von Pietro Antonio Bernardoni mit Musik von Attilio Ariosti *La Più gloriosa Fatica d'Ercole* aufgeführt. Ein Stück, das nicht nur im Kontext der Namenstagfeiern zu betrachten ist: Jupiter (Leopold I.) beteuert seinem Sohn Herkules (Joseph I.), dass dieser alle Tyrannen der Erde (die Bourbonen und insbesondere Philipp V.) besiegen werde.

1704 Ähnlich verhielt es sich mit der Stückwahl anlässlich des Namenstages von Joseph I. im Jahre 1704 (der wegen der Fastenzeit erst am 31. März gefeiert wurde): *I Gloriosi Presagi di Scipione Africano*. Die eben genannten Stücktitel lassen eine Tendenz erkennen, die für diese Periode charakteristisch ist und die Wahl der Hauptfiguren betrifft:

*En la mayoría de los casos se trataba de textos autocelebrativos que destacaban las excelentes virtudes y méritos de la dinastía, remitiéndose a hechos históricos o leyendas mitológicas. Los protagonistas privilegiados son, por sus referencias a la Antigüedad, glorioso emperadores o generales como Rómulo, Julio César, Escipión el Africano o Demetrio y por sus muchas relaciones españolas, el personaje mitológico de Hércules.*³⁶²

Neben den historischen Personen treten allegorische Figuren auf, die den Kampf um Spanien verkörpern.

Am 24. August 1704 wurde auf Grund des Sieges bei Höchstädt eine Festa di musica in Wien veranstaltet.

Am 17. Dezember 1704 feierte der Hof die *Rückkehr Josephs I. von der Eroberung von Landau* mit *Il Ritorno di Giulio Cesare, Vincitore della Mauritania*, abermals eine Festa di musica.³⁶³ Julius Caesar, der interessanterweise nur ein einziges Mal in dieser

Monarchia di Spagna, all'Altezza Regia del Seren[issimo] Arciduca Carlo, il quale vi fù poi dichiarato Rè della Monarchia sudetta: ... e la sera si fece Serenata di squisitissima Musica; ..."

Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 577.

³⁶² Sommer-Mathis, Andrea: *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano*. In: *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*. Hg. v. Antonio Álvarez-Ossorio, u.a. Madrid: EFCA, 2007; S. 185.

³⁶³ Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985; S. 580.

Epoche als Handlungsträger fungiert, kehrt siegreich aus Afrika zurück; dennoch sagt eine Prophezeiung, dass bald ein noch größerer Kaiser kommen wird: Joseph I.³⁶⁴

1706 Am 19. März wurde zum Namenstag Kaiser Josephs I. *L'Ercole vincitor dell'invidia* aufgeführt. Am 6. Juni spielte man *anlässlich der errungenen Siege in Spanien und den Niederlanden* im großen Saal der Hofburg Musik.³⁶⁵ Der Namenstag des Königs wurde am 4. November mit der cantata *La Fortuna, il Valore, la Giustizia* zelebriert, in der die im Titel genannten allegorischen Figuren die für einen Sieg benötigten Eigenschaften verdeutlichen.

1707 Der Wiener Hof feierte Karls III. Geburtstag am 1. Oktober mit dem Componimento *Napoli ritornata à Romani* in der Favorita, seinen Namenstag am 4. November mit dem componimento drammatico *La Conquista delle Spagne di Scipione Africano il Giovane*. Das zweite Stück wurde in Anwesenheit der neuen Königin, Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, aufgeführt und thematisiert den dynastischen Anspruch Karls auf das spanische Erbe:

*En esta pequeña pieza Escipión el Joven (el archiduque Carlos) se lamenta de que Cartago (Cartagena) haya olvidado a su gran antepasado Escipión el Mayor (Carlos V), pero promete convertirse en su poderoso heredero que luchará por el país. [...] [L]a liberación de España de sus cadenas (del dominio de los Borbones) no se efectuará sin peligros y sufrimientos, pero llegarán tiempos pacíficos y felices, cuando dos soberanos de nombre Carlos concluyan la obra de los dos Escipiones en España.*³⁶⁶

1708 Im Jahre 1708 wurden auf habsburgischem Gebiet etliche Stücke aufgeführt, da in diesem Jahr die Hochzeit zwischen Karl III. und der Prinzessin in Barcelona stattfand: anlässlich der Geburtstage wurden für Joseph I. am 26. Juli *Li Sacrifici di Romolo per la salute di Roma* und für Karl III. am 1. Oktober *La Presa di Tebe* gespielt.

³⁶⁴ Vgl. Sommer-Mathis, Andrea: *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano*. In: La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España. Hg. v. Antonio Álvarez-Ossorio, u.a. Madrid: EFCA, 2007; S. 186.

³⁶⁵ Huss, Frank: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*. Wien: Dissertation, 2003; S. 181.

³⁶⁶ Sommer-Mathis, Andrea: *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano*. In: La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España. Hg. v. Antonio Álvarez-Ossorio, u.a. Madrid: EFCA, 2007; S. 187.

Zudem feierte man den Namenstag Karls III. am 4. November in Wien mit dem poemetto drammatico *Ercole, vincitore di Gerione*.

Das wohl im Kontext dieser Arbeit interessanteste Stück dieser Periode ist das dramma per musica in drei Akten *Amor tra nemici* von dem Librettisten Pietro Antonio Bernardoni und dem Komponisten Attilio Ariosti, das abends in der Hofburg am 3. September aufgeführt wurde. Das Stück ist eine Bearbeitung von mehreren Quellen, wie der comedia *La envidia de la nobleza* von Lope de Vega und anderer spanischer und französischer Texte. Die Handlung spielt im Königreich Granada und endet – der spanischen Komödientradition entsprechend – mit zwei Hochzeiten, die zwei verfeindete Lager miteinander verbinden.

[L]a licenza de la producción vienesa presenta la figura de España con una cadena rota a los pies que lamenta ser gobernada por „leyes bárbaras de gente ajena“ y confía en los austriacos que la liberarán pronto de este yugo; el emperador José I será el garante tanto del trono español para su hermano Carlos como del comienzo de una nueva edad de oro.³⁶⁷

1710 An 24. August 1710 wurde eine italienische Oper, wahrscheinlich *Tigrane, re d'Armenia*, wegen des Sieges Karls III. über Philipp von Anjou am 27. Juli bei Almenar aufgeführt.³⁶⁸ Das Wienerische Diarium schreibt dazu folgendes:

Sonntag / den 24, Aug. Heute wurde dahier / wegen des den 27. Jul. bey Almenar / in Catalonien / von Ihro Catholischen Majestät über den Herzog von Anjou erfochtenen herrlichen Siegs / ein stattliches Danck-Fest gehalten; zu welchem Ende Vormittags beede Regierende Kayserl. Majestäten /samt [...] derer Ritter des guldnen Vließ [Es folgt die Beschreibung des Gottesdienstes und des Mittagsmahls bei der Kaiserin-Witwe, Anm. d. V.]. [...] / des Abends aber in der Favorita / nebst allseitigen Durchl. jungen Herrschaften / mit Beywohnung einer fürtrefflichen Wälschen Opera, sich belustiget.³⁶⁹

³⁶⁷ Ebd.; S. 188.

³⁶⁸ Huss, Frank: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*. Wien: Dissertation, 2003; S. 189.

³⁶⁹ Wienerisches Diarium, Nummer 737, vom 23. bis 26. August 1710; S. 2.

Österreichische Nationalbibliothek:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17100823&seite=1&zoom=43>
(November 2012)

Des Weiteren wurde am 1. Oktober 1710 anlässlich des Geburtstages von Karl III. von Spanien das Componimento *La Decima fatica d'Ercole ovvero La sconfitta di Gerione in Spagna* in der Favorita aufgeführt.

Wahrscheinlich ließ Karl III. vor dem Feldzug nach Madrid die Oper *Scipione nelle Spagne* in Barcelona aufführen, ein Stück von Zeno und Caldara (?), das in Wien 1722 wiederholt wurde. Es thematisiert ähnlich des Scipione-Stückes aus 1707 die Befreiung Spaniens anhand der Darstellung der mythologischen Figur. Ebenso ungesichert ist die Aufführung von *Ercole in cielo*, ein componimento da camera, das 1713 in Wien wiederholt wurde und inhaltlich eine bewusst inszenierte Realitätsverdrängung aufweist:

El libreto trata de la admisión de Hércules en el Olimpo, vivamente rechazada por Juno argumentando que el semidiós no era digno de ese honor, porque existía otro héroe mucho más grande que él. Hércules intenta defenderse contra los reproches de Juno, y los otros dioses – Júpiter, Palas Atenea y Marte – enumeran todas sus hazañas y méritos, pero Juno insiste en que su héroe – naturalmente el archiduque Carlos – sería preferible al personaje mitológico. Al final todos los dioses se dejan convencer y se unen en el homenaje al Habsburgo y a su mujer Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel.³⁷⁰

Welche Methoden im Umgang mit Spanien sich am Hoftheater entwickelten nachdem eine mögliche Erbfolge tatsächlich auszuschließen war, wird im folgenden Unterkapitel gezeigt.

³⁷⁰ Sommer-Mathis, Andrea: *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano*. In: *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*. Hg. v. Antonio Álvarez-Ossorio, u.a. Madrid: EFCA, 2007; S. 190.

4.4 *Don Quijote* auf der Wiener Bühne

Die literarischen Auswirkungen der spanisch-österreichischen Beziehung hinsichtlich der Wiener Kaiserbühne lassen sich bisher wie folgt zusammenfassen: im 17. Jahrhundert führten Wechselheiraten zu Importen spanischer Dramentexte, die vom Hofstaat der Kaiserinnen aufgeführt wurden. Größtenteils handelte es sich um Stücke, die zuvor für den spanischen Hof verfasst und in weiterer Folge der neuen Situation in Wien angepasst wurden. Während des Spanischen Erbfolgekrieges kann, bis auf eine Ausnahme, von keinem spanischen Einwirken auf die Stücke der habsburgischen Höfe gesprochen werden. Vielmehr standen mythologische Figuren, die Befreiung Spaniens und die politischen Positionen Josephs I. und Karls III. im Vordergrund. Als die Verbindung zur spanischen Krone und zum Königreich unterbrochen war und keine weitere Hoffnung auf das Erbe bestand, entwickelte sich eine neue Rezeptionsart spanischer Literatur in Wien: *Don Quijote* betrat die Bühne.

Während der Regierungszeit Kaiser Karls VI. wurden am Wiener Hof im Zuge von Faschingsfeierlichkeiten drei Bühnenadaptionen des *Don Quijote* aufgeführt. Zudem blieben zwei deutschsprachige Stücke für das Kärntnerthortheater aus den Jahren 1739 und 1740 erhalten, die ebenso Cervantes-Bearbeitungen sind.³⁷¹

Es verwundert die Tatsache, dass das Wiener Hoftheater erst im Jahre 1719 Cervantes für die Bühne entdeckte, während an anderen Höfen – wie in Frankreich, England und Italien – lange zuvor Adaptionen des cervantinischen Werkes aufgeführt wurden. Hingegen wurden innerhalb von nur 14 – bzw. bespielten 12 – Jahren drei *Don Quijote*-Opern aufgeführt, obwohl interessanterweise für die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts kein erhöhtes Allgemeininteresse für spanischsprachige Literatur festgestellt werden kann.³⁷²

³⁷¹ Für *Don Quijote*-Bühnenadaption ab Maria Theresias Zeiten siehe Sommer-Mathis, Andrea: *Don Quijote auf der Wiener Bühne*. In: Denkmodelle. Hg. v. Jordi Jané. Tarragona: Universitas Tarraconensis, 2000 (Sonderheft, 1); S. 96-120.

³⁷² Etwa [...] weil Leben und seltsame Begebenheiten der Dona Rufine *der einzige spanische Roman ist, der – wenn auch aus zweiter Hand – in den Jahren 1700-1732 ins Deutsche übertragen wurde*.

Martino, Alberto: *Die erste Übersetzung der Garduña de Sevilla. Ein spanischer Beitrag zur Produktion von fiktionaler „Konsumliteratur“ in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts*. In: Buchkulturen. Beiträge zur Geschichte der Literaturvermittlung. Hg. v. Monika Estermann u.a. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005; S. 93.

Aus den bisherigen Ausführungen dieser Arbeit sollte ersichtlich geworden sein, dass die dynastische Verbindung den lächerlichen Spanier am Wiener Hof nicht zugelassen hatte. Dies ist zum Beispiel im Kontext mit der Hamburger Oper zu betrachten: obwohl ein reger Austausch zwischen Wien und Hamburg bestanden hatte und ebenso Hinsch die Figur des Don Quijote weit weniger lächerlich und nationalstereotypisiert darstellte wie dies etwa in Frankreich an der Tagesordnung war, so blieb eine *Don Quijote*-Oper in Wien dennoch aus. Weiters gilt zu bedenken, dass sowohl Karl VI. zumindest seit 1703 mit der propagandistischen und provozierenden Wirkung von Theater dermaßen vertraut war und viele seine kaiserlichen Hofkünstler mit ihm in Spanien gewesen waren, weshalb der Einsatz des cervantinischen Werkes äußerst passend erscheint. Der lächerliche Krieger, der sich einbildet Königreiche zu erobern und Magier zu überlisten, half das Trauma auf der Bühne zu verarbeiten: Spanien-Österreich war passé.

Um diese *Don Quijote*-Opern einordnen zu können, folgt eine Übersicht der Faschingsopern, die während der Regierungszeit Karls VI. stattgefunden haben:³⁷³

1714 (5. Februar, abends; WH: 7., 10., 12. Februar): Das Drama per musica *Alba Cornelia* in drei Akten.

1715 (Proben: 23., 28., **31. Jänner**, abends in der Antecamera; 9. Februar; WH: 12., 17., 25. Februar und 4. März): Das Drama per musica *Ciro* in drei Akten.

1716 (Generalprobe: 6. Februar; **11. Februar**, abends; WH: 13., 16., 18., 22., 25. Februar): Die Tragicomedia per musica *Il Finto Policare* in drei Akten.³⁷⁴

1717 (Proben: 16., 19. Jänner; **24. Jänner**, abends; WH: 28. Jänner, 3., 8. Februar): Das Drama per musica *Sesostri, rè d'Egitto* in drei Akten.

1718 (Proben: 26., 29., 31. Jänner, 7. Februar; **19. Februar**; WH: 28. Februar): Das Drama per musica *Astarto* in drei Akten.³⁷⁵

1719 (Probe: 27. Jänner; **6. Februar**, nachmittags; WH: 11., 15., 20. Februar): Die Tragicomedia per musica *Don Chisciotte in Sierra Morena* in fünf Akten.³⁷⁶

1720 (19. Jänner):

³⁷³ Vgl. Huss, Frank: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*. Wien: Dissertation, 2003.

³⁷⁴ Gesamtes Libretto zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/02493.pdf> (Dezember 2012)

³⁷⁵ Gesamtes Libretto zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/03504.pdf> (Dezember 2012)

³⁷⁶ Gesamtes Libretto zu finden unter: http://www.urfm.braidense.it/rd/06012_2.pdf und <http://www.urfm.braidense.it/rd/02304.pdf> (Dezember 2012)

† Kaiserinwitwe Eleonore Magdalena Theresia; Aufgrund der großen Hoftrauer gab es bis zum November 1720 keine Aufführungen weltlicher dramatischer Werke. [...] Da das Wienerische Diarium immer peinlich genau erwähnt, ob dramatische Werke aufgeführt wurden, nicht aber zwischen dem Januar und November 1720, kann man davon ausgehen, dass auch zu den einzelnen Galatagen keine aufgeführt wurden. Erst zum Namenstag Karls VI. und zum Namenstag seiner Gemahlin im November werden Serenate erwähnt. (Vergl. dazu: Wienerische Diarien von 1720 Nr. 1801 und 1805.).³⁷⁷

Ab dem 20. Januar [1721, Anm. d. Verf.] wurde die Hoftrauer für die verstorbene Kaiserinwitwe Eleonore Magdalena Theresia gemindert. Sie wurde in eine sogenannte „Cammer-Klag“ umgewandelt.³⁷⁸

1721 (Generalprobe: 3. Februar; **6. Februar**, abends; WH: 10., 22., 25. Februar): Die Tragicomedia per musica *Alessandro in Sidone* in fünf Akten.

1722 (Probe: 7. Jänner; Generalprobe: 26. Jänner; **29. Jänner**, nachmittags im Kleinen Teatro; WH: 10., 16. Februar): Die Tragicomedia per musica *Archelao, Rè di Cappadozia* in fünf Akten.

1723 (Generalprobe: 25. Jänner; **26. Jänner**, im Kleinen Teatro; WH: 8. Februar): Die Tragicomedia per musica *Creso* in fünf Akten.³⁷⁹

1724 (Probe: 26. Jänner; Generalprobe: 3. Februar; **6. Februar**, nachmittags im Kleinen Teatro; WH: 13., 20., 26. Februar): Die Tragicomedia per musica *Penelope* in drei Akten.³⁸⁰

1725 (**6. Februar**, nachmittags im Kleinen Hoftheater; WH: 10., 12. Februar): Das Drama per musica *Griselda* in drei Akten.³⁸¹

1726 (Probe: 16., 30. Jänner, 4., 18. Februar; **21. Februar**, nachmittags im Kleinen Teatro; WH: 27. Februar, 3. März): Das Drama per musica *Spartaco* in drei Akten.³⁸²

³⁷⁷ Huss, Frank: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*. Wien: Dissertation, 2003; S. 202.

³⁷⁸ Ebd.; S. 203.

³⁷⁹ Gesamtes Libretto zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/02316.pdf> (Dezember 2012)

³⁸⁰ Gesamtes Libretto zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/02796.pdf> (Dezember 2012)

³⁸¹ Gesamtes Libretto zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/02514.pdf> (Dezember 2012)

³⁸² Gesamtes Libretto zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/03465.pdf> (Dezember 2012)

1727 (Generalprobe: 4. Februar; **6. Februar**, nachmittags im Kleinen Hoftheater; WH: 11., 16., 24. Februar): Die Opera serioridicola per musica *Don Chisciotte in corte della duchessa* in fünf Akten.

1728 *Die Faschingsoper entfällt wegen der Krankheit der Kaiserin Elisabeth Christine*.³⁸³

1729a (**8. Februar**, nachmittags im Kleinen Hoftheater; WH: 15. Februar): Das Componimento per musica *I Disingannati* in drei Akten.

1729b (**17. Februar**, nachmittags; WH: 22., 27. Februar): Die Tragedia di lieto fine *Sesostri*.³⁸⁴

1730 (**5. Februar**, nachmittags im Kleinen Hoftheater; WH: 9., 12. abends, 15., 19. Februar): Das Drama per musica *La Verità nell'inganno* in drei Akten.³⁸⁵

1731 (**17. Jänner**, nachmittags im Kleinen Hoftheater; WH: 23. Jänner, 4. Februar): Der Scherzo drammatico *La Paziienza di Socrate con due moglie* in drei Akten.³⁸⁶

1732 (**7. Februar**, im Kleinen Hoftheater; WH: 10., 19. Februar): Das Drama per musica *L'Issipile* in drei Akten.³⁸⁷

1733 (**27. Jänner**, nachmittags im Kleinen Hoftheater; WH: 5., 14. Februar): Das Componimento per musica *Sancio Pansa governatore dell'isola Barattaria* in drei Akten.

1734 „Resolution d(es, Anm. d. Verf.) K(aisers, Anm. d. Verf.): „Vor heuer keine öffentliche Faschingslustbarkeiten bey Hoff, nur kleine Kammerfeste abhalten zu lassen“.³⁸⁸

1735 (**21. Februar**, um 6 Uhr abends im Spiegelzimmer der Kaiserin Elisabeth Christine): Das Componimento drammatico *Le Cinesi*.

Im Jahre **1736** ist der Fasching mit den Hochzeitsfeierlichkeiten Maria Theresias mit Franz Stephan von Lothringen zusammengefallen, weshalb keine Faschingsoper

³⁸³ Huss, Frank: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*. Wien: Dissertation, 2003; S. 217.

³⁸⁴ Sollte es sich um die Version aus Bologna des Pariati handeln, die dort bei Giacomo Pellegrino Longhi gedruckt, und bereits 1723 ebendort aufgeführt wurde, ist diese zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/U27.pdf> (Dezember 2012)

³⁸⁵ Falls es sich um die Version des Francesco Silvani handelt, welche im Fasching 1726 in Mailand aufgeführt wurde, ist das gesamte Libretto zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/01349.pdf> (Dezember 2012)

³⁸⁶ Gesamtes Libretto zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/04311.pdf> (Dezember 2012)

³⁸⁷ Gesamtes Libretto zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/02510.pdf> (Dezember 2012)

³⁸⁸ Huss, Frank: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*. Wien: Dissertation, 2003; S. 231.

stattgefunden hat. Stattdessen wurde am 13. Februar nachmittags im Großen Hoftheater das Drama per musica in drei Akten *Achille in Sciro* gespielt.

1737a (6. Februar, nachmittags im Kleinen Hoftheater; WH: 2., 5. März): Die Tragicomedia per musica *Alessandro in Sidone* in fünf Akten.

1737b (im Fasching): Das Drama per musica *Sesostri, re d'Egitto, ovvero Le feste d'Iside* in fünf Akten.

1737c (im Fasching): *Flavio Anicio Olibrio*. Frank Huss nennt für diese Aufführung weder Ort, genaues Datum noch Genre. Meine Recherche hat ergeben, dass das Drama per musica (Libretto: Zeno und Pariati, Musik: Francesco Gasparini) im Fasching 1708 im Teatro San Cassiano (Venedig) uraufgeführt wurde, weitere Drucke italienischer Aufführungen sind online etwa über die Biblioteca Nazionale Braidense zu finden. Bedeutsam erscheint mir ein google.books Eintrag:³⁸⁹ „Flavio Anicio Olibrio, da cantarsi nel Teatro privilegiato da S.M.C. e Cat. in Vienna nell'anno MDCCXXXVII nel mese di gennajo. Flavius Anicius Olibrius, in einem musicalischen Schau-Spiel auf dem Kaiserlich-Privilegirten Theatro in Wien vorgestellt im Jahr 1737 im Monat Januario.“ Zudem werden Apostolo Zeno als Autor, Johann Peter von Ghelen als Drucker genannt. Das Textbuch soll 79 Seiten umfassen. Leider werden zu diesem Eintrag keinerlei Verortung oder weiterführende Informationen angeboten. Dennoch: es scheint wahrscheinlich, dass dieses Stück im Jänner 1737 im Kärntnerthortheater aufgeführt wurde.

1738 und **1739** „Negli anni 1738 e 1739 furono totalmente sospese le feste teatrali nella corte imperiale, à cagione della guerra col Turco, e della contagione che andava grassando nell'Ungheria.“³⁹⁰

Folgende Künstler können den genannten Faschingsopern zugeordnet werden:

Librettisten:

Metastasio, Pietro: 1732, 1735, 1736

Minato, Nicolò: 1731

³⁸⁹ Zu finden unter:

http://books.google.at/books/about/Flavio_Anicio_Olibrio_da_cantarsi_nel_Te.html?id=xXDWGAAACAAJ&redir_esc=y (Dezember 2012)

Leider werden derzeit keine genaueren Angaben zu diesem Libretto-Digitalisat angeboten.

³⁹⁰ Huss, Frank: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*. Wien: Dissertation, 2003, 2003; S. 241.

Pariati, Pietro: 1714 (bearb. nach D'Arerara), 1715, 1716, 1717, 1722, 1723, 1724, 1729b

Pasquini, Claudio: 1726, **1727**,³⁹¹ 1729a (bearb. nach Molière), **1733**

Silvani, Francesco ?: 1730

Zeno, Apostolo: 1718, 1725

Zeno, Apostolo ?: 1737b

Zeno, Apostolo; Pariati, Pietro: **1719**, 1721, 1737a,c

Komponisten:

Bernasconi, Andrea: 1737c

Bononcini, Giovanni Battista: 1737a

Caldara, Antonio: **1727**, (1728, entfallen), 1729a, 1730, 1732, **1733**, 1736

Caldara, Antonio; Reutter der Jüngere, Johann Georg: 1731, 1735

Conti, Francesco: 1714-**1719**, 1721-1725, 1729b, 1732

Porsile, Giuseppe: 1726, 1737b

Choreographen:

Levassori, Simon Pietro: 1725

Levassori, Simon Pietro; Philebois, Alexander: 1716, **1719**, 1722, 1723, **1727**, 1729a, 1731, 1732

Philebois, Alexander: 1715, **1733**, 1736, 1737a

Philebois, Alexander; Gumpenhuber, Tobias; Levassori, Simon Pietro: 1721

Philebois, Alexander; Levassori, Simon Pietro: 1714, 1718, 1726, 1730

Selliers: 1717

Komponisten der Ballettmusik:

Matteis, Nicola: 1714-**1719**, 1721-1723, 1725-**1727**, 1729a,b-**1733**, 1736

Bühnenbild und Bühnentechnik:

Galli Bibiena, Antonio: 1730, 1732, 1737a

Galli Bibiena, Antonio; Galli-Bibiena, Giuseppe: 1724, 1736

Galli Bibiena, Ferdinando: 1714-1716

Galli Bibiena, Giuseppe: 1717-**1719**, 1721-1723, 1725-**1727**, 1729a, 1731-**1733**

Philebois, Alexander [?]: 1729b

Übersetzer (des deutschen Textbuches):

Prokoff, Anton: 1736

³⁹¹ Hervorgehoben sind die in weiterer Folge behandelten Jahre.

Drucker (alle in Wien gedruckt):

Cosmerovio, Eredi: 1714, 1715

Ghelen, Johann Peter von: 1716-**1719**, 1721-**1727**, 1729a,b-**1733**, 1736, 1737a

Darsteller:

Kavaliers und Hofdamen: 1729b

Erzherzoginnen und Hofdamen: 1732

kaiserliche Edelknaben: 1737.

Neben den Opernproduktionen und anderen unterhaltenden Aufführungen engagierte der Hof zur Faschingszeit auch Berufsschauspieler der Comici-Truppen. Beispielsweise wurde am 25. Februar 1713 ein *Policinello Spill* veranstaltet. Etliche italienische *Commedia Burlesca*-Veranstaltungen sind laut Hadamowsky ab 1678 – darunter die Jahre 1713, 1715, 1717, 1718, 1719 und 1721 – belegt.³⁹²

Für die kaiserliche Faschingsoper wurde demnach in den Jahren 1719, 1727 und 1733 der *Don Quijote*-Stoff ausgewählt:

1. *Don Chisciotte in Sierra Morena*, **1719** (Probe: 27. Jänner; **6. Februar**; WH: 11., 15., 20. Februar, nachmittags in der Hofburg)
2. *Don Chisciotte in Corte della Duchessa*, **1727** (Generalprobe: **4. Februar**; 6. Februar; WH: 11., 16., 24. Februar, nachmittags im Kleinen Hoftheater der Hofburg)
3. *Sancio Pansa governatore dell'isola Barattaria*, **1733** (**27. Jänner**; WH: 5., 14. Februar im Kleinen Hoftheater der Hofburg)

Das Libretto der Aufführung aus 1719 stammt von Apostolo Zeno (1668-1750) und Pietro Pariati (1665-1733). Claudio Pasquini (1695-1763) verfasste die Operntexte der Jahre 1727 und 1733. Francesco Conti (1681-1732) komponierte die Musik der ersten Don Quijote-Oper, Antonio Caldara (1670-1736) jene der beiden späteren. Alle Libretti wurden bei Johann Peter von Ghelen (1673-1754) gedruckt. Für alle drei Opern schufen Giuseppe Galli Bibiena (1696-1757) das Bühnenbild und Nicola Matteis (1770-1737) die Ballettmusik. Die Balletchoreographien der Aufführungen von 1719 und 1727 stammten von Simon Pietro Levassori und Alexander Philebois, für die Aufführung von 1733 war letzterer diesbezüglich alleine verantwortlich.

³⁹² Vgl.: Hadamowsky, Franz: *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625-1640)*. Wien: Sperl, 1955; S. 81, 89, 90, 92, 100-104.

Zusätzlich sind zwei musikalische Schauspiele zum cervantinisches Stoff erhalten, die für das Kärntnerthortheater verfasst wurden, zu denen weder Librettist noch Komponist dokumentiert sind.

4. *Amor medico, O sia il Don Chisciotte (Die Liebe ein Arzt. Oder Don Quixote.)*, 1739 gedruckt. Eine Aufführung ist nicht gesichert.
5. *Don Chisciotte credendosi all'Inferno (Don Quixote seiner Meinung nach in der Hölle)*, 1740.

Die für das Hoftheater geschaffenen Opern bilden inhaltlich eine Einheit, da diese etwa hinsichtlich der Figurenwahl aufeinander aufbauen. Allen Stücken gemein ist die Verbindung aus einer komischen Don Quijote-Darstellung mit einer Liebeshandlung, die entweder aus dem *Don Quijote* selbst übernommen werden konnte oder durch die Librettisten hinzugefügt wurde.

Die erste Oper am Wiener Hof zum *Don Quijote*-Stoff war *Don Chisciotte in Sierra Morena*.³⁹³ Bei dieser tragicommedia per musica in fünf Akten handelt es sich nach *Il Don Chissiot della Mancina* von 1680 um die zweite belegte Oper in italienischer Sprache.³⁹⁴

Don Chisciotte in Sierra Morena erlebte mehr als 25 Produktionen außerhalb Wiens – für die damalige Zeit absolut ungewöhnlich –, u. a. 1720 in Braunschweig und 1722 in Hamburg, in deutscher Sprache und mit Ergänzungen des berühmten Komponisten, Sängers und Musiktheoretikers Johann Mattheson (1681-1764). Die Oper bildete auch die Grundlage für die drei

³⁹³ Ich habe einen Mikrofilm der Albert Schatz Collection (Library of Congress), Item No. 2194, genutzt, der im Besitz des Don Juan Archivs ist.

Es gibt ebenso gedruckte Exemplare, etwa das der Nationalbibliothek: 686.035-A M.

Alle weiteren Zitate zu dieser Oper mit nachgestellter Seitenzahl aus:

DON | CHISCIOTTE | IN | SIERRA MORENA. | TRAGICOMMEDIA | PER MUSICA, | DA | RAPPRESENTARSI | NELLA | CESAREA CORTE | PER COMANDO | AUGUSTISSIMO | NEL | CARNEVALE | Dell'Anno M DCC XIX. | La Musica è del Sig. Francesco Conti, Tiorbista, e Compositore di Camera di S. M. Ces. e Cattol. | [Schwarzer Strich] VIENNA d'AUSTRIA | Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore di Corte di | Sua M. Ces. e Cattolica.

(Text: Apostolo Zeno und Pietro Pariati; Umfang: (4 Bl.) 92 S.; Verortung des Originals: A-Wn 686.035-A M, Scenen Cod. ms. (hs.) 12.805; D-Lem, SAAu; I-Fm, Tci, Vnm; US-Cn, Wc; Verortung der Übersetzung: DT (Der Don Quixote in dem schwarzen Gebürg) A-Wn SA.5.H.141, A-Wst A.15.069, A-Wn 4065-B; Verortung Partitur: A-Wn 17.207, A-Wgm; D-MElr)

³⁹⁴ Zur Geschichte des *Don Quijote* in der italienischen Musik siehe:

Esquivel-Heinemann, Bárbara: *El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX*. In: Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito. Hg. v. Begoña Lolo. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2007; S. 171-186.

*Intermezzi, die 1728 unter dem Titel Il Don Chisciotte della Mancia in Lissabon aufgeführt wurden; in diesem Falle wurde das Libretto von Zeno-Pariati entscheidend gekürzt, indem einige Szenen und Rollen zur Gänze eliminiert wurden.*³⁹⁵

Im *Argomento* werden zu Beginn der hohe Bekanntheitsgrad der Vorlage und die daraus entnommenen Teile behandelt:

Egli è così noto, e famoso il libro dell'Istoria di Don Chisciotte della Mancia, che sarebbe superfluo il dar qui l'argomento di questa Tragicommedia, il cui viluppo e tutto da capo a piedi sopra lo stesso fondato. Dalla prima Parte del medesimo è tratto non solamente quello che concerne le sue avventure di fantastica errante Cavalleria, ma quello ancora che ne costituisce le parti serie, le quali in questo componimento si può dire, che ne sono come l'episodio, la dove l'altre ne sono come la principale azione. (S. 3)

Der Genrebegriff *tragicommedia* lässt sich demnach mit Hilfe dieser ständeübergreifenden Figurenkonstellation erklären. Wie in der spanischen *comedia nueva* treten Figuren des zweiten und des dritten Standes – der Klerus kommt interessanterweise nicht wie im Roman vor – auf, weshalb sowohl das Tragische als auch das Komische beinhaltet sind.

Die Verfasser schreiben über den Bearbeitungsprozess ferner:

Ma siccome nella parte dell'invenzione ha tutto il merito l'Autore del libro, così in quella dell'ordine, e della disposizione non si è durata poca fatica per ridurre a filo, e a una tal quale unità di luogo, di tempo, e di favola le disparate azioni, che si sono dovute ammucciare l'una sopra l'altra, per dar con la varietà, e con la stravaganza di esse più divertimento e piacere. Quanto a i caratteri degli attori, si è usato ogni studio per fare, che fossero meno dissomiglianti da quelli, che all'ingegnossissimo Autore Spagnuolo è piaciuto di rappresentare nella sua narrazione, della quale più fedelmente che sia stato possibile si è mantenuta l'idea in questa Tragicommedia intitolata Don Chisciotte in Sierra Morena. (S. 3)

³⁹⁵ Sommer-Mathis, Andrea: *Don Quijote auf der Wiener Bühne*. In: Denkmodelle. Hg. v. Jordi Jané. Tarragona: Universitas Tarraconensis, 2000 (Sonderheft, 1); S. 104.

Folgend soll dieses Libretto mit der Romanvorlage ausführlich verglichen und besondere Veränderungen aufgezeigt werden. Die Frage nach den strukturellen Umgestaltungen, die nötig sind um aus einem narrativen Text ausreichend Dialoge bilden zu können, steht im Vordergrund. Die Tatsache, dass jegliche erzählte Beschreibungen von Figuren und ihrer Umgebung durch unzulängliche Informationen im Libretto ersetzt werden, darf keinesfalls vergessen werden. Sicherlich ist die fehlende Musik(analyse) ein weiterer Aspekt, der die Lektüre des Librettos erschwert. Beispielsweise zitiert Bárbara Esquivel-Heinemann einen Brief von Johann Mattheson an Friedrich Händel, in welchem er die komische Musik beschreibt: „yo he visto la partitura de „Don Chisciotte“ y bien con echar un vistazo yo tengo de sonreír porque el florentino Conti tiene una inimitable habilidad para pintar personajes cómicos en la música.“.³⁹⁶ Das Studium des Textbuches alleine kann daher leider nur eine Ahnung zur tatsächlichen Aufführung bieten und soll als kritischer Textvergleich verstanden werden.

Es wird sich zeigen, dass eine genaue Analyse dieser *Don Chisciotte*-Oper für die Untersuchung der weiteren Rezeptionsgeschichte in Wien entscheidend ist, da nicht nur die beiden folgenden Hofopern sondern auch die Adaptionen für das Kärntnertortheater auf inhaltlichen und strukturellen Eigenheiten der ersten Wiener Cervantes-Bearbeitung beruhen.

Im Roman befinden sich Don Quijote und Sancho ab der zweiten Hälfte des 23. Kapitels in der Sierra Morena a [...] *escondese algunos días por aquellas asperezas, por no ser hallados si la Hermandad los buscase* (S. 319).³⁹⁷ In diesem Gebirge entdecken die beiden einen verlassenen Mantelsack, der neben Geld auch ein kleines Taschenbuch enthält. Für Don Quijote kann nun ein Abenteuer beginnen, das nicht seiner Phantasie entspringt: es finden sich Sonette und Briefe die beweisen, dass der verschwundene Besitzer ein unglücklich Verliebter sein muss, der zudem aus gutem Hause stammt. Als Don Quijote einen nackten Mann in der Ferne entdeckt, macht er

³⁹⁶ Zitiert nach: Esquivel-Heinemann, Bárbara: *El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX*. In: Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito. Hg. v. Begoña Lolo. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2007; S. 175.

³⁹⁷ **Alle weiteren Zitate zum Roman** mit nachgestellter Seitenzahl aus: Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Tomo I. Edición de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 2012³². Bzw. Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Tomo II. Edición de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 2011²⁹. Die **Schreibweisen** Don Quijote/Don Chisciotte, Sancho/Sancio, etc. entsprechen ihrer spanischen bzw. italienischen Schreibweise und beziehen sich demzufolge entweder auf den Roman oder die Libretti.

es sich zu seiner Aufgabe, diesen aufzuspüren. *Esta demanda real, no producida por la imaginación de Don Quijote, consiste en seguir al loco para investigar los motivos de su extraña conducta.*³⁹⁸ Doch auch Sancho erhält eine Aufgabe: Don Quijote möchte einen Brief (einige Worte auf einer Schreibtafel) für Dulcinea verfassen und Sancho soll ihr diesen überbringen.

Von einem Ziegenhirten erfahren sie mehr über den scheinbar Verrückten. Als Don Quijote, Sancho und der Ziegenhirt mit dem jungen, verwahrlosten Mann namens Cardenio zusammentreffen, beginnt der Unglückliche seine traurige Geschichte zu erzählen. Struktur und Inhalt seiner Erzählung entsprechen einem Theaterstück (24. Kapitel): zuerst berichtet der junge Andalusier von seiner Liebe zu Luscinda. Den Liebenden war bereits die Vermählung zugesichert, als Cardenios Vater einen Brief von Herzog Ricardo erhielt. In diesem Brief äußert der Herzog den Wunsch, Cardenio als Gesellschafter bei sich zu wollen. Cardenio musste seine Geliebte zurücklassen und an den Hof des Herzogs ziehen. Dort verband ihn sehr bald eine enge Freundschaft mit dem zweiten Sohn des Herzogs, Don Fernando. Dieser wollte alsbald den Hof verlassen, da er leichtsinnigerweise einer Bürgerlichen die Heirat versprochen hatte. Cardenio und Don Fernando reisten daher in die Heimat Cardenios, wo Don Fernando Luscinda kennenlernte und sich ebenso in diese verliebte.

Die Erzählung wird auf ihrem Höhepunkt unterbrochen, da plötzlich zwischen Don Quijote und Cardenio eine hitzige Debatte über den *Amadís* ausbricht, woraufhin Cardenio flüchtet.

Im Gegensatz dazu setzt die Oper mit einem Gespräch zwischen Don Chisciotte und Sancio Panza ein (I. 1), in dem einleitend die Rolleninterpretation sehr offensichtlich dargestellt wird: Don Chisciotte sieht in allen Dingen einen möglichen Ruhm, während Sancio vor allem nach Essen Sehnsucht hat. Der Ritter verspricht seinem Schildknappen zukünftige Reichtümer und Ländereien. Der Irrsinn des Ritters und die damit einhergehende oppositionelle Meinung von Sancho werden behandelt, wofür die wahrscheinlich bekannteste Anekdote des gesamten Romans als Beispiel

³⁹⁸ Caplan, Alison: *La Sierra Morena y la narrativa medieval*. In: Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre, 1990. Barcelona: Anthropos, 1993; S.375.

herangezogen wird. Die letzte Aussage Don Chisciottes baut zudem die Spannung für zukünftige Handlungen auf:

D. C. Tu giammai non mi credi.

San. Come creder ti posso? A gli occhi tuoi

Le osterie son castelli:

Son le pecore alfane, ed elefanti:

E al dispetto del ver giurar volesti,

Che i molini da vento eran Giganti.

D. C. Eran pur troppo: Io'l so; ma tu non sai

Ciò che possa l'invidia, e la magia.

San. (Il solito pensier di sua follia). (S. 2)

Auffallend ist, dass die im Roman vorhandene Widersprüchlichkeit – „la falta del rucio“ (zuerst wird Sanchos Esel von Gines geraubt, doch reitet er am nächsten Morgen auf ihm weiter) – im Operntext nicht vorkommt. Interessant ist außerdem die unterschiedliche Raumbeschreibung: während im Roman die Sierra Morena als unberührtes Gebirge beschrieben wird, ist die Umgebung in der Oper nahezu künstlich: *Bosco alle falde di un monte con bocca di grotta; e fontana con sedili d'intorno ad essa* (S. 1). Ein weiterer unterscheidender Aspekt ist die Art und Weise wie Sancio mit Don Chisciottes Wahnsinn umgeht: während er im Roman stets direkt seine Meinung sagt, wird diese in der Oper abgeschwächt, indem er die Wahrheit beispielsweise zum Publikum – nicht jedoch zu Don Chisciotte – spricht.

Im Roman tritt Cardenio zuerst traurig und melancholisch auf; hingegen zeigt das Libretto einen rasenden Cardenio, der sich in der ersten Strophe von I. 2 auf Sancio stürzt, da er ihn mit Fernando verwechselt. Hier greift der Hofpoet auf eine Anekdote zurück, die im Roman der Ziegenhirt – die Figur kommt in der Oper jedoch nicht vor – über Cardenio erzählt: im Wahn hatte Cardenio plötzlich einen anderen Hirten angegriffen und diesen für den Verräter Fernando gehalten.

Sancio weiß sich nicht recht zu wehren und auch Don Chisciotte kann ihm nicht helfen, da Cardenio offensichtlich wahnsinnig ist und ein Ritter einen Narren schließlich nicht angreifen dürfe. Hier wird im Libretto die Darstellung des Komischen bevorzugt und weniger auf Cardenios Psyche eingegangen. Nachdem sich Cardenio wieder beruhigt hat, stellen sich Don Chisciotte und er selbst vor. Im

Libretto wird die Liebeshandlung bis zu Cardenios Wiedersehen mit Lucinda erzählt. Am Ende der Szene hält Cardenio Don Chisciotte brutal fest und es folgt die abschließende Arie:

Card. Là rimanti, o mostro infido.

Non alzarti, ò qui t'uccido

Con gli strali del mio amor.

Ah! Così potessi almeno

Veder morto in sul terreno

Del mio core il traditor.

Là, &c. (S. 6)

Zurück zum Roman: Im folgenden 25. Kapitel folgt nach dem Streit zwischen Cardenio und Don Quijote ein langes Gespräch mit intertextuellen Bezügen zwischen Sancho und Don Quijote zum glorreichen Rittersum, während Sancho seine Sehnsucht nach seinem alten Leben und seiner Familie zum Ausdruck bringt. Zudem gibt Don Quijote abermals Sancho den Auftrag, zu Dulcinea zu reiten, um ihr einen Brief zu überreichen. Das 25. Kapitel endet mit folgendem Absatz:

Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatas al aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco. Y así, le dejaremos ir su camino, hasta la vuelta, que fue breve. (S. 360)

Vor allem der letzte Satz ist von Bedeutung, da dadurch von Cervantes die erzählerische Abkehr von der Hauptfigur als ein bloß kurzer Abschied definiert wird. Die Figuren kehren am Ende dieser Digression zum selben Ausgangspunkt zurück. Don Quijote wird alleine in der Sierra Morena bleiben, während Sancho ohne ihn Abenteuer erlebt. Dadurch schafft sich der Autor die Möglichkeit, neue Figuren und Handlungsebenen einzuführen: die Geschichte der Liebenden Cardenio/Luscinda und Don Fernando/Dorotea.

Alison Caplan analysiert in dem Artikel *La Sierra Morena y la narrativa medieval* die technischen Erneuerungen bezüglich dieses *entrelazado*.³⁹⁹ Die gelungene Verflechtung mehrerer Handlungen abseits des Haupttextes ist im *Don Quijote* besonders offensichtlich, da sowohl die formale Einheit erhalten bleibt, als auch ein komplexerer Inhalt ermöglicht wird. Die Verbindung zwischen Haupttext und Nebenhandlung zeigt sich im Roman auf struktureller Ebene: anstatt ab dem folgenden 26. Kapitel gleich zu Beginn Sancho zu folgen, konzentriert sich die Perspektive zuerst noch auf Don Quijote, bei welchem die *Amadís*-Diskussion den Wunsch der Nachahmung geweckt hatte:

*La mención del Amadís, libro tan influyente en la vida de Don Quijote, anticipa su segunda demanda en la Sierra Morena, que será la imitación artística de la penitencia de Amadís en la Peña Pobre.*⁴⁰⁰

Erst nachdem Don Quijote den richtigen Weg der Buße gefunden hat, kann die Digression beginnen: *Y será bien dejalle envuelto entre sus suspiros y versos, por contar lo que le avino a Sancho Panza en su mandadería.* (S. 364) Um die Textkohärenz zu erhalten, werden sofort zwei Verbindungen zum Haupttext angestellt: Sancho trifft nahe der bekannten Schenke auf Pfarrer und Barbier, die der Leser bereits aus anderen Erzählungen kennt. Diese beiden wollen nun versuchen, Don Quijote aus dem Gebirge nach Hause zu locken. Der Barbier verkleidet sich als irrende Jungfrau und der Pfarrer als Stallmeister, um so Don Quijote in die Irre zu führen.

Im Libretto fehlt hingegen jegliche Selbstironie der Figuren, das Gespräch bleibt sehr oberflächlich (I. 3) und der karnevaleske Moment des nackten Radschlagens wird durch ein sehr gesittetes *Si pone a ballare* (S. 10) ersetzt.

Im vierten Auftritt – ohne dass davor auf Don Chisciotte weiter eingegangen wird – trifft Sancio auf Lope und Ordogno, die zwei Freunde und Verwandte des Don Chisciottes in der Oper darstellen und dementsprechend weder Barbier noch Pfarrer verkleidet auftreten. Sancio bekommt ein Stück Ackerland von Lope versprochen, sollte er Don Chisciotte zur Heimreise überreden können. Er verzichtet für sein eigenes Wohl und das seiner Familie auf weitere Abenteuer und schließt sich den

³⁹⁹ Vgl. Caplan, Alison: *La Sierra Morena y la narrativa medieval*. In: Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre, 1990. Barcelona: Anthropos, 1993; S. 373-380.

⁴⁰⁰ Ebd.; S. 376.

beiden an. Das Publikum selbst muss die Verbindung zu anderen Teilen des Romans (etwa der Schenke) herstellen können, sonst würde die abschließende Arie keinen Sinn ergeben:

San. Mi ricordo, che ho sofferta

La diabolica coperta,

Che balzommi in su, e in giù.

Non vo più volar senz'ali,

Né più far salti mortali

Ne l'errante servitù.

Mi, &c. (S. 11)

Es ist nun entscheidend, dass im Roman die zweite Handlungsebene abermals mit der ersten verbunden wird, indem Pfarrer und Barbier in den Bergen auf Cardenio treffen (27. Kapitel). Sie kennen bereits Teile seiner Geschichte aus den Erzählungen Sanchos. Cardenio führt nun diese weiter aus: Nachdem er mit Don Fernando in der Heimat angekommen war und Cardenio nicht den Mut hatte, seinen Vater zu bitten, offiziell um die Hand Luscindas bei deren Vater anzuhalten, wandte er sich an Don Fernando. Dieser versprach ihm, mit dem Vater zu sprechen. Cardenio sollte in der Zwischenzeit, unter dem Vorwand Geld zu holen, an den Hof des Herzoges reiten. In dessen Abwesenheit arrangierte Don Fernando jedoch seine eigene Hochzeit mit Luscinda. Während der Vermählung schlich sich Cardenio in den Festsaal und versteckte sich hinter einem Vorhang. Erst als Luscinda das Ja-Wort gegeben hatte und daraufhin in Ohnmacht fiel, suchte er das Weite und flüchtete in das Gebirge.

Im Libretto allerdings (I. 5) erfährt das Publikum, dass Lope und Ordogno nicht nur mit Don Chisciotte sondern auch mit Cardenio bekannt oder sogar befreundet sein müssen. Schließlich hat – im Gegensatz zum Roman – Sancio den beiden gegenüber nichts zu Cardenios Person erwähnt. Cardenio jedoch möchte Lope nicht mehr weiterhin als „Freund“ bezeichnen, da er einst auch in Fernando einen Freund sah. Daraufgehend wird die Liebesgeschichte, die der Leser des Romans kennt, im Gespräch zwischen Cardenio und Lope aufgearbeitet **Car.** *Al mio ritorno / Non la trovai sua sposa?* / **Lo.** *Sposa no, ma promessa.* (S. 12).

Sowohl im Roman (28. Kapitel) als auch im Operntext kommt nun eine neue Figur hinzu: Dorotea, die im Roman als Bauer verkleidet durch das Gebirge irrt. Sie ist die

Tochter einer reichen, jedoch bürgerlichen Familie und jene Frau, der Fernando die Heirat versprochen hatte. Er ignorierte die Bedenken Doroteas, dass eine Heirat unter seinem Stand nicht möglich sein werde, entehrte sie und verließ sie schließlich. Voller Kummer erfuhr sie von der Hochzeit Don Fernandos mit Luscinda, weshalb sie vom elterlichen Hof flüchtete und in Cardenios Heimatstadt ging. Dort erfuhr sie jenen Teil der Geschichte, den selbst Cardenio verpasste: nachdem Luscinda ohnmächtig geworden war und ihr Korsett gelockert wurde, fand man dort einen Brief, der die Liebe mit Cardenio bestätigte und in dem sie im Falle einer Vermählung mit Don Fernando mit ihrem Selbstmord drohte. Die Hochzeit mit Don Fernando wurde als ungültig erklärt. Luscinda blieb danach unauffindbar. Auch Dorotea musste fliehen, da sie als entehrte Frau von ihren Eltern gesucht wurde.

Erst im 29. Kapitel gibt sich Cardenio als der Freund Luscindas aus, verspricht Dorotea, dass er Don Fernando zwingen wird, seine Pflicht zu erfüllen. Sancio findet schließlich zu dieser Gruppe (Barbier, Pfarrer, Cardenio, Dorotea) zurück und erzählt ihr von seinem Treffen mit Don Quijote, der eine Rückkehr nach Toboso ablehnte. Die anderen Figuren berichten nun ihrerseits von ihrem Plan. Der Pfarrer verkauft auch Sancho für dumm, indem er Dorotea als die Prinzessin Mikomikona vorstellt, die von einem Riesen aus ihrem Reich vertrieben wurde. Die Figuren sind von Sancho überrascht, da dieser sofort und ohne Bedenken diese Geschichte glaubt:

Con lo que quedó tan contento Sancho cuanto el cura admirado de su simplicidad, y de ver cuán encajados tenía en la fantasía los mismos disparates que su amo, pues sin alguna duda se daba a entender que había de venir a ser emperador. (S. 408f.)

Für Sancho ist es offensichtlich, dass Don Quijote der Prinzessin helfen müsse, diese daraufhin heiraten und er selbst dadurch zu seinem Gouvernement kommen werde. Er führt die verkleidete Gruppe daher zu Don Quijote, der der Hilfesuchenden sofort seine Unterstützung zusagt und gleichzeitig verspricht, keine weiteren Abenteuer zu beginnen.

Im 30. Kapitel erfindet Dorotea das Schicksal der Prinzessin und erzählt insbesondere von Pandalifando dem Riesen, der ihr Königreich einnahm. Um Hilfe zu suchen, reiste sie nach Spanien, in der Hoffnung Don Quijote zu finden, diesen schließlich in ihre Heimat mitzunehmen, wo er den Riesen erschlagen solle. Alle verkleideten Figuren

spielen Don Quijote und Sancho vor, sich auf den Weg Richtung Mikomikona zu begeben. Gegen Ende des Kapitels kommt Don Quijote auf Dulcinea zu sprechen: Sancho habe zwar keinen Brief bei sich gehabt, doch trug er alles aus dem Gedächtnis vor.

Zu Beginn des 31. Kapitels wird das Gespräch weitergeführt: Sancio erfindet stets realistisch, wie er Dulcinea vorgefunden hat (d.h. verschwitzt und hart arbeitend), woraufhin Don Quijote diese Beschreibungen in Wundervolles verwandelt. Zudem verspricht er Sancho abermals einen Teil des Reiches von Mikomikona. Am Ende des Kapitels trifft die Gruppe auf Andrés, der von Don Quijote bereits im vierten Kapitel in bester Absicht befreit und deswegen noch schlimmer bestraft wurde. Ebenso im 29. Kapitel wird Don Quijote auf die Nachwirkungen seines Handelns aufmerksam gemacht und in beiden Anekdoten zeigt sich, in wieweit Absicht und Folge auseinander liegen.

In I. 6 betritt die Nymphe Dorotea mit einer anklagenden Arie über ungerechte Liebe die Bühne. Überrascht trifft sie auf die ihr unbekannten Cardenio, Lope und Ordogno. Cardenio, der ihre Klage gehört hatte, klärt sie sofort auf:

Car. Al sol Cardenio

Dorotea non s'involi. Io de l'iniquo

Son l'amico tradito:

Tu la tradita amante. Un punto istesso

Fe la nostra sciagura. [...]

Lo. Datevi pace omai. Sposa Lucinda

Di Fernando non è.(S. 13)

Die Problematik wird nun in vollen Zügen aufgebaut und Bisheriges zusammengefasst dargestellt. Lope erzählt von dem Brief, von Lucindas, durch ein Schlafmittel ausgelöster Ohnmacht und ihrer Flucht. Lope bringt abermals Don Chisciotte ins Spiel, indem er Dorotea den Grund seines Aufenthaltes im Gebirge erklärt. Anders als im Roman beschreibt in der Oper Lope (anstatt Ordogno) den Ursprung von Don Chisciottes Wahnsinn. Im Roman heißt es nur: *Contó asemismo con brevedad la causa que allí los había traído, con la estrañez de la locura de don Quijote, y cómo aguardaban a su escudero, que había ido a buscallo.* (S. 406.) In der Oper

hingegen werden die Gründe und Folgen seines Wahnsinns genannt. Zudem wird aufgezeigt, dass Dorotea Don Chisciotte aus Erzählungen bereits kennt:

Dor. Come or vaneggia, ed erra?

Lo. Libri ei leggeva sovente,

Che di fole, e menzogne empion le carte,

Ove il tempo si perde, e più l'ingegno.

Dor. Romanzi?

Lo. Appunto; e quelle

D'erranti Cavalieri alte sciocchezze

Sì gl'ingombraro, e gli offuscar la mente,

Che postosi in idea d'irsene armato...

Dor. Ah! ah! Quel, di cui parli,

Saria il famoso Don Chisciotte? (S. 14f.)

Dorotea stellt fest, dass Chisciottes Wahnsinn sicherlich leichter zu heilen sei als ihr Herzkummer. In I. 7 empfiehlt Lope, Cardenio möge sich entsprechend anziehen und diese Lumpen endlich ablegen, und er beendet den ersten Akt mit einer Arie über die Treue der Frauen, die nur durch die Unbeständigkeit der Männer zur Untreue wird. Der zweite Akt entfernt sich nun immer weiter von der Romanvorlage. Die erste Szene gibt einen Dialog zwischen Fernando und Lucinda – die bewacht wird – wieder, obwohl im Roman stets betont wird, dass Lucinda nach ihrer Entführung kein Wort mit Fernando wechselt. Im Libretto gibt Fernando ihr zu verstehen, dass er sie in seiner Macht hat, doch antwortet Lucinda, dass sie für immer nur Cardenio gehöre und Fernando hasst. Lucinda muss überdies von der Beziehung Fernandos zu Dorotea wissen:

Fer. E reo de l'odio tuo perchè son'io?

Lu. A Dorotea spergiuro,

A Cardenio infedele,

A Lucinda funesto,

Di che sei reo?

Fer. Colpe son queste? Eh! tutte

Colpe usate, e d'amore.

Lu. Il tuo non dirlo amore: dillo furore. (S. 17)

Auch in der zweiten Szene wird Fernandos egoistischer Charakter in seinem Solo verdeutlicht: er spricht von der Schuld Cardenios, einem Freund seine Geliebte anzuvertrauen, von der Naivität Doroteas, dass diese nun Liebeskummer hat und gibt zudem zu verstehen, dass er bei Lucindas Schönheit nicht anders handeln könne: *Ma Cardenio - - Eh! sua colpa / E'la mia infedeltà. Tutto a l'amico / Si può fidar, fuorchè l'oggetto amato. / Ma Dorotea?.. Meschina!* (S. 20)

In der dritten Szene folgt ein weiterer Monolog, dieses Mal von Don Chisciotte, der aus der Höhle kommt: Roland möge ihm verzeihen, aber die Nachahmung muss nun ein Ende nehmen, da er an seine körperlichen Grenzen stoße: *E per fin de'mali miei / Dite a lei – che in queste grotte / Don Chisciotte – sta morendo. / Non sapendo – altro che far* (S. 22).

In II. 4 kommt Sancio zu Don Chisciotte zurück und lässt ihn glauben, dass er auf einem Hippogryph zu Dulcinea geflogen sei und die Nachricht überbracht habe. Interessanterweise wird hier die zeitliche Veränderung auf sehr kluge Art gelöst: während im Roman Sancho Don Quijote mehrere Tage allein in der Sierra Morena lässt, kehrt er in der Oper nach nur einer Stunde zurück. **D. C.** *Sessanta leghe in men di un'ora? Iniquo!* (S. 22) Im Roman wird der Hippogryph hingegen im 25. Kapitel nur nebenbei erwähnt: [...] *que en la frente llevas escrito que no te igualó en ligereza el Hipogrifo de Astolfo, ni el nombrado Frontino, que tan caro le costó a Bradamante.* (S. 349 f.)⁴⁰¹ Nur im 31. Kapitel, als Sancho seine Reise bespricht, wird ebenso von Don Quijote angedeutet, dass Sancho von Rosinante wie im Flug transportiert wurde und dies nur das Ergebnis eines Zauberers sein könne. Es verwundert daher etwas, dass im Operntext diese Reise auf dem Hippogryph ca. 30 Strophen umfasst. In weiterer Folge sprechen die beiden zuerst über Dulcinea:

D. C. Or ché facea la bella?

San. Stavasi affaccendata

D. C. Sì: forse in ricamar qualche divisa ...?

San. No: a rimondar formento.

D. C. Vh! Sciocco. In man di lei tutt' eran perle.

Vedesti la sua Corte?

⁴⁰¹ Mancing, Howard: *The Cervantes Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2004; S. 41.

Astolfo. *An English hero, cousin of Orlando, and rider of the *hippogriff in Ariosto's Orlando Furioso. See DQ I, 25.*

San. Benissimo. Quattr'ocche, e sei galline.

D. C. Tutte sue Damigelle. (S. 23 f.)

Darauf wird die überreichte Nachricht behandelt. Don Chisciotte möchte wissen, wie Dulcinea reagierte. Sancio muss zugeben, dass er ohne Schreibtafel abgereist war, den Inhalt jedoch auswendig vorgetragen hat. Dieser Teil stimmt mit dem Schlussteil des 30. bzw. mit dem Anfang des 31. Kapitels überein. Am Ende der Szene lässt Sancio ihn glauben, dass Dulcinea etwas Wichtiges mit ihm zu besprechen habe. Zudem wird der darauffolgende Auftritt von Lope vorbereitet:

D. C. Bisogno? Andar convien.

San. Lope, il tuo amico,

Che meco venne al Grippogrippo in groppa,

Fia testimon di tutto.

D. C. Lope? Ho sommo piacer di sua venuta.

San. Egli appunto a te vien. Se l'ha beuta. (S. 25)

Die Geschichte von Andrés wird in der Oper nicht behandelt.

In II. 5 stößt Lope zu Don Chisciotte und Sancio. Die Verwandten freuen sich über ihr Wiedersehen und Lope lobt Chisciottes Heldentaten und Ritterlichkeit und bestätigt Sancios Aussage. Erst im sechsten Auftritt findet im Libretto die gesamte Gruppe zusammen: *Dorotea con seguito, Cardenio vestito nobil- / mente, Ordogno con barba posticcia, e li / suddetti, e poi Sancio*. (S. 26) Der weitere Verlauf dieser Szene folgt bis auf wenige Ausnahmen (etwa dem Wortwitz zu Don Quijotes Namen) genau dem 30. Kapitel des Romans. Der siebente Auftritt bezieht sich wiederum auf das 29. Kapitel, da Lope vom Gouvernement spricht, das sich Sancio erhoffen darf.

Im Roman (32. Kapitel) erreicht die Gruppe nach ein paar Tagen die bereits bekannte Schenke, wo sie – außer Don Quijote, der währenddessen schläft, und Sancho nur teilweise – gemeinsam mit den Wirten, der Tochter und Maritornes über die Ritterbücher des Wirtes diskutieren, wodurch die Theorien der damaligen Zeit aufgezeigt werden können:

¡Bueno es que diera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentira, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar

imprimir tanta mentira junta y tantas batallas y tantos encantamentos que quitan el juicio! (S. 445)

Die Diskussion endet schließlich darin, dass der Pfarrer die *novela del curioso impertinente* (33. und 34. Kapitel) vorliest.

In der Oper hingegen trifft Sancio im achten Auftritt auf die Magd Maritorne, die in den Bergen Kräuter sammelt. Sancio beruft sich auf das 16. und 17. Kapitel des Romans, auf jene Prügel die er wegen ihr in der Schenke einstecken musste, und verweigert der Maritorne den Wunsch, sie in der Schenke aufzusuchen.

Im dritten Akt kehrt die Handlung zur bewachten Lucinda zurück, und plötzlich ist auch Cardenio bei ihr. Die Verzweiflung der Liebenden, die im Roman aus den Aussagen Cardenios bekannt ist, erreicht durch dieses Treffen in der Oper eine neue Tiefe. Er möchte sie befreien, sie verspricht ihm, Fernando niemals zu heiraten, lieber zu sterben, und schickt ihn zu seiner Sicherheit wieder fort. In III. 2 versucht Fernando, Lucinda nochmals zu überreden. Er betont den sozialen Aufstieg, den ihr die Verbindung bringen würde, schließlich ist er ein andalusischer Prinz. Dem Aufbau des zweiten Aktes entsprechend folgt ein Solo von Fernando, in welchem er auf einen Meinungswechsel der Lucinda spekuliert.

Der vierte Auftritt konzentriert sich nun wieder auf die Gruppe rund um Don Chisciotte. Wie im 32. Kapitel erreichen sie die Schenke, und Don Chisciotte und Sancio würden auf Grund des dort bereits Erlebten lieber nicht einkehren.

In der darauffolgenden 5. Szene kehrt die Opernhandlung zum 21. Kapitel des Romans zurück und schildert die Anekdote von Mambrins Helm. Im *Don Quijote* kommt ein Barbier, der wegen des Regens sein Bartbecken aus Messing als Kopfbedeckung nutzt, Don Quijote und Sancho entgegen geritten und Don Quijote sieht im „Regenschutz“ den goldenen Helm des Mambrins, woraufhin er dem Barbier das Bartbecken gewaltsam – jedoch ohne dass ein Dialog zwischen den beiden geschieht – abnimmt. In der Oper betritt Rigo, der Barbier, die Szene. Diese Rolle ersetzt mehrere Figuren der Romanvorlage und dient den Librettisten als logischer Lückenfüller, sobald die Librettostruktur an ihre Wahrscheinlichkeitsgrenzen stößt. Don Chisciotte schimpft ihn Mörder und Riesen, der ihm sofort den Helm Mambrins überlassen solle. Keiner der Anwesenden kann ihn überzeugen, dass es sich nicht so verhält:

D. C. Sancio, costui non è un Gigante? Parla.

San. (Mi par di no.) Chi? Quegli? Gigantissimo. [...]

D. C. Lope, guarda. Che dici?

Lo. Un barbiere è costui: quello un bacino. [...]

D. C. (a Dor.) Trattienti. Lope ha gli occhi incantati. Or tu decidi. (S. 43)

Die Geschichte von Mambrins Helm wird nun im Libretto sehr geschickt mit der Geschichte der Prinzessin von Mikomikona verbunden (bis Ende III. 6). Ihrem Spiel entsprechend stellt Dorotea fest, dass es sich um einen – wenn auch nicht allzu großen – Riesen und einen Helm handelt, worauf Rigo gezwungen wird ihm das Becken zu übergeben.

In III. 7 erfährt Don Chisciotte durch Lope, dass die Prinzessin in ihn verliebt ist, doch muss dieser diese Liebe sofort abwehren, da sein Herz nur der Dulcinea gehört, woraufhin Sancio in III. 8 feststellt, dass das Liebesideal alleine noch keinen Magen füllt. Die beiden beginnen zu streiten und schließlich muss Sancio kleinbeigeben. Es handelt sich meiner Meinung nach um eine der besten Szenen hinsichtlich der Darstellung des klugen Wortwitzes von Sancio in der Oper.

San. Pensa, deh! pensa al cane,

Che la carne perdè per seguir l'ombra.

Non sazia il vento: e non fa pancia il fumo.

[...]

Tu sei quel cane: è Dulcinea quell'ombra:

Micomiconà è quella carne. Intendi?

D. C. Un'ombra è Dulcinea? (S. 48)

In der vorletzten Szene des dritten Aktes betritt die Bühne Mendo, der Wirt, der Don Chisciotte freudig empfängt. Beide sprechen über die Schwierigkeit, in diesen Zeiten Ritter zu sein. In diesem Sinne verspricht der Wirt ein neues Abenteuer:

Men. Giugnesti intanto

Opportuno a goder la nobil festa,

Che ad una mesta Dama offre un Signore,

Vago di rallegrarla. Eccoli appunto. (S. 50)

In III. 10 stoßen Fernando und Lucinda auf Wirt und Ritter. An dieser Stelle springt das Libretto in das 26. Kapitel des zweiten Teils des *Don Quijote*, in dem ein Puppenspiel und Don Quijotes Reaktion auf das Dargestellte behandelt wird. Anders als im Roman führt nicht der Puppenspieler Meister Peter sondern der Wirt Mendo das Puppenspiel vor. Die Bühnenanweisung dazu lautet wie folgt: *Se apre il Prospetto, e si vede un Teatrino con la tenda abbassata*. (S. 51) Das Szenenbild des Puppentheaters wechselt mehrmals und Mendo erzählt die Geschichte der Melisandra, die von den Mauren entführt wurde. Voller Elan mischt sich Don Chisciotte in die Erzählung ein, und auch inhaltlich stimmen Libretto und Roman weitestgehend überein, etwa als Don Chisciotte den Erzähler darauf aufmerksam macht, dass die Mauren keine Glocken läuten lassen. Überraschenderweise bleibt in diesem Teil auch der literaturtheoretische Inhalt erhalten, der an so vielen anderen Stellen gestrichen wurde:

Men. Tanta delicatezza

Qui non ci vuol. Né gran Teatri ancora

Son l'Opere tal volta, e le Commedie

Viluppi mal tessuti

Di mille inconvenienze, e d'altri errori;

E pur sono ascoltate. A l'or ch'ei piace,

Lo sproposito ancor si soffre, e passa.

D. C. Vero è l'esempio. Io già m'acheto. Avanti. (S. 52f.)

Wie im Roman zerstört Don Chisciotte die Puppen, als er Melisandra und ihrem Retter zur Hilfe eilt.

Bisher lassen sich folgende Bearbeitungsaspekte zusammenfassen:

1. Akt:

- Die Librettisten lassen die Oper mit einer figureneinführenden Szene beginnen, in der die komische Interpretation der Charaktere und ihre Wahnsinnstaten beschrieben werden.
- Die Liebesgeschichte setzt in der Oper sofort mit einem rasenden Cardenio ein, der die Liebesgeschichte erzählt.
- Anders als im Roman werden Figuren ausgelassen, etwa der Ziegenhirt, oder ihre Position geändert: so finden sich Pfarrer und Barbier in Lope und Ordogno wieder,

zwei Freunde und Verwandte des Don Chisciottes, die zudem mit Cardenio befreundet sind.

- Den weiteren Verlauf der Liebesgeschichte erfährt das Publikum aus dem Duett Cardenio-Lope, der dem Unglücklichen von der missglückten Hochzeit Lucinda-Fernando erzählt.
- Die Gruppe Cardenio, Lope und Ordogno treffen auf Dorothea, die – der Romanvorlage entsprechend – von ihrem Problem mit Fernando berichtet. Alle verbünden sich.

2. Akt:

- Stark von der Romanvorlage distanziert sich der Beginn des zweiten Aktes: Fernando und Lucinda streiten, sie verneint jegliche Möglichkeit auf eine Hochzeit. Dieses Gespräch zwischen den beiden existiert im Roman hingegen nicht.
- Auch der weitere Verlauf wird stark verändert, etwa indem die Librettisten den fliegenden Rosinante durch einen Hippogryph ersetzen, um die zeitliche Dichte auf der Bühne garantieren zu können. Andere kürzere Handlungsteile, etwa das Wiedersehen mit Andrés, und die eingefügte Novelle werden ausgelassen. Stattdessen in weiterer Folge die wohl bekanntesten Anekdoten des Romans in das Libretto eingeflochten.
- Wie im Roman bleiben die Besonderheiten der Figuren erhalten, beispielsweise Sanchos Sehnsucht nach einem Gouvernement und seine Wortgewandtheit.
- Etwas verloren hingegen wirkt das Wiedersehen zwischen Sancio und Maritorne zu Ende des zweiten Aktes. Die Szene fungiert wohl für das Publikum als Erinnerungsmedium an die Schankepisoden.

3. Akt:

- Wie schon die Szene davor ist der Beginn des dritten Aktes – insbesondere, da nur der Text als Quelle dient – sehr überraschend: Cardenio und Lucinda treffen sich geheim. Die Frage, wie Cardenio plötzlich bei ihr sein kann, wird im Libretto nicht beantwortet.
- Der restliche dritte Akt spielt in bzw. neben der Schenke. Die Librettisten fügen in die Handlung verschiedene Anekdoten ein: Mambrins Helm wird insoweit verändert, als dass Rigo, der benachbarte Barbier und Liebhaber der Maritorne (im Roman ist er ein Eseltreiber und nur eine Zufallsbekanntschaft der Magd), dafür

verwendet wird. Auch eine Bearbeitung zum zweiten Teil des Romans wird eingebunden: das Puppenspiel wird vom Wirt gespielt.

- Fernando und Lucinda befinden sich wie im Roman in der Schenke. Interessanterweise ist die Situation dennoch ganz anders, da es nicht wie in der narrativen Vorlage zu einem Erkennen und Wiedersehen aller Innamorati kommt, sondern stattdessen Entführte und Entführer gemeinsam mit dem Wirt, Don Chisciotte und Sancio das Puppenspiel ansehen.

Auf die weiteren Geschehnisse der Liebeshandlung im Roman soll erst etwas später eingegangen werden. Der vierte Akt nämlich, der ebenso im oder beim Gasthaus spielt, setzt bei Lope und Ordogno ein, die besorgt sind, ob sie tatsächlich Don Chisciotte nach Hause bringen werden. Im zweiten und dritten Auftritt folgt das Libretto wieder der Romanstruktur. Im 35. Kapitel berichtet Sancho der Gruppe, dass sein Herr den Riesen Pandalifando gerade eben in seinem Zimmer erschlagen hat. Es stellt sich heraus, dass es sich um die Weinschläuche der Schenke handelt, die Don Quijote aufgeschlitzt hat. Der Operntext folgt dem 35. Kapitel sehr genau. Im Roman aber müssen die Figuren – der Wirt unter ihnen – wegen der ganzen Szene lachen, im Libretto wird der Wirt dagegen unversöhnlich dargestellt.

Im Roman werden im darauffolgenden 36. Kapitel die Verliebten zusammengeführt. Eine neue Gruppe, durch Masken und Schleier unkenntlich gemacht, kommt zur Schenke. An der Stimme erkennt der versteckte Cardenio jedoch Luscinda und vice versa. Als die Masken fallen, stehen sich Dorotea, Don Fernando, Cardenio und Luscinda gegenüber. Dorotea kann mit ihren Worten Don Fernandos Herz erweichen und appelliert zudem an seinen Verstand, dem ganzen Wahnsinn ein Ende zu setzen. Dieser sieht sich nun gezwungen, Dorotea zu heiraten und Luscinda freizugeben, weshalb Cardenio und Luscinda glücklich vereint sind. Im 37. Kapitel, nachdem die Figuren versöhnt sind, stellt sich nun die Frage, wie sie weiterhin Don Quijote in die Irre führen können. Gleichzeitig rückt die Geschichte der algerischen Prinzessin schließlich die Liebeshandlung wieder in den Hintergrund. Die Handlung ab der zweiten Hälfte des 37. bis zum Beginn des 43. Kapitels, in welchem Teil unter anderem die Geschichte des Gefangenen erzählt wird, fehlt in der Oper vollkommen. Es ist bemerkenswert, inwieweit sich die Figurenkonstellation des Librettos nun bereits von der Vorlage entfernt hat: während im Roman stets neue Gäste und

bekannte Gesichter in die Schenke kommen, wird das Figurenrepertoire auf der Bühne nicht erweitert. Mit Hilfe der Romanstruktur übernehmen manche Figuren mehrere Funktionen, etwa im Falle des Barbiers, Liebhabers, usw. namens Rigo, dessen narrative Vorlage im 44. und 45. Kapitel ebenso in die Schenke kommt und sein Bartbecken zurückfordert.

In IV. 4 stehen Dorotea und Cardenio im Innenhof der Schenke und warten auf Lucinda, da die beiden Verliebten fliehen wollen, doch kommt Fernando hinzu. In IV. 5 wird in Dialogform der Konflikt aufgearbeitet, und die Todesdrohung der beiden Unglücklichen wird in der Schlussarie abermals wiederholt:

Lu.	Vieni, o caro	
	a 2	e sola morte
Car.	Vengo, o cara,	
	Dal tuo fianco or mi divida.	
	Del tuo sdegno è assai più forte	a Fer.
	La virtù d'un'alma fida.	

Vieni, &c. (S. 63)

Während im Roman Fernando schnell einsieht, dass Liebe und Freundschaft vor Begierde steht und gerade er in seiner gesellschaftlichen Position ehrenhaft entscheiden müsse, dauert dieser Prozess der Entscheidungsfindung in der Oper länger.

Der restliche vierte Akt verbindet die Helm-Geschichte mit erweiterten Gasthaus-Anekdoten. Don Chisciotte, der zuvor stets als vorbildlicher Vertreter eines treuen Liebesideals angesehen wurde, wird nun vor den Augen der Dorotea von Maritorne auf ein Stelldichein eingeladen. Da es Teil der Intrige ist, Don Chisciotte im Glauben zu lassen, dass die Prinzessin in den Ritter verliebt sei, so muss nun Dorotea unglaublich gekränkt reagieren: *Sento, che disperato / Piange l'amore in me. (O che bel pazzo egli è!) Crudel! Pazienza. / Potresti armarmi, o ingrato, / Come talor si fà, / Almen per civiltà. No? (Che innocenza!) / Sento &c.* (S. 68f.) In IV. 9 wickelt ihn Maritorne, die er nicht wiedererkennt, um den Finger, lässt ihn auf eine Bank klettern, um so näher an ihr Fenster zu kommen. Don Chisciotte handelt als löblicher Ritter, da er glaubt sie sei eingesperrt. Er reicht ihr die Hand, doch sie bindet sie am Fenstergitter fest. Diese

Szene entspricht dem 43. Kapitel des Romans, in welchem Don Quijote nicht auf einer Bank sondern auf seinem Pferd steht. In der 10. Szene tritt Rigo, der Barbier und zugleich Liebhaber der Magd, auf. Voller Zorn wegen des gestohlenen Beckens stößt er die Bank unter Don Chisciotte weg. Dieser bleibt nun gefesselt am Fenster hängen:

D. C. Deh! gentil Cavaliere....

Ri. Eh! No. Guardami ben. Sono il barbiere.

D. C. Gran disgrazia! Che fai! Dì, malandrino.

(Rigo leva il banco di sotto a D. C., e parte)

Ri. M'incomincio a pagar del mio bacino.

D. C. Aimè! Stirasi il braccio. O che tortura!

O che dolor! Io ben saper dovea,

Che di questo Castello

Serbata ad altro braccio era l'impresa,

Nè dovea più tornavi. [...] (S. 70f.)

Im Roman bleibt Don Quijote zwar auch an dem Fenster bzw. der Luke hängen, der Strick wird jedoch von Maritornes selbst gelöst. Der Wirt kommt schließlich (IV. 11) und findet Don Chisciotte, der jedoch Mendo für einen Zauberer hält. Mendo möchte Don Chisciotte einsperren, doch das können Sancio und Lope verhindern. In der letzten Szene des vierten Aktes treffen noch einmal Sancio und Maritorne aufeinander. Er bezichtigt sie der Hexerei, sie gesteht ihm ihre Liebe:

Ma. Io vorrei il tuo amore.

San. Ora t'intendo.

Ma. Dì: sperarlo poss'io?

San. Stà già impegnato.

Ma. Sposo mio non sarai?

San. Sono ammogliato.

Ma.

Ammogliato.

Fortunata è ben colei,

Che ha l'onor d'esser tua sposa.

Di un errante Cavaliere

Se'Scudiero? Parla. Sì?

San.

Ammogliato.

Spiritata ben tu sei

Col far meco la vezzosa.

D'un infame Negromante

Sei la Fante? Parla. Sì?

Va, va pur: basta così.	Va, va pur: basta così.
Temì d'esser incantato?	Altri incantati ho già provato.
Quest'albergo è innocentissimo.	Nel vederti il cor mi spasima.
Il Padrone è onoratissimo.	Tu mi sembri una fantasima.
Io non so... ma, ma, ma, ma;	Dici bene; ma, ma, ma;
Tu sei pazzo. Il mal sta qui.	Ho paura. Il mal sta qui.

Ammogliato, &c. (S. 74)

Gerade an diesen Textbeispielen treten die Besonderheiten der Gattung hervor: in einem narrativen Werk oder gesprochenem Drama würden sowohl Szene als auch Dialog sinnlos bleiben. Währenddessen auf der Opernbühne, auf Grund der vertonten Sprache, zirkuläre Dialogstruktur und Wiederholungen bisheriger Inhalte die Regel bilden. Die Konflikte werden im Operntext nicht wie in anderen Gattungen dynamisch gelöst, sondern statisch thematisiert:

*Zahlreichen Texten liegt eine zentrale Opposition zugrunde, die in unterschiedlichen Figuren verkörpert und in der Situationenfolge des Syntagmas von allen Seiten beleuchtet wird. Dabei kommt es eher selten vor, dass eines der beiden Prinzipien einen vollständigen Sieg erringt, das Ziel scheint eher die Aufhebung des Gegensatzes in einer Synthese zu sein.*⁴⁰²

Es verwundert daher nicht weiter, dass der Konflikt, der stets das Treueprinzip behandelt, auch auf die Figuren Don Chisciotte und Sancio ausgeweitet wird, vor allem da die Figuren der Verliebten ihre Treue bereits bewiesen haben. Die komischen Figuren müssen jedoch scherzhaften Liebesbezeugungen widerstehen. Don Chisciotte ist in diesem Sinne tatsächlichen Reizen ausgesetzt, da die weiblichen Figuren, die ihm ihre Liebe vorspielen, stets begehrliche Damen sind. Er muss sich die Schönheit Dulcineas in sein Bewusstsein rücken, um diesen Versuchungen widerstehen zu können. Bei Sancio hingegen verhält es sich anders, da er Maritorne dermaßen abgeneigt ist, wodurch die Erwähnung seiner Ehefrau eher wie eine Ausrede wirkt.

Der letzte Akt widmet sich in den ersten vier Szenen ganz dem zweiten Konflikt: der Treue unter Freunden. Lucinda versteckt sich, während Cardenio und Fernando die

⁴⁰² Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998; S. 9.

Situation zu klären versuchen. Der Konflikt wird nun sehr dramatisch. Fernando möchte nun auch den Tod, da er ohne Lucinda nicht leben kann, doch bringt ihn Dorotea wie im Roman schließlich zur Vernunft:

Fer. Hai vinto, o cara, hai vinto.

Eccomi tuo, se dopo

Sì gravi torti il merto, amante, e sposo.

Dor. Tua sarò in ogni stato umile ancolla.

Fer. Come ah! potei tradire alma sì bella?

Car. (Da l'altrui già risorge il mio contento.)

Fer. Cardenio, al mio riposo

Sol manca il tuo perdono. È ver, che offesi...

Car. Offese non rammenta un vero amico.

Fer. Ben le rammenterà la tua Lucina. (S. 79)

In V. 4 versöhnen sich die Figuren schließlich und die Liebesgeschichte ist beendet. In der Sekundärliteratur wird gerne erwähnt, dass diese Oper – basierend auf diesen übertriebenen Liebesszenen – oftmals als Persiflage der opera seria gehandhabt wird, doch werden keine genauen Beispiele genannt. Ich denke, dass der Inhalt im Sinne einer Karnevalsoper das Behandelte natürlich überspitzt darstellt, eine wirkliche Persiflage kann ich jedoch nicht erkennen, vor allem da die Versöhnungsszenen selbst im *Don Quijote* das Pathetische parodieren.

In den weiteren Szenen, die entfernt dem 46. und 47. Kapitel des Romans entsprechen, tritt Don Chisciotte in den Vordergrund. *Rigo da Satiro, con altri due, che porta- / no un cartello, una mazza, ed un cor- / no da caccia [...]* (S. 81) überbringt eine Nachricht des Riesen Pandafilando, die Don Chisciotte laut vorliest:

D. C. Errante Cavalier. Sa il suo dovere. a Dor.

(D. C. legge il cartello.)

Se tu da solo a solo

Osi d'aver Pandafilando a fronte,

Afferra questa mazza, e'l corno suona.

[...]

Gastigata vedrai la tua pazzia. (S. 82)

Die anderen Figuren treiben ihn noch an, das Horn ja zu blasen, die einen den erwarteten Scherz, Sancio sein Gouvernement erhoffend:

Tutti. De la maggior ventura è questo il giorno.

Dor. Don Chisciotte è vincitor

Anche prima di pugar.

Tutti. Don Chisciotte è vincitor

Anche prima di pugar.

Dor. Di un sicuro trionfar

È gran pegno il suo valor.

Tutti. Don Chisciotte è vincitor

Anche prima di pugar. (S. 83)

In der darauffolgenden Szene (V. 7) kommt Ordogno als Pandafilando verkleidet auf die Bühne und besiegt Don Chisciotte im Zweikampf. Die Strafe für den Verlierer beinhaltet dessen Heimkehr und ein Leseverbot:

Or. Di me, tuo vincitator, la legge è questa.

Pronto, e presto al patrio tetto

Rieda il vinto, e un'anno intero

Prigioneo

Là rimanga, e confinato.

E fin ch'egli stia ristretto,

Più non legga un Romanziero,

Nè mai più si vegga armato.

Pronto, &c. (S. 86)

Verzweifelt muss der Ritter Niederlage und Strafe akzeptieren und verlässt die Bühne. Ohne Don Chisciotte als Zeugen beglückwünschen sich die einzelnen Personen zum gelungenen Streich (V. 8). Der enttäuschte Sancio sieht in all den Rückverwandlungen Magie am Werke und als drittes glückliches Paar wollen nun auch Rigo und Maritorne heiraten. In der letzten Szene wird Don Chisciotte in einen Käfig gesperrt und Richtung Toboso abtransportiert: **D. C.** [...] *Io sarò di Dulcinea / Cavaliere, e Papagallo* (S.89). Die anderen Figuren geben nun ihre echten Identitäten vor Don Chisciotte preis, der in dieser Veränderung nur eine weitere Verzauberung sieht, d.h. er glaubt

die Prinzessin sei in Dorotea, Rigo vom Satyr in einen Barbier, etc. verwandelt worden. Anders als im Roman hält Sancio nicht zu ihm, sondern lässt seinem Frust freien Lauf: **San.** [...] *Non vidi il Grippogrippo: / Non andai al Toboso / [...]* (S. 91.). Die letzten Strophen behandeln Don Chisciottes Taten und die Figuren stellen abschließend fest, dass früher darüber große Heldengeschichten geschrieben worden wären, gegenwärtig hingegen Komödien:

D. C. O bestemmia profana! o Stelle! o Fati!

Voi siete tutti pazzi, e deliranti,

O siete, giuro al Ciel, tutti incantati.

Dor. A la Mancia, a la Mancia: O pace, o tregua

Colà faran con lui le sue pazzie.

D. C. O Regina ... Pazzie? Talpe voi siete

Al chiarissimo Sole

De la Cavalleria. Le imprese mie,

Che voi dite pazzie, sono, e saranno

D'invidia, e di stupore oggetto al mondo.

E del gran Don Chisciotte, uguali a quelle,

Che degli altri miei pari il mondo onora,

Un dì se ne faran famose Istorie.

Tutti. E un dì se ne faran Commedie ancora.

Coro. Don Chisciotte, che si vede

Non è il solo che vi sia.

V'è più d'un che non se'l crede,

Ma può fargli compagnia;

E più d'un che lo precede,

Perch'egli ha maggior pazzia.

Don, &c. (S. 91f.)

Die Vorstellung endet mit *il Ballo de'Servi dell'Albergo / immascherati in diverse guise* (S. 91f.).

Die letzten beiden Akte kennzeichnen sich demnach sowohl durch das glückliche, übertrieben dargestellte Ende der Liebeshandlung, als auch durch die Fortführung der in I-III eingeführten strukturellen Besonderheiten. Weitere Episoden aus dem Roman wurden eingeflochten, das Ende zu einem bühnentauglichen Schlussteil

arrangiert. Die Anzahl an Figuren wurde beibehalten und nur durch Verkleidung derselben erweitert. Richard Alewyn schreibt zu den verkleideten Figuren auf der barocken Bühne:

*Das Theater im Theater ist eine Schöpfung des Barock, eine seiner eigentümlichsten und aufschlussreichsten. [...] Das ganze Theater des Barock ist durchwachsen von Theater. In keiner großen Aufführung fehlen die Einlagen, in denen sich die Schauspieler auf der Bühne noch einmal teilen in Zuschauer und solche, denen zugeschaut wird. [...] Die Verdoppelung der Illusion ist nur ein Mittel, um die verschiedenen Illusionsgrade durcheinanderzuspielen, bis am Ende niemand mehr genau weiß, wo die Wirklichkeit aufhört und der Schein beginnt, und damit überhaupt das Wirklichkeitsbewusstsein ins Schwanken geraten ist.*⁴⁰³

Ebenso gilt es, die unglaubliche Präzision zu beachten, mit welcher in diesem Text gearbeitet wurde; Details wie Sancios *Grippogrippo* statt *Ippogrifo* wiederholen sich konsequent.

Im Jahre 1727 wurde zur „Faßnachts-Unterhaltung“ die italienische Oper *Don Chisciotte in Corte della Duchessa* (*Don Quichotte, Am Hof der Hertzogin*) aufgeführt.⁴⁰⁴ Es handelt sich wieder um einen Fünfkakter (I. 1-7, II. 1-9, III. 1-10, IV. 1-10, V. 1-7), der mehrere Handlungsstränge beinhaltet. Zum einen wird der Aufenthalt Don Quichottes und Sancios Panzas am herzoglichen Hof behandelt, währenddessen die Hofgesellschaft – insbesondere der Herzog und die Herzogin – die beiden Figuren zum Narren hält. Zum anderen wird die problematische Liebe zwischen Altisidora und Laurindo thematisiert, die durch Intrigen und Ehrgefühl zu scheitern droht.

⁴⁰³ Alewyn, Richard: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. München: Beck, 1989² (Beck'sche Reihe; 389); S. 83f.

⁴⁰⁴ DON | CHISCIOTTE | IN | CORTE DELLA DUCHESSA. | OPERA SERIORIDICOLA | PER MUSICA, | DA RAPPRESENTARSI | NELLA CESAERA CORTE | PER COMANDO | AUGUSTISSIMO | NEL | CARNEVALE | DELL'ANNO MDCCXXVII. | La Poesia è del Sig. Abate Giovan Claudio | Pasquini, in attual servizio di Sua Maestà | Ces., e Catt. | La Musica è del Sig. Antonio Caldara, Vice- | Maestro di Cappella di Sua M. Cesarea, e Cattolica. | [Schwarzer Strich] VIENNA d'AUSTRIA | Appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampatore di Corte | di Sua M. Ces. e Cattolica.
(Umfang: (4 Bl.) 98 S.; Verortung des Originals: A-Wgm, Op. Car. 8°, V 3; A-Wn; D-W, Mbs; I-Fm, Vnm; US-Wc; YU-Ls; Verortung der Übersetzung: DT (Don Quichote am Hof der Hertzogin) A-Wn D.S.178, A-Wn 392.620-A 178; D-Mbs)

Das Frontispiz des Originals im Vergleich zur deutschen Übersetzung ist aus mehreren Gründen von Interesse: Das Stück wurde laut der deutschen Übersetzung vor *Denen / Römisch=Kaiserlichen / und / Königlich=Spanischen / Catholischen / Majestäten* vorgestellt. Das italienische Frontispiz hingegen lautet: [...] *da rappresentarsi / nella / Cesarea Corte / per Comando / Augustissimo / nel / Carnevale* [...]. Auch in den Stellungsbeschreibungen der Hofkünstler wird in der italienischen Ausgabe auf den Widmungszusatz „römisch“ und „spanisch“ verzichtet.

Neben den Angaben zum Anlass, zur Sprache und zur Gattung wird zudem das Subgenre genannt. Es handelt sich um eine *opera serioridicola per musica* bzw. auf Deutsch [...] *theils / Spaß= theils ernsthaft vorgestellt*, da in dieser Oper ebenso wie in der ersten Wiener *Don Quijote*-Oper mehrere Stände spielen.

Es folgt eine kurze Inhaltsangabe:

Gleichwie man aus dem / anderten Theil der Welt= / bekannten Histori des / Don Quichotte, die Verwicklungen / gegenwärtiger Vorstellung entnom= / men; also wird zur Erklärung des / Inn=Begriffes / die Anweisung zu / den Ursprung genug seyn. Man / hat sich nach Möglichkeit an die / Gedanken des Spanischen Urhebers / zu halten beflissen / und in vie= / len Orten / nur jene Einfälle in / Verse verfasset / womit dieses / Lust=bare Buch reichlich angefüllet. / Die Erfindung hierbey / hat sich in / denen Liebes=Händeln beschäftigt. / Welche / als so viel geführte Linien / an einen Punct sich enden. Massen / sie auf solche Art gezogen / daß ohn= / geachtet deren Gemüts=Regungen / und Wirkungen der Liebe / der / puntigliose Don Quichotte auf / eine gewisse Weiß bey denen Ver= / liebten hervor scheint.

Auf Italienisch hingegen ist vor allem der letzte Teil der Inhaltsangabe bedeutsamer:

L'invenzione ha puramente lavorato sull'intrec- / cio degli Amori, e questi per altro / son come tante Linee, tirate a fi- / nire in un punto, essendo condot- / ti in maniera, che non ostante la / passione, abbia luogo negli Aman- / ti una certa spezie di puntiglioso / Donchisciottismo. (o.S.)

Weitere Spezifika finden sich in „Bedienende“, „Vorstellende Personen“, „Veränderungen der Schau= / Bühne“ und in „Die Tänze“. Unter den Bedienenden stechen neben den Soldaten, Falconierern u.ä. vor allem *i Satiri*, die *Wald=Götter / so*

den Wagen mit der / Doralba führen / die Don Quich- / otte für seine Dulcine haltet heraus. Diese Szene mit den Waldgöttern ist nicht nur inhaltlich eine entscheidende, da an dieser Stelle zum ersten Mal beide Handlungseinheiten miteinander verbunden werden. Auch bühnentechnisch muss die Szene ab III. 8 herausragend gewesen sein, da sich in III. 9 der Triumphwagen in ein Holzpferd verwandelt.

Die handelnden Figuren werden hierarchisch aufgelistet: auf *Don Quichotte della Manche, der irrende Ritter*, folgen der Herzog und die Herzogin. Altisidora, Doralba, Don Alvaro und Laurindo bilden eine weitere gesellschaftliche Stufe und schließlich folgen Rodriguez, *eine alte Guarda=Dame*, die ihre Position am Hof nicht halten konnte, Sancho Panza und die *Hof=Lakueyen* [!]Grullo und Grillo.

Drei Tänze werden nach dem ersten (von Simon Pietro Levassori della Motta) und dem zweiten Akt (Alexandro Phillebois) und zum Ende (ebenso Levassori) der Oper aufgeführt. Die Angaben – *Nel fine dell'Atto Quinto. / Ballo di Cavalieri Erranti, che dopo d'es- / sere stati vinti da Don Din Chisciotte, gli / formano un Trofeo, e lo coronano* – verraten bereits den Höhepunkt der Faschingsoper: die Krönung Don Chisciottes.

Im ersten Akt sieht die Jagdgesellschaft Don Chisciotte und Sancio in der Ferne reiten und das Herzogspaar lässt, in der Hoffnung auf mögliche Späße, den Ritter holen. Hier stimmen Libretto und Roman (ab dem 30. Kapitel des zweiten Teils) insofern überein, als dass das Herzogspaar von Don Chisciotte und seinen Abenteuern weiß, sie sich zudem auf der Jagd befinden und schließlich Don Chisciotte beim Absteigen vom Pferd fällt (II. 1). Im Gegensatz zur *Sierra Morena*-Oper steht in dieser nicht das Duo Sancio-Don Chisciotte im Vordergrund, sondern vielmehr das Herzogspaar bzw. die Liebenden. Dennoch wurden die *Don Quijote*-Episoden gleichwertig in die Opernhandlung eingebunden, wie man sofort an I. 3 erkennen kann. In diesem Auftritt wird Sancio – der auch im Roman von der Herzogin wegen seines Witzes sehr geschätzt wird – voll in Szene gesetzt, sein Wortwitz demonstriert. Zu Beginn des zweiten Aktes (II. 1) werden die beiden huldigend am Hof empfangen und nach drei Szenen reiner Liebeshandlung beginnt in II. 5 der Hof, Don Chisciotte zum Narren zu halten. Die Handlung ist auch hier nahe an der Romanvorlage (32. Kapitel), da etwa Don Chisciotte gewaschen wird und Sancio eine Insel versprochen bekommt (II. 6). Anders als im Roman ist das Komische an diesem Streich jedoch nicht der viele Bartschaum. Im Roman heißt es:

[...] *y al mismo punto comenzó a llover el aguamanil, y la doncella del jabón le manoseó las barbas con mucha priesa, levantando copos de nieve, que no eran menos blancas las jabonaduras, no sólo por las barbas, mas por todo el rostro y por los ojos del obediente caballero; tanto, que se los hicieron cerrar por fuerza* (S. 300).

Da der viele Schaum sicherlich den Gesang behindern würde, wird im Libretto Don Chisciotte von den Berührungen und Anspielungen der Hofdamen während der Wäsche dermaßen bezaubert, dass nicht die Einseifszene an sich, sondern Don Chisciottes Reaktion komisch ist, indem er sich ganz an das Idealbild von Dulcinea klammert.

In II. 5 kokettiert Altisidora – anklingend an die Vorlage, obwohl sich die beiden Altisidora-Figuren ansonsten stark unterscheiden – mit Don Chisciotte sehr offensichtlich. In Szene II. 6 begibt sich die Gesellschaft auf Bärenjagd (34. Kapitel) und Don Chisciotte erlegt den Eber. Sancio wird währenddessen von der Herzogin gerügt, da er seinen Herren in dessen Narrheiten unterstützt anstatt ihn davon abzubringen. Die im zweiten Teil des Romans viel diskutierte (Unter-)Durchschnittlichkeit der wirklichen Dulcinea kommt in der Oper an vielen Stellen zur Sprache, ist dies doch der Katalysator für die weitere Handlung: Im dritten Akt betritt Grullo (der Diener) als Satyr verkleidet die Bühne und verkündet, dass Dulcinea nur von ihrer Verzauberung – der Hässlichkeit – befreit werden kann, wenn Sancio 3500 (200 mehr als in der Romanvorlage) Prügel einsteckt. Dieses Prügelmotiv wird – wie auch die Insel-, Essens- und Eselsmotive an anderen Stellen – nun kontinuierlich von Sancio wiederholt und dadurch die Komik gesteigert, indem er vollkommen außerhalb des behandelten Kontexts plötzlich beispielsweise *Il numero è tremila cinquecento* (S. 48) oder *Così venì potesse il mio Somar* (S. 92) einwirft. In III. 6 ist nicht nur Grullo verkleidet, sondern Doralba tritt als Dulcinea, Don Alvaro als Hexenmeister Merlin, Laurindo als Dolorida. auf. In III. 9 kommt Dulcinea auf einem Triumphwagen, der sich plötzlich in ein hölzernes Pferd verwandelt und mit Dulcinea verschwindet. Schließlich reiten noch Sancio und Don Chisciotte kurz auf einem Luftpferd, das Malambruno geschickt hat. Im vierten Akt steht die Abreise Sancios im Vordergrund und Don Chisciotte gibt ihm wie im Roman Ratschläge für ein gutes Gouvernement auf den Weg mit. Zudem wird eine neue Episode des Romans in der Oper begonnen: der Kampf um die Ehre der Tochter von

doña Rodríguez. Anhand dieses Beispiels ist ersichtlich, wie ähnlich Vorlage und Bearbeitung trotz aller Unterschiede dennoch sind. Im 48. Kapitel – doña Rodríguez sucht Don Quijote in der Nacht auf, um ihn um Hilfe zu bitten – steht:

- Señor don Quijote (si es que acaso vuestra merced es don Quijote), yo no soy fantasma, ni visión, ni alma de purgatorio, como vuestra merced debe de haber pensado, sino doña Rodríguez, la dueña de honor de mi señora la duquesa, que con una necesidad de aquellas que vuestra merced suele remediar, a vuestra merced vengo. (S. 422)

Im Libretto IV. 9 kann man am Wort „Gespenst“ die Zugehörigkeit eindeutig erkennen:

Rod. Mio Signore, e Padron, la riverisco.

D. C. Questa è qualche Fantasma, ò qualche Fata.

Dimmi, chi sei? (S. 76)

Dies bedeutet, dass der Librettist Pasquini oft kleinste Details und zum Teil ganze Dialoge aus dem Roman übernimmt und diese in einem weiteren Schritt in die für die Bühne veränderten Episoden einbaut, indem er beispielsweise weitere Figuren durch solche ersetzt, die in der Oper bereits bekannt sind. In diesem Fall wird das Figurenproblem insofern gelöst, als dass Don Alvaro als Tosilos verkleidet auftritt (V. 6), um gegen Don Chisciotte zu kämpfen.

Eine weitere Besonderheit findet sich hinsichtlich Sancios Gouvernement. Im Roman reist Sancho ab und etliche Kapitel und Episoden des zweiten Teils behandeln seine Statthalterschaft. In dieser Oper wird die Statthalterschaft jedoch nicht von Sancio wahrgenommen, da dessen Aufbruch in V. 1 abrupt endet, weil Sancio und sein Esel, vom Herzogpaar veranlasst, verprügelt im Graben landen.

Die Oper endet mit einer Bearbeitung des 56. Kapitels des Romans: Don Alvaro tritt als jener Ritter auf, der die Tochter von Frau Rodriguez verschmählt. Anstatt einer inszenierten Intrige (ein Lakaie des Herzogs namens Tosilos gibt sich als verschmähender Ritter im Roman aus) nutzt Don Alvaro die Chance und hält tatsächlich um die Hand von Rodriguez' Tochter an, die jedoch von Doralba gespielt wird, und überrascht damit alle Personen. Das doppelte Liebesglück zum Ende der Komödie wird erreicht. In der letzten Szene treten Grullo, als Waffenträger verkleidet, und schließlich zehn Ritter auf, die Don Chisciotte für seine Unverschämtheiten

bestrafen wollen. Er habe durch die unerlaubte Betitelung seiner Person den gesamten Ritterstand entehrt. Die Ritter verkörpern die großen Helden wie Orlando und Amadís. Don Chisciotte kann sie besiegen und im Schlussteil wird Don Chisciotte von den Rittern gekrönt:

CORO.

E viva il fior de'Cavalieri Erranti.

Viva, viva Don Chisciotte,

Viva il fior d'ogni gagliardo,

Grand'onor di nostra Età.

(I Cavalieri vinti formano un Trofeo delle loro)

(Armi, e poi coronano D. Chisciotte.)

Parte del CORO.

Coi più bei simboli

Della vittoria

Tosto coronisi

Campion sì celebre,

Che []eppe vincere

La Turba Errantica,

Di cui L'Istoria

Con tanto credito

Parlando va.

Viva, viva Don Chisciotte, ec.

Gol solo spirito

Donchisciottiaco

S'arriva a cingere

Serti di gloria;

Ogni altro merito

E` merto inutile,

Che il mondo pascesi

Di vanità.

Viva, viva Don Chisciotte, ec. (S. 97f.)

Im Unterschied zur Oper von 1719 wurde die Liebeshandlung nicht dem Roman entnommen sondern erfunden. Wie bereits im Vorwort angekündigt, ergänzte der

Librettist die einzelnen komischen Episoden des Romans mit einer erfundenen ernststen Liebesgeschichte: Altisidora, die Vertraute der Herzogin, verliebt sich in Laurindo, einen jungen italienischen Kavalier, der erst seit kurzer Zeit an diesem Hofe weilt (I 2). Der tugendhafte Laurindo kann diese Liebe jedoch nicht erwidern, da sein Freund Don Alvaro, der Hofmeister, Altisidora zugetan ist (I 5). Altisidora verzweifelt an dieser Situation, da sie Don Alvaro schlicht nicht mag und ihn zudem – auf Grund seiner Schuld an ihrem Kummer – verachtet (I 6). Altisidora stellt daher Don Alvaro zur Rede und sie erzählt ihm von ihrer Liebe zu Laurindo (II 2). Als Laurindo zu den beiden hinstößt (II 3), muss er erkennen, dass Don Alvaro glaubt, er habe ihn hintergangen (II 4):

Lau. Laurindo, udisti? Cosa fai? Che pensi?

Don Alvaro ti crede

Ingrato, e mancator. La sua nemica,

Che il fier tumulto del suo cor ben vede,

Ti vanta suo trofeo;

E la tua fe, come giurata fosse

A danno dell'amico

Per sicura la dà, mentre t'annoda

Col guardo feritor la lingua, e i sensi.

Laurindo, sogni? Cosa fai? Che pensi?

Se libero il freno

Io lascio al mio core, [...] (S. 22f.)

In weiterer Folge (III 1) spricht Doralba mit Altisidora über Laurindo: dieser sei eher wegen der verlorenen Gunst verzweifelt als unglücklich verliebt und Altisidora sei die Dumme, die ihm sinnlos hinterherläuft. Um dieser Schmach zu entkommen, lässt Altisidora ausrichten, dass sie Laurindo nur „verlacht“ und nicht geliebt habe. Schon in der nächsten Solo-Arie bereut sie diese Aussage (III 2), und gibt schließlich Don Alvaro die Schuld an allem (III 3), weshalb dieser ihren Zorn fürchten solle (III 4). In III 8 werden Liebeshandlung und Don Chisciotte-Handlung aufs engste miteinander verbunden. Laurindo – als Gräfin Dolorida verkleidet – erzählt Don Chisciotte von der Dreiecksbeziehung, die durch erfundene Figuren besetzt wird. Die Opern-Figur Dolorida hat mit der Romanfigur jedoch wenig bis nichts gemeinsam, da es bei dieser

Verkleidungsszene vielmehr um die Liebeshandlung geht. Die Hofgesellschaft versteht die Parabel, doch setzt an dieser Stelle der im Vorwort angesprochene *Donchisiottismo* vollkommen ein:

Lau. Agli occhi dell'Infanta non dispiacque

L'Italo Cavalier.

Alt. (Sotto allo scherzo

Già si parla di me.)

Lau. Su quei bei lumi

Nascoso amor già l'attendeva al varco.

Alt. Per derider, cred'io, quel folle amante,

Non per ferir.

D.A. Deriso

Fu il vecchio Siniscalco.

D. C. Se lo dice Merlino sarà vero. (S. 51)

Die Figuren gehen in ihren Rollen vollkommen auf, die einzelnen Handlungsstränge werden in dieser Spiel im Spiel-Szene perfekt miteinander verbunden.

Während Don Alvaro zu Beginn sehr eifersüchtig ist, erkennt er schließlich, dass seine Lage hoffnungslos bleibt. Er verzichtet auf Altisidora und gibt diese nach vielen Gefühlsausbrüchen aller Liebenden für Laurindo frei. Laurindo hingegen kann dies auf Grund ihrer Freundschaft zueinander nicht annehmen und verzichtet vorerst ebenso. Erst als Don Alvaro in V 3 erklärt, dass es eine schlimme Tat sei, ein Geschenk eines Freundes nicht anzunehmen, überlegt es sich Laurindo anders. Wie bereits erwähnt, finden zudem Don Alvaro und Doralba zueinander.

Jene Episoden zu Sanchos Statthalterschaft, die in der Oper ausgelassen worden sind, finden sich in jener von 1733 wieder: *Sancio Pansa governatore dell'isola Barattaria*.⁴⁰⁵ Diese Oper in drei Akten ist die Fortsetzung von *Don Quixote am Hof*

⁴⁰⁵ SANCIO | PANZA, | GOUVERNEUR | Der Insul | BARATTARIA. | Denen Römisch=Kaiserl. | und Königl. Kathol. | Majestäten / | Auf Allergnädigsten Befehl | Zur | Faßnachts=Unterhaltung / | Vorgestellet ANNO 1733. | Poesie des Herrn Abbate Johann Claudio Pasquini, in Ihrer Röm. | Kaiserl. und Königl. Cathol. Majestät wirklichen Diensten. | Von Herrn Antonio Caldara, der Röm. Kaiserl. und Königl. | Catholis. Majestät Vice=Capell=Meistern / in die Music verfasst. | In das Teutsche versetzt / von Herrn Antonio Prokoff, der Röm. | Kaiserl. und Königl. Catholischen Majestät Poeten. | [Schwarzer Strich] | Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / der Röm. Kaiserl. | und Königl. Catholis. Majestät Hof=Buchdruckern.

der Hertzogin, weshalb die Figuren übereinstimmen. So wird etwa Altisidora als die Ehefrau von Laurindo vorgestellt, Don Alvaro als Hofmeister des Herzogs, Laurindo als Secretarius, Grullo als Curier. Neue Figuren sind Ramiro, Lucinda, don Diego, Doctor Rezio und Gusmann. Die meisten Figuren aus der Romanvorlage kommen nicht vor und anstatt beispielsweise des Pfarrers und der Ehefrau erscheint Don Chisciotte auf der Insel Barattaria, die in Wirklichkeit nur ein Teil des Herzogtums ist. Don Chisciotte soll dem Statthalter beistehen, da ein Angriff eines gegnerischen Heeres angekündigt ist (2. Akt). Die Bearbeitungstechnik entspricht jener von 1727: Episoden werden bearbeitet, Zitate eingeflochten, das Theater im Theater ist omnipräsent und insofern etwas Besonderes, da das Herzogspaar als Drahtzieher der Späße nicht anwesend ist.

Sancio ist seiner Rolle – dem Roman entsprechend – als Gouverneur nicht gewachsen und kann daher nur lächerlich wirken. Vor lauter Hunger (1. Akt: der Arzt Rezio verbietet ihm alle Speisen, entsprechend dem 47. Kapitel des zweiten Teils), Überforderung und übler Scherze schafft es Sancio nicht, sein Amt richtig auszuüben. Als ein fremdes Heer näher rückt und Sancio – mit nüchternem Magen und in eine zu schwere Rüstung gestopft – der Ohnmacht nahe ist, muss Laurindo das Kommando übernehmen. Don Chisciotte kann ebenso wenig kämpfen, da er währenddessen an einen Stuhl gebunden wurde und daher glaubt, verzaubert zu sein. Nach diesen Erlebnissen verlässt Sancio auf seinem Esel reitend die Insel und zieht den auf den Stuhl gebundenen Don Chisciotte hinter sich her, von Huldigungschören begleitet.

Neben diesem Handlungsstrang gibt es eine erfundene Liebesgeschichte. Don Diego, der reichste Bürger des Ortes, hat eine Tochter Namens Lucinda, die Doctor Rezio heiraten soll. Diese Hochzeit wird von Ramiro vereitelt, die Braut entführt. Obwohl Sancio in seinem Gouverneursamt versagt, schafft er es, don Diego zu überzeugen schließlich einer Hochzeit mit Ramiro zuzustimmen. Diese Tat zeugt von der zwischenmenschlichen Begabung der Sancio-Figur, die in den Pasquini-Opern gezeigt wird.

In Wien ist bis 1740 eine dritte Bearbeitungsart des *Don Quijote*-Stoffes zu finden. Bisher hatten die Librettisten entweder beide Handlungsstränge (1719) oder nur die komischen Szenen (1727, 1733) aus dem Roman entnommen und neu arrangiert. Die musikalischen Schauspiele für das Kärntnertortheater (1739, 1740) haben jedoch eigene ernste Handlungsstränge mit den bereits vorhandenen *Don Chisciotte*-Szenen aus fremden Opern verbunden. Zudem können etliche Szenen nicht den Zeno/Pariati und Pasquini Texten zugeordnet werden, weshalb ein Blick auf andere Opern von Nöten wäre, um mögliche Fremdvorlagen tatsächlich benennen oder ausschließen zu können.

Beide Dreiakter wurden anonym veröffentlicht und in deutsch-italienischen Ausgaben bei Johann Peter von Ghelen in Wien gedruckt. Die für das Kärntnertortheater verfassten Stücke waren für ein anderes Publikum bestimmt als die Faschingsopern der kaiserlichen Opernbühne und mussten daher eigene ästhetische Normen erfüllen:

Im 18. Jahrhundert fand eine Verbürgerlichung des Theaters statt. Der wirtschaftliche und damit soziale Aufstieg des Bürgertums änderte die Kulturlandschaft: nun waren nicht mehr Aristokraten das Publikum. Die Künstler passten sich dieser Veränderung an. Die höfische „opera seria“ verlor an Bedeutung, während die große Zeit der „opera buffa“ anbricht. Thematisch von der heroischen Tragödie zum Schauspiel, dessen bürgerliche Sujets, bzw. vertretene Ideologien in den Vordergrund treten.

*Es fand somit eine Verschiebung der Ästhetik vom aristokratischen Publikum zum Bürgertum statt.*⁴⁰⁶

Diese Veränderungen können im musikalischen Schauspiel *Amor medico o sia il Don Chisciotte (Die Liebe ein Arzt, oder Don Quijote)*⁴⁰⁷ von 1739 festgestellt werden. Es behandelt die Schwestern Lucrine und Albarosa, die alleine in einem Schloss in der

⁴⁰⁶ Vgl. Martino, Alberto: *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. I. Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-1780)*. Tübingen: Niemeyer, 1972; S. 2.

⁴⁰⁷ AMOR MEDICO. | O SIA IL | DON CHISCIOTTE. | DA CANTARSI | NEL | TEATRO | Privilegiato da S.M.C.eCat. | IN VIENNA | Nell'Anno M. DCC. XXXIX. | [Trennende Zierleiste] | Die | Liebe ein Arzt. | Oder | DON QUIXOTE. | In einem MUSICA- | lischen Schau=spiel | Auf dem Kais. Privileg. Teatro in Wien | Vorgestellet. | [Trennende Zierleiste] | Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / | der Röm. Kaiserl. Majest. Hof=Buchdruckern.
(Umfang: 99 S.; Verortung: Biblioteca Nazionale Braidense. RACC. DRAMM. 0382; Online zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/00382.pdf>)

Sierra Morena leben. Lucrine verliebt sich in eine Statue des sterbenden Adonis, zu welcher Amaranto, der Sohn des Bildhauers, dessen Vorbild war. Albarosa bittet nun Amaranto um Hilfe und tatsächlich verliebt sich Lucrine wie geplant und wird von ihrem Wahnsinn geheilt. Der Konflikt besteht nun darin, dass Amaranto schon seit langem in Albarosa verliebt ist und Albarosa ihm versprochen hat, ihn bei Erfolg zu heiraten, obwohl sie in Wirklichkeit in Isidoro verliebt ist. Als Amaranto von dieser Liebe erfährt, verzichtet er auf Albarosa und heiratet Lucrine.

*It is in the main plot, however, that we find suggestions of the philosophy of Enlightenment. Two sisters live alone, both having studied science and both very openly expressing their preferences as to the choice of the men they want to marry. There is no authority figure in their lives to provide advice about what is expected of them as women. Furthermore they are controlling not only the situation but also the men. Also Albarosa's questioning of the divine power by consulting a spiritual oracle is a definite sign of mistrusting established religious dogmas.*⁴⁰⁸

Ebenso Esquivel-Heinemann stellt eine *subtile Kritik an Gesellschaft, Religion, Erziehung und Regierung* fest.⁴⁰⁹

Während die weiblichen Figuren, die gerne mit der nahenden Regentschaft von Maria Theresia in Verbindung gebracht werden, in diesem Stück sicherlich außergewöhnlich sind, so ist die Liebeshandlung in *Don Chisciotte credendosi all'Inferno* (*Don Quixote seiner Meinung nach in der Hölle*)⁴¹⁰ eher durchschnittlich. Da das Stück als verschollen galt, wurde es in der Sekundärliteratur bisher kaum behandelt. Hingegen wird nun das Textbuch als Digitalisat von der Biblioteca Nazionale Braidense zur Verfügung gestellt. Der *Innhalt* lautet wie folgt:

⁴⁰⁸ Esquivel-Heinemann, Bárbara: *Some forgotten Don Quijote(s)*. In: Bulletin of the Cervantes Society of America, 1992 (Volume XII, Number 1, Spring 1992); S. 53f.

⁴⁰⁹ Esquivel-Heinemann, Bárbara: *Don Quijote in der deutschsprachigen Oper*. In: Europäische Dimensionen des *Don Quijote* in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 247.

⁴¹⁰ DON CHISCIOTTE | CREDENDOSI | ALL'INFERNO. | DA CANTARSI | NEL | TEATRO | Privilegiato da S.M.C.eCat. | IN VIENNA | Nell'Anno M. DCC. XL. | [Trennende Zierleiste] | DON QUIXOTE | Seiner Meinung nach | In der Hölle. | In einem | MUSICA - | lischen Schau=Spiel | Auf dem Kais. Privileg. Theatro in Wien | Vorgestellet. | Im Jahr 1740. | [Trennende Zierleiste] | Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / | der Röm. Kaiserl. Majest. Hof=Buchdruckern. (Umfang: 123 S.; Verortung: Biblioteca Nazionale Braidense. RACC. DRAMM. 1177; Online zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/01177.pdf>)

Als Leogilda Fürstin von Granada sich unweit denen Landen des Fernando, eines Fürstens von Andalusien (welcher eine Tochter hatte / die er ihrer Schönheit halber auf das sorgfältigste allstets in einem Schlos verschlossen hielte) befande / gabe solches ihrem Sohn dem Ramiro Anlaß / daß er sich unter denen Gartnern dieser Printzessin zu ihr heimlich hinein=schliche / und sie ersehend / sich heftig in selbe verliebte [...] sie beyde einander die Treue einer künftigen Vermählung versprachen. (S. 3)

Der Konflikt entsteht, indem Fernando seiner Tochter das Portrait eines anderen potentiellen Ehemannes schenkt und Erminda dieses achtlos aufbewahrt. Als Ramiro das Bild sieht, glaubt er, dass Erminda ihn betrügt, und er flüchtet voller Eifersucht in den Wald. Die Prinzessin kennt jedoch den Grund seiner Flucht nicht und vermutet Untreue seinerseits. Damit Ramiro von Fernandos Männern nicht entdeckt werden kann, verkleidet er sich währenddessen beispielsweise als Schmied und Schiffsmann.

Don Quixote, und Sancio, welche zu gleicher Zeit in dasigen Gegenden herum irreten / gaben hiermit dem Ramiro die Gelegenheit / daß er mit ihnen verschiedene Kurzweil hatte / welche des mehreren aus dieser Verfassung selbst abzunehmen seyn wird. (S. 5)

Das *Argomento de la favola* bei *Amor medico* lautet hinsichtlich der komischen Absicht des *Don Quijote*-Stoffgebrauchs sehr ähnlich: [...] *Le pazzie poi di Don Chisciotte, si sono introdotte per dare un ridicolo piacevole alla favola, per maggior divertimento di questo nobilissimo uditorio. (S. 4)*

Im Gegensatz zu den Hofopern werden in diesen beiden Bearbeitungen Don Quijote und Sancho als Farcenfiguren und Hanswurst-Ersatz verwendet und dementsprechend sehr oberflächlich dargestellt. Zudem werden die einzelnen Handlungsstränge und Intrigen in den Stücken des Kärntnertortheaters kaum vermischt.

Die ersten beiden Don Quijote-Auftritte (leider werden beide Stücke nur in Akte, jedoch nicht in Auftritte unterteilt) in *Amor medico* sind nahezu ident mit den *Sierra Morena*-Szenen I. 1 und I. 4, von denen viele Strophen wortwörtlich übernommen wurden. Dem Roman entsprechend trennen sich Don Quixote und Sancio in der *Sierra Morena*, damit Sancio einen Brief an Dulcinea überbringt. In weiterer Folge

behandeln viele Szenen in *Amor medico* die Wirtshausepisode mit der verlorenen Münze des Sancios/Sanchos, die in den Hofopern nicht vorkommt. Die beiden Handlungsstränge, demnach Sancios Wirtshausenerlebnis einerseits und Don Quixote, der sich währenddessen im Gebirge aufhält und dort auf die Schwestern trifft, andererseits, werden in *Amor medico* nur zwei Mal verbunden, ansonsten agieren die Ebenen voneinander getrennt.

Als Don Quixote zum ersten Mal auf Lucrine stößt, werden die ersten Strophen des Solos aus *Sierra Morena* II. 3 mit unbekanntem Text ergänzt. Im zweiten Akt tritt Rigo der Barbier auf und der Text der *Sierra Morena*-Szene III. 5 und III. 6 wurde übernommen, jedoch wird die Rolle des Lope der *Sierra Morena*-Oper in *Amor medico* ebenso von Sancio gesungen.

Das Ende des musikalischen Schauspiels (S. 92f.) entspricht der *Sierra Morena*-Oper, V. 6 (S. 92f.), und kann als beispielhaft im Umgang mit dem Quellenmaterial gelten:

<i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i>	<i>Amor medico</i>
	Don. Dov'è Pandafilando? In aspettarlo Io perdo il tempo, e Dulcinea ne soffre.
Ri. Ditemi, chi di voi è il Cavaliere De la trista figura?	Lop. Ditemi, chi di voi è il Cavaliere Dell'elmo di Mambrino?
D. C. Io. Non mi vedi?	Don. Io. Non mi vedi?
Ri. E' ver. Te, suo nemico, Tratta così Pandafilando il crudo. (<i>Rigo attacca il cartello, la mazza, ed il corno.</i>)	Lop. E' ver. Tuo suo nemico, Tratta così Pandafilando il grande. (<i>Attacca il cartello, ed il corno</i>)
D. C. Manda il cartello? <i>a Ri.</i> Egli è costume antico (<i>a Dor.</i>)	Don. Manda il cartello? Egli è costume antico.
Ri. Leggi, e saprai, ch'ei non ti stima un fico.	Lop. Leggi, e saprai Ch'ei non ti stima un fico.
San. Temerario. (<i>San. vuol percuotere Ri. ma è fermato da D. C.</i>)	Don. Temerario
D. C. No: ferma. In sua difesa La ragion de le genti hanno gli araldi.	San. No, ferma, in sua difesa La ragion delle genti hanno gli araldi.
Car. Leggi, leggi il cartello.	Lo. Leggi il cartello.

Es ist offensichtlich, dass Rigo und Cardenio durch Lope ausgetauscht werden und die Rollen Sancio-Don Chisciotte zum Teil variieren. Im weiteren Verlauf verändert sich jedoch der Umgang mit Don Chisciotte: während in der *Sierra Morena*-Oper der Irrsinn der Figur als das Zentrum der Komik behandelt wird, so wird er in *Amor medico* zur Lächerlichkeit degradiert. Im Brief, der im Schlussteil vorgelesen wird und das Ende von Don Chisciottes Abenteuern besiegelt, steht in *Amor medico* geschrieben:

Don. *Se don Chisciotte resta vincitore,
A Dulcinea, che del Toboso è il giglio,
Baccierò per suo cenno, e in atto umile
Non sol la ma, ma ancora il piè gentile.
[...]
Se poi vinto ei resta,
Dovrà star per un anno confinato
In una gabbia, senza più pensare
Nè a legger, nè a viaggiare.* (S. 94)

Während in der Zeno/Pariati-Oper analog zum Roman die Verarbeitung von Heldentaten in der Literatur und auf der Bühne als Schlussteil genommen wird, so entfernt sich *Amor medico* sehr weit von beiden Vorlagen. Nicht nur ist Don Chisciotte völlig der Farce ausgeliefert, er wird darüber hinaus im Kampf gegen Pandafilando ausgerechnet von Sancio verraten:

(Al suono di bellici stromenti esce un gigante artificioso con gl'occhi infuocati, nel tempo, che Sancio dà lo scudo, gli lega una corda al braccio. Torna lo suono de'stromenti, e nel mentre che Don Chisc. vuol ferire il gigante, Sancio tira la corda, e [p]endevano il colpo. Cada a terra Don Chisciotte.) (S. 96.)

Ohne Don Chisciottes/Quijotes höhere Absichten in den Schlussteil mit einzubeziehen – schließlich kämpft er für die Prinzessin und Ruhm –, wird er besiegt und eingesperrt. Die letzten Strophen beziehen sich abermals auf die *Sierra Morena*-Oper, können aber keinesfalls an Qualität mithalten, da keinerlei Reflexionen enthalten sind: **Tutti.** *Buona notte, / Don Chisciotte, / Cavaliere, e papagallo.* (S. 98)

5. Conclusio und Ausblick

Eine epochen-, herrscher-, und gattungsübergreifende Untersuchung der Rezeptionsgeschichte spanischer Literatur auf der Wiener Bühne bis 1740 ermöglicht, einzelne Phasen und ihre Eigenheiten aufzuzeigen. Der Verlauf von situationsangepassten, treuen Wiedergaben über die nahezu vollständige Exklusion spanischer Werke hin zu neuer Vorlagenwahl und Rezeptionsweise wurde dargestellt. Die in dieser Arbeit genannten Werke können als Katalog der belegten Stücke spanischen Ursprungs angesehen werden. Nicht mit einbezogen sind hingegen beispielsweise spanische Tänze, die in italienischen Opern ohne spanische Textvorlage aufgeführt wurden.

Zudem kann die komparative Librettianalyse die verschiedenen Arten an Bearbeitungsmethoden und Interpretationsweisen des *Don Quijote* in Wien bis 1740 belegen. Nichtsdestoweniger wäre es nötig, diese Texte sowohl in ihrem internationalen Kontext zu betrachten als auch genauere Untersuchungen ihrer Symbolik – insbesondere in Verbindung zu den anderen Faschingsopern –, der Musik, des Bühnenbildes und etwaig vorhandener Quellen anzustellen. Dies könnte systematisch die Frage beantworten, inwieweit mittels *Don Quijote* die historischen Ereignisse auf der Bühne verarbeitet werden. Dass eine Wechselwirkung zwischen Geschichte und Stückwahl stattgefunden hat, ist auf Grund der Rezeptionsphasen in Wien selbst und der internationalen Verwendung des Stoffes offensichtlich. Die Krönungsszene am Ende von *Chisciotte in Corte della Duchessa* beispielsweise kann dennoch nicht ohne weitere Studien leichtsinnig als sicherer Beweis für eine Bezugnahme auf Philipp V. gelten, obwohl dies zu vermuten ist.

Offensichtlich änderte sich die Darstellung des Spaniers auf der Kaiserbühne, indem glorios gegen lächerlich ausgetauscht wurde ohne dabei zur Hanswurstiade zu verkommen. Das Werk der Hofpoeten zeugt von wahrem Interesse am Roman, worin sie sich von den anonymen Bearbeitern des Kärntnertortheaters deutlich unterscheiden. Welche Merkmale die rein aristokratische von der bürgerlichen Darstellungsästhetik des *Don Quijote* unterscheiden, konnte sehr vereinfacht dargelegt werden. Jedoch müsste die Untersuchung in einem nächsten Schritt bis weit nach 1740 ausgedehnt werden.

Bibliographie

Primärliteratur:

Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Tomo I. Edición de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 2012³².

Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Tomo II. Edición de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 2011²⁹.

Cervantes, Miguel de: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote von la Mancha*. Aus dem Spanischen von Ludwig Tieck. Zürich: Diogenes, 1987¹⁰.

Libretti, chronologisch:⁴¹¹

DON | CHISCIOTTE | IN | SIERRA MORENA. | TRAGICOMMEDIA | PER MUSICA, | DA | RAPPRESENTARSI | NELLA | CESAREA CORTE | PER COMANDO | AUGUSTISSIMO | NEL | CARNEVALE | Dell'Anno M DCC XIX. | La Musica è del Sig. Francesco Conti, Tiorbista, e Com- | positore di Camera di S. M. Ces. e Cattol. | [Schwarzer Strich] VIENNA d'AUSTRIA | Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore di Corte di | Sua M. Ces. e Cattolica.

(Text: Apostolo Zeno und Pietro Pariati; Umfang: (4 Bl.) 92 S.; Verortung des Originals: A-Wn 686.035-A M, Scenen Cod. ms. (hs.) 12.805; D-Lem, SAAu; I-Fm, Tci, Vnm; US-Cn, Wc; Verortung der Übersetzung: DT (Der Don Quixote in dem schwarzen Gebürg) A-Wn SA.5.H.141, A-Wst A.15.069, A-Wn 4065-B; Verortung Partitur: A-Wn 17.207, A-Wgm; D-MEIr)

DON | CHISCIOTTE | IN | CORTE DELLA DUCHESSA. | OPERA SERIORIDICOLA | PER MUSICA, | DA RAPPRESENTARSI | NELLA CESAERA CORTE | PER COMANDO | AUGUSTISSIMO | NEL | CARNEVALE | DELL'ANNO MDCCXXVII. | La Poesia è del Sig. Abate Giovan Claudio | Pasquini, in attual servizio di Sua Maestà | Ces., e Catt. | La Musica è del Sig. Antonio Caldara, Vice- | Maestro di Cappella di Sua M. Cesarea, e Cattolica. | [Schwarzer Strich] VIENNA d'AUSTRIA | Appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampatore di Corte | di Sua M. Ces. e Cattolica.

⁴¹¹ Verortungsangaben aus: Huss, Frank: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*. Wien: Dissertation, 2003.

(Umfang: (4 Bl.) 98 S.; Verortung des Originals: A-Wgm, Op. Car. 8°, V 3; A-Wn; D-W, Mbs; I-Fm, Vnm; US-Wc; YU-Ls; Verortung der Übersetzung: DT (Don Quichote am Hof der Hertzogin) A-Wn D.S.178, A-Wn 392.620-A 178; D-Mbs)

SANCIO | PANZA, | GOUVERNEUR | Der Insul | BARATTARIA. | Denen
Römisch=Kaiserl. | und Königl. Kathol. | Majestäten / | Auf Allernädigsten
Befehl | Zur | Faßnachts=Unterhaltung / | Vorgestellet ANNO 1733. | Poesie des
Herrn Abbate Johann Claudio Pasquini, in Ihrer Röm. | Kaiserl. und Königl.
Cathol. Majestät würklichen Diensten. | Von Herrn Antonio Caldara, der Röm.
Kaiserl. und Königl. | Catholis. Majestät Vice=Capell=Meistern / in die Music
verfasset. | In das Teutsche versetzt / von Herrn Antonio Prokoff, der Röm. |
Kaiserl. und Königl. Catholischen Majestät Poeten. | [Schwarzer Strich] | Wien /
gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / der Röm. Kaiserl. | und Königl. Catholis.
Majestät Hof=Buchdruckern.

(Umfang: 3 Bl., 76 S.; Verortung: Bayerische Staatsbibliothek. Slg.Her 2351;
Online zu finden unter:

<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0005/bsb00055939/images>;

Verortung des italienischen Textbuches: A-Wgm, Op. Car. 8°, VI 7; A-Wn; D-Mbs,
W; I-Fm, Vnm; Verortung der Partitur: A-Wn 16.546 (18 Arien), 17.108, A-Wgm,
HE; Arien: CH-Bu)

AMOR MEDICO. | O SIA IL | DON CHISCIOTTE. | DA CANTARSI | NEL | TEATRO |
Privilegiato da S.M.C.eCat. | IN VIENNA | Nell'Anno M. DCC. XXXIX. | [Trennende
Zierleiste] | Die | Liebe ein Arzt. | Oder | DON QUIXOTE. | In einem MUSICA- |
lischen Schau=Spiel | Auf dem Kais. Privileg. Theatro in Wien | Vorgestellet. |
[Trennende Zierleiste] | Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / | der Röm.
Kaiserl. Majest. Hof=Buchdruckern.

(Umfang: 99 S.; Verortung: Biblioteca Nazionale Braidense. RACC. DRAMM. 0382;
Online zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/00382.pdf>)

DON CHISCIOTTE | CREDENDOSI | ALL'INFERNO. | DA CANTARSI | NEL | TEATRO |
Privilegiato da S.M.C.eCat. | IN VIENNA | Nell'Anno M. DCC. XL. | [Trennende
Zierleiste] | DON QUIXOTE | Seiner Meinung nach | In der Hölle. | In einem |
MUSICA - | lischen Schau=Spiel | Auf dem Kais. Privileg. Theatro in Wien |
Vorgestellet. | Im Jahr 1740. | [Trennende Zierleiste] | Wien / gedruckt bey
Johann Peter v. Ghelen / | der Röm. Kaiserl. Majest. Hof=Buchdruckern.

(Umfang: 123 S.; Verortung: Biblioteca Nazionale Braidense. RACC. DRAMM. 1177; Online zu finden unter: <http://www.urfm.braidense.it/rd/01177.pdf>)

Primärliteratur, Internet:

Caesar, Joachim: Don Kichote de la Mantscha, | Das ist: | Juncker Harnisch auß Fle= | ckenland / | Aus Hispanischer Sprach in hoch= | teutsche übersetzt. | Kauff mich: Und liß mich. | Reuts dich: So friß mich. Odr ich Bezahl dich. | [Druckermarke] | Franckfurt / | In Verlegung Thomae Matthiae Gützen. | 1669. (Erstes Frontispiz) Die | Abentheurliche Geschichte des | scharpfsinnigen Lehns= und Rittersassen / | Juncker | Harnisches | aus Fleckenland / | Auß dem Spanischen ins | hochteutsche versetzt | Durch | Pahsch Basteln | von der Sohle. [Druckermarke] Franckfurt / | Gedruckt bey Blasium Ilßnern / | im Jahr 1669. (Zweites Frontispiz)

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10607205-0>

Jänner 2013

Sekundärliteratur:

- Adrila, J. A. G.: *The Influence and Reception of Cervantes in Britain, 1607-2005*. In: The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain. Hg. v. J. A. G. Adrila. London: LEGENDA, 2009; S. 2-31.
- Albareda i Salvadó, Joaquim: *Das Fortbestehen des Austrazismus in Wien nach dem Vertrag von Utrecht (1713-1727). Der Schatten des Marqués de Rialp*. In: Hispania-Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española. Hg. v. Friedrich Edelmayer u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2008; S. 319-339.
- Alewyn, Richard: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. München: Beck, 1989² (Beck'sche Reihe; 389).
- Alth, Minna von: *Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. 1. Band*. Wien: Ueberreuter, 1978.
- Alvar, Carlos: *El Quijote en el mundo. Traducciones de los siglo XVII y XVIII*. In: Don Quijote en el Campus. Hg. v. Marta Torres Santo Domingo. Madrid: Tesoros Complutenses; S. 153-172.

- Álvarez Barrientos, Joaquín: *El barroco en el debate dieciochesco sobre la identidad nacional*. In: Temas del barroco hispánico. Hg. v. Ignacio Arellano und Eduardo Godoy. Madrid: Iberoamericana, 2004; S. 11-23.
- Bardon, Maurice: *El Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*. Alicante: Universidad de Alicante, 2010.
- Bérenger, Jean: *Die Geschichte des Habsburgerreiches: 1273-1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1995.
- Canavaggio, Jean: *Cervantes*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 53-84.
- Canavaggio, Jean: *Don Quijote pasa el Pirineo: Algunos hitos de una primera recepción (1615-1700)*. In: Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito. Hg. v. Begoña Lolo. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2007; S. 21-38.
- Canavaggio, Jean: *Perfil de un siglo*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 1-21.
- Caplan, Alison: *La Sierra Morena y la narrativa medieval*. In: Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre, 1990. Barcelona: Anthropos, 1993; S. 373-380.
- Daniel, Ute: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995.
- Deuxes Mallol, Mercedes u.a. (Hg.): *El Quijote: Biografía de un libro. 1605-2005*. Hg. v. Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, Fundación Winterthur. Madrid: Biblioteca Nacional, 2005.
- Díez Borque, José María: *Fiesta y teatro en la Corte de los Austrias*. In: Barroco español y austriaco: Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias. Hg. v. José M. Díez Borque und Karl F. Rudolf. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1994; S. 15-25.
- Dietrich, Margret: *Huldigungsspiele an die Erb-Infantin Margaretha: „La Gara“ am Hofe Leopolds I.* In: Spanien und Österreich im Barockzeitalter. Hg. v. Wolfram Krömer. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 1985; S. 61-74.
- Drake, Dana B.: *Don Quijote in world literature. A selective, annotated bibliography (1894-1970)*. New York, London: Garland Publishing, 1980.

- Edelmayer, Friedrich: *Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474-1799)*. In: Kleine Geschichte Spaniens. Hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam, 2004; S. 123-207.
- Edelmayer, Friedrich: *Kaisertum und Casa de Austria: Von Maximilian I. zu Maximilian II.* In: Hispania-Austria I. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien / Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España. Hg. v. Alfred Kohler u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1993; S. 157-171.
- Endres, Rudolf: *Adel in der frühen Neuzeit*. München: Oldenbourg, 1993 (Enzyklopädie deutscher Geschichte; Bd. 18).
- Esquivel-Heinemann, Bárbara: *Don Quijote in der deutschsprachigen Oper*. In: Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 235-261.
- Esquivel-Heinemann, Bárbara: *El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX*. In: Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito. Hg. v. Begoña Lolo. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 2007; S. 171-186.
- Esquivel-Heinemann, Bárbara: *Some forgotten Don Quijote(s)*. In: Bulletin of the Cervantes Society of America, 1992 (Volume XII, Number 1, Spring 1992); S. 45-57.
- Fidler, Peter: *Umbaupläne für die Wiener Hofburg – Zu einem spanischen Architekturtypus im 17. Jahrhundert*. In: Spanien und Österreich im Barockzeitalter. Hg. v. Wolfram Krömer. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 1985; S. 75-82.
- Franzbach, Martin: *Geschichte der spanischen Literatur im Überblick*. Stuttgart: Reclam, 1993.
- Franzbach, Martin: *La recepción de la comedia en la europa de lengua alemana en el siglo XVII*. In: La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII. Hg. v. Henry W. Sullivan u.a. London: Tamesis, 1999; S. 175-185.
- Franzbach, Martin: *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1974.
- Galván, Luis: *Educación, propaganda, resistencia: literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII*. In: Autoridad y poder en el Siglo de Oro.

- Hg. v. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki und Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana, 2009; S. 51-87.
- Garms-Cornides, Elisabeth: *Liturgie und Diplomatie. Zum Zeremoniell des Nuntius am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert*. In: Kaiserhof-Papsthof (16.-18. Jahrhundert). Hg. v. Richard Bösel, Grete Klingenstein und Alexander Koller. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006; S. 125-146.
- Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Gier, Albert: *Harlekin lernt singen. Figuren der Commedia dell'Arte im Musiktheater*. In: Commedia dell'Arte. Geschichte, Theorie, Praxis. Hg. v. Wolfgang Theile. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997; S. 176-188.
- González Gandiaga, Nora: *La ingeniosa retórica del Buscón don Pablos*. In: Temas del barroco hispánico. Hg. v. Ignacio Arellano und Eduardo Godoy. Madrid: Iberoamericana, 2004; S. 149-159.
- González Mas, Ezequiel: *Historia de la literatura española. Barroco (siglo XVII)*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- Gronda, Giovanna: *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*. Società Editrice Il Mulino, 1990.
- Güntert, Georges: *Siglo de Oro: Lyrik*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 119-160.
- Hadamowsky, Franz: *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625-1640)*. Wien: Sexl, 1955.
- Hadamowsky, Franz: *Die Wiener Hoftheater 1776-1966. Teil I (1776-1810)*. Wien: Georg Prachner Verlag, 1966.
- Hadamowsky, Franz: *Mittelalterliches geistliches Spiel in Wien 1499-1718. Eine Dokumentation aus den wichtigsten Quellen*. Wien: Verband der Wissenschaftl. Gesellschaften Österreichs, 1981 (Quellen zur Theatergeschichte; Bd. 3).
- Hadamowsky, Franz: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Wien: Jugend und Volk, 1988.
- Hartau, Johannes: *Don Quijote als Thema der bildenden Kunst*. In: Europäische Dimensionen des *Don Quijote* in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilmann

- Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: University Press, 2007; S. 117-169.
- Hess, Rainer: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. Tübingen: Francke 1989³.
- Hönsch, Ulrike: *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum „Hesperischen Zaubergarten“*. Tübingen: Niemeyer, 2000 (Hermaea; N. F., Bd. 91).
- Huss, Frank: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*. Wien: Dissertation, 2003.
- Hutterer, Herbert: *Handelskompanien*. In: 300 Jahre Karl VI. (1711-1740). Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers. Hg. v. der Generaldirektion des Österreichischen Staatsarchivs. Wien, 2011; S. 143-151.
- Jammes, Robert: *Góngora y la poesía lírica*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 141-169.
- Joly, Monique: *La novela picaresca*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 23-52.
- Jurado Santos, Agapita: *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (siglo XVII). Para una bibliografía*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005 (Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos; Bd. 41).
- Kanduth, Erika: *Das Libretto im Zeichen der Arcadia. Pragmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Metastasios*. In: Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung. Hg. v. Albert Gier. Heidelberg: Winter, 1986; S. 33-53.
- Kann, Robert A.: *Geschichte des Habsburgerreiches: 1526 bis 1918*. Wien u.a.: Böhlau, 1993³.
- Kirkendale, Ursula: *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*. Graz: Böhlau, 1966.
- Krömer, Wolfram: *Wie werten spanische und österreichische Schriftsteller im 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert die Barockzeit ihrer Nation?* In: Spanien und Österreich im Barockzeitalter. Hg. v. Wolfram Krömer. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 1985; S. 93-103.
- Kunz, Harald: *Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia*. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung. Hg. v. Franz Hadamowsky. Wien:

- Verlag Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, 1958 (Jg. 1953/54); S. 3-113.
- Lolo, Begoña: *Musikalische Räume des Don Quijote in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper*. In: Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 263-282.
- López i Camps, Joaquim E.: *La embajada española del conde Ferdinand von Harrach y la formación del austracismo*. In: Hispania-Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española. Hg. v. Friedrich Edelmayer u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2008; S. 11-26.
- Lucía Megías, José Manuel: *Leer el Quijote en imágenes: hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Calambur, 2010.
- Lüdeke, Roger, Virginia Richter: *Aufbrüche in Form und Funktion des frühneuzeitlichen Dramas*. In: Theater im Aufbruch: Das europäische Theater der Frühen Neuzeit. Hg. v. Roger Lüdeke und Virginia Richter. Tübingen: Niemeyer, 2008; S. 1-18.
- Ly, Nadine: *Lope de Vega*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 85-113.
- Mancing, Howard: *The Cervantes Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2004.
- Marín Presno, Araceli: *Zur Rezeption der Novelle Rinconete y Cortadillo von Miguel de Cervantes im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 2004.
- Martino, Alberto: *Die erste Übersetzung der Garduña de Sevilla. Ein spanischer Beitrag zur Produktion von fiktionaler „Konsumliteratur“ in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts*. In: Buchkulturen. Beiträge zur Geschichte der Literaturvermittlung. Hg. v. Monika Estermann u.a. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005; S. 93-187.
- Martino, Alberto: *Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi, 1994 (Chloe. Beihefte zum Daphnis; 17).
- Martino, Alberto: *Die Rezeption des Rinconete y Cortadillo und der anderen pikaresken Novellen von Cervantes im deutschsprachigen Raum (1617-1754)*. In: Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet. Hg. v. Axel E. Walter. Amsterdam: Rodopi, 2005 (Chloe. Beihefte zum Daphnis; 36); S. 521-626.

- Martino, Alberto: *Fonti tedesche degli anni 1565-1615 per la storia della Commedia dell'Arte e per la costituzione di un repertorio dei lazzi dello Zanni*. In: La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale. 1568-1769. Storia, testi, iconografia. Hg. v. Alberto Martino und Fausto de Michele. Pisa, Roma: Fabrizio Serra editore, 2010; S. 13-68.
- Martino, Alberto: *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. I. Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-1780)*. Tübingen: Niemeyer, 1972.
- Martino, Alberto: *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753). Volume I. L'Opera*. Pisa, Roma: Istituti editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.
- Martino, Alberto: *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753). Volume II. La Ricezione*. Pisa, Roma: Istituti editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.
- Mecenseffy, Grete: *Karls VI. spanische Bündnispolitik: 1725-1729. Ein Beitrag zur österreichischen Außenpolitik des 18. Jahrhunderts*. Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner, 1934.
- Molho, Maurice: *Quevedo*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 171-195.
- Müller, Jan-Dirk: *Mittelalterliches Theater: Geistliches Spiel*. In: Theater im Aufbruch: Das europäische Theater der Frühen Neuzeit. Hg. v. Roger Lüdeke und Virginia Richter. Tübingen: Niemeyer, 2008; S. 19-30.
- Müller, Rainer A.: *Der Fürstenhof in der frühen Neuzeit*. München: Oldenbourg, 2004² (Enzyklopädie deutscher Geschichte; Bd. 33).
- Neumeister, Sebastian: *Die Lyrik im Goldenen Zeitalter*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 103-123.
- Neuschäfer, Hans Jörg: *Cervantes und der Roman des Siglo de Oro*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 123-151.
- Niemeyer, Katharina: *Der Furz des Sancho Panza oder Don Quijote als komischer Roman*. In: Europäische Dimensionen des *Don Quijote* in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hg. v. Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg: Hamburg University Press, 2007; S. 63-90.

- Nitsch, Wolfram: *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*. Tübingen: Narr, 2000.
- Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts*. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Amsterdam: Rodopi, 2001 (Heft 30); S. 159-218.
- Noe, Alfred: *Nicolò Minato. Werkverzeichnis*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004 (Tabulau Musicae Austriacae; Bd. XIV).
- Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Hg. v. Herbert Janmann. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., Milagros Rodríguez Cáceres: *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Editorial EDAF, 2000.
- Pérez Aparicio, Carmen: *De Carlos II a Felipe V. El eco social del cambio dinástico en la Corona de Aragón*. In: Hispania-Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg / La Guerra de Sucesión española. Hg. v. Friedrich Edelmayer u.a. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2008; S. 27-46.
- Peters, Michaela: *Estrategias de poder y percepción de autoridad en la novela picaresca del Siglo de Oro*. In: Autoridad y poder en el Siglo de Oro. Hg. v. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki und Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana, 2009; S. 101-116.
- Plassman, Max: *Erbfolgekrieg*. In: Enzyklopädie der Neuzeit. Hg. v. Friedrich Jaeger. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler, 2006.
- Poppenberg, Gerhard: *Siglo de Oro. Einleitung*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 69-81.
- Reichenberger, Kurt: *Calderóns Welttheater und die Auto Sacramentales*. In: Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. v. Franz Link und Günther Niggel. Berlin: Duncker & Humblot, 1981 (Sonderband des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs); S. 161-176.
- Ridder, Liselotte de: *Der Anteil der Commedia dell'Arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper*. Köln, 1970 (Diss.).
- Ringger, Kurt: *Die italienische Oper als Gegenstand von Parodie und Satire*. In: Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert. Hg. v. Jürgen Maehder und Gürg Stenzl. Frankfurt am Main: Lang, 1994 (Perspektiven der Opernforschung; Bd. 1); S. 7-25.

- Robbins, Jeremy: *Renaissance and Baroque: continuity and transformation in early modern Spain*. In: The Cambridge History of Spanish Literature. Hg. v. David T. Gies. Cambridge: University Press, 2004; S. 137-158.
- Rössner, Michael: *Das Theater der Siglos de Oro*. In: Geschichte der spanischen Literatur. Hg. v. Christoph Strosetzki. Tübingen: Niemeyer, 1996²; S. 161-191.
- Rötzer, Hans Gerd: *Wege der spanischen Literatur*. West – Berlin: Ullstein, 1969.
- Rudolf, Karl Friedrich: *Tierras europeas de los Austrias. Monarquía hispánica y monarquía habsbúrgica*. In: Teatro y fiesta del Siglo de Oro en las tierras europeas de los Austrias. Hg. v. José María Díez Borque u.a. Sevilla: SEACEX, 2003; S. 33-40.
- Sánchez Laílla, Luis: *Dice Aristóteles: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro*. In: Criticón. Toulouse; 2000 (Bd. 79); S. 9-36.
- Scheutz, Martin: *Hof und Stadt bei den Fronleichnamsprozessionen im frühneuzeitlichen Wien*. In: Kaiserhof-Papsthof (16.-18. Jahrhundert). Hg. v. Richard Bösel, Grete Klingenstein und Alexander Koller. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006; S. 173-204.
- Schindler, Otto G.: *Comici dell'Arte alle Corti austriache degli Asburgo*. In: La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale. 1568-1769. Storia, testi, iconografia. Hg. v. Alberto Martino und Fausto de Michele. Pisa, Roma: Fabrizio Serra editore, 2010; S. 69-144.
- Schmidt, Peer: *Absolutismus und Aufklärung: Die Bourbonen im 18. Jahrhundert*. In: Kleine Geschichte Spaniens. Hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam, 2004; S. 209-251.
- Schnettger, Matthias: *Dynastie*. In: Enzyklopädie der Neuzeit. Hg. v. Friedrich Jaeger. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler, 2006.
- Seifert, Herbert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag (dramma per musica; Bd. 2).
- Seifert, Herbert: *Die musikalischen Früchte dynastischer und diplomatischer Beziehungen der Habsburger zu Italien von Kaiser Matthias bis Karl VI.* In: Le Corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia (secoli XVI-XIX). / Höfe als Orte der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16. bis 19. Jahrhundert). Hg. v. Marco Bellabarba und Jan Paul Niederkorn. Bologna: Il mulino; Berlin: Duncker & Humblot, 2010; S. 195-214.

- Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1985.
- Seifert, Herbert: *Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich*. In: Maske und Kothurn: Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag. Theater am Hof und für das Volk. Hg. v. Brigitte Marschall. Wien: Böhlau Verlag, 2002; S. 167-177.
- Sellés-Ferrando, Xavier: *Spanisches Österreich*. Wien: Böhlau, 2004.
- Simson, Ingrid: *Das Siglo de Oro*. Stuttgart: Ernst Klett, 2001.
- Sommer-Mathis, Andrea: *Don Quijote auf der Wiener Bühne*. In: Denkmodelle. Hg. v. Jordi Jané. Tarragona: Universitas Tarraconensis, 2000 (Sonderheft, 1); S. 96-120.
- Sommer-Mathis, Andrea: *Festbeschreibung als Speicher des Gedächtnisses. Zur sozialen und ästhetischen Praxis der höfischen Festkultur im iberoromanischen Raum*. In: Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert. Hg. v. Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald und Birgit Wagner. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2009; S. 57-82.
- Sommer-Mathis, Andrea: *La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena*. In: Actas del Congreso Internacional: La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia, Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2001; S. 293-316.
- Sommer-Mathis, Andrea: *Momo und Truffaldino. Die komischen Personen in den beiden Versionen des Pomo d'oro am Wiener (1668) und am spanischen Hof (1703)*. In: Maske und Kothurn: Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag. Theater am Hof und für das Volk. Hg. v. Brigitte Marschall. Wien: Böhlau Verlag, 2002; S. 215-231.
- Sommer-Mathis, Andrea: *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano*. In: La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España. Hg. v. Antonio Álvarez-Ossorio, u.a. Madrid: EFCA, 2007; S. 181-198.
- Sommer-Mathis, Andrea: *Spanische Festkultur am Wiener Kaiserhof*. In: Frühneuzeit-Info. Hg. v. Institut für die Erforschung der frühen Neuzeit. Wien: 2000 (Heft 1); S. 7-16.

- Sommer-Mathis, Andrea und Mercedes de los Reyes Peña: *Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): El vellocino de oro de Lope de Vega*. In: „Otro Lope no ha de haber“. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio 1999). Hg. v. Maria Grazia Profeti. Florenz: Alinea, 2000; S. 201-251.
- Spagnoletti, Angelantonio: *Intrecci matrimoniali tra Asburgo e casate principesche italiane tra XVI e XVIII secolo*. In: Le Corti come luogo di comunicazione. Gli Absburgo e l'Italia (secoli XVI-XIX). / Höfe als Orte der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16. bis 19. Jahrhundert). Hg. v. Marco Bellabarba und Jan Paul Niederkorn. Bologna: Il mulino; Berlin: Duncker & Humblot, 2010; S. 17-37.
- Tietz, Manfred: *Das Theater im Siglo de Oro*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 152-184.
- Tietz, Manfred: *Mittelalter und Spätmittelalter*. In: Spanische Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Jörg Neuschäfer. Weimar: J.B. Metzler, 2006³; S. 1-68.
- Vitse, Marc: *La primera expansión del teatro*. In: Historia de la literatura española. Hg. v. Jean Canavaggio. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; S. 115-140.
- Vocelka, Karl: *Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat*. Wien: Ueberreuter, 2001 (Österreichische Geschichte 1699-1815. Hg. v. Herwig Wolfram).
- Wallnig, Pia: *Die Verwaltung der Länder: Das Beispiel Neapels und der Österreichischen Niederlande*. In: 300 Jahre Karl VI. (1711-1740). Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers. Hg. v. der Generaldirektion des Österreichischen Staatsarchivs. Wien, 2011; S. 106-111.
- Waltheus, Rina: *La comedia lopesca y el teatro holandés de principios del siglo XVII*. In: La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII. Hg. v. Henry W. Sullivan u.a. London: Tamesis, 1999; S. 152-174.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 2001⁸.
- Winkelbauer, Thomas: *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter. Teil 1*. Wien: Ueberreuter, 2003 (Österreichische Geschichte 1522-1699. Hg. v. Herwig Wolfram).
- Wolff, Helmuth Christian: *Geschichte der komischen Oper. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1981.

Žolger, Dr. Ivan Ritter von: *Der Hofstaat des Hauses Österreich*. Wien u. Leipzig: Franz Deuticke, 1917.

Zöllner, Erich: *Geschichte Österreichs: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik; München: Oldenbourg, 1990⁸.

Sekundärliteratur, Internet:

Clavería Lizana, Carlo: *España en Europa*. Online Version Centro Virtual Cervantes, 2010.

http://cvc.cervantes.es/literatura/espana_europa/texto_01.htm

September 2012

Moner, Michel: La recepción de "Don Quijote" en Francia.

http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/moner/p02.htm

Oktober 2012

Nommick, Yvan: *El Quijote en la ópera*.

http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nommick.htm

Oktober 2012

Premlechner, Johann B.: *Auszug der österreichischen Geschichte, von den ersten Zeiten bis auf das Jahr 1780*. Wien: Kurzbeck, 1789.

Bayerische Staatsbibliothek:

<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10010926.html>

November 2012

Rico, Francisco: *Historia del texto*. In: Don Quijote de la Mancha. Hg. v. Francisco Rico. Centro Virtual Cervantes.

<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/rico01.htm>

Oktober 2012

Schirach, Gottlob Benedikt von: *Biographie Kaisers Carls des Sechsten*. Halle: Gebauer, 1776.

<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10017084.html>

Juni 2011

Seitschek, Stefan, Herbert Hutterer, Gerald Theimer (Hg.): *300 Jahre Karl VI. (1711-1740). Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers*. Hg. v. der Generaldirektion des Österreichischen Staatsarchivs. Wien, 2011.

<http://www.oesta.gv.at/DocView.axd?CobId=47816>

Mai 2012

Wagner, Klaus: *Letras españolas de los Siglos de Oro en imprentas europeas*.

<http://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/klaus.htm>

September 2012

Datenbanken und Abbildungen:

Banco de imágenes del Quijote:

<http://www.qbi2005.com>

November 2012

Katalog der Deutschen Nationalbibliothek:

<http://d-nb.info/gnd/122503279>

Jänner 2013

Livres du patrimoine:

<http://www.patrimoine.edilivre.com>

Oktober 2012

Wienerisches Diarium. Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz>

November 2012

Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit *Spanien und die Kaiserbühne bis 1740* setzt sich mit der Interaktion von Macht- und Literaturgeschichte auseinander. Am Beispiel des Wiener Hofes können rezeptionsgeschichtliche Tendenzen aufgezeigt werden, die direkt auf politische Geschehnisse zurückzuführen sind: die Verbindung der spanischen und österreichischen Habsburgerlinien und ihr Kampf um die globale Hegemonialstellung bis 1700. Welche kulturellen Auswirkungen der enge Kontakt zwischen den beiden Habsburgerhöfen und die damit einhergehende Ablehnung gegenüber der französischen Sitte und Kultur hatten, lässt sich anhand der Dramenrezeption verdeutlichen.

Um eine literaturgeschichtliche Analyse zu ermöglichen, wird zu Beginn die historische Beziehung der beiden Zweige der Casa de Austria – von ihrem Entstehen mit der Übernahme der spanischen Krone durch den Habsburger Kaiser Karl V. zu Beginn des 16. Jahrhunderts, über das Ende der spanischen Habsburgerlinie im Jahre 1700 bis hin zum Spanischen Erbfolgekrieg und seiner Konsequenzen – behandelt. Inwieweit diese Ereignisse die Stückwahl und Symbolik der barocken Hoffeste bestimmten, wird in weiterer Folge dargestellt.

Davor wird in einem literaturgeschichtlichen Kapitel das spanische *Siglo de Oro* und insbesondere die Phase zwischen 1600 und 1640 erörtert. Die Entstehung des modernen Romans und die Perfektionierung des Dramas stehen im Vordergrund. Dieser Auszug spanischer Literaturgeschichte wird die nötige Kontextualisierung für weitere Analysen bieten. Die europaweite Wirkungsgeschichte des *Siglo de Oro* – vor allem im Hinblick auf die Rezeption des *Don Quijote* bis ca. 1700 – wird darauffolgend analysiert. Die Komplexität des europäischen Kulturmarktes, die sich im Editionswesen wie auch in der Bearbeitungskultur widerspiegelt, kann am Beispiel des cervantinischen Werkes exemplarisch vorgestellt werden. Die frühen Interpretationsweisen des Romans werden sowohl bei Adaptionen wie auch in der Ikonographie thematisiert.

Im letzten Kapitel steht der Wiener Hof und dessen repräsentatives Theater im Zentrum der Analyse. Die Geschichte des höfischen Festtheaters zeigt vornehmlich

die Rolle der adligen Laienschauspieler, die Verbindung der Höfe zu den Berufsschauspielern der Commedia dell'Arte-Truppen und den Aufstieg der italienischen Opernkunst auf. Wie Phasen des intensiven Kontaktes zwischen den beiden Habsburgerlinien nicht nur die Symbolik des Repräsentationstheaters veränderten, sondern auch Einfluss auf den Spielplan hatten, wird im anknüpfenden Unterkapitel analysiert. Die huldigenden Inszenierungen werden fortan von den gemeinsamen, habsburgischen Insignien und dem globalen Hegemonialanspruch dominiert. Zudem erfolgt in den 1660er Jahren eine intensive Rezeptionsphase spanischer *comedias* – etwa von Calderón – am Wiener Kaiserhof, die auf den Geschmack von Kaiserin Margarita Teresa zurückzuführen ist. Um die Jahrhundertwende änderte sich wegen des Spanischen Erbfolgekrieges der Gebrauch allegorischer Inhalte, und die intendierte Provokation des Gegners wurde offensichtlicher als jemals zuvor. Außerdem wurden keine weiteren spanischen Stücke aufgeführt. Während jene Werke spanischen Ursprungs in den 1660er und 1670er sehr vorlagentreu wiedergegeben wurden, so veränderte sich die Situation nach dem verlorenen Erbfolgekrieg: das Ende der spanischen Habsburger ermöglichte freie Bühnenadaptionen des *Don Quijote*, die den lächerlichen Spanier darstellten. Insgesamt fanden drei Faschingsopern auf der Wiener Kaiserbühne unter Karl VI. statt, zwei weitere Stücke wurden für das Kärntnerthortheater verfasst. Die Frage welche inhaltlichen Teile des Originals für die Bühne beibehalten und welche Aspekte hinzugefügt wurden, wird im letzten Teil dieser Arbeit beantwortet.

Curriculum Vitae

Ausbildung:

bis 2000/2001	Besuch des Bundesrealgymnasiums Ramsauerstraße, Linz
2001-2002	mit Rotary International einjähriger Auslandsaufenthalt in Portoviejo, Ecuador, in Form eines Schüleraustausches
2002-2003	Besuch der achten Klasse des Raumsauergymnasiums; Matura
seit Oktober 2004	Studium in Wien mit Hauptfach Spanische Philologie
Jänner 2007	1. Diplomprüfung Spanische Philologie
März 2007	Beginn des Komparatistik Studiums
SS 2008	Auslandssemester an der Universität von Oviedo (Asturien/Spanien)
Ende 2009	1. Diplomprüfung Vergleichende Literaturwissenschaft
Ende 2012	Abgabe der Diplomarbeit „Génesis de lo bárbaro en la obra de Miguel Ángel Asturias hasta la publicación de <i>Hombres de maíz</i> “ (bei Prof. Emanuela Hager)

Wissenschaftliche Berufserfahrung:

seit Februar 2009	Projektmitarbeit und Projektleitung im Don Juan Archiv Wien, Forschungsschwerpunkte „Wiener Hoftheater im 18. Jahrhundert“ und „Der Umgang mit digitalisierter Literatur“; Webmaster und Veranstaltungsbeauftragte des DJA
November 2010	Vortrag (auf Italienisch) zu „Digitale Bibliotheken oder Der Umgang mit Metadaten“ am Österreichischen Kulturinstitut in Rom
Oktober 2012	Publikation: <i>Zum Quellenwert der Theaterzettel von Burg- und Kärntnerthortheater. Ein Vergleich der Bestände der ÖNB und des ÖTM für die Jahre 1811 und 1856.</i> In: Theater-Zettel-Sammlungen. Erschließung, Digitalisierung, Forschung. Hg. v. Matthias J. Pernerstorfer. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2012; S. 27-48
seit Juli 2012	zudem Online Redakteurin von <i>TheMa</i> , einem online Journal zu „Theatre, Music and Arts“