

Klaus Meyer-Minnemann

Zur Entstehung, Konzeption und Wirkung des *Don Quijote* in der europäischen Literatur

aus:

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

S. 11-46

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

Open access über die folgenden Webseiten:

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

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

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

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

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

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

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

Inhaltsübersicht

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

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

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

Zur Entstehung, Konzeption und Wirkung des *Don Quijote* in der europäischen Literatur

Klaus Meyer-Minnemann (Hamburg)

Im Jahre 2005 jährte sich zum 400. Mal die Veröffentlichung der Geschichte des „sinnreichen Junkers Don Quijote von der Mancha“¹ von Miguel de Cervantes Saavedra. „Año 1605“ ist auf dem Titelblatt der Erstausgabe zu lesen: „Jahr 1605“.² Doch genau genommen waren die 80 bedruckten Bögen des Werkes – zu einem Buch binden lassen musste es sich der Käufer damals selbst – bereits Ende 1604 in Madrid in der Werkstatt von Juan de la Cuesta fertiggestellt worden, nachdem zuvor der Consejo de Castilla, das heißt die oberste Regierungsbehörde für Kastilien, León, Galicien, die baskischen Provinzen sowie Teile Andalusiens, die Druckerlaubnis für das Werk erteilt und einige Wochen später seinen Preis amtlich festgesetzt hatte.³

Doch sollte man nicht kleinlich sein, sondern wie alle Welt das Jahr 1605 als Datum der Erstveröffentlichung des *Quijote* feiern, umso mehr, als aufgrund seines beträchtlichen Erfolges in Madrid im selben Jahr sogleich eine zweite Auflage mit erweiterter Vertriebslaubnis herausgebracht wurde.

¹ So lautet in der deutschen Übersetzung von Ludwig Braunfels die spanische Bezeichnung *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* für den Romanhelden, die sich im Titel der Erstausgabe des Werkes findet. Die Übersetzung von Braunfels in der Edition des Buchclubs Ex Libris, Zürich 1972, die einen seitengleichen Nachdruck des Romans in der Ausgabe München: Winkler Verlag 1956 u. ö. bietet, wird der folgenden Darstellung zugrunde gelegt (Cervantes Saavedra [1972]). Für den Originaltext des *Quijote* stützt sich die Darstellung auf die als „Edición del Instituto Cervantes 1605–2005“ von Francisco Rico unter Beteiligung zahlreicher Fachgelehrter besorgte, ausführlich kommentierte zweibändige Ausgabe des Romans, Barcelona 2004 (Cervantes Saavedra [1605–1615/2004]).

² Abbildungen der Titelblätter der Erstausgabe und weiterer Ausgaben des *Quijote* finden sich unter anderem in der Bibliographie von Murillo (1978: o. S.) („Portadas facsimiles [reducidas] de las primeras ediciones del *Quijote*, de otras del siglo XVIII y traducciones“) sowie neuerdings bei Armero (2005). Ein Exemplar der Erstausgabe des *Quijote* besitzt in Deutschland die Herzog August Bibliothek zu Wolfenbüttel; siehe Briesemeister/Niederehe (1985: Nr. 52).

³ Zur Entstehung der ersten Ausgabe des *Quijote* siehe jetzt mit ausführlich kommentierter Bibliographie Anderson/Pontón (2004) sowie Rico (2004).

Eine dritte Auflage wurde 1608, ebenfalls in Madrid, gedruckt. Andere Ausgaben erschienen noch im Jahr der Erstveröffentlichung gleich doppelt in Lissabon und einmal in Valencia. Im Jahr 1607 wurde eine sehr sorgfältig erstellte Edition des *Quijote* in Brüssel, der Hauptstadt der spanischen Niederlande, veröffentlicht, der 1611 eine zweite folgte. Im Jahr 1610 kam in Mailand, einem anderen Teil der europäischen Besitzungen Spaniens, gleichfalls eine Ausgabe des *Quijote* heraus. Erste Übersetzungen gab es bereits 1612 in London und 1614 in Paris. Im Jahre 1615 schließlich veröffentlichte Cervantes in Madrid mit der *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quixote* eine Fortsetzung seiner Geschichte der Fahrten und Taten des Ritters Don Quijote von der Mancha und seines Knappen Sancho Panza, die ebenfalls rasch zu einem Erfolg wurde.⁴ Ganz Europa begann sich am *Quijote* zu erfreuen, und bis heute hat das Werk von Miguel de Cervantes immer wieder die Menschen in seinen Bann zu ziehen gewusst und in vielfältiger Art und Weise Literatur, Kunst, Film und Musik inspiriert.⁵

Aber nicht nur in Europa wurde der *Quijote* gelesen. Bereits unmittelbar nach der ersten Ausgabe lassen sich Exemplare des Werkes in den spanischen Besitzungen Amerikas nachweisen,⁶ und schon längst hat sich der Roman von Cervantes in den Kulturen aller Nationen einen herausragenden Platz erobert. Doch nirgendwo war die Wirkung des *Quijote* vielfältiger und umfassender als in Europa. Das kann nicht verwundern, denn in Europa, genauer gesagt im Spanien des frühen 17. Jahrhunderts, das zu jener Zeit überall auf dem europäischen Kontinent gegenwärtig war und dessen Kultur maßgeblich mitbestimmte, ist der *Quijote* entstanden. Hier wurde er zum Inbegriff der spanischen Literatur und Kultur. Und von hier aus hat er auf die anderen europäischen Nationen ausgestrahlt und deren Denker, Dichter, Künstler, Komponisten und später auch Filmemacher zu immer neuen Auseinandersetzungen mit ihm angeregt.

Neben den frühen Übersetzungen und Illustrationen des *Quijote* setzte die intensive Beschäftigung mit dem Werk bereits mit der apokryphen

⁴ Eine komprimierte Geschichte der verschiedenen Editionen des *Quijote* bietet Rico (2004), ferner Canavaggio (2005: 45 ff. et passim). Am ausführlichsten (wenn auch wohl nicht immer ganz verlässlich) beschrieben werden die Editionen bei Givanel i Mas (1916–1925) sowie Givanel y Mas / Plaza Escudero (1941–1964).

⁵ Selbst die Philosophie hat sich bis in die jüngere Zeit hinein, wie man aus dem viel diskutierten Werk über das Ordnen der Dinge von Michel Foucault ersehen kann, immer wieder mit dem *Quijote* beschäftigt, vgl. Foucault (1966: 60 ff.).

⁶ Siehe Leonard (1979: 265 ff.).

Fortsetzung des ersten Teils durch einen gewissen Alonso Fernández de Avellaneda ein, die im Jahre 1614 in Tarragona erschien und auf die Cervantes im zweiten Teil seines Werkes antwortet.⁷ Dort lässt er seinen Protagonisten auf seiner Fahrt ausdrücklich einen anderen Weg einschlagen, als von ihm selbst im ersten Teil angekündigt wird und von dem Avellaneda für seine Fortsetzung ausgeht. So straft Cervantes den ungerufenen Fortsetzer, dessen Identität nie zweifelsfrei geklärt werden konnte, maliziös Lügen. Überdies nimmt er bittere Rache an Avellaneda, indem er ihn im Vorwort zum zweiten Teil seines Romans offen verhöhnt.⁸ Vielleicht hätten spätere Leser die Fortsetzung Avellanedas definitiv vergessen, wie sie die zunächst viel gelesene apokryphe französische Fortsetzung durch François Filleau de Saint-Martin an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert vergessen haben, wenn Cervantes ihrem Autor in seinem Vorwort nicht so übel mitgespielt hätte.⁹ Immerhin wurde Avellanedas Fortsetzung im 18. Jahrhundert von keinem Geringeren als Alain-René Lesage, wenn auch recht frei, ins Französische gebracht und ausgehend von dieser Übersetzung auch eine deutsche Fassung angefertigt.¹⁰

⁷ Eine Abbildung des Titelblattes der Fortsetzung von Avellaneda findet sich zusammen mit dessen Vorwort bei Armero (2005: 37). Für die vorliegende Darstellung wurde die Ausgabe Fernández de Avellaneda (1614/1972) benutzt.

⁸ Einzüräumen ist, dass auch Avellaneda in seinem Vorwort mit Cervantes nicht pfleglich umgegangen war, vgl. Fernández de Avellaneda (1614/1972: I, 7–14).

⁹ Filleau de Saint-Martin lieferte die erste vollständige, wenn auch bei weitem nicht textgetreue französische Übersetzung des *Quijote*, die in vier Bänden 1678 in Paris gedruckt wurde. Eine einbändige Fortsetzung aus Filleaus Feder erschien 1695 in Paris. Ein weiterer Fortsetzungsband, der möglicherweise nicht von Filleau de Saint-Martin, sondern von Robert Challe stammt, kam 1713 heraus, vgl. Bardon (1931, I: 327–365) sowie Canavaggio (2005: 61). Filleaus Übersetzung einschließlich der zweibändigen Fortsetzung wurde im 18. und frühen 19. Jahrhundert vielfach neu aufgelegt, und es ist nicht übertrieben zu sagen, dass das Europa der Aufklärung den *Quijote* zum größten Teil in dieser Version kannte. Für die vorliegende Darstellung wurde eine dieser Ausgaben eingesehen (Cervantes Saavedra [1678/1695/1713/1754]). Eine zusammenhängende Deutung des *Quijote* in der Version Filleau de Saint-Martins (und eventuell Robert Challes), die über das bei Bardon (1931) Gesagte hinausgeht, steht noch aus.

¹⁰ Die zweibändige freie Übertragung der Fortsetzung Avellanedas durch Lesage erschien in Paris 1704. Zu diesem Werk vgl. Bardon (1931, I: 407–424). Die anonyme deutsche Version der Übertragung von Lesage, die heute sehr selten ist, stammt aus dem Jahre 1707; der Titel lautet nach dem Exemplar der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky: *Neue Abentheuer Und Seltzame Geschichte des Wunderbaren Ritters Don Quichotte De la Mancha, Geschrieben von dem Hrnn. Alonso Fernandez d'Avellaneda, Und anfangs aus dem Spanischen ins Französische, folgendes aber in die Teutsche Sprache übersetzt* (Fernández de Avellaneda [1614/1707]). Erwähnung verdient überdies, dass zwischen 1722 und 1726 eine weitere auf Französisch abgefasste Fortset-

Doch was vermochte den *Quijote* in Spanien und im übrigen Europa über die Jahrhunderte so anziehend zu machen? Auf diese Frage lassen sich viele Antworten geben, die unmöglich auf einigen wenigen Seiten Platz finden können. Ich möchte mich im Folgenden deshalb auf einige wenige Punkte beschränken, die deutlich machen sollen, was am *Quijote* so neu und ungewöhnlich war, dass es alsbald Aufmerksamkeit erregte und in seiner Wirkung bis auf den heutigen Tag anhält. Vorab soll jedoch festgestellt werden, dass Cervantes kein jugendlicher Schriftsteller mehr war, als er den *Quijote* schrieb.¹¹ Man glaubt heute, dass ihm die erste Idee zu seinem Werk bereits im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts kam. In der Anrede des Prologs an den „müßigen Leser“ sagt die Stimme, die den „Autor“ repräsentiert, in den Worten der Übersetzung von Ludwig Braunfels:

„Müßiger Leser! Ohne Eidschwur kannst Du mir glauben, daß ich wünschte, dieses Buch, als der Sohn meines Geistes, wäre das schönste, stattlichste und geistreichste, das sich erdenken ließe. Allein ich konnte nicht wider das Gesetz der Natur aufkommen, in der ein jedes Ding seinesgleichen erzeugt. Und was konnte demnach mein unfruchtbarer und unausgebildeter Geist anderes erzeugen als die Geschichte eines trockenen, verrunzelten, grillenhaften Sohnes, voll von mannigfaltigen Gedanken, wie sie nie einem anderen in den Sinn gekommen sind? Eben eines Sohnes, der im Gefängnis erzeugt wurde, wo jede Unbequemlichkeit ihren Sitz hat, jedes triste Gelärm zu Hause ist“ (I, Vorrede: 7).¹²

Man sieht, dieser Autor stellt einen Zusammenhang zwischen sich und seinem Geschöpf her, aus dem man entnehmen kann, dass er, der Prologschreiber, sich nicht mehr jugendlicher Frische erfreut. Außerdem gibt er zu verstehen, dass sein „Sohn“, eben die Figur des Don Quijote, im Gefängnis eronnen wurde. Aus seiner Biographie wissen wir, dass Cervantes, abgesehen von einer fünfjährigen Gefangenschaft in Algier, aus der er mehr-

zung des *Quijote* in sechs Bänden erschien, deren Verfasser unbekannt ist, siehe Bardón (1931, I: 425 ff.).

¹¹ Die folgenden Angaben zum Leben des Autors Cervantes folgen den Darstellungen von Canavaggio (1989) sowie Canavaggio (2004a mit kommentierter Bibliographie) und Canavaggio (2004b).

¹² Hier wie auch in den folgenden Zitaten wurde die originale Orthographie beibehalten.

fach zu fliehen versuchte, um anschließend wieder in Ketten gelegt zu werden, zweimal (wohl ungerechtfertigterweise) in Spanien in den Kerker geworfen wurde, zum ersten Mal 1592 für drei Monate in Castro Del Río in der Nähe von Córdoba und noch einmal 1597 für knapp drei Monate in Sevilla. In Castro Del Río 1592, so nimmt man heute mehrheitlich an, aber mit guten Gründen vielleicht auch erst 1597 in Sevilla, habe er den Plan zu seinem *Quijote* gefasst, der im Verlauf einer mehrjährigen, immer wieder unterbrochenen Niederschrift, in der sich wohl auch der ursprüngliche Plan der Geschichte und ihrer Erzählung veränderte, 1604 abgeschlossen wurde. Zu jenem Zeitpunkt war Cervantes bereits 57 Jahre alt, für die damalige Zeit also ein alter Mann, der als Schriftsteller bisher nicht sonderlich erfolgreich gewesen war und seinen Lebensunterhalt zeitweilig mehr schlecht als recht als königlicher Requisiteur von Lebensmitteln und als Steuereintreiber bestritt.

Aber ist die Stimme, die wir in der Vorrede zum *Quijote* vernehmen, wirklich die des Autors, wie die meisten Cervantes-Interpreten angenommen haben,¹³ oder gehört sie nicht auch nur zu einer der vielen erfundenen Gestalten des Cervantes, die vielleicht nicht sogleich mit dem Plan zum *Quijote* erdacht wurden, aber doch sehr bald den Fortgang des Werkes bestimmten? In eben derselben Vorrede, in der der Autor sein Geschöpf, den Junker von der Mancha, charakterisiert, sagt er von sich:

„Es geschieht wohl, daß ein Vater einen häßlichen Sohn besitzt, der aller Grazie bar ist, und die Liebe, die er für ihn hat, legt ihm eine Binde um die Augen, daß er dessen Fehler nicht sieht, vielmehr sie für witzige und liebenswerte Züge erachtet und sie seinen Freund als scharfsinnige und anmutige Äußerungen erzählt. Jedoch ich, der ich zwar der Vater Don Quijotes scheine, aber nur sein Stiefvater bin, ich will nicht mit dem Strom der Gewohnheit schwimmen, noch dich, teurer Leser, schier mit Tränen in den Augen bitten, wie andre tun, daß du die Fehler, die du an diesem meinem Sohne finden magst, verzeihen oder nicht sehen wolltest [...]“ (I, Vorrede: 7).

Der Autor als Stiefvater seines Geschöpfes? Wie kann das sein, wenn doch Cervantes als *auctor* seines Werkes der Schöpfer aller Gestalten und Hand-

¹³ Noch Canavaggio (2005: 11) geht davon aus.

lungen ist, einschließlich der zahllosen köstlichen Gespräche und Reden, die in ihm vorkommen? Um zu verstehen, was im Prolog mit dem Ausdruck „padraastro de don Quijote“ (I, Prólogo: 10), Stiefvater Don Quijotes, gemeint ist, muss man sich daran erinnern, dass die Geschichte der Fahrten und Taten Don Quijotes und Sancho Panzas in der Welt, in der sie sich ereignet, nicht von Cervantes, das heißt, ihrem tatsächlichen Schöpfer stammt, sondern ab dem neunten Kapitel des ersten Teiles von einem arabischen Historiker namens Sidi Hamét Benengeli, so in der Verdeutschung von Ludwig Braunfels. Dieser Sidi Hamét Benengeli hat die Geschichte der beiden Figuren wahrheitsgemäß, wie es die Pflicht eines redlichen Historikers ist, aufgeschrieben. Der Erzähler der Geschichte der Fahrten und Taten Don Quijotes und Sancho Panzas, das heißt derjenige, der sie in der Welt des *Quijote* wirklich erzählt, gibt diese Geschichte nur noch einmal in kastilischer Sprache nach seiner Quelle, der „Geschichte des Junkers Don Quijote von der Mancha, geschrieben von Sidi Hamét Benengeli, arabischem Geschichtsschreiber“, wieder oder, genauer gesagt, nach seinen Quellen, denn zunächst schöpft er aus anderen Zeugnissen, ehe diese versiegen und er mit Glück im neunten Kapitel des ersten Teils das Manuskript Sidi Haméts in der Straße Alcaná in Toledo entdeckt.

Um jedoch das Manuskript lesen zu können, muss er einen Morisken als Übersetzer einschalten, also einen jener oft zwangsgetauften Mauren, die nach der Eroberung des Königreichs Granada ihre andalusische Heimat nicht verlassen hatten und auch sonstwo in Spanien lebten. Wir haben es mithin intrafiktional mit mehreren Vermittlern der Geschichte der Fahrten und Taten Don Quijotes und Sancho Panzas zu tun, von denen der letzte, der aus allen anderen schöpft, gleichzeitig der Erzähler der Geschichte ist. Dieser Erzähler nun – und nicht etwa Cervantes – tritt im Prolog des Werkes auf und bezeichnet sich, ganz korrekt, als Stiefvater Don Quijotes. Er gehört also selbst zu der Welt, in der sich die Geschichte ereignet hat, die der Leser lesen wird. Der intrafiktionale Vater des Ritters Don Quijote und seines Knappen Sancho Panza hingegen ist, nachdem die ersten Quellen ihrer Geschichte versiegt sind, Sidi Hamét Benengeli, der beider Geschichte schriftlich festgehalten hat und damit ihre Erzählung überhaupt erst ermöglicht. Weil in der Fiktion der Erzähler nur mit seinen Worten wiedergibt und manchmal auch kommentiert, was Sidi Hamét zuvor aufgeschrieben hat, nennt er sich auch den „segundo autor“, also den „zweiten Verfas-

ser“ der Geschichte, der mitteilt, was von Sidi Hamét Benengeli zuvor getreulich aufgezeichnet wurde.¹⁴

Doch was meint hier „getreulich aufgezeichnet“? Das gilt natürlich nur für die Welt der Fahrten und Taten Don Quijotes und seines Knappen Sancho Panza, nicht aber für den *auctor* Cervantes, der die Geschichte seiner Figuren und die Art ihres Erzählens (und damit auch den Historiker Sidi Hamét Benengeli) allererst ersonnen hat. Der Rückgriff auf einen Historiker, der intrafiktional den Wahrheitsgehalt der erzählten Begebenheiten beglaubigen sollte, stammte aus den iberischen Ritterromanen, die in letzter Instanz aus den mittelalterlichen Geschichten um Karl den Großen, die Ritter der Tafelrunde des Königs Artus, den Heiligen Gral und die verbotene Liebe zwischen Tristan und Isolde hervorgegangen waren.¹⁵ Diese Ritterromane, deren berühmtester der *Amadís de Gaula* war, erfreuten sich vor allem in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht nur auf der Iberischen Halbinsel einer ungeheuren Beliebtheit, einer Beliebtheit freilich, die, als Cervantes seinen *Don Quijote* verfasste, vielleicht schon im Abklingen begriffen war.¹⁶ Man kann sich also fragen, warum Cervantes in seinem Werk auf die Gattung der heimischen Ritterromane zurückgreift und sie in der Geschichte und der Art der Erzählung der Fahrten und Taten Don Quijotes und Sancho Panzas noch einmal aufleben lässt.

Für die Antwort auf diese Frage hat man sich lange an das gehalten, was im Prolog ein plötzlich hinzutretender Freund dem Erzähler in der höchsten Not der Unschlüssigkeit darüber, was er in seinem Vorwort schreiben solle, sagt, nämlich, dass „das Ganze nur ein Angriff auf die Ritterbücher [sei], an die Aristoteles nie gedacht, von denen der heilige Basilius nichts gesagt und bis zu denen Cicero sich nicht verstiegen [habe]“ (I, Vorrede: 12). Demnach wäre der *Quijote* ein Werk, das mit der Mode der Ritterbü-

¹⁴ Der Ausdruck „zweiter Verfasser“, „segundo autor“, taucht mehrfach im *Quijote* auf, zuerst I, 8: 75. Er ist zu verstehen als Bezeichnung für den intrafiktionalen Erzähler der Geschichte der Fahrten und Taten Don Quijotes und Sancho Panzas, der dafür zunächst aus verschiedenen Quellen schöpft, bis er schließlich glücklich das Manuskript Sidi Hamét Benengelis findet.

¹⁵ Zu den iberischen Ritterromanen und der Fiktion eines Geschichtsschreibers, der die Geschichte des Ritters aufgezeichnet hat, die in dem jeweiligen Ritterroman wiedergegeben wird, vgl. Roubaud (2004: CXXVII).

¹⁶ Die Meinungen darüber, ob Cervantes sich für die Komposition seiner Geschichte der Fahrten und Taten Don Quijotes und Sancho Panzas einer literarischen Gattung bediente, die bereits dem Vergessen anheimzufallen begann oder im Gegenteil noch recht lebendig war, gehen auseinander, vgl. Roubaud (2004: CXVIII ff.).

cher aufräumen wollte. Und tatsächlich hat man das Werk auch oft so charakterisiert. Doch schaut man genauer hin, stellt man fest, dass „das Ganze“, will sagen: der Roman *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, weitaus mehr als nur einen Angriff auf die Ritterbücher, die so genannten *libros de caballerías*, darstellt. Auch im Hinblick auf die Ritterbücher selbst kann man nicht eigentlich von einem Angriff sprechen. Die *libros de caballerías* liefern Cervantes vielmehr das Gerüst, das ihm erlaubt, die Fahrten und Taten Don Quijotes und Sancho Panzas nicht nur einfach zu erzählen, sondern in der Geschichte seiner beiden Figuren zugleich auch über die Art ihrer Komposition und die Weise ihres Erzählens zu sprechen.¹⁷

Natürlich hatten bereits vor Cervantes Autoren über ihr dichterisches Tun nachgedacht; aber das unerhört Neue des *Quijote* lag darin, dass dieses Nachdenken der Schwerfälligkeit der Reflexion entkleidet wurde und sich in einen integralen Teil der Geschichte der Figuren und ihres Erzählens verwandelte. Der *Quijote* ist nicht nur ein Werk mit einer Geschichte, in der viele Geschichten erzählt werden, sondern auch eines, in dem die Figuren mal mit gebotenem Ernst, mal mit wunderbarer Leichtigkeit und Komik über das Ersinnen von Geschichten und die Weise ihres Erzählens sprechen, beziehungsweise in dem der *auctor* Cervantes alles, was zu seiner Zeit mit dem Ersinnen von Geschichten und der Weise ihres Erzählens verbunden war, seinen Lesern auf direkte oder indirekte Weise zu verstehen gibt. Dieser Doppelcharakter des *Quijote*, Geschichte und Erzählung sowie zur gleichen Zeit Darstellung des Ersinnens von Geschichten und der Art ihres Erzählens zu sein, hat die allergrößte Wirkung auf die nachfolgende europäische Erzählliteratur ausgeübt, auf die französischen *romans comiques* des 17. Jahrhunderts (Charles Sorel, Paul Scarron, Antoine Furetière) ebenso wie auf Lawrence Sterne und Denis Diderot im 18. Jahrhundert, auf die deutsche Romantik im frühen 19. Jahrhundert oder den autoreflexiven Roman des 20. Jahrhunderts, um nur sie zu nennen.

Schauen wir uns den Zusammenhang zwischen Geschichte und Erzählen als gleichzeitige Darstellung des Ersinnens von Geschichten und der Art ihres Erzählens im *Quijote* noch etwas genauer an! Don Quijote oder,

¹⁷ Diesem Punkt wird in der Cervantes-Kritik bis heute nicht immer die gebührende Beachtung geschenkt, obwohl Riley (1966) mit seiner bahnbrechenden Studie dafür bereits die dichtungshistorischen Grundlagen gelegt hat. Für eine Zusammenfassung der Rolle der zeitgenössischen Literaturtheorie im *Quijote* vgl. jetzt Riley (2004) sowie die dort zitierte und kommentierte Literatur.

genauer gesagt, Alonso Quijano,¹⁸ der schon ältliche Hidalgo aus einem Ort in der Mancha, an dessen Namen sich der Erzähler nicht erinnern kann,¹⁹ weil, wie später klar wird, Sidi Hamét Benengeli ihn nicht hat nennen wollen,²⁰ Alonso Quijano also – obwohl einige sagen, er habe Quijada, Quesada oder Quijana geheißen (I, 1: 21)²¹ – verliert den Verstand, weil er zu viele Ritterromane gelesen hat.²² Er beschließt, selbst ein fahrender Ritter zu werden und auszuziehen in die Welt, um, wie der Erzähler sagt, „jegliche Art von Unbill wieder gut zu machen und sich in Gelegenheiten und Gefahren zu begeben, durch deren Überwindung er ewigen Namen und Ruhm gewinnen würde“ (I, 1: 23 f.). Sein Pferd, dem er den Namen Rosinante gibt, wird durch diese Namensgebung so berühmt werden wie kein zweites vor ihm und nach ihm auf der Welt, während er sich selbst „Don Quijote von der Mancha“ nennt.

Aber worin genau besteht der Verlust des Verstandes von Alonso Quijano? Der Erzähler berichtet wenig zuvor über den lesenden Junker:

„Schließlich versenkte er sich so tief in seine Bücher, daß ihm die Nächte vom Zwielficht bis zum Zwielficht und die Tage von der Dämmerung bis zur Dämmerung über dem Lesen hingingen; und so, vom wenigen Schlafen und vom vielen Lesen, trocknete ihm das Hirn so aus, daß er zuletzt den Verstand verlor. Die Phantasie füllte sich ihm mit allem was er in den Büchern las, so mit Verzauberungen wie mit Kämpfen, Waffengängen, Herausforderungen, Wunden, süßem Gekeuse, Liebschaften, Seestürmen und unmöglichen Narreteien. Und so fest setzte es sich ihm in den Kopf, jener Wust hirnverrückter Er-

¹⁸ Als Alonso Quijano mit dem Zunamen „El Bueno“ wird der Held des Romans allerdings erst ganz zum Schluss der Geschichte vorgestellt (II, 74: 1097).

¹⁹ Braunfels (I, 1: 21) übersetzt das cervantische „quiero“ mit „will“. Tatsächlich aber bedeutet „quiero“ an dieser Stelle den Ausdruck eines Unvermögens. Der Erzähler vermag sich nicht an den Ort in der Mancha zu erinnern, vgl. Cervantes Saavedra (1605–1615/2004: I, 1: 37, Anm. 3).

²⁰ Das wird in Teil II, 74: 1102 gesagt.

²¹ In seiner Übersetzung gibt Braunfels Don Quijote schon hier den Namen Quijano, der, wie gesagt, erst zum Schluss im zweiten Teil des Romans unter dieser Form erscheint.

²² Don Quijote verliert den Verstand, gewiss; aber gleichzeitig behält er so viel von seinem angeborenen Scharfsinn, seiner Vernunft und seinem Urteilsvermögen, dass er damit diejenigen, die ihm begegnen, immer wieder in Erstaunen versetzt. Über das komplexe Verhältnis von Verstand und Narrheit bei Don Quijote unterrichten die noch immer lesenswerte Studie von Weinrich (1956) sowie korrigierend und ergänzend Neuschäfer (1963: 44 ff.).

dichtungen, die er las, sei volle Wahrheit, daß es für ihn keine zweifellosere Geschichte auf Erden gab“ (I, 1: 23).

„Keine zweifellosere Geschichte auf Erden“ oder, wie es im Original heißt: „[...] no había otra historia más cierta en el mundo“ (I, 1: 42). In diesem Ausdruck finden wir den Kern der *locura*, der Verrücktheit Don Quijotes. Er vermag Fiktion und Wirklichkeit nicht zu unterscheiden und nimmt die Geschichten der Ritterbücher für wahrhaftige Begebenheiten. Sein Entschluss, selbst ein fahrender Ritter zu werden, zeugt unter diesen Umständen sogar von Edelmut, denn er will als Don Quijote den Bedrängten in der Welt, das heißt in der von ihm vorgestellten Welt, zur Hilfe eilen, die Bösewichte bestrafen und durch seine Taten ewigen Ruhm erwerben. Tatsächlich kann er am Ende des ersten Teils der Geschichte in dem berühmten Streitgespräch mit dem Domherrn über die Wahrheit der Ritterbücher von sich sagen:

„[...] seit ich ein fahrender Ritter bin, seitdem bin ich tapfer, freigebig, gesittet, großmütig, höflich, kühn, sanft, geduldig, ertrage leicht Mühsale, Gefangenschaft, Verzauberung [...]“ (I, 50: 516).

Die *locura* Don Quijotes hat also, wie man sieht, auch eine positive Seite. Sie macht den Menschen Alonso Quijano edel, hilfreich und gut oder, genauer ausgedrückt, sie ermöglicht ihm, diese Eigenschaften, die von Anfang an in ihm ruhten, zu entfalten, auch wenn er dafür verlacht und verspottet wird. Auch dieser Aspekt seiner Figur hat Cervantes vielleicht schon interessiert. Jedenfalls haben zahlreiche Leser späterer Zeiten, wie zum Beispiel Fjodor Dostojewski, in Don Quijote vor allem den von der Welt verachteten edelmütigen Idealisten gesehen, mit dem die Gesellschaft ihre Scherze treibt und über den Hohn und Spott ausgegossen werden.²³

Doch nicht nur Don Quijote vermag in der Welt, in der seine Geschichte spielt, Fiktion und Wirklichkeit nicht zu unterscheiden. Auch sein Knappe Sancho Panza hat manchmal Schwierigkeiten damit, das, was nicht ist, sondern nur vorgestellt wird, und das, was ist, auseinanderzuhalten. Ein guter Teil der köstlichen Komik im Verhältnis zwischen den beiden besteht gerade darin, dass Sancho seinen Herrn zwar immer wieder zurückholen möchte in die Wahrnehmung der Wirklichkeit jenseits der Fiktion der Rit-

²³ Canavaggio (2005: 156 ff.).

terromane, aber zugleich in dieser Fiktion selbst gefangen ist, weil sie ihm in seiner Einfalt Reichtum und die Herrschaft über eine Insel verspricht, die sein Bauernleben ihm niemals ermöglichen könnte. Im Verlauf der Geschichte jedoch lernt Sancho, mit der *locura* seines Herrn immer besser umzugehen und sie geschickt für seine kleinen Schwindeleien auszunutzen.

Auch andere Figuren des Romans haben Schwierigkeiten, die Fiktion der Ritterromane als Fiktion zu begreifen. Während des zweiten Aufenthaltes von Don Quijote und Sancho Panza in der Schenke von Juan Palomeque El Zurdo, in der den beiden bei ihrem ersten Aufenthalt so übel mitgespielt wurde, kommt die Rede auch auf die Wahrhaftigkeit der Ritterromane. Der Wirt widerspricht dem Pfarrer entschieden, als dieser erklärt, die Ritterbücher hätten Don Quijote den Verstand verlieren lassen:

„Ich weiß nicht, wie das sein kann, denn in Wahrheit, wie ich die Sache verstehe, gibt es nichts Besseres auf der Welt zu lesen. Ich habe hier ihrer zwei oder drei mit noch anderen Papieren, die haben mir wahrhaftig frische Lebenslust geschenkt, und nicht nur mir, sondern vielen andern“ (I, 32: 318).

Diese anderen sind die Schnitter, die zur Erntezeit an den Festtagen in die Schenke kommen und dort Herberge nehmen. Stets ist einer dabei, der lesen kann und den anderen aus den Büchern des Wirtes vorträgt. Auch die Frauen der Schenke hören dem Vorleser gern zu. Doch während die Männer sich mehr für die schrecklichen Hiebe begeistern, die die Ritter in den Geschichten austeilen, interessieren sich die Frauen eher für ihre Liebesabenteuer. Maritornes, die beim ersten Besuch der Schenke die Ursache dafür ist, dass Don Quijote malträtiert wird, die berühmte Maritornes also, sagt über die Ritterbücher:

„Und weiß Gott, auch ich höre all die Sachen gern, sie sind gar hübsch, und besonders wenn da erzählt wird, wie die Dame unter Orangenbäumen sitzt und sie und ihr Ritter sich in den Armen halten und wie ihre Hofmeisterin derweilen Wache steht, halbtot vor Neid und in großer Bangigkeit. Das alles ist süß wie Honig“ (I, 32: 319).

Auch des Schankwirts Töchterlein, das im Unterschied zu Maritornes als sehr schön beschrieben wird, ist dieser Meinung. Seine Mutter muss es

schließlich zur Ordnung rufen, weil ihr dünkt, dass das Kind zu viel weiß von diesen Dingen. „Es schickt sich nicht für Mädchen“, sagt die Mutter, „so viel zu wissen und zu reden“ über Dinge, die sich zwischen den Rittern und ihren Damen abgespielt haben und die von den Zuhörern für wahr erachtet werden (I, 32: 319).

Unter den drei Werken, die der Wirt der Herberge besitzt, befindet sich eines, das tatsächlich wahre Begebenheiten erzählt, nämlich die „Geschichte des großen Feldhauptmanns Don Gonzalo Hernández de Córdoba nebst dem Leben des Diego García de Paredes“.²⁴ Die anderen beiden Bücher des Wirtes hingegen enthalten die erfundenen Rittergeschichten von Don Cironigilio von Thrazien und Felixmarte von Hyrkanien. Das zweite dieser Bücher befand sich auch in Don Quijotes Bibliothek, überlebte aber das Verdikt des Pfarrers bei der großen Überprüfung der Bücher nach der ersten Ausfahrt des Junkers nicht und landete zusammen mit anderen Ritterbüchern – freilich, wie man weiß, nicht mit allen – auf dem Scheiterhaufen im Hof.²⁵ Juan Palomeque, der Wirt, hingegen hält alle drei Werke für wahr und zieht sogar die beiden Fiktionen dem Geschichtswerk über die Taten der beiden Feldherren vor, weil die in ihnen erzählten Begebenheiten großartiger seien als die, welche sich in den Lebensgeschichten des Gonzalo Hernández de Córdoba und des Diego García de Paredes finden. In einem freilich unterscheidet sich der Wirt von Don Quijote. Er glaubt nicht, dass man heute noch wie früher als fahrender Ritter umherziehen könne: „Denn das seh ich wohl“, sagt er, „jetzt ist nicht mehr Brauch, was es in jener Zeit war, als noch, wie erzählt wird, jene ruhmvollen Ritter durch die Welt zogen“ (I, 32: 322).

Es gibt also in der Welt des *Quijote* einige Figuren, die die Geschichten, die in den Ritterbüchern erzählt werden, für wahr halten. Und es gibt andere, die darauf beharren, dass alles, was in ihnen erzählt wird, Hirnspinste seien. Doch was soll der Leser des *Quijote* darüber denken? Und

²⁴ Gonzalo Hernández de Córdoba (1453–1515), „El Gran Capitán“, war Heerführer zunächst unter den Katholischen Königen und danach unter Ferdinand von Aragon. Diego García de Paredes (1466–1533) diente anfänglich unter diesem und war später Feldoberst Karls V.

²⁵ Die „heitere und gründliche Untersuchung, welche der Pfarrer und der Barbier in der Bücherei unseres sinnreichen Junkers anstellen“ (I, 6), gehört zu den bekanntesten Kapiteln des *Quijote*. Es ist im vorliegenden Zusammenhang besonders interessant, weil darin zum ersten Mal in dem Roman über das Ersinnen von Geschichten und die Weise ihres Erzählens gesprochen wird. Ihm folgt zum selben Thema das Kapitel I, 32 mit der Szene in der Schenke Juan Palomeques El Zurdo.

was hat das mit der Darstellung der Thematik von Fiktion und Wirklichkeit in dem Roman von Cervantes zu tun? In der Geschichte der Fahrten und Taten Don Quijotes und Sancho Panzas gelten die Begebenheiten, die der Erzähler erzählt, als wahr, das heißt als solche, die tatsächlich stattgefunden haben und durch die Quellen, insbesondere das Buch des Geschichtsschreibers Sidi Hamét Benengeli, belegt sind. Für den Leser außerhalb dieser Welt jedoch, zu dem der Autor Cervantes durch sein Werk spricht oder – vorsichtiger ausgedrückt – zu dem der Autor Cervantes durch sein Werk spricht, so wie er aus dem Werk (re)konstruiert werden kann, ist alles, was in dem Werk erzählt wird, einschließlich der Figur des Erzählers, Fiktion. Und damit der Leser sich nicht darüber täuscht und wie Don Quijote Fiktion und Wirklichkeit vermengt, gibt es bereits in der Welt der Geschichte Don Quijotes, also intrafiktional, versteckte Hinweise darauf, dass alles, was von Sidi Hamét erzählt wird, von seinem Autor, das heißt Cervantes, nur erfunden wurde, wie zum Beispiel gleich zu Beginn die große Bekümmernung des Erzählers oder „zweiten Autors“ darüber, dass der Verfasser der Geschichte des Junkers von La Mancha ausgerechnet ein Araber ist, wo doch gerade „das Lügen eine besondere Eigentümlichkeit dieser Nation“ (I, 9: 79) sei.²⁶

Wenn aber alles, was in der Welt Don Quijotes und Sancho Panzas sich begibt, zweifelsfrei erfunden ist, warum dann die Diskussion über die Wahrheit oder Falschheit der Ritterbücher, die das gesamte Werk durch-

²⁶ Mauren und Türken galten den Spaniern des 16. und 17. Jahrhunderts als lügnerisch und falsch. Wenn also Sidi Hamét Benengeli schon intrafiktional wegen seiner Herkunft als unzuverlässig gelten muss, konnte es extrafiktional mit der Wahrheit seiner Geschichte nicht weit her sein. Andererseits wird Sidi Hamét einige Kapitel weiter im Roman auch als „muy curioso y muy puntual en todas las cosas“ („als sehr gründlicher und in allem genauer Geschichtsschreiber“ [I,16: 131]) bezeichnet, eine Charakterisierung, die an späterer Stelle variiert wieder auftaucht (I, 27: 269). Im zweiten Teil des Romans überträgt sich – paradoxerweise – die Bekümmernung des Erzählers darüber, dass die Geschichte Don Quijotes (und Sancho Panzas) von einem arabischen Geschichtsschreiber aufgezeichnet wurde, auf den Protagonisten. Als dieser von Sancho erfährt, dass ein gewisser „Sidi Hamét Ben-Engerling“ (II, 2: 563) ihre Fahrten und Taten aufgeschrieben habe, kommt ihm der betrübliche Gedanke, dass „der Verfasser ein Maure sei, wie aus dem Namen Sidi zu schließen, und daß man Wahrheit von den Mauren nicht erwarten könne, da sie sämtlich Betrüger, Fälscher und Schwindler sind“ (II, 3: 564). Aber auch hier wird die Doppeldeutigkeit der Charakterisierung des fiktiven Historiographen Sidi Hamét nicht aufgehoben. So heißt es zu Beginn des 40. Kapitels im zweiten Teil: „In Wahrheit und Wirklichkeit muß ein jeglicher, der an solcherlei Geschichten wie dieser Gefallen findet, dem Sidi Hamét, ihrem ursprünglichen Verfasser, dankbar sein ob der Sorgsamkeit, mit der er selbst Sechzehntelnoten von ihrer Melodie uns hören läßt und auch am Geringfügigsten nicht vorbeigeht, ohne es klar ans Licht zu ziehen“ (II, 40: 844).

zieht, warum in der Erzählung der Fahrten und Taten Don Quijotes und Sancho Panzas die Thematisierung der Fiktion? In der Unfähigkeit Don Quijotes, zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden, finden wir ein Echo der Kritik, die Platon in seinem Buch vom Staat an der Dichtung und ihrer Wirkung übt. In der Dichtung, so Platon, werde Lügenhaftes vermittelt, und als Lügenhaftes könne es, wenn es von den Menschen für wahr genommen werde, auf sie einen moralisch schädlichen, vernunftzersetzen- den Einfluss haben.²⁷

Diese Kritik Platons an der Dichtung (verstanden als Fiktion) und ihrer möglichen Wirkung war im Spanien des 16. Jahrhunderts, wenngleich ohne direkten Bezug auf ihre Begründung in Platons Philosophie, vielfach präsent, und nicht wenige Autoren von Poesie, Erzählung und Theater bemühten sich angesichts der platonistischen Kritik um eine Rechtfertigung ihres dichterischen Tuns in und mit ihren Werken.²⁸ Auch Cervantes stellt mit der Geschichte der *locura* Don Quijotes die Berechtigung der Kritik an der dichterischen Fiktion in Frage. Er tut dies, indem er auf Argumente zurückgreift, die Aristoteles zugunsten der Fiktion in seiner *Poetik* vorgebracht hatte und die – zur Zeit des Cervantes viel diskutiert – die wichtigste Antwort auf das Verdikt Platons und seiner Nachfolger darstellten.²⁹

Seit der Wiederentdeckung der aristotelischen *Poetik* und ihrer ausführlichen Kommentierung in der italienischen Spätrenaissance war die Frage nach der Aufgabe der Dichtung, und das heißt in diesem Falle auch nach der Berechtigung der Fiktion, immer wieder aufgeworfen worden. Die gelehrte Kritik geht heute davon aus, dass Cervantes nicht nur mit dieser Debatte vertraut war – man nimmt an, dass er sowohl die *Philosophía Antigua Poética* des Alonso López Pinciano aus dem Jahre 1596, ein spanisches Werk, in dem in Dialogform die für die damalige Zeit wichtigsten Punkte der aristotelischen *Poetik* behandelt werden, als auch die *Discorsi dell'arte*

²⁷ Diese Kritik Platons findet sich im zehnten Buch seines Werkes über den Staat. Allerdings war das nur die eine Seite der Kritik Platons. Die andere Seite betraf die wesenhafte Uneigentlichkeit der Dichtung (oder Fiktion ganz allgemein), die nach ihm nur Abbild eines Abbildes sein konnte und damit die Wahrheit des Eigentlichen doppelt verfehlte, vgl. dazu Fuhrmann (1992: 70–92).

²⁸ Siehe dazu vor allem Ife (1992), der die auf Platon zurückgehende Kritik an der dichterischen Fiktion im spanischen 16. Jahrhundert und die darauf gegebenen Antworten einiger Autoren von Schelmenromanen (*novelas picarescas*) untersucht hat.

²⁹ Aristoteles' *Poetik* ist im Wesentlichen als Antwort auf Platons Kritik an der Fiktion ganz allgemein und an der Dichtung im Besonderen zu verstehen, vgl. Fuhrmann (1992: 70–110).

poetica e in particolare sopra il poema eroico (1587) und die *Discorsi del poema eroico* (1594) von Torquato Tasso und vielleicht sogar einige italienische Aristoteles-Kommentare kannte –, sondern dass er mit dem *Quijote* auch bewusst Stellung zugunsten der Berechtigung der Fiktion beziehen wollte.³⁰

Allerdings ging es ihm nicht nur um die abstrakte Berechtigung der Fiktion. Vielmehr war für Cervantes die Frage nach der jeweiligen Ausgestaltung der dichterischen Fiktion entscheidend. In den zeitgenössischen Kommentaren der *Poetik* des Aristoteles gab es darauf eine weitgehend einhellige Antwort. In ihrem Ersinnen von Geschichten hatten sich die Dichter an das Prinzip der Wahrscheinlichkeit zu halten, das die Glaubwürdigkeit des ersonnenen Geschehens gewährleistete. An der Befolgung eben dieses Prinzips aber ließen es die Ritterbücher nach Meinung der Dichtungstheoretiker fehlen.³¹ Andererseits war nicht jede ersonnene Geschichte es wert, erzählt zu werden. Nur diejenigen Geschichten verdienten eine Darstellung, die ein *mirabile*, das heißt ein Wunderbares, boten. Wahrscheinlichkeit und Wunderbares mussten in der Fiktion zusammengebunden sein. Dabei war im Konfliktfall sogar, wie es schon Aristoteles gefordert hatte, dem eigentlich Unmöglichen, falls es glaubwürdig war, vor dem Möglichen, das unglaubwürdig erschien, der Vorzug zu geben.³²

Mit der von ihm ersonnenen Geschichte des *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* wollte Cervantes, wie in allen seinen Werken, ein *mirabile* unter Beachtung des Bedingungs Zusammenhangs von Wahrscheinlichkeit und Wunderbarem darstellen, eben die merkwürdige und bemerkenswerte Geschichte eines (partiell) um den Verstand gekommenen Landjunkers. Dass es ihm dabei ebenso sehr auf die Art und Weise der Darstellung ankam wie auf die Geschichte selbst, zeigt der große Raum, der im *Quijote* der Frage des Ersinnens und Erzählens von Geschichten eingeräumt wird.

³⁰ Unklar ist, ob Cervantes zu Tasso und vielleicht einigen italienischen Kommentatoren der *Poetik* des Aristoteles über die *Philosophía Antigua Poética* von López Pinciano, die sein wichtigster Bezugspunkt für die zeitgenössische Literaturtheorie war, Zugang fand oder sich unabhängig davon mit ihnen vertraut machte, vgl. Riley (1966: 15–34).

³¹ Der Domherr von Toledo nennt in seinem Gespräch mit dem Pfarrer die Ritterromane „Milesische Märchen“ (I, 47: 494), eine Bezeichnung, die sich auf Apuleius und die Verwandlungsgeschichten Lukians von Samosata bezog, denen jegliche Glaubwürdigkeit abgesprochen wurde. Diese Bezeichnung für die Ritterromane findet sich auch bei López Pinciano, vgl. Riley (1966: 289).

³² Zur Stellung des Wunderbaren bei Aristoteles vgl. Fuhrmann (1992: 33, 57 f.), zum Wunderbaren in der Dichtungstheorie der italienischen und spanischen Renaissance Riley (1966: 278–307).

Dabei war aus der Perspektive der damaligen Zeit die Geschichte der Fahrten und Taten Don Quijotes und Sancho Panzas komisch, und komisch hatte deshalb auch die Art und Weise ihrer Darstellung zu sein. Nach heutigem Geschmack ist wahrscheinlich sogar das Reden des Erzählers und der Figuren im *Don Quijote* komischer als ihr Tun selbst; aber Cervantes wollte sicher beides unter dem Aspekt des Komischen vorführen.³³ Sein großes Vorbild darin war der *Orlando furioso* von Ariost, ein zu seiner Zeit bewundertes komisches Epos in Versen, dem Cervantes ein komisches Werk in Prosa an die Seite stellen wollte, das jedoch – anders als bei Ariost – den Bedingungs- und Zusammenhang von Wahrscheinlichkeit und Wunderbarem wahrte.³⁴ In Prosa an die Seite stellen auch deshalb, weil Aristoteles in seiner *Poetik* verdeutlicht hatte, dass die *poiesis*, also die Dichtung, um Dichtung zu sein, nicht an den Vers gebunden war, sondern sich vielmehr über die Darstellung möglicher menschlicher Handlungen definierte.³⁵ Nach einhelliger Meinung konnten diese Handlungen auch komischer Natur sein, wie das verlorene zweite Buch der *Poetik*, von dessen Existenz man wusste, belegte.³⁶

Freilich ist nicht alles, was im *Quijote* vorkommt, komisch. Auch viel durchaus Ernstes findet sich, das in ernster Manier vorgestellt wird, sowohl in der Geschichte der Taten und Fahrten Don Quijotes und Sancho Panzas selbst als auch in den vielen eingeschobenen Geschichten, die intrafiktional erzählt werden. Cervantes hielt es für wichtig, den Grundsatz der *varietas*, das heißt der Vielfalt, zu befolgen, der ein wichtiger Bestandteil der Dichtungslehre seiner Zeit war. Aber auch das sich daraus ergebende Problem der Einheit des Werkes in der Vielfalt, das viel diskutiert wurde und noch heute diskutiert wird, scheint ihn beschäftigt zu haben.³⁷ Jedenfalls lässt er zu Beginn des zweiten Teils seines *Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* den Bakkalaureus Sansón Carrasco in der „heiteren Unterhaltung mit

³³ Zum Komischen im *Don Quijote* vgl. den Beitrag von Katharina Niemeyer in diesem Band.

³⁴ Zur Beziehung zwischen Cervantes und Ariost vgl. den weiterhin lesenswerten Aufsatz von Kruse (1961) sowie die monumentale Studie von Chevalier (1966: 439–497), ferner Hart (1989).

³⁵ Dazu Fuhrmann (1992: 16). Die Meinungen in der italienischen und spanischen Dichtungstheorie darüber, ob eine Geschichte in Versen oder auch in Prosa dargestellt werden könne, um dichterisch zu sein, gingen allerdings auseinander, vgl. Riley (1966: 87 ff.).

³⁶ Zur Konzeption des Komischen bei Aristoteles, die aufgrund des verloren gegangenen zweiten Buches der *Poetik* die Forschung stark beschäftigt hat, vgl. Fuhrmann (1992: 61 ff.), ferner Halliwell (1998: 266–276).

³⁷ Vgl. zum Spannungsverhältnis von Vielfalt und Einheit der Dichtung zur Zeit von Cervantes wieder Riley (1966: 187 ff.).

Don Quijote und Sancho Panza“ nicht ohne komischen Unterton berichten, einer der Vorwürfe gegen das Werk laute, dass der Verfasser eine Novelle in sie eingeflochten habe, „betitelt ‚Der törichte Vorwitz‘“. Diese Novelle, so berichtet Sansón Carrasco, gehöre nach der Meinung der Kritiker nicht in das Werk, weil sie nichts mit der Geschichte Don Quijotes zu tun habe (II, 3: 569). Doch gerade in den letzten Jahren konnte die Cervantes-Forschung zeigen, in welcher ingenieuser Weise die Geschichte der Fahrten und Taten Don Quijotes und Sancho Panzas mit den darin eingeflochtenen Geschichten verbunden ist.³⁸

Ein Merkmal, das den *Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* bis auf den heutigen Tag auszeichnet, ist die Vielfalt der Stimmen, die in dem Werk vorkommen, ohne dass eine Stimme vor der anderen den Vorrang erhalte. Der *Don Quijote* ist, so können wir sagen, ein eminent demokratisches Werk, in dem jede Stimme zählt und keine bevorzugt wird. Das gilt sogar für die hierarchische Schichtung des Vorgangs des Erzählens, bei dem der Erzähler normalerweise eine übergeordnete Position gegenüber den Figuren einnimmt, deren Geschichte er (manchmal unter Fokussierung seiner eigenen) erzählt. Zwar existiert auch im *Quijote* nur ein Erzähler, von dem alle anderen Stimmen abhängen. Doch dieser Erzähler gibt, sich auf eine Übersetzung stützend, mit seinen Worten nur das wieder – wenn auch zuweilen unter einem augenzwinkernden Vorbehalt –, was ein anderer, nämlich Sidi Hamét Benengeli, bereits vor ihm erzählt hat. Und auch Sidi Hamét muss sich in seiner Erzählung auf Quellen stützen, in denen sich schon andere geäußert haben, bevor er mit seinem Erzählen beginnen kann.

In der Vielfalt der untereinander gleichberechtigten Stimmen unterscheidet sich der *Don Quijote* wesentlich von einem anderen Werk, das seinerzeit einen ungeheuren Erfolg aufwies und gleichfalls stark nachwirkte, so zum Beispiel im *Simplicissimus* von Grimmelshausen, das heute jedoch kaum noch gelesen wird. Es handelt sich um die 1599 zuerst erschienene *Primera Parte de Guzmán de Alfarache*, den „Ersten Teil des Guzmán von Alfarache“ von Mateo Alemán, dem 1604 ein zweiter Teil folgte. In diesem Werk wird die Lebensgeschichte des *pícaro*, das meint des Schelmen oder Landstreichers, Guzmán von Alfarache ausgebreitet, der seine eigene Geschichte aus der Rückschau erzählt. Sein Erzählen reichert Guzmán mit unzähligen Kommentaren und Abschweifungen an. Alles, was im *Guzmán de Alfarache* geschieht, wird von der Hauptperson erinnert und muss das Na-

³⁸ Zu den eingeflochtenen Geschichten siehe jetzt vor allem Neuschäfer (1999).

delöhr seines Erzählens und Kommentierens passieren. Außerhalb dieses Erzählens und Kommentierens gibt es nichts, was eigenständig wäre, nicht einmal die Wiedergabe der Ereignisse in den auch in dieses Werk eingeschobenen Geschichten.³⁹

Wie ganz anders ist da der *Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*! Mit einigem Recht hat man sagen können, dass Cervantes' Werk als Gegenentwurf zum *Guzmán de Alfarache* aufgefasst werden kann.⁴⁰ Während es im *Guzmán de Alfarache* nur eine Hauptperson gibt, auf die alles konzentriert ist und durch die sich alles ereignet, haben wir im *Don Quijote* zwei Hauptpersonen, den Titelhelden und Sancho Panza. Die beiden sind als Gegensatzpaar angelegt, durchdringen sich im Verlauf des Geschehens jedoch derart, dass Sancho „quijotisiert“, Don Quijote aber auch ein wenig „sanchifiziert“ wird. Diesem Prozess in der ländlichen Welt der Geschichte mit ihren zahlreichen individualisierten Figuren beizuwohnen, ist im höchsten Grade amüsant. Die Welt des *Guzmán de Alfarache* hingegen ist im Wesentlichen städtisch. Man ist in Sevilla, Toledo, Madrid, in Italien, auch unter Soldaten, Dieben, bei einem Kardinal, beim französischen Botschafter in Rom und sonstwo. Doch bleibt alles seltsam eintönig, was daran liegt, dass es immer wieder Guzmán ist, über den als Hauptperson und Erzähler zugleich alles Reden und Tun läuft. Und es bleibt schwerfällig, weil Mateo Alemán nicht nur unterhalten, sondern auch belehren will.⁴¹ Nicht so der *Don Quijote*. In ihm geht es zwar auch um die Erzählung einer Geschichte, der Geschichte der Fahrten und Taten seines Titelhelden und des Knappen Sancho Panza; aber in dieser Geschichte und ihrem Erzählen ist alles vielfältig und bunt, der unterschiedliche Blick der Figuren auf die sie umgebende Welt und ihr unterschiedliches Reden und Tun. Überdies ist es frag-

³⁹ Obwohl der *Guzmán de Alfarache* zu seiner Zeit den *Don Quijote* an Erfolg weit übertraf, hat er die Bewährungsprobe der Jahrhunderte nicht bestanden. Auf Deutsch ist er heute am ehesten noch zugänglich in der Ausgabe spanischer Schelmenromane von Horst Baader (1964–1965: I, 65–845).

⁴⁰ Die scharf abgrenzende Gegenüberstellung des *Guzmán de Alfarache* und des *Don Quijote* findet sich vor allem bei Blanco Aguinaga (1957) und ist von dort ausgehend häufig wiederholt worden. Für ein abweichendes Urteil des Verhältnisses zwischen Cervantes und dem pikaresken Roman vgl. Dunn (1993: 203–231).

⁴¹ Es handelt sich um eine Belehrung *e contrario*, für die das Leben des *pícaro* in seiner Falschheit die (freilich nicht immer klare) Anschauung für rechtes Tun liefert. Die Erbaulichkeit des *Guzmán de Alfarache* ist oft zweideutig oder sie wird von der Darstellung seiner moralisch falschen Handlungen überstrahlt, was vielleicht mit zu dem großen Erfolg des Buches beigetragen hat.

lich, ob Cervantes seine Leser mit seinem Werk belehren wollte. Jedenfalls kann man es mit Vergnügen lesen, ohne sich belehrt zu fühlen.

Man hat den *Don Quijote* oft als den ersten modernen Roman der Literatur bezeichnet. Doch als Roman nach unserem heutigen Verständnis hat Cervantes sein Werk noch nicht gesehen. Dafür gab es in der Dichtungstheorie seiner Zeit auch keinen Platz. Der Begriff des Romans wird sich erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts aus der älteren Epos-Theorie entwickeln. Dennoch ist die Bezeichnung „erster moderner Roman“ für den *Don Quijote* nicht ganz falsch. In ihm ist schon vieles angelegt, was die spätere Erzählliteratur dann entfalten wird. Damit ist nicht der im 19. und frühen 20. Jahrhundert immer wieder kommentierte „Realismus“ des *Don Quijote* gemeint. Wie zu sehen war, ging es Cervantes bei seinem Erzählen viel eher um die Darstellung eines *mirabile*, das um seiner Glaubwürdigkeit willen an das Wahrscheinliche gebunden wurde, als um die Banalität des Alltäglichen, für die sich der literarische oder piktorische Realismus interessierte. Doch die Art, wie im *Don Quijote* das Wunderbare mit dem Alltäglichen verknüpft wird und sich in der Gestaltung des Erdachten zugleich zum Thema des Erzählens entwickelt, das hat bis heute nachgewirkt und seine große Anziehungskraft auf das literarische Erzählen bewahrt.

Und dann ist da noch ein Punkt, der den *Don Quijote* unter den meisten anderen Werken auszeichnet. Man kann ihn lesen und die Art seines Erzählens bewundern. Man kann sich aber mit dem gleichen Genuss auf die erzählte Geschichte jenseits der Frage nach der Art ihres Erzählens beschränken und sich an den erzählten Begebenheiten erfreuen. Und man kann, wenn man den *Quijote* schon kennt, an dem einen oder anderen trüben Tag, an dem man sich erheitern möchte, eine oder zwei Episoden lesen, vielleicht noch einmal die berühmte „Von dem glücklichen Erfolg, den der mannhafte Don Quijote bei dem erschrecklichen und nie erhörten Kampf mit den Windmühlen davontrug“ (I, 8) oder „Von der Befreiung, die Don Quijote vielen Unglücklichen zuteil werden ließ, welche man wider ihren Willen dahin führte, wohin sie lieber nicht wollten“ (I, 22) oder „Von der ergötzlichen Zwiesprache, die Don Quijote und sein Schildknappe Sancho Pansa miteinander hielten, nebst andern Begebnissen“ (I, 31). Man wird in der gesamten Literatur kaum etwas Köstlicheres finden als diese von Cervantes ersonnenen Reden und Geschichten seiner Figuren, die das Gemüt aufhellen und den Trübsinn vertreiben bis auf den heutigen Tag.

Zahllos sind die Leser, die Cervantes mit seinem Werk über die Jahrhunderte erfreut und angeregt hat. Zwei von ihnen, die ihre Lektüre dokumentiert haben, will ich zum Abschluss herausgreifen. Es handelt sich um Heinrich Heine und Thomas Mann. Hinweise auf die Beschäftigung Heines mit dem *Don Quijote* finden sich an mehreren Stellen seines Werkes, so in den *Reisebildern* und dem Buch über *Die Romantische Schule*. Am ausführlichsten hat sich Heine jedoch über den *Quijote* und Cervantes in einer von ihm verfassten Einleitung in den Roman geäußert. Im Winter 1836/1837 erhielt Heine in seinem Pariser Exil von dem Verleger Adolf Fritz Hvass den Auftrag, zu einer von diesem geplanten Ausgabe des *Quijote* eine Einleitung zu schreiben. Heine lieferte den Text im Februar 1837 ab.⁴² Veröffentlicht wurde das Buch im Herbst desselben Jahres in Stuttgart mit Illustrationen von Tony Johannot, einem Heine persönlich bekannten französischen Buchillustrator deutscher Herkunft, der seine Illustrationen ursprünglich für die französische Übersetzung des *Quijote* von Louis Viardot, Paris 1836, angefertigt hatte.⁴³ Für diese Illustrationen findet Heine in seiner Einleitung lobende Worte. Ob er sie wirklich geschätzt hat, steht auf einem anderen Blatt. Zum Schluss seiner Ausführungen kommt Heine auf ein Bild zu sprechen, „welches den edlen Manchaner in seinem Studierzimmer darstellt“ (170). Dieses Bild, das Heine als Druck im Schaufenster eines Kunstgeschäfts auf dem Boulevard Montmartre gesehen hatte, war ein Gemälde des Düsseldorfer Malers Adolph Schrödter, das 1834 in Berlin mit großem Erfolg erstmals ausgestellt worden war und den in seinem zer-schlissenen Sessel im *Amadis von Gallien* lesenden Don Quijote zeigt. Durch seine Vervielfältigung als Druck brachte es das Bild zu weiter Verbreitung. Heines begeisterter, später oft zitierter Kommentar zu dem Bild Schrödters lautete, dass nur ein Deutscher den *Don Quixote* ganz verstehen könne (170).⁴⁴

⁴² Die Einleitung erschien gedruckt in Cervantes Saavedra (1837/1838: I, XLV–LXVI). Wegen einiger Stellen, die vom Zensor beanstandet worden waren, durfte die Edition mit der Einleitung Heines in Preußen nicht vertrieben werden. Der Text der Einleitung wird im Folgenden nach der Ausgabe Heine (1837/1976: 149–170) unter der Angabe der Seitenzahl zitiert.

⁴³ Zu dieser französischen Ausgabe des *Quijote* vgl. Hartau (1987: 174, Anm. 654) sowie Lenaghan (2003: 287 ff.). Der Verfasser der deutschen Übersetzung des Romans, für die Heine seine Einleitung schrieb, bleibt in der Ausgabe Cervantes Saavedra (1837/1838) ungenannt. Es handelte sich wahrscheinlich um August Lewald, der wohl auch Heine als Autor für die Einleitung vorgeschlagen hatte, vgl. Aparicio Vogl (2005: 204, Anm. 525).

⁴⁴ Zu dem Gemälde „Don Quijote in der Studierstube“, seinem Autor Adolph Schrödter und dessen Beschäftigung mit dem Don-Quijote-Thema im Kontext der künstlerischen Entwicklungen seiner Zeit vgl. ausführlich Hartau (1987: 145–167).

Im Gegensatz zu dem Lob, das er Schrödter spendet, scheint Heine die Qualität seiner Einleitung zum *Quijote* allerdings nicht sehr hoch eingeschätzt zu haben. Zwei briefliche Äußerungen deuten darauf hin.⁴⁵ Trotzdem ist die Einleitung im Zusammenhang mit dem Thema der Wirkung des *Quijote* von Interesse, weil sie exemplarisch zu zeigen vermag, in welchem zeitgenössischen Kontext des Verständnisses Heine den Roman las. Heine beginnt seine Bemerkungen zum *Don Quijote* damit, dass er drei Phasen seiner eigenen Lektüre des Romans vorstellt. Die erste Phase liegt in seiner Kindheit. Der *Quijote* sei das erste Buch gewesen, das er gelesen habe, nachdem er „schon in ein verständiges Kindesalter getreten und des Buchstabenwesens einigermaßen kundig war“ (151).⁴⁶ In dieser Phase liest Heine den *Quijote*, wie Don Quijote seine Ritterromane gelesen hat, indem er ganz im Gelesenen aufgeht und den Unterschied zwischen Wirklichkeit und Fiktion nicht wahrnimmt. Sein Mitleiden mit dem Protagonisten ist von der romantischen Deutung des Romans geprägt, die in Don Quijote den tragischen Helden erblickte, dessen hochgesinnte Ideale an der Wirklichkeit scheitern.⁴⁷ Auch im Jünglingsalter, der zweiten Phase seiner Lektüre, sieht Heine den *Quijote* in diesem romantischen Licht. Doch nun ist ihm der Roman gerade wegen des Scheiterns seines Helden „ein sehr unerquickliches Buch“ und wenn es auf seinem Wege liegt, schiebt er es unwillig zur Seite (153). In seinem Mannesalter schließlich versöhnt er sich wieder „einigermaßen mit Dulcineas unglücklichem Kämpfen“ (153) und kann nun auch über ihn lachen.⁴⁸ Zugleich jedoch wird ihm klar, dass die beiden cervantineschen Figuren Chiffren seines eigenen Lebens darstellen. Aus der rückschauenden Erinnerung an das Überschreiten der französischen Grenze auf dem Weg ins Pariser Exil schreibt Heine (153):

⁴⁵ Briegleb (1976: 876 f.).

⁴⁶ Diese Behauptung weist eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit einer Behauptung von Gustave Flaubert in einem seiner Briefe an Louise Colet auf, in dem der französische Autor sagt, er habe den *Quijote* bereits auswendig gekannt, bevor er lesen gelernt habe, vgl. Canavaggio (2005: 146 f.).

⁴⁷ Zur romantischen Deutung des *Quijote* vgl. Aparicio Vogl (2005: 158–177) und in einem größeren europäischen Zusammenhang Close (2005: 55–100). Die Erinnerung an die kindliche Lektüre des *Don Quijote*, die durchaus parodistische Züge trägt, entnimmt Heine fast wörtlich einem Abschnitt seiner *Reisebilder* IV („Die Stadt Lucca“, Kapitel XVI).

⁴⁸ Auch die Romantik hat das Komische des *Quijote* wahrgenommen, es jedoch als Bestandteil der tragischen Grundierung des Romans verstanden, zu der die Komik ironisch hinführe.

„So erinnere ich mich, als ich nach Frankreich reiste und eines Morgens im Wagen aus einem fieberhaften Halbschlummer erwachte, sah ich im Frühnebel zwei wohlbekannte Gestalten neben mir einher reiten, und die eine, an meiner rechten Seite, war Don Quixote von der Mancha auf seiner abstrakten Rozinante, und die andere, zu meiner Linken, war Sancho Pansa auf seinem positiven Grauchen. Wir hatten eben die französische Grenze erreicht. Der edle Manchaner beugte ehrfurchtsvoll das Haupt vor der dreifarbigen Fahne, die uns vom hohen Grenzpfahl entgegen flatterte, der gute Sancho grüßte mit etwas kühlerem Kopfnicken die ersten französischen Gendarmen, die unfern zum Vorschein kamen; endlich aber jagten beide Freunde mir voran, ich verlor sie aus dem Gesichte, und nur noch zuweilen hörte ich Rozinantes begeistertes Gewieher und die bejahenden Töne des Esels.“

Heine stellt sich hier in der phantastischen Erinnerung an seinen Übertritt in das Land der Freiheit, das Frankreich für ihn bedeutete, als jemand dar, dem Don Quijote und Sancho gleichsam symbolisch voranreiten und deren Reittiere die neue Heimat (in der sich Heine innerlich jedoch nie ganz einrichten wird) begeistert begrüßen. Der edel gesinnte Don Quijote beugt ehrfurchtsvoll das Haupt vor der Trikolore, der Fahne der Freiheit und der Revolution, während der praktischer eingestellte und daher etwas kühler urteilende Sancho den ersten französischen Gendarmen, die von der Anwesenheit der Staatsmacht zeugen, zunickt. Heine fährt fort (153 f.):

„Ich war damals der Meinung, die Lächerlichkeit des Donquixotismus bestehe darin, daß der edle Ritter eine längst abgelebte Vergangenheit ins Leben zurückrufen wollte, und seine armen Glieder, namentlich sein Rücken, mit den Tatsachen der Gegenwart in schmerzliche Reibungen gerieten. Ach, ich habe seitdem erfahren, daß es eine eben so undankbare Tollheit ist, wenn man die Zukunft allzu frühzeitig in die Gegenwart einführen will und bei solchem Ankampf gegen die schweren Interessen des Tages nur einen sehr mageren Klepper, eine sehr morsche Rüstung und einen eben so gebrechlichen Körper besitzt! Wie über jenen, so auch über diesen Donquixotismus schüttelt der Weise sein vernünftiges Haupt. – Aber Dulcinea von Toboso ist dennoch das schönste Weib der Welt; obgleich ich elend zu Boden liege, nehme ich dennoch diese Behauptung nimmermehr zurück, ich

kann nicht anders, – stoßt zu mit Euren Lanzen, Ihr silberne Mondritter, Ihr verkappte Barbiergesellen!“⁴⁹

Zwar spielt Heine mit seiner Selbstdarstellung als Don Quijote hier offenbar auf sein zur Abfassungszeit der Einleitung bereits eingetretenes Zerwürfnis mit Ludwig Börne und den deutschen Republikanern in Paris an, deren Kunstfeindlichkeit er heftig kritisierte.⁵⁰ Gleichzeitig sieht er jedoch im romantischen Sinne in Don Quijote (und im Weiteren in seinem Autor Cervantes) ganz allgemein die Verkörperung des Genius, der von der Gesellschaft verspottet und verfolgt wird.

Für Heine ist Cervantes „der Stifter des modernen Romans“ (160).⁵¹ Sein Argument dafür lautet, dass Cervantes gegenüber dem älteren Ritterroman die getreue Schilderung der niederen Klassen in den Roman eingeführt habe. Doch im Unterschied zum pikaresken Roman, den Heine mit Hinweis auf Quevedo und „Mendoza“ ebenfalls anspricht,⁵² habe Cervantes das Unedle noch nicht „abgesondert“ dargestellt; „er vermischt nur das Ideale mit dem Gemeinen, das Eine dient dem Anderen zur Abschattung oder zur Beleuchtung, und das adeltümliche Element ist darin noch ebenso mächtig wie das volkstümliche“ (161). Erst die Engländer hätten in ihren Romanen gänzlich das „adeltümliche, chevalereske, aristokratische Element“ (161) getilgt, das aber durch Walter Scott zurückgewonnen worden sei. Scott habe dem Roman „jenes schöne Ebenmaß wiedergegeben, welches wir im ‚Don Quixote‘ des Cervantes bewundern“ (161). Doch im Unterschied zu Cervantes fehle es Scott „an epischem Geist“ (162), ein Mangel, den Heine auf dessen schottische Herkunft zurückführt. Als Advokat und Schotte sei er gewöhnt an Handlung und Diskussion „und, wie in seinem Geiste und Leben, so ist auch in seinen Romanen das Dramatische vorherrschend“ (163).⁵³

⁴⁹ Bereits kurz zuvor hatte Heine Sansón Carrasco, der im zweiten Teil des Romans als „Ritter vom weißen Mond“ Don Quijote in Barcelona besiegt (II, 64–65), irrtümlicherweise als Barbiergesellen bezeichnet (154).

⁵⁰ Vgl. dazu Aparicio Vogl (2005: 210 und 223 ff.).

⁵¹ Auch diese Ansicht findet sich bereits bei den Romantikern, vgl. Close (2005: 57 ff.).

⁵² Gemeint sind damit der *Buscón* von Francisco de Quevedo und der anonyme *Lazarillo de Tormes*, für dessen Verfasser man zu Heines Zeit Diego Hurtado de Mendoza hielt. Allerdings war der Ausdruck „novela picaresca“ (pikaresker Roman) Heine noch unbekannt. Er kommt erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Spanien auf.

Mit seiner Einstufung des *Quijote* als ersten modernen Roman, der sich durch eine Mischung von Hohem und Niedrigem, von Ideal und Wirklichkeit auszeichne und dessen „epischer Geist“ sich aus dem Katholizismus seines Autors sowie dem spanischen Nationalcharakter speise, erweist sich Heine trotz seiner sonstigen Kritik an der Romantik als genuiner Vertreter des romantischen Verständnisses des *Quijote*, wie es von den Brüdern Schlegel, von Tieck, Schelling und Jean Paul geprägt worden war und sich über ganz Europa verbreitet hatte. Auch darin, dass er in Cervantes, Shakespeare und Goethe „das Dichtertriumvirat“ sieht, „das in den drei Gattungen poetischer Darstellung, im Epischen, Dramatischen und Lyrischen, das Höchste hervorgebracht“ (163) habe, steht er diesem Verständnis nahe.⁵⁴ Auch hier zeigt sich, dass Heine bei aller Individualität seiner Lektüre des *Quijote* zutiefst vom romantischen Verständnis des Werkes durchdrungen war.

Bevor Heine am Ende seiner Einleitung auf die bereits erwähnten Illustrationen des Romans eingeht, kommt er noch auf zwei poetologische Aspekte des *Quijote* zu sprechen. Der erste Aspekt betrifft die Form der Reisebeschreibung, die dem Roman zugrunde liege. Sie gehe zurück bis auf den *Goldenen Esel* des Apuleius, den „ersten Roman des Altertums“ (165).⁵⁵ Wegen ihrer Einförmigkeit sei sie später jedoch „durch das, was wir heute die Fabel des Romans nennen“ (165), abgelöst worden. Da aber die Romanfabeln, die die meisten Romanschreiber voneinander geborgt haben, heute abgedroschen wirkten, habe man sich für einige Zeit wieder „in die uralte, ursprüngliche Form der Reisebeschreibung“ (165) geflüchtet.⁵⁶ „Diese wird aber wieder ganz verdrängt, sobald ein Originaldichter mit neuen, frischen

⁵³ Ein Seitenhieb gilt in diesem Zusammenhang den zeitgenössischen deutschen Verfassern von Ritterromanen, unter denen Heine Friedrich de la Motte-Fouqué und Ludwig Tieck ausdrücklich nennt (162). Mit ihren Werken würden sie „wieder in das aberwitzige Gleise des Ritterromans“ zurückkehren, „der vor Cervantes blühte“ (162).

⁵⁴ Vgl. Aparicio Vogl (2005: 247).

⁵⁵ Das Schema der Reisebeschreibung oder besser Reiseerzählung, das dem *Quijote* zugeordnet werden kann, lässt sich allerdings mit mehr Recht auf den hellenistischen Roman eines Heliodor zurückführen, dessen Plot-Struktur Cervantes ins Komische wendet. *Der goldene Esel* des Apuleius hingegen, der im Übrigen nicht der erste Roman der Antike ist, kann als einer der Vorläufer des pikaresken Romans angesehen werden.

⁵⁶ Es scheint, dass Heine hier auch auf seine *Reisebilder* anspielt, die in zweiter Auflage in vier Bänden zwischen 1830 und 1834 in Hamburg bei Hoffmann und Campe erschienen waren.

Romanfabeln auftritt. In der Literatur, wie in der Politik bewegt sich alles nach dem Gesetz der Aktion und der Reaktion“ (165).⁵⁷

Der zweite Aspekt, den Heine zum Ende seiner Einleitung anspricht, ist der poetologische Kunstgriff der „Doppelfigur“ im *Don Quijote*. Es lohnt sich, die entsprechende Charakterisierung hier zu zitieren, weil sie sehr schön ein wesentliches Merkmal des cervantinischen Romans hervorhebt:

„Was nun jene zwei Gestalten betrifft, die sich Don Quixote und Sancho Pansa nennen, sich beständig parodieren und doch so wunderbar ergänzen, daß sie den eigentlichen Helden des Romans bilden, so zeugen sie im gleichen Maße von dem Kunstsinn, wie von der Geistestiefe des Dichters. Wenn andere Schriftsteller, in deren Roman der Held nur als einzelne Person durch die Welt zieht, zu Monologen, Briefen oder Tagebüchern ihre Zuflucht nehmen müssen, um die Gedanken und Empfindungen des Helden kund zu geben, so kann Cervantes überall einen natürlichen Dialog hervortreten lassen; und indem die eine Figur immer die Rede der anderen parodiert, tritt die Intention des Dichters um so sichtbarer hervor. Vielfach nachgeahmt ward seitdem die Doppelfigur, die dem Roman des Cervantes seine so kunstvolle Natürlichkeit verleiht, und aus deren Charakter, wie aus einem einzigen Kern, der ganze Roman mit all seinem wilden Laubwerk, seinen duftigen Blüten, strahlenden Früchten und Affen und Wundervögeln, die sich auf den Zweigen wiegen, gleich einem indischen Riesenbaum sich entfaltet“ (165).

Das dialogische Moment des Romans, das Heine in diesem Zitat anspricht, ist (wenn auch in einem umfassenderen Zusammenhang) gerade in jüngerer Zeit detailliert herausgearbeitet worden.⁵⁸ Eine der Manifestationen dieser Dialogizität sind die zahlreichen Zwiegespräche zwischen Don Quijote und seinem Knappen Sancho Panza, in denen in der Tat recht oft (wenn auch nicht immer) die eine Figur „die Rede der anderen parodiert“.

Fast einhundert Jahre nach Heine beschäftigte sich ein weiterer großer deutscher Schriftsteller mit dem *Don Quijote*. Die unterschiedlichen Gedan-

⁵⁷ Einen Roman hat Heine freilich nie geschrieben. Es gibt von ihm jedoch fragmentarische Erzähltexte, darunter das Fragment *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, das 1834 erschien und deutlich Strukturmerkmale des pikaresken Romans aufweist.

⁵⁸ So von Weich (1989).

ken, zu denen ihn die Lektüre des Romans anregte, notierte Thomas Mann in den tagebuchartigen Aufzeichnungen einer Fahrt über den Atlantik, die ihn von Boulogne-sur-Mer nach New York führte. Diesen Reiseaufzeichnungen, die Erzählendes mit Reflexionen verbinden, gab er den Titel „Meerfahrt mit *Don Quijote*“. Sie wurden in Fortsetzungen erstmals Ende 1934 in der *Neuen Zürcher Zeitung* veröffentlicht und im Jahr darauf dem Essayband *Leiden und Größe der Meister* beigegeben.⁵⁹

Allerdings ist die tagebuchartige Abfassung von „Meerfahrt mit *Don Quijote*“ nur eine Fiktion. Tatsächlich schrieb Mann seinen Essay erst nach der Rückkehr von seiner ersten Amerikareise, die vom 19. Mai bis zum 19. Juni 1934 dauerte. Die zehntägige Hinfahrt hatte der Autor mit seiner Frau Katia auf dem holländischen Dampfer „Volendam“ zurückgelegt. Sie liegt den Reiseeindrücken und Reflexionen, die der Essay enthält, zugrunde. Als Reiselektüre, so berichtet der Autor, begleitete ihn der *Don Quijote*, den er in vier orangefarbenen Leinenbänden in der Tieck'schen Übersetzung las. Aus dem Tagebuch von Thomas Mann geht jedoch hervor, dass er bereits im September 1933 mit der Lektüre des *Don Quijote* begonnen hatte. Die Lektüre zog sich über viele Monate hin und kam erst kurz nach Antritt der Amerikareise zum Abschluss.⁶⁰ Dieser Umstand erklärt, dass der Essay fast nur auf den zweiten Teil des *Quijote* Bezug nimmt, der Mann noch frischer im Gedächtnis war, und den ersten Teil so gut wie gänzlich unberücksichtigt lässt.⁶¹

Am *Don Quijote* hebt Thomas Mann vor allem das „Humoristische“ hervor, das er im ironisch-romantischen Sinne als eine Art von Illusionsaufhebung in der Form der Selbstbezüglichkeit des Erzählens begreift, die im Akt des Erzählens auf sich selbst als Erzählvorgang verweist:

„Ein romantisch-humoristisches Stilmittel ist schon der Trick, die ganze ‚große und merkwürdige Historie‘ für die Übersetzung und kommentierende Bearbeitung eines arabischen Manuskripts auszugeben,

⁵⁹ Der Essayband *Leiden und Größe der Meister. Neue Aufsätze* konnte 1935 noch bei S. Fischer in Berlin erscheinen. Zitiert wird „Meerfahrt mit *Don Quijote*“ im Folgenden nach der stark erweiterten Ausgabe des Bandes Mann (1935/1982: 1018–1068) unter Angabe der Seitenzahlen.

⁶⁰ Vgl. de Mendelssohn (1982: 1175 ff.), ferner Karge (1997: 56 f.).

⁶¹ Das gilt auch für die Bemerkung über die „eingestreuten Novellen“ (1038), an die sich Thomas Mann wahrscheinlich deshalb erinnerte, weil eine von ihnen, „Der törichte Vorwitz“, in dem bereits erwähnten Gespräch zwischen Don Quijote, Sancho Panza und Sansón Carrasco im zweiten Teil des Romans (II, 3) eigens thematisiert wird.

das einen ‚Mohren‘, das heißt Mauren, Cide Hamete Benengeli, zum Verfasser hat und auf das zum Schein der Erzähler sich stützt, so daß sein Vortrag oft ins Indirekte wechselt mit Wendungen wie: ‚Die Geschichte meldet daß –‘ oder ‚Gepriesen sei Allah! ruft Benengeli beim Anfang dieses Kapitels zu dreien Malen aus, wo bei er sagt –‘. Erzhumoristisch sind die anpreisend resümierenden Kapitelüberschriften, wie etwa ‚Verständige und lustige Unterhaltung, die zwischen Sancho Pansa und seiner Frau, Therese Pansa, vorfiel, nebst anderen Dingen, welche der Aufbewahrung würdig sind‘“ (1027).

Zu dieser Illusionsaufhebung gehört auch, dass einige Figuren des zweiten Teils des *Quijote*, insbesondere die Protagonisten, erfahren oder erfahren haben (wie das Herzogspaar), dass die Geschichte der Taten und Fahrten Don Quijotes und Sancho Panzas, die doch gerade erzählt wird, bereits als Buch im Umlauf ist, anders gesagt: dass auf paradoxale Weise von den beiden in der Welt, in der sie sich bewegen, erzählt wird, dass sie bereits erzählt worden sind, und zwar von demselben sich auf Cide Hamete stützenden Erzähler, der ihre Geschichte gerade erzählt. In den Worten von Thomas Mann liest sich das so:

„Den ganzen Tag amüsiert mich der epische Witz des Cervantes, die Abenteuer des zweiten Teiles oder doch einige davon aus *Don Quijote's* literarischem Ruhm erwachsen zu lassen: aus der Popularität, die er und Sancho dank ‚ihrem‘ Roman, der großen Historie, worin sie abkonterfeit worden, dem ersten Teil nämlich, genießen. An den Herzogshof kämen sie gar nicht, wenn nicht die Herrschaften das wunderliche Paar so gut schon aus der Lektüre kannten und nicht entzückt wären, es nun persönlich und in ‚Wirklichkeit‘ zu sehen und zu ihrer fürstlichen Kurzweil bei sich zu beherbergen. Das ist ganz neu und einmalig: ich wüßte nicht, daß sonst in der Weltliteratur ein Romanheld auf diese Art sozusagen von dem Ruhm seines Ruhmes, von seiner Besungenheit lebte – denn die einfache Wiederkehr vertrauter Personen in zyklischen Romanwerken, wie bei Balzac, ist etwas anderes. Ihre Wirklichkeit wird zwar gewissermaßen legitimiert, verstärkt und vertieft durch die alte Bekanntschaft mit ihnen, dadurch, daß sie schon da waren und sie wieder da sind; aber sie wechselt die Ebene nicht, die Illusionsordnung, welcher sie angehört,

bleibt die gleiche. Bei Cervantes ist weit mehr romantische Vexation, ironische Magie im Spiel. Don Quijote und sein Knappe treten in diesem zweiten Teil aus der Wirklichkeitssphäre, der sie angehörten, dem Romanbuch, in dem sie lebten, heraus und wandeln, von den Lesern ihrer Geschichte froh begrüßt, leibhaftig als potenzierte Wirklichkeiten in einer Welt, die gleich ihnen, im Verhältnis zur vorigen, zur gedruckten Welt, eine höhere Stufe der Realität darstellt, obgleich auch sie wieder erzählte Welt, die illusionäre Herausforderung fiktiver Vergangenheit ist [...]“ (1035).

Sehr schön wird hier von Thomas Mann der besondere Charakter des literarischen Ruhmes, der Don Quijote und Sancho Panza im zweiten Teil des Romans begleitet, herausgearbeitet. Anders als in den Romanen Honoré de Balzacs, in denen einige Figuren mehrfach auftreten, ohne dass sie wüssten, dass sie bereits in früheren Werken des Autors vorgekommen sind, werden sich die cervantischen Figuren innerhalb ihrer eigenen Geschichte des Umstands bewusst, dass ihre Erlebnisse bereits in Buchform erzählt werden, obwohl sie noch gar nicht beendet sind. Auch die Wirkung, die diese Paradoxie auf die Romantiker gehabt hat, kommt bei Thomas Mann zur Sprache:

„Das sind Volten recht nach E. T. A. Hoffmanns Sinn, wie man denn überhaupt wohl sieht, woher die Romantiker es haben. Sie waren nicht gerade die größten Künstler, aber sie haben am geistreichsten nachgedacht über die witzigen Tiefen und Spiegel-Unergründlichkeiten der Kunst und des Illusionären, und eben weil sie Künstler mit und über der Kunst waren, lag ihnen die ironische Auflösung der Form so gefährlich nahe“ (1036).⁶²

Ein anderer Punkt, der Thomas Mann am *Quijote* interessiert, betrifft die schon von Heine wahrgenommene Nähe zum antiken Roman. Für Thomas Mann ergibt sich diese Nähe aus dem zunächst Grauen einflößenden, sich dann aber in „lächerlichen Dunst“ (1045) auflösenden Selbstmord Basilios auf der Hochzeit des Camacho (II, 19–21), die ihn an eine ähnliche Szene in

⁶² Natürlich war auch Thomas Mann die „ironische Auflösung der Form“ geläufig, und er hat sich bekanntermaßen ihrer bedient, wie er mit einem Hinweis auf seinen Josephsroman dem Leser selbst verrät (1036).

der Geschichte von *Leukippe und Kleitophon* des Achilleus Tatios (2. Jahrhundert n. Chr.) erinnert, sowie aus dem auf Apuleius zurückweisenden Abenteuer des Eselsgeschreis (II, 25 und II, 27). Er fragt sich, ob Cervantes eine direkte Kenntnis der antiken Romanliteratur gehabt habe oder ob „die Motive vielleicht über Italien und durch Boccaccio auf ihn gekommen“ seien, und fügt hinzu: „Die Gelehrten mögen es ausmachen“ (1048). Tatsächlich waren sowohl der antike Liebesroman, aus dem sich die spanische *novela bizantina*, der in Spanien so genannte byzantinische Roman, entwickeln sollte, als auch *Der goldene Esel* des Apuleius, der einen der Ausgangspunkte des zunächst spanischen und später europäischen Schelmenromans darstellt, den Lesern in der Zeit der Abfassung des *Don Quijote* vertraut. Eine spanische Version der *Aithiopika* des Heliodor, die auf der französischen Übersetzung Jacques Amyots basierte, gab es seit 1554. Eine weitere, direkt aus dem Griechischen gefertigte Übersetzung, die Cervantes sehr wahrscheinlich gekannt hat, kam 1587 heraus. Eine (allerdings nur partielle) Übertragung von *Leukippe und Kleitophon* wurde 1552 veröffentlicht.⁶³ *Der Goldene Esel* von Apuleius lag mit zahlreichen Neuauflagen seit 1525 auf Spanisch vor. Cervantes erwähnt den Roman im *Coloquio de los perros* (Zwiegespräch der Hunde), der letzten seiner exemplarischen Novellen, die 1613 erschienen.⁶⁴

Auf bezeichnende Art geht Thomas Mann auf die Episode mit dem heimwehkranken Morisken Ricote im zweiten Teil des *Quijote* ein, auf den Sancho trifft, als er nach seiner Statthalterschaft auf der Insel Barataria zu Don Quijote zurückkehren will (II, 54). Durch mehrere Dekrete Philipps III. waren die so genannten Morisken, die Nachfahren muslimischer Araber und Berber, die noch auf der Iberischen Halbinsel lebten und deren Zahl heute auf etwa 300.000 geschätzt wird, zwischen 1609 und 1613 aus Spanien vertrieben worden. Im Roman ist Ricote, der in Sanchos Dorf einen Krämerladen betrieb, einer von ihnen. Thomas Mann bemerkt, dass Cervantes seiner Figur selbst (und nicht etwa dem Erzähler) die Rechtfertigung der Vertreibung in den Mund legt. Zugleich verleiht Ricote aber auch seinem Schmerz, die Heimat verlassen haben zu müssen, Ausdruck. Thomas Mann urteilt:

⁶³ Vgl. dazu González Rovira (1996:13 ff.).

⁶⁴ Cervantes Saavedra (1613/2001: 595).

„Niemand verkennt, daß durch diese Kundgebungen einer nicht zu ertötenden Heimatliebe und natürlichen Verbundenheit die zerknirschten Redensarten von der ‚Schlange am Busen‘, dem ‚Feind im Hause‘ und der großen Gerechtigkeit der Austreibungsgesetze weitgehend Lügen gestraft werden. Das Herz des Dichters, das im zweiten Teil von Ricote’s Rede zu Wort kommt, spricht eine überzeugendere Sprache als seine vorsichtige unterwürfige Zunge: Er hat Mitleid mit diesen Gehetzten und Ausgestoßenen, die so gute Spanier sind wie er selbst und irgendeiner; denn in Spanien, das nach ihrer Ausmerzung nicht reiner, sondern nur ärmer sein wird, sind sie geboren, es ist ihr wahres, natürliches Vaterland, aus dessen Grund gerissen sie überall fremd sind, und überall wird ihnen das Wort ‚bei uns‘ auf den Lippen sein, ‚bei uns in Spanien war das so und so, nämlich besser‘“ (1058).

Es fällt nicht schwer, in diesem Urteil Gefühle zu entdecken, die Thomas Mann selbst gehegt haben muss. Er schreibt seinen Essay im Herbst 1934, als er sich bereits im Schweizer Exil befindet, die Hoffnung, nach München zurückkehren zu können, aber noch nicht ganz aufgegeben hat. Im *Quijote* wendet sich der vertriebene Ricote schließlich nach Deutschland, wo man, wie es ihm vorkommt, mit größerer Freiheit weilen könne, „weil die Bewohner des Landes es mit vielen Dingen nicht so genau nehmen; jeder lebt, wie es ihm behagt, denn in dem größten Teile des Landes herrscht Gewissensfreiheit“ (II, 54: 963). Thomas Mann empfindet angesichts einer solchen Charakterisierung „patriotischen Stolz“, auch wenn die Worte schon alt seien, die diesen Stolz in ihm erwecken.

Aber der Stolz, der hier bekundet wird, ist wohl zweideutig zu verstehen. Er bezieht sich auf etwas, das es einmal gab, das aber in der Gegenwart des Schreibenden verloren gegangen ist. Tatsächlich hatte die Verfolgung und Vertreibung der Menschen in Deutschland, die mit dem Nationalsozialismus nicht übereinstimmten, weil sie Juden waren oder einfach auch nur, weil sie anders dachten und handelten, als verlangt wurde, längst begonnen. Einer von ihnen war Thomas Mann. Das Schicksal des heimwehkranken Ricote, der heimlich in sein Land zurückkehrt, ruft – so konnte man es als Leser der damaligen Zeit verstehen – das Schicksal der verfolgten und vertriebenen Deutschen auf, die ihre Heimat wegen ihrer Abstammung oder ihrer Gesinnung verlassen mussten. Zum „patriotischen

Stolz“ bestand also nur ein sehr begrenzter Anlass, insofern es sich im *Quijote* um eine Toleranz in deutschen Landen handelte, die in der Gegenwart schon nicht mehr existierte.⁶⁵ Wie Heine sieht auch Thomas Mann in Cervantes einen durchaus autoritätsgläubigen Schriftsteller. Doch gerade deshalb erhöhe seine Gebundenheit als Christ und Untertan „den geistigen Wert seiner Freiheit, das menschliche Gewicht seiner Kritik“ (1059).

Den Schluss des Romans jedoch ist Thomas Mann geneigt „eher matt zu finden“ (1063). Zu Don Quijotes Aufgabe seines Ritterwahns und seiner Rückkehr zur Vernunft als Alonso Quijano der Gute sowie dem darauf folgenden Tod des Helden merkt er an:

„Wäre das Werk nur seiner ursprünglichen Absicht treu geblieben, durch die lächerlichen Unternehmungen und Niederlagen eines Narren die Ritterbücher in Verachtung zu bringen, so läge alles einfach genug. Da es aber unversehens so weit über diese Grundabsicht hinausgewachsen ist, hat es sich tatsächlich um die Möglichkeit eines befriedigenden Schlusses gebracht. Don Quijote in einem seiner unsinnigen Kämpfe wirklich fallen und umkommen zu lassen, daran war nicht zu denken, es wäre unschön über den Spaß gegangen. Ihn weiterleben zu lassen nach seiner Bekehrung zum gesunden Menschenverstande, ging auch nicht: es wäre ein Herabsteigen der Figur unter sich selbst, das Fortleben von Don Quijote's Hülle ohne seine Seele gewesen, abgesehen davon, daß er aus Gründen des literarischen Schutzes nicht weiter leben sollte. Ich sehe auch ein, daß es nicht christlich und nicht pädagogisch gewesen wäre, ihn im Wahn dahingehen zu lassen, zwar verschont von der Lanze des Ritters vom sil-

⁶⁵ Ricote lässt sich in einem Dorf in der Nähe von Augsburg nieder (II, 54: 963 f.), was mit großer Wahrscheinlichkeit eine Anspielung auf den politisch-religiösen Ausgleich Ferdinands I. mit den lutherischen Protestanten im Augsburger Religionsfrieden von 1555 darstellt. Außerdem erzählt Ricote Sancho, dass er einen Schatz ausgraben wolle, den er bei seiner Vertreibung zurückgelassen habe. Sancho bezweifelt jedoch, dass dieser Schatz noch existiert, da man Ricotes Frau und seinem Schwager beim Verlassen des Landes „viele Perlen und große Summen in Gold abgenommen“ habe (II, 54: 964). Aber Ricote beharrt darauf, dass es den Schatz gebe, und verspricht Sancho 200 Goldtaler, wenn er ihm beim Ausgraben helfe. Aber Sancho lehnt ab. Symbolisch kann dieser Schatz als fortdauernde Verwurzelung Ricotes in seiner Heimat verstanden werden, aus der er sich nur unter Mühen herausreißen kann. Der „altchristliche“ Sancho, der seine Mithilfe bei dieser Entwurzelung verweigert, will sich nicht gegen die Dekrete seines Königs stellen, vielleicht aber auch das Unrecht der Vertreibung nicht durch tätige Mithilfe unterstützen.

bernen Monde, aber in tiefer Verzweiflung über seine Niederlage. Diese Verzweiflung mußte im Tod gelöst werden durch die Erkenntnis, daß alles Unsinn gewesen. Aber andererseits, ist nicht auch der Tod in der Einsicht, daß Dulzinea keineswegs eine anbetungswürdige Prinzessin, sondern eine mistige Bauernmagd ist und daß all sein Glauben, Tun und Leiden Narretei war, ein Verzweiflungstod? Sicher, es war eine Notwendigkeit, Don Quijote's Seele der Vernunft zu retten, bevor er starb. Aber damit diese Rettung uns recht nach dem Herzen wäre, hätte der Dichter uns seine Unvernunft weniger lieb machen müssen“ (1065 f.).

Ja, so ist es. Der Held des cervantinischen Romans stirbt zweimal: einmal als Don Quijote und einmal als Alonso Quijano der Gute. Aber nur der Tod Don Quijotes, den Thomas Mann einen „Verzweiflungstod“ nennt, geht wirklich ans Herz, jedenfalls wenn wir, wie es gewöhnlich geschieht, ihn aus dem Blickwinkel der Romantiker wahrnehmen. Nur Don Quijote und sein Knappe Sancho Panza treten mit ihren Abenteuern ein in die Welt des Wunderbaren und verbleiben doch zugleich im Hier und Jetzt der Alltäglichkeit. Und nur über die beiden können wir lachen oder nachdenklich werden, je nachdem, was beide gerade reden oder tun. Wäre Don Quijote, wie seine Nichte ihm anfangs rät, friedlich in seinem Hause geblieben, um anschließend zu sterben, statt auf Rosinante durch die Welt zu ziehen, und hätte der Ackersmann Sancho weiter sein Feld bestellt, statt ihm auf seinem Grauen zu folgen (I, 7), hätten wohl nur wenige an beider Schicksal Gefallen gefunden. So aber lesen wir immer noch im *Don Quijote*, weil, wie schon Sansón Carrasco sagt, seine Geschichte so verständlich sei,

„daß man nichts darin schwierig finden kann. Die Kinder nehmen sie zur Hand, die Jünglinge lesen sie, die Männer verstehen sie, die Greise rühmen sie; und kurz, sie ist in so vielen Händen, so von allen Klassen des Volks gelesen und gekannt, daß man keinen dürren Gaul auf der Straße sieht, ohne daß die Leute gleich sagen: Das ist ja Rosinante!“ (II, 3: 569)

Zwar gibt es heute kaum noch Pferde, die man auf der Straße sehen kann; aber Don Quijote und Sancho Panza, Rosinante und der Graue leben, sich ständig erneuernd, fort in unserer Vorstellung, so wie sie in der Vorstellung

Heines gelebt haben und wie sie auch in die von Thomas Mann, wenngleich recht spät, eingegangen sind. Die beiden Autoren stellen nur zwei der zahllosen Beispiele für die große Wirkung dar, die der *Don Quijote* auf die Literatur und ihre Leser ausgeübt hat.

Bibliographie

Texte

- Baader, Horst (1964–1965) (Hg.): *Spanische Schelmenromane*. Herausgegeben, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Horst Baader. 2 Bde. München: Hanser Verlag 1964–1965
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1605–1615/2004): *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes 1605–2005, dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas. Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. 2 Bde. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles 2004
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1613/2001): *Novelas ejemplares*. Edición, prólogo y notas de Jorge García López, con un estudio preliminar de Javier Blasco. Barcelona: Crítica 2001
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1678/1695/1713/1754): *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*. Traduite de l'Espagnol de Michel de Cervantes. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée. 6 Bde. Paris: Nyon 1754
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1837/1838): *Der sinnreiche Junker Don Quixote von La Mancha*. Von Miguel Cervantes de Saavedra [sic]. Aus dem Spanischen übersetzt; mit dem Leben von Miguel Cervantes nach Viardot, und mit einer Einleitung von Heinrich Heine. 2 Bde. Stuttgart: Verlag der Classiker 1837–1838
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1972): *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Vollständige Ausgabe in der Übertragung von Ludwig Braunfels. Zürich: Buchclub Ex Libris 1972
- Fernández de Avellaneda, Alonso (1614/1707): *Neue Abentheuer Und Seltzame Geschichten des wunderbaren Ritters Don Quichotte De la Mancha, Geschrieben von dem Hrn. Alonso Fernandez d'Avellaneda, Und anfangs aus dem Spanischen ins Frantzösische, folgens aber in die Teutsche Sprache übersetzt*. Copenhagen: Paulli 1707

- Fernández de Avellaneda, Alonso (1614/1972): *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. 3 Bde. Madrid: Espasa-Calpe 1972
- Heine, Heinrich (1837/1976): „Miguel de Cervantes Saavedra: *Der sinnreiche Junker Don Quixote von la Mancha*. Einleitung“, in: ders.: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*. Herausgegeben von Klaus Briegleb. Bd. 7: 1837–1844. München: Hanser Verlag 1976, S. 149–170
- Mann, Thomas (1935/1982): „Meerfahrt mit *Don Quijote*“, in: ders.: *Leiden und Größe der Meister*. Herausgegeben und mit Nachbemerkenungen versehen von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1982 (Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe), S. 1018–1068

Studien und Verzeichnisse

- Anderson, Ellen M. / Pontón, Gonzalo (2004): „La composición del *Quijote*“, in: Cervantes Saavedra (1605–1615/2004), Bd. I, S. CCXII–CCXX
- Aparicio Vogl, Julia (2005): *Heine – Ein Spötter von der traurigen Gestalt. Die Präsenz des Don Quijote im Werk Heinrich Heines: Deutungsanalysen und Stilvergleich*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2005
- Armero, Gonzalo (Hg.) (2005): *Cuatrocientos años de Don Quijote por el mundo*. Madrid: tf. editores 2005 (Poesía: revista ilustrada de información poética, 45)
- Bardon, Maurice (1931): *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle (1605–1815)*. 2 Bde. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion 1931
- Blanco Aguinaga, Carlos (1957): „Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de Realismo“, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1957), S. 313–342
- Briegleb, Klaus (1976): *Kommentar zu Band 7*, in: Heine, Heinrich: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*. Herausgegeben von Klaus Briegleb. Bd. 8. München: Hanser Verlag 1976
- Briesemeister, Dietrich / Niederehe, Hans-Josef (1985): *Frühe spanische Drucke und Malerbücher spanischer Künstler*. Wolfenbüttel: Bibliotheca Augusta 1985
- Canavaggio, Jean (1989): *Cervantes. Biographie*. Aus dem Französischen von Enrico Heinemann und Ursel Schäfer. Zürich und München: Artemis 1989
- Canavaggio, Jean (2004a): „Vida y literatura: Cervantes en el *Quijote*“, in: Cervantes Saavedra (1605–1615/2004), Bd. I, S. XLV–LXXII

- Canavaggio, Jean (2004b): „Resumen cronológico de la vida de Cervantes“, in: Cervantes Saavedra (1605–1615/2004), Bd. I, S. CCLXXVII–CCCIII
- Canavaggio, Jean (2005): *Don Quichotte: Du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*. Paris: Fayard 2005
- Chevalier, Maxime (1966): *L'Arioste en Espagne (1530–1650). Recherches sur l'influence du Roland furieux*. Bordeaux: Féret & Fils 1966
- Close, Anthony (2005): *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica 2005
- Dunn, Peter N. (1993): *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*. Ithaca: Cornell University Press 1993
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard 1966
- Fuhrmann, Manfred (1992): *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – Longin. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992
- Givanel i Mas, Joan (1916–1925): *Catàleg de la col·lecció cervàntica formada per D. Isidro Bonsoms i Sicart i cedida per ell a la Biblioteca de Catalunya*. 3 Bde. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans 1916–1925
- Givanel y Mas, Juan / Plaza Escudero, Luis M. (1941–1964): *Catálogo de la colección cervantina de la Biblioteca Central*. 5 Bde. Barcelona: Diputació Provincial de Barcelona 1941–1964
- González Rovira, Javier (1996): *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos 1996
- Halliwell, Stephen (1998): *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press 1998
- Hart, Thomas R. (1989): *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*. Princeton: Princeton University Press 1989
- Hartau, Johannes (1987): *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*. Berlin: Gebr. Mann 1987
- Ife, Barry W. (1992): *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Barcelona: Editorial Crítica 1992
- Karge, Volker (1997): „Mit *Don Quijote* nach Amerika. Über Thomas Manns ‚Seitensprung‘ im Jahre 1934“, in: *Thomas Mann-Jahrbuch* 10 (1997), S. 53–65
- Kruse, Margot (1961): „Ariost und Cervantes“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 12 (1961), S. 248–264
- Lenaghan, Patrick (in Zusammenarbeit mit Javier Blas und José Manuel Mantilla) (Hg.) (2003): *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las*

- ediciones de los siglos XVII a XIX*. Madrid: The Hispanic Society of America / Museo Nacional del Prado / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Calcografía Nacional 2003
- Leonard, Irving A. (1979): *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica 1979
- Mendelssohn, Peter de (1982): „Nachbemerkungen des Herausgebers“, in: Mann, Thomas: *Leiden und Größe der Meister*. Herausgegeben und mit Nachbemerkungen versehen von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1982 (Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe), S. 1069–1178
- Murillo, Luis Andrés (1978): *Don Quijote de la Mancha (Bibliografía fundamental)*. Madrid: Castalia 1978
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1963): *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1999): *La ética del Quijote: función de las novelas intercaladas*. Madrid: Gredos 1999
- Rico, Francisco (2004): „Historia del texto“, in: Cervantes Saavedra (1605–1615/2004), Bd. I, S. CCXX–CCLXXVI
- Riley, Edward C. (1966): *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus 1966 [engl. Orig.: *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Oxford University Press 1962]
- Riley, Edward C. (2004): „Cervantes: teoría literaria“, in: Cervantes Saavedra (1605–1615/2004), Bd. I, S. CXLIV–CLIX
- Roubaud, Sylvia (2004): „Los libros de caballerías“, in: Cervantes Saavedra (1605–1615/2004), Bd. I, S. CXV–CXLIII
- Weich, Horst (1989): *Don Quijote im Dialog. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von Amadis de Gaula bis Jacques le fataliste)*. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe 1989
- Weinrich, Harald (1956): *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*. Münster: Aschendorff 1956