

Katharina Niemeyer

**Der Furz des Sancho Panza oder *Don Quijote* als komischer Roman**

aus:

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

S. 63–90

# 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 <sup>er</sup> <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 <sup>o</sup> <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</i> (Rock Hill, S. C.)	
18. Jahrhundert	246
19. Jahrhundert	252
Bibliographie	259
Texte	259
Studien	260
Musikalische Räume des <i>Don Quijote</i> in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper ..... 263	
<i>Begoña Lolo</i> (Madrid)	
Bibliographie	280
Texte	280
Studien	280
Beitragende ..... 283	



## Der Furz des Sancho Panza oder *Don Quijote* als komischer Roman

Katharina Niemeyer (Köln)

Ein Frühlingsmorgen im Jahr 1605 in der düsteren Residenz von König Philipp III. Durch die geöffneten Fenster dringt von draußen immer wieder Gelächter und stört die Besprechung des Königs mit seinen Ratgebern. Etwas ärgerlich schaut Philipp III. schließlich nach: Auf dem weiten Vorplatz geht ein Student auf und ab. Er hält ein Buch in den Händen und bricht immer wieder in lautes Lachen aus. Der König meint verständnisvoll zu seinen Hofleuten: „Entweder ist dieser Student von Sinnen oder er liest gerade den *Don Quijote*“ (Canavaggio 1989: 250). Die Anekdote ist fast genauso alt wie das Werk, um das es geht. Und wenn sie auch nicht wahr ist – Spanien hatte schon damals eine lange Tradition in der Erfindung solch geistreicher Histörchen –, so ist sie doch gut erfunden. Denn sie verdeutlicht am eindrucksvollsten von allen Rezeptionszeugnissen der Epoche, dass der *Quijote* von den Zeitgenossen vor allem als eines wahrgenommen wurde: als ein komisches Werk.<sup>1</sup> Schon kurz nach dem Erscheinen des ersten Bandes galten Don Quijote und Sancho als Inbegriff des Lächerlichen. Entsprechend kostümierte Figuren wurden ins Programm von Festlichkeiten und karnevalesken Umzügen in Spanien, Peru und – lange vor der Publikation der ersten deutschen Übersetzung – in Heidelberg aufgenommen (Fischer 1892: 331). Folgerichtig verortet die 1614 veröffentlichte apokryphe Fortsetzung des *Quijote* aus der Feder eines Alonso Fernández de Avellaneda das Werk in der Tradition der Komödie. Ihr sei Cervantes allerdings nicht gerecht geworden, so der bis heute unbekannt Autor, der das in seiner Fortsetzung verbessern will und den armen Don Quijote schließlich ins Irrenhaus bringen, dann aber doch wieder zu „vorzüglichen und unerhörten Abenteuern“ („estupendas y jamás oídas aventuras“; Fernández de Avellaneda 2005: 414) aufbrechen lässt.

---

<sup>1</sup> Eine Kurzfassung der folgenden Überlegungen findet sich in Niemeyer (2005a).

Auch und gerade außerhalb Spaniens faszinierte Cervantes' Werk zunächst ob seiner Komik. So erklärt sich die besondere Würdigung, die der französische Historiograph und Romanautor Charles Sorel in seiner *Bibliothèque française* (1667: 192 f.) seinem Vorbild in einer Reihe mit anderen spanischen Romanen zuteilwerden lässt:

„Die Spanier sind die Ersten, die wahrscheinliche und belustigende Romane verfasst haben: *Der geistreiche Don Quichot von der Mancha*, ein Werk des Michel de Cervantes, ist eine liebenswürdige Satire gegen die Ritterromane; der *Guzmán de Alfarache* beschreibt nicht nur das Leben der Schelme und Betrüger, auch viele Leute von Stand werden dort ihr Abbild finden, verbunden mit Ratschlägen zur künftigen Besserung.“<sup>2</sup>

Für Sorel liegt die Besonderheit des *Quijote* jedoch nicht mehr allein im Komischen, genauer gesagt: in seiner Lachwirkung, sondern in der Verbindung von Komik und einem bestimmten Ideal des Erzählens: Die Rede ist von „wahrscheinlichen und belustigenden Romanen“. Und auch wenn diese poetologische Zielsetzung spanischen Besonderheiten geschuldet ist, kann sie doch auch außerhalb Spaniens rezipiert und aufgegriffen werden: Die Spanier sind die Ersten, sagt Sorel, und meint natürlich, dass es auch Zweite und Dritte gegeben habe, die solche Romane verfassten, darunter ihn selbst mit dem Roman *Le berger extravagant* (1627), aber auch Paul Scarron mit seinem oft plagiieren *Roman comique* (1651, 1655–1657). Von der praktischen moralischen Botschaft, die dem anderen hier erwähnten spanischen Roman zugeschrieben wird, erscheint Sorel der *Quijote* hingegen frei. Und damit wird ein Deutungs- und Verortungsmuster entworfen, das in gewisser Weise auch die spätere Einschätzung von Cervantes' Werk prägen sollte, bald allerdings unter notorischer Ausklammerung eben des Komischen.

Denn von der Romantik bis weit ins 20. Jahrhundert herrschte bekanntermaßen eine ganz andere Deutung des *Quijote*. Der selbsternannte „Ritter von der traurigen Gestalt“ galt als tragischer Held, seine Geschichte als

<sup>2</sup> „Les Espagnols sont les premiers qui ont fait des Romans vray-semblables & diuertissans: *L'ingenieux Dom Quichot de la Manche*, ouvrage de Michel de Cervantes, est vne agreable Satyre contre les Romans de Cheualerie; *Le Guzman d'Alfarache* ne décrit pas seulement la vie des Gueux & des Voleurs, Beaucoup de Gens de condition y trouent leur peinture avec des auertissemens pour se reformer à l'auenir“ (Sorel 1667: 192 f., Übersetzung: K. N.).



symbolische Darstellung des Konflikts zwischen dem Idealen und dem Realen. Und das „Buch“ insgesamt – Cervantes nannte es so, einen eigenen Begriff für die erzählende Prosa fiktion kannte das Literatursystem der Epoche ja nicht – wurde zuerst von Schelling und dann von vielen anderen, darunter Ortega y Gasset, zum Gründungsparadigma des modernen Romans stilisiert.<sup>3</sup> Die Frage nach dem Komischen wurde diesem *romantic approach* (Close 1978) untergeordnet – und im Hinblick auf die Bedeutung des Werkes als höchstens sekundär eingeschätzt. Selbst Erich Auerbach, der dieser Auffassung des *Quijote* so entschieden entgegnetrat, sah den Sinn des Werkes doch nicht im „rein Komischen“ (Auerbach 1949/1994: 334). Die komische Narrheit – *locura* – Don Quijotes werde ja fortwährend durch seine „normale und gleichsam durchschnittliche“ Klugheit und, vor allem, seine Menschlichkeit relativiert (Auerbach 1949/1994: 333). Die durch das Komische geprägte „weltweite und vielschichtige, dabei kritikfreie und problemlose Heiterkeit in der Darstellung des alltäglich Wirklichen“ scheint für Auerbach (1949/1994: 342) – bei allem Respekt vor der „tapferen Weisheit“, mit der Cervantes in perspektivischer Neutralität die „Welt als Spiel“ zeige – eher vor-modern und sogar etwas unheimlich gewesen zu sein. Noch unter den Gründen, die Edward C. Riley kürzlich, in einem seiner letzten Aufsätze, für den Aufstieg von Don Quijote und Sancho in den „Pantheon des Mythos“ (Riley 2002: 40) verantwortlich macht – nämlich die außerordentliche Offenheit des Textes für neue Interpretationen, sein narratologisches Potential und die moderne Konzeption des Helden, „den unheroischen Helden unserer Tage“ („el héroe no heroico de nuestros días“; Riley 2002: 35 f.) –, fehlt gerade das Komische.

Dabei begann die bis heute noch keineswegs abgeschlossene Wiederentdeckung des *Quijote* als komisches Werk bereits in den späten sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Peter E. Russel (1969) forderte in einem seinerzeit bahnbrechenden Artikel die so genannte *funny book*-Deutung ein. Da-

<sup>3</sup> Américo Castro Studie *El pensamiento de Cervantes* (1925), die in mancherlei Hinsicht Einsichten der *Meditaciones del Quijote* (1914) von Ortega y Gasset aufgreift und unter dem Zeichen des Konfliktes zwischen den „beiden Spanien“ Cervantes für die ‚moderne‘ und europäische spanische Tradition einfordert (Castro 1925), gab diesem Ansatz die für das Verständnis des *Quijote* im 20. Jahrhundert entscheidende Wende. Der *Quijote* galt nun als das Werk, das in bewusster Auseinandersetzung mit den Poetiken der Renaissance, vor allem der Polemik um das Verhältnis zwischen „Poesie“ und Geschichtsschreibung, für einen ‚modernen‘ Perspektivismus und somit Relativismus der Standpunkte optiert, genial dargestellt im ironisch-unauflösbaren Spiel der Gegensätze zwischen Don Quijote und Sancho Panza.

nach hat vor allem Anthony Close (1978, 1994, 2000) die Hinwendung zur *vis comica* des Werkes als einzige historisch angemessene Lesart proklamiert und die Komik des Werkes als Ergebnis einer bewussten Übernahme der klassischen Komödientheorie erklärt (Close 1994). Auerbachs Einsicht in die „Heiterkeit“ des *Quijote* wird damit von der Frage nach der Modernität gleichsam abgekoppelt. Dagegen ist viel eingewendet worden. Neben den nicht unberechtigten Zweifeln an der Möglichkeit, die Rezeption des *Quijote* im 17. Jahrhundert überhaupt einigermaßen getreu rekonstruieren zu können (Iffland 2003: 396 f.), ist auch die Frage nicht von der Hand zu weisen, ob eine Lektüre, die sich nur an der möglichen komischen Wirkung des Textes orientiert und dabei im Lachen zwar das Lächerliche, aber eben auch nicht mehr versteht – denn das wäre dem spontanen Lachen hinderlich –, Cervantes' Intentionen gerecht werden kann (Díaz Migoyo 1999). In eine ähnliche Richtung zielen auch die Bedenken der an Bachtins Modellierung der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Lachkultur orientierten jüngeren Interpreten wie Laura Gorfkle (1993) und James Iffland (1999, 2003). Für sie ist das Lachen zwar ebenfalls ein zentrales Moment des *Quijote*, doch verstehen sie es als Raum beziehungsweise Strategie einer von der Aneignung der karnevalesken Weltsicht gespeisten, kritischen Auseinandersetzung mit der herrschenden ideologischen und soziopolitischen Ordnung. Strittig sind unter den *cervantistas* also nicht nur Begriff und Bedeutung des Komischen im *Quijote*, sondern auch der mögliche Ertrag einer die Komik in den Vordergrund stellenden Lektüre für das Verständnis der anderen Dimensionen des Werkes. Der Vorwurf, eine derart historisierende Interpretation gehe vor allem an der Rolle des *Quijote* als Gründungstext des modernen Romans vorbei, speist sich jedoch nicht nur aus den immer noch gängigen Vorurteilen gegenüber Komik und Komödie als anspruchslos-seichter Unterhaltung. Er verkennt auch die komplexe Entwicklung komischer Literatur und Kultur im Spanischen Goldenen Zeitalter, die schon vor Cervantes wesentliche Impulse für die Entstehung „moderner“ Prosafiktion lieferte.<sup>4</sup>

Ungeachtet der Differenzen und Vorbehalte haben beide Richtungen doch dazu beigetragen, die Frage des Komischen wieder ins Bewusstsein der Forschung zu heben. Damit haben sie dem *Quijote* auch „offiziell“ eine

---

<sup>4</sup> Einen beeindruckenden und in vielerlei Hinsicht gelungenen Versuch, diese Lücke zu schließen, bietet Close (2000), leider unter gewisser Vernachlässigung der poetologischen Aspekte, die den *Quijote* mit dem Schelmenroman verbinden.

Dimension zurückgegeben, die er in der Sicht seines Leserpublikums wohl nie ganz verloren hatte – und die zweifellos für seine ungebrochene Beliebtheit bei Kindern wie Älteren zumindest mitverantwortlich ist.<sup>5</sup> Ungeklärt geblieben ist dabei aber bislang die Frage nach der Funktion des Komischen für die literarisch-poetologische Gesamtkonzeption des *Don Quijote* als einen fiktionalen Erzähltext in Prosa, so wie sie Charles Sorel bereits andeutete: Cervantes' Werk ist ein zugleich wahrscheinlicher, komischer und liebenswürdiger Roman, der in implizitem Gegensatz zu anderen, ebenfalls komisch-wahrscheinlichen Romanen steht.

Eben dieser Spur will ich im Folgenden nachgehen. Genauer gesagt, ich will versuchen zu erhellen, welche poetologische Dimension des Komischen der *Don Quijote* von 1605 entfaltet und wie er dabei eine europaweit verständliche und wirksame Antwort auf eine ursprünglich spezifisch spanische poetologische Herausforderung findet.

## Die poetologische Herausforderung

Der Prolog zum ersten Teil des *Quijote* gibt als Hauptziel des Buches bekanntermaßen die vergnügliche Parodie der Ritterromane an: „Kurz, richtet es ins Werk, dass Ihr das schlecht gegründete Ansehen dieser Ritterbücher zerstört, die von so vielen gehasst und von noch mehreren verehrt werden; gelingt Euch dies, so ist Euch nichts Kleines gelungen“ (Cervantes Saavedra 1987: 12; Cervantes Saavedra 1998: 18),<sup>6</sup> rät der Freund dem Autor. Das fiktive Gespräch zwischen diesem Autor, der sich als „Stiefvater“ der nachfolgenden Erzählung bezeichnet, und seinem Freund, der ihm angesichts der Schwierigkeit, einen passenden Prolog zu verfassen, gerade recht kommt, scheint freilich vor allem falsche Fährten hinsichtlich der In-

---

<sup>5</sup> In einer Vorlesung im Rahmen der Kölner Kinder-Uni 2004 konnte die Lachwirkung des Textes auf unbefangene – und mit dem Karneval vertraute – Leser einmal mehr beobachtet werden, wovon auch die von den Zuhörern angefertigten Illustrationen Zeugnis ablegen. Vgl. die Bilder zu „Jeder Jeck liest anders“ auf [www.uni-koeln.de/phil-fak/roman/home/niemeyer/sonderveranstaltungen/start.htm](http://www.uni-koeln.de/phil-fak/roman/home/niemeyer/sonderveranstaltungen/start.htm).

<sup>6</sup> Derzeit sind zahlreiche spanischsprachige Ausgaben des *Quijote* verfügbar. Ich beziehe mich auf die vom Instituto Cervantes unter Leitung von Francisco Rico besorgte kritische Ausgabe der beiden Teile von 1605 und 1615 (Cervantes Saavedra 1998). Von den deutschen Übersetzungen bevorzuge ich, trotz mancher Unzulänglichkeiten, die von Ludwig Tieck (Cervantes Saavedra 1987).

tention des Werkes zu legen. So wird es kein Zufall sein, dass gerade Heinrich Heine in seiner 1837 verfassten Einleitung für eine illustrierte Ausgabe des *Quijote* im Stuttgarter Verlag der Classiker dieser Absichtserklärung nicht so recht traut: „Welcher Grundgedanke leitete den großen Cervantes, als er sein großes Buch schrieb? Beabsichtigte er nur den Ruin der Ritterromane [...]?“, fragt er (Cervantes Saavedra 1987: 1017) und erläutert später, gleichsam in Fortsetzung von Sorels Einsichten: „Die Neigung, das Treiben des gemeinsten Pöbels, des verworfensten Lumpenpacks zu beschreiben, gehört nicht bloß dem Cervantes, sondern der ganzen literarischen Zeitgenossenschaft [...]. Es war vielleicht die Begeisterung für die Kunst selber, wenn diese edeln Spanier manchmal an der treuen Abbildung eines Betteljungen, der sich laust, dasselbe Vergnügen empfanden, wie an der Darstellung der hochgebenedeiten Jungfrau“ (in Cervantes Saavedra 1987: 1022 f.).

In der Tat ist mit Heine zu fragen, warum sich jemand um 1600 ausgerechnet ein zum Lachen bewegendes Buch gegen die Ritterbücher vornehmen sollte. Die Ritterromane erfreuten sich beim breiten Publikum zwar noch immer erheblicher Beliebtheit (Eisenberg 1987: 31–38), doch regten sie in Spanien längst keinen Autor mehr zur Nachahmung an. Zu gründlich waren sie von der poetologischen Diskussion der Epoche abgeurteilt worden. Jahrzehntelang hatten die Humanisten in ihrer Polemik gegen die Fiktion (Ife 1985) vor allem die *libros de caballerías* beschuldigt, moralisch verderblichen Einfluss auszuüben und die Wahrheit zu ‚verfälschen‘. Genauso zwingend war die Ablehnung bei den Neo-Aristotelikern, die sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts schließlich auch in Spanien durchsetzten und die in den Ritterromanen nurmehr Beispiele einer schlechten, weil gegen alle Regeln der poetischen *inventio* – insbesondere gegen die Gebote der Wahrscheinlichkeit und der Handlungseinheit – verstoßenden Dichtung sahen. Die neo-aristotelische Verurteilung bezog sich aber nun nicht mehr auf die Prosafiktion insgesamt. Ausgenommen, ja hochgelobt wurde die seit Mitte des Jahrhunderts in spanischer Übersetzung vorliegende *Aithiopia* des Heliodor. Sie war es, die den Weg für eine vorsichtige Aufnahme der neuen Gattung des (byzantinischen) Romans in das klassische Gattungssystem eröffnete, so europaweit zuerst in der 1596 erschienenen *Philosophía Antigua Poética* (1998: 116) des Alonso López Pinciano, der wichtigsten spanischen Poetik jener Jahre, die Cervantes aufmerksam gelesen hat (Riley 1962; Stegmann 1971).

Beim breiteren Publikum stießen die *Aithiopika* und ihre ersten spanischen Nachfolger auf wenig Interesse (Riley 1962: 53). Ganz anders dagegen eine im Hinblick auf ihr Sujet im Bereich des Komischen verortete Prosa-Fiktion, die 1599 in Spanien erschien und nicht nur sofort beispielloses Echo fand, sondern auch zur Begründung einer eigenen und sehr bald in ganz Europa bekannten Gattung führte: die schon von Sorel erwähnte *Primera parte de Guzmán de Alfarache* von Mateo Alemán. Dieser Schelmenroman war der Bestseller des beginnenden 17. Jahrhunderts. In nur sechs Jahren erfuhr er 25 Auflagen sowie Übersetzungen ins Französische (1600) und Italienische (1606), so dass 1604 im vorgeblich von einem Luis de Valdés verfassten Vorwort zum zweiten Teil wohl nicht zu Unrecht die Rede von 50.000 verkauften Exemplaren ist (Alemán 1992: II, 25 f.). Dagegen erlebte der *Quijote* in den ersten 14 Jahren nach seinem Erscheinen nur acht Auflagen! Deutlicher als im Erfolg des Schelmenromans, in dessen Gefolge auch der *Lazarillo de Tormes* (1554) wiederentdeckt wurde, konnten sich die veränderten Erwartungen eines inzwischen recht differenzierten Leserpublikums kaum manifestieren. Denn der *Guzmán* nennt sich schon im Vorwort eine *poética historia*, eine erdichtete Geschichte. Damit wird auf die aktuelle Diskussion um den neo-aristotelischen Literaturbegriff angespielt und zugleich die Verwendung der Prosa vor diesem Hintergrund legitimiert. Poesie, das heißt fiktionale Literatur, ist ‚Nachahmung mittels Sprache‘, und Richtschnur dieser *imitatio* ist bekanntermaßen die Wahrscheinlichkeit, wie López Pinciano (1998: 110) nicht müde wird zu betonen. Folgerichtig präsentiert sich der *Guzmán* als Erzählung, die zunächst und vor allem das neo-aristotelische *imitatio*-Gebot erfüllen will, indem sie auf den Ebenen der erzählten Welt und des Erzähldiskurses einen bis dato ungekannten Grad an Wahrscheinlichkeit wahrt. Zugleich aber will der *Guzmán* auch die traditionelle, aus Horaz abgeleitete Forderung nach dem *prodesse* (Nutzen) erfüllen, die in der zeitgenössischen Dichtungstheorie beibehalten wurde, auch wenn sie in der Praxis gegenüber dem *delectare* (Erfreuen) an Boden verlor (Stegmann 1971: 65; García Berrio 1980: 96–103). Die Geschichte des jungen Guzmanillo soll nämlich auch als *exemplum e contrario*, als moralisches Gegenbeispiel, dienen, was der belehrend ausufernde Erzählerkommentar des inzwischen geläuterten Schelms immer wieder betont. Die strikte Wahrscheinlichkeit der Fiktion wird dadurch als notwendiges, aber doch nicht allein hinreichendes Charakteristikum „guter“ Dichtung herausgestellt. Denn im Sinne des weitverbreiteten ästhetischen Moralis-

mus (García Berrio 1980: 446) – es ist die Epoche der Gegenreformation – erhält die Prosafiktion, auch die komische, hier ihre eigentliche Legitimation durch die Verpflichtung auf das *prodesse*.

In vielerlei Hinsicht war der *Guzmán* die große Herausforderung für das spanische, aber auch das europäische Literatursystem der Epoche, das trotz immer stärkerer nationaler beziehungsweise regionaler Differenzierung vor allem im Hinblick auf das Gattungsgefüge und die Rezeption neo-aristotelischer Positionen große Gemeinsamkeiten bewahrt hatte. Durch die vorsichtige Akzeptanz der Prosa war eine systematische Lücke in der Gattungshierarchie entstanden. Der byzantinische Roman konnte als Pendant zu Tragödie und Epos verortet werden, sozusagen als ernstes Epos in Prosa. Doch was entsprach ihm auf der Seite der Komödie? Der Schelmenroman? Der *Guzmán* mochte als Anwärter für die Besetzung dieser Lücke gesehen werden. Zugleich aber ließ er auch die Kehrseiten des neo-aristotelischen Wahrscheinlichkeitsgebotes, nämlich das Problem der Erkennbarkeit der Fiktion, deutlich hervortreten. Durch die Form der (fingierten) Autobiographie und die Übernahme einer Reihe nichtliterarischer Diskursstrategien neigt der Schelmenroman dazu, den eigenen fiktionalen Charakter eher zu verschleiern.<sup>7</sup> Das heißt, gerade die von den Zeitgenossen so bewunderte Wahrheitsähnlichkeit macht die von den Humanisten angemahnte Unterscheidbarkeit zwischen ‚Wahrheit‘ und ‚Lüge‘ – Geschichtsschreibung und Poesie in der aristotelischen Terminologie – nicht leichter. Und das war auch für diejenigen Theoretiker und Autoren ein Problem, die – wie López Pinciano und Luis Alfonso de Carballo, Lope de Vega und Cervantes – begannen, die poetische Fiktion als autonomen Bereich anzuerkennen. Ihnen ging es darum, den Eigenwert der poetischen *inventio* und des *delectare* herauszustellen und damit das Spezifikum literarischer Prosafiktion zu definieren. Wie sollte die erzählende Prosafiktion im Rahmen strikter Wahrscheinlichkeit ihre Fiktionalität und Literarizität markieren? Und wie konnte sie dabei doch das zur Unterhaltung so nötige Wunderbare erzielen?

Diese Fragen hatte der *Guzmán* gerade nicht gelöst. Jedenfalls sah Cervantes das offensichtlich so, denn er hat schließlich mehrfach versucht, andere Antworten zu geben. An seinem Lebensende sollte er dabei auf die italienische Diskussion um das *poema eroico* und das Modell des byzantinischen Romans zurückgreifen und mit *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia*

<sup>7</sup> Zum Problem der Fiktionalität in der *Primera Parte del Guzmán de Alfarache* vgl. Niemeyer (2005b).

*setentrional* (1617) ein ernstes Epos in Prosa vorlegen. Doch mit dem *Quijote* wählte er den Rückgriff auf das Komische. Damit konnte er dem so erfolgreichen Schelmenroman auf dem eigenen Feld Konkurrenz machen<sup>8</sup> und zugleich an ein Vorbild anknüpfen, auf das schon eines der (selbstgeschriebenen) Widmungsgedichte des *Quijote* anspielt (Cervantes Saavedra 1987: 21; Cervantes Saavedra 1998: 31) und das wie kein anderes geeignet erscheinen konnte, die literarische Dignität eines komischen Erzählwerkes einzufordern: Ariosts *Orlando furioso* (Kruse 1961). Das seit 1532 in vollständiger Fassung gedruckt vorliegende komische Epos galt den Zeitgenossen als ein Homer und Vergil gleichrangiges Werk, dessen europäische Bekanntheit kaum ihresgleichen hatte – und dem auch der Pfarrer bei der Sichtung von Don Quijotes Bibliothek eine fast schon religiöse Verehrung entgegenbringt (Cervantes Saavedra 1987: 53).<sup>9</sup> Im Unterschied zum *Guzmán*, der bei allem moralischen Nutzen keinesfalls Aufnahme in die hohe Literatur beanspruchen konnte,<sup>10</sup> markiert Cervantes so von vornherein eine „sehr bewusste künstlerische Absicht“ (Kruse 1961: 264), die einmal mehr die Komik in grundsätzliche poetologische Zielsetzungen einbettet.<sup>11</sup> Sie sind zumindest teilweise in der zeitgenössischen Diskussion über das Komische angelegt, gehen aber weit über die damals gängigen Lehrmeinungen hinaus.

## Komik im Spanischen Goldenen Zeitalter

Im Kontext des neo-aristotelischen Mimesis-Gebotes hatte die wahrscheinliche – und nach Horaz folglich zwangsläufig komische – dichterische Imitation dieser Alltagswelt in der Form der klassischen Komödie einen gewis-

<sup>8</sup> Zur Konkurrenzsituation zwischen Cervantes und Alemán vgl. unter anderem Márquez Villanueva (1991), Micó (1994) und Rey Hazas (2002).

<sup>9</sup> Im Original: „pero si habla [Ariosto] en su idioma, le pondré sobre mi cabeza“ („doch wenn Ariost in seiner Sprache spricht, dann werde ich ihn auf mein Haupt legen“; Cervantes Saavedra 1998: 80), wobei die Auflegung einer Schrift auf den Kopf Zeichen höchsten Respekts war, wie er etwa päpstlichen Bullen und königlichen Dekreten gebührte.

<sup>10</sup> Das Problem war dem Autor Alemán auch durchaus bewusst, wie sich der Widmung des Werkes an Francisco de Rojas und den Vorworten entnehmen lässt; vgl. Alemán (1992: I, 106–112).

<sup>11</sup> Die Untersuchung der Bezugnahme Cervantes' auf Ariost ist nach Kruse (1961) mit Ausnahme von Hart (1989) und Gómez Montero (1998) leider nicht recht weitergeführt worden. Iffland (1999) blendet die Frage vollkommen aus, Close (2000) geht der Bedeutung der Anspielungen nur ansatzweise nach.

sen Prestigezuwachs erfahren, was sich dann auch in der Polemik um die mit der klassischen Definition nicht zu vereinbarende „neue Komödie“, die *comedia nueva* Lope de Vegas, zeigen sollte, wie sie auch im *Quijote* (I, 48) aufscheint. Die Diskussionen über das Lächerliche und darüber, welche Lächerlichkeiten vor welchem Publikum wie und zu welchem Zweck gezeigt werden können, verdeutlichen die Verschiebungen innerhalb einer bei aller ideologischen Homogenität sozial und kulturell zunehmend differenzierter Gesellschaft.<sup>12</sup> Die partielle Aneignung der Volkskultur durch das städtische Bürgertum, das solcherart der „eigenen“, dem Adel entgegengesetzten Kultur Profil verschaffen wollte (Cros 2002: 174), prägte so auch den Karneval, der unter der liberaleren Herrschaft Philipps III. (1598–1621) ausgelassen gefeiert wurde. In der Hauptstadt zeigte er bereits deutlich „verfeinerte“ Züge, warfen dort die jungen Männer doch nicht mehr mit Unrat, sondern mit parfümierten Wasserbehältnissen auf die Damen (Defournieux 1986: 155).<sup>13</sup> Auf dem Dorf hingegen war weiterhin die derb-anzügliche und gern antiklerikale Tradition lebendig, wie sie etwa Francisco López de Úbeda, dem Verfasser des im selben Jahr 1605 erschienenen „Unterhalt-samen Buches der Landstörtzerin Justina“ (*Libro de entretenimiento de la pí-cara Justina*), als Vorlage für einen burlesken Streich seiner Romanheldin diente (López de Úbeda 1977: 295–340). Das wurde auch beim höfischen Publikum, für das dieser Roman gedacht war, durchaus goutiert, konnte man so doch ohne Abstriche an der dem eigenen Ansehen geschuldeten Gemessenheit über sozial marginalisierte Typen und Phänomene lachen.

Eine ähnliche Unterscheidung nehmen auch die neo-aristotelischen Poetiken vor, meist im unmarkierten Rückgriff auf Aristoteles' *Nikomachische Ethik* und deren Differenzierung zwischen dem Urbanen und dem „wahrhaft“ Lächerlichen, das auf dem Hässlichen und Fehlerhaften beruhe. So wird in der Poetik des López Pinciano auch die Frage diskutiert, ob das Lächerliche, das aus dem Verstoß gegen die herrschende Ordnung, die Logik, den Anstand, die guten Sitten und die (Sexual-)Moral resultiert, überhaupt vor hochstehendem Publikum dargestellt werden sollte. In der Folgezeit sollte in Spanien das „wahrhaft Lächerliche“ auf bestimmte dramatische Untergattungen und Figuren reduziert und ausgegrenzt werden. Die Mehr-

<sup>12</sup> Zu diesem Phänomen vgl. Jammes (1980) sowie, aus jeweils unterschiedlicher Perspektive, Iffland (1999) und Close (2000).

<sup>13</sup> Auf diese Veränderungen geht, in enger Orientierung an Michel Foucault und Michail Bachtin, auch Iffland (1999: 143–183) ein.



heit der Schriftsteller „judged those traditions as excessively coarse and licentious and sought to bring them under civilized control“ (Close 2000: 189). López Pinciano zeigt allerdings, trotz seines Respekts vor den sozio-kulturellen Hierarchien, einen recht liberalen Umgang mit den unterschiedlichen Traditionen des Komischen, vertritt er doch eine literarische, entpragmatisierte Definition der Komödie. Die Komödie ist nämlich ganz und gar fiktiv (López Pinciano 1998: 383). Sie ist im Grunde also ein Spiel – und im Rahmen des Wahrscheinlichen und der üblichen Stilhierarchie besitzt sie deshalb eine vergleichsweise große Freiheit. Ihr entscheidendes und einzig sicheres Gattungsmerkmal ist nämlich das Lächerlich-Vergnüglich-Geistreich-Witzige („ridículo, y gustoso, y donoso“; López Pinciano 1998: 387), was durchaus die Einbeziehung gewisser derb-komischer Elemente erlaubt. Das Überleben dieser gleichsam aristophanischen Tradition ist also weder allein dem Traditionalismus der spanischen Kultur geschuldet – wie Close (2000: 189) meint – noch der auf die Sprache der karnevalsk-subversiven Volkskultur zurückgreifenden sozialen und ideologischen Dissidenz – wie Ifflands (1999: 34–36) These lautet –, sondern genauso einem Autonomisierungsprozess der Fiktion, bei dem es vor allem darum geht, einer inzwischen vielfältigen und einflussreichen Praxis den entsprechenden Ort im literarischen und kulturellen System der Zeit zu verschaffen. Idealtypisch für das komische Spiel ist deshalb für López Pinciano die der spanischen Komödie eigene Figur des *simple*, des einfältig-schwatzhaften Dieners, dessen Aussprüche alle Bereiche des Komischen umfassen können. Auch das Lachen, als angemessene Reaktion auf die Komödie, erfährt in diesem Zusammenhang eine Entpragmatisierung. Anstelle der klassischen therapeutischen Wirkung treten Unterhaltung und Distanznahme des Rezipienten gegenüber den dargestellten Figuren in den Vordergrund (López Pinciano 1998: 384), womit in gewisser Weise Rainer Warning (1996) Überlegungen zur allein im ästhetischen Bereich möglichen Reflexivität der Komik um 400 Jahre vorweggenommen werden. Auch López Pinciano bestimmt nämlich die Distanz vorrangig als gattungsspezifische Rezeptionshaltung, die aus dem Zusammenspiel von dichterischer Perfektion und Vorbildung des Zuschauers resultiert. Viel mehr als an der Moral – die nun darin besteht, dass sowohl gezeigt wird, was man meiden, wie auch das, was man befolgen solle, also eigentlich alles –, haben die Dialogpartner der *Philosophía Antigua Poética* so auch Interesse und Vergnügen an den zahllosen Beispielen für die verschiedenen Arten von Wort- und Si-

tuationsskomik. Am meisten Heiterkeit erregt die Geschichte einer bei einer Theateraufführung vor hochstehender Gesellschaft losgelassenen *ventosidad* oder schlicht eines Furzes (López Pinciano 1998: 392 f.) – ganz ähnlich wie der des Sancho Panza beim Abenteuer mit der Walkmühle.

### Der *Quijote* als komischer Roman

Die Inszenierung der Komik im *Quijote* bezieht von Anfang an ihren entscheidenden Impuls aus der Verschränkung des lebensweltlich Lächerlichen und der karnevalesken Traditionen mit unterschiedlich stark markierten intertextuellen Bezügen auf ein ganzes Universum von literarischen, aber auch wissenschaftlichen Texten, Gattungen und Diskursen. So wird die poetologische Dimension durch die schon im Prolog angesprochene Parodie der Ritterromane und die Verweise auf Ariost von Anfang an deutlich herausgestellt. Doch erfolgt dann zunächst eine Wendung hin zu anderen Spielarten der Situations- wie der Wortkomik. Das beginnt mit der Vorstellung des Protagonisten, der in seiner geistigen und grotesken physischen Abweichung von der Normalität nicht nur an sich lächerlich – weil hässlich und ungeschickt – wirkt, sondern auch an Typen der karnevalesken Festkultur gemahnt, was allerdings erst durch die Handlung der ersten Kapitel deutlich wird. Don Quijotes Ausstaffierung, der burleske Ritterschlag in der Schänke und schließlich die Prügel, die er vom Maultierjungen der Toledaner Kaufleute bezieht, erinnern an die typischen Rituale der Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs (Iffland 1999: 59–119). Sancho Panza gehört mit seiner Kugelfigur und seiner Einfalt ebenfalls in das Repertoire, das bis heute – Laurel und Hardy, Pat und Patachon, Tünnes und Schäl – gerade eine Vorliebe für die Kombination der entgegengesetzten Figuren des langen, hier bald noch zahnlosen Dürren und des kleinen Dicken und ihrer unterschiedlich akzentuierten Dummheit beziehungsweise Verrücktheit zeigt. Die Gespräche zwischen Don Quijote und Sancho, dessen auf den Eigenarten der ländlichen Umgangssprache basierende Verdrehungen fehlende Erziehung (Alonso 1948) und so nach Aristoteles und López Pinciano (1998: 391 f.) lächerliche Ignoranz demonstrieren, sind zunächst ebenfalls in diesem Bereich angesiedelt.

Doch die karnevalesken Konnotationen werden auf der nur dem (intendierten) Leser zugänglichen Ebene zunehmend von literarischen Anspie-

lungen überlagert und so in eine andere Dimension aufgehoben. Das betrifft zuerst die beiden Hauptfiguren, die beide eine deutliche Stilisierung nach unterschiedlichen – und keineswegs nur komischen – Modellen erfahren. So wird bei Don Quijotes Beschreibung, noch bevor er sich in das unfreiwillig parodistische Gegenbild zu den Protagonisten der Ritterromane verwandelt, der Typus des Melancholikers aufgerufen, der sich dann im Folgenden immer mehr in seinen hohen, melancholischen Wahn hineinsteigert. Wie Harald Weinrich (1956) vor Jahrzehnten schon ausgeführt hat, ist dieser Wahn zugleich Ausdruck seines Ingeniums wie Ursache für seine „traurige“ Gestalt, was dem gebildeten Leser aus der damals in ganz Europa so beliebten „Psychologie des Genies“ – etwa aus Huarte de San Juans vielfach aufgelegter und übersetzter „Prüfung der Köpfe“ (*Examen de ingenios*, 1575/1594) – und der nicht minder gepflegten Physiognomik vertraut gewesen sein wird.

Mit dieser Charakterisierung auf wissenschaftlicher Grundlage einher geht der Rückgriff auf einen in ganz Europa berühmten Text, nämlich die Satire *Morias Encomion* (1511), das „Lob der Torheit“ des Erasmus von Rotterdam. Antonio Vilanova (1949/1989) hat über Jahrzehnte hinweg die zahlreichen Analogien und Korrespondenzen zwischen Verhalten und Aussagen Don Quijotes und Sanchos und der Selbstbeschreibung der Torheit in Erasmus' Klassiker herausgearbeitet, einem Werk, das wie viele andere des Humanisten trotz Verbotes durch die Inquisition in Spanien und der Neuen Welt sehr wohl weiter kursierte (Bataillon 1966; Martínez Ruiz 1970; Herrejón Peredo 2000). Und auch wenn man, mit Bachtin, das karnevaleske Substrat der *Laus stultitiae* nicht verkennen darf – spricht hier doch die Torheit selbst –, so darf man genauso wenig übersehen, dass für Erasmus das Lachen vor allem Mittel zum Zweck ist. Das „Lob der Torheit“ dient der erheiternden Geißelung von lebensferner Weisheit und Askese sowie ihres Gegenstücks, der allein dem Materiellen verpflichteten Torheit. Ziel ist der vernünftige Ausgleich zwischen beiden. Don Quijote und Sancho verkörpern in diesem Sinne natürlich keine empfehlenswerte Synthese. Aber die allmähliche Wandlung der Figur des Sancho zum „verständigen Simpel“ (*simple discreto*) oder Morosophen macht ihn zu einem prototypischen Vertreter der von Erasmus gefeierten Narrenweisheit und lässt zugleich die satirische Dimension wieder einmünden in die Welt der Komödie, der nicht nur Sancho entstammt, sondern auf die auch die Handlung selbst immer stärker verweist, wie noch zu sehen sein wird. Von Anfang an verkörpern

beide Figuren jedenfalls jene *insanitas*, die, wie Erasmus sagt, „vergat ad voluptatem“, die also zum Ergötzlichen tendiert und so „kein geringes Vergnügen bereitet, sowohl denen, die ebenfalls verrückt sind, wie jenen, die ihnen Aufmerksamkeit schenken, ohne dass sie deshalb selber verrückt wären“ („non mediocrem delectationem adfert, tum iis qui eo tenentur, tum illis, quibus est hoc animadversum, nec tamen eodem insaniunt“; Erasmus 2005: XXXVIII, 192 f.). Dem kundigen Zeitgenossen dürfte die Anspielung auf einen der literarisch elegantesten und humorvollsten Texte des europäischen Humanismus nicht entgangen sein.<sup>14</sup> Und auch die so passend unpassenden Repliken und Sprichwörter des Sancho werden manchen gebildeten Leser an Erasmus erinnert haben, genauer: an den Dialog „Reim dich oder ich fress dich“ („Aprosdionysa sive absurda“) aus den „Vertrauten Gesprächen“ (*Colloquia familiaria*) von 1518, den überaus erfolgreichen Mustertexten eleganter lateinischer Ausdrucksweise über Alltagsbelange.

Deutlicher noch, weil ausdrücklich benannt, erscheint die Stilisierung des Helden nach dem Vorbild des bereits erwähnten *Orlando furioso* im *Quijote* (I, 25). Genau genommen handelt es sich hier um eine missglückte Selbststilisierung Don Quijotes. In der Sierra Morena will er Liebeswahn und Wut Rolands zusammen mit der Liebesbuße des Amadís nachahmen und beauftragt Sancho, Dulcinea Kunde von seiner liebesbedingten *locura* – die er durch Radschlagen ohne Unterhosen beweist – zu bringen. Doch nachdem sein Knappe mit dem Brief an Dulcinea fortgeritten ist, kommt der „Ritter von der traurigen Gestalt“ zu dem Schluss, dass Rolands Wut nicht nur allzu wenig erstaunlich – weil durch Liebesenttäuschung und dadurch herbeigeführten Verstandesverlust natürlich bedingt –, sondern auch viel zu unbequem und den Grundbedürfnissen abträglich sei (Cervantes Saavedra 1987: 220 f.; Cervantes Saavedra 1998: 290 f.). Er will sich folglich allein an das Vorbild des Amadís halten. Den Leser wird diese überraschend vernünftige und nachgerade praktische Überlegung Don Quijotes

<sup>14</sup> Darauf verweisen auch die von unbekannter spanischer Hand verfassten Randglossen, die Bataillon (1966: 798 f.) neben dem durch die Inquisition barbarisch verunstalteten Kupferstichporträt des Erasmus in einem Exemplar der *Cosmographia* (1550) von Sebastian Münster gefunden hat und die auf der einen Seite des Gesichts besagen: „y su amigo Don Quijote“, auf der anderen Seite: „Sancho Panza“. Die Intention der Beschriftung ist und bleibt unklar, genauso wie um eine der Herabsetzung des Erasmus folgende Verhöhnung des Cervantes mag es sich um eine der Verurteilung des Erasmus trotzende Würdigung handeln. In beiden Fällen, so Bataillon, wird die dem unbekanntem Zeitgenossen aufgefallene Verbindung Cervantes/Erasmus deutlich.

ebenso amüsiert haben wie die mit der vorangegangenen Vorführung von Narrheiten gegebene unfreiwillige Parodie seines Vorbildes, die einmal mehr die karnevaleske Welt des Unterleibs aufruft. Doch zugleich führt die gesamte Episode, die an zentraler Stelle eine luzide Reflexion Don Quijotes über die Fiktionalität der angebeteten Damen in Literatur und Theater einschließt und an ihrem Ende, mit dem Zusammentreffen von Sancho, dem Barbier und dem Pfarrer, die „operación retorno“ (Rückholoperation)<sup>15</sup> einleitet, das kompositorische Verfahren vor, das die Komik des *Quijote* über weite Strecken auszeichnet. Denn durch die Bezugnahme auf literarisch-fiktionale Vorlagen, die hier von Don Quijote selbst in Szene gesetzt wird, wird die daraus resultierende lebensweltliche Komik ebenfalls als inszenierte und damit fiktive kenntlich gemacht. Der Verrückte spielt einen Verrückten in Anlehnung an einen fiktiven Verrückten – und die Lachwirkung der harmlosen Entblößung, von Gustave Doré übrigens recht schamhaft illustriert,<sup>16</sup> wird durch den aufgerufenen Kontrast zu den zerstörerischen Wütereien des „rasenden Roland“ nicht nur gesteigert, sondern von vornherein im Bereich literarischer Imagination angesiedelt.

Die solcherart erzielte literarische „Nobilitierung“ des Lächerlichen geht einher mit der zunehmenden systematischen Verfeinerung (Close 2000: 330) von Handlung und Hauptfiguren. Die Prügeleien und unfreiwilligen Körperausscheidungen – man denke nur an das bereits erwähnte Abenteuer mit der Walkmühle oder das Erbrechen von Sancho und Don Quijote nach der zweiten Einnahme des Balsams von Fierabrás – nehmen ab, stattdessen gewinnen die geistreich-verdrehten Unterhaltungen zwischen Don Quijote und Sancho und die Gespräche zwischen den anderen Gästen der Schänke sowie deren „Kunstgriff“ zur Heimholung Don Quijotes die Oberhand. Hinzu kommen die eingeschobenen Novellen, in denen sehr viel ernstere Themen verhandelt werden und die der Haupthandlung so eine komplexe ethische Dimension verleihen.<sup>17</sup> Die zahlreichen Szenen, in denen gelacht wird, haben ebenfalls teil an diesem Prozess von Verfeinerung

---

<sup>15</sup> Den treffenden Ausdruck verdanke ich Hans-Jörg Neuschäfer.

<sup>16</sup> „Mit großer Eile zog er hierauf die Beinkleider ab, und blieb im Hemde, und mir nichts dir nichts, schlug er zweimal Rad und warf sich zweimal über, den Kopf nach unten und die Beine in die Höhe, indem er Dinge zeigte, die, um sie nicht noch einmal zu sehen, den Sancho bewogen, den Rosinante umzuwenden, völlig zufrieden und hinlänglich vorbereitet, um schwören zu können, sein Herr sei unsinnig“ (Cervantes Saavedra 1987: 219; Cervantes Saavedra 1998: 289 f.). Bei Doré sieht man vom kopfstehenden Don Quijote nur die Hinterbacken und einen Newtons Gesetzen zum Trotz hochstehenden Hemdzipfel ...

und Komplexitätssteigerung. Zu Beginn der ersten Ausfahrt ist es noch ein schlichtes und unbarmherziges Verlachen, das intrafiktional nicht nur das intendierte Lachen des Lesers, sondern auch die Distanz gegenüber Figur und Handlung signalisiert. Doch je mehr Figuren hinzukommen, umso mehr wird dieses Lachen differenziert. Wenn Sancho im *Quijote* (I, 21) über die Umdeklarierung der Barbierschüssel in den Helm von Mambrin lacht und Don Quijote damit zu abstrusen Begründungen des so gar nicht helmähnlichen Aussehens anregt, dann handelt es sich nicht nur um das an sich wiederum lächerliche Lachen eines Narren über den anderen, sondern auch um die Erhebung des Lachens zu einem Impuls für weitere, noch geistreich-komischere Sprachhandlungen. Das Lachen der anderen Figuren wird dagegen nach ihrer Ankunft in der Schänke immer mehr zum Äquivalent des Lachens im Theater, bezieht es sich doch keineswegs mehr allein auf Don Quijote und Sancho, sondern auch auf sich selbst als Darsteller beziehungsweise Autoren und Theaterdirektoren der zum Zweck der Heimholung Don Quijotes gespielten Rittergeschichte. Die Distanzwirkung des Lachens wird dadurch gesteigert, ist es doch nun ein reflexives Lachen, das vor allem den Barbier und den Pfarrer als Zuschauer ihrer selbst ausweist und so die eigenartige *double-bind*-Position des Lesers von Fiktionen spiegelt. Und auf der anderen Seite kommt das Mitgefühl mit dem Narren hinzu. Schließlich nehmen sich ja alle Don Quijotes an und sorgen für die Behebung der Schäden und Händel, die die Verrücktheit des Protagonisten hervorgerufen hat. Sogar die Häscher der Heiligen Bruderschaft, die immerhin einen Haftbefehl gegen Don Quijote vorweisen, lassen von ihm ab und werden zu Friedensstiftern, während der Pfarrer und Don Fernando den Wirt und den Besitzer der Barbierschüssel entlohnen. So gelangen am Ende alle wohlbehalten nach Hause.

Abgesehen von Prügeln und ausgeschlagenen Zähnen entsteht in der erzählten Welt des *Quijote* also kein ernsthafter Schaden. Anspruchsvolle Gespräche über Literatur haben in dieser Welt ebenso Platz wie die derb-komischen Aussprüche Sancho Panzas, getrennte Liebende und verlorene Brüder finden sich auf wundersame Weise wieder, Schelme sind undankbar, aber gebildet, Schankmädchen hässlich, doch liebesbedürftig, Adelige leichtfertig, aber schließlich ehrenhaft, der Pfarrer gelegentlich albern, doch mit dem Herz auf dem rechten Fleck. Kurzum, niemand ist richtig schlecht –

---

<sup>17</sup> Zu den ethischen Belangen des *Quijote*, die hier keineswegs verkannt werden sollen, vgl. Neuschäfer (1999).

und die Geschichte geht für die große Mehrheit der Beteiligten gut aus. Deutlich wird hier ein idealisiertes Bild von Wirklichkeit entworfen, genauer: die „glückliche Welt der Komödie“, die neben der anfänglichen Sphäre der Alltagselemente und Don Quijotes Ritterphantasien die dritte imaginäre Großregion des Romans bildet, wie Félix Martínez Bonati (1992: 42) zu Recht betont hat. Die Funktion der eingeschobenen Novellen (vgl. Neuschäfer 1999) besteht wohl auch darin, durch den ästhetischen wie moralischen Kontrast diese „Komödienhaftigkeit“ der Welt der Haupthandlung zu verdeutlichen. Wohlgemerkt, nicht allein den Kontrast zwischen Tragik und Komik, sondern den Unterschied zwischen den gattungstypisch unterschiedlich erdachten möglichen Welten, zwischen den unterschiedlichen Weisen der Stilisierung, die aber eben dadurch miteinander verbunden sind, dass das Prinzip der Stilisierung selbst ein Fiktionsprinzip darstellt.

### Poetologische Dimensionen des Komischen

So ist auch die Verrücktheit Don Quijotes selbst ein deutlich stilisierter Fall des seit dem Mittelalter beliebten – und keineswegs notwendig komischen – literarischen Motivs der „gelebten Literatur“. In seiner parodistischen Ausrichtung hatte Cervantes das Motiv wiederum wohl einem Text entlehnt, nämlich dem anonymen, vermutlich zwischen 1588 und 1591 entstandenen *Entremés de los Romances*. In diesem kurzen Theaterstück beschließt der Bauer Bertolo nach der Lektüre der Romanzensammlungen, deren Helden nachzueifern, und projiziert, mit einer Papprüstung angetan, die Welt der Ritterromanzen auf die Alltagsbegegnungen, was ihm natürlich nur Prügel einbringt. Margot Kruse (1986) hat die engen Bezüge zwischen diesem burlesken Spiel und den ersten Kapiteln des *Don Quijote* verdeutlicht und die Vielschichtigkeit herausgearbeitet, die das Motiv bei Cervantes gewinnt, indem der Grundeinfall der gegen Lope de Vega und seine Vorliebe für die Romanzenform gerichteten Satire ins poetologisch Grundsätzliche erweitert wird. Denn die „Verfälschung der Beziehungen zur Realität durch die Lektüre ist auf das engste verbunden mit der grundsätzlichen Frage nach dem Wirklichkeits- und Wahrheitsanspruch der Dichtung“ (Kruse 1986: 57). Liest man dies nun vor dem Hintergrund des nicht zuletzt durch die Bezüge auf Erasmus angedeuteten humanistischen Literaturverständnisses, so erweist sich die besondere Gestaltung der Narrheit Don Quijotes als Widerle-

gung der Vorwürfe gegen die Prosafiktion, führt sie doch die humanistische Unterwerfung jeglicher Fiktion unter moralisch-didaktische Belehrungsansprüche *ad absurdum*. Don Quijote fällt auf die Illusion der Ritterbücher herein, weil er sie dem *prodesse*-Anspruch des humanistischen Literaturbegriffs unterwirft, der die Fiktion nicht um ihrer selbst willen anzuerkennen vermag und ihr eine pragmatische Funktion zuschreibt. So können genauso gut andere Gattungen zum Ausgangspunkt „gelebter Literatur“ werden. Um 1600 war ein solches Leseverhalten im Hinblick auf die Ritter- oder die Schäferromane nicht mehr zu befürchten, sehr wohl aber konnte der *Guzmán* mit seiner Mischung von Wahrscheinlichkeit, Fiktionsverschleierung und moralischer Belehrung einem solchen Literaturverständnis aus einer anderen Richtung neuen Auftrieb geben. In diesem Sinne erhält die Komik im *Quijote* also durchaus eine klassische, didaktisch-therapeutische Dimension, die allerdings gerade nicht primär auf die Lebensführung zielt, wie der *Guzmán*, sondern auf den Anspruch, den dieser Roman erhebt.

Für die Frage nach der Komik ist aber vor allem von Bedeutung, dass die an sich lächerliche Narrheit Don Quijotes als Extremfall der „gelebten Literatur“ nun im Fortgang der Handlung kunstvoll übersteigert wird. Denn im Unterschied zu Bertolo gelingt es Don Quijote und seinem „Stiefvater“ Cervantes, die *locura* gegen alle Widerstände und Erwartungen bis zu einem guten Ende durchzuhalten, indem bald auch andere Figuren in die „Erfindung“ von Ritterwelten zum Zweck des nun eindeutig fingierten Nachlebens der Ritterabenteuer einbezogen werden. Dieser Kunstgriff der intrafikionalen Verdoppelung der poetischen *inventio* betont die Verlagerung des Komischen aus dem lebensweltlich-drastischen Bereich in den des geistreich-spielerischen. Nicht das lächerliche Scheitern der falschen Lektüre der Welt steht fürderhin im Vordergrund, sondern ihre ansteckend erheiternde Wirkung auf die anderen Figuren, die zu Stellvertretern des Autors werden und Ritterwelten fingieren, die den Ritter von der traurigen Gestalt zu weiteren, nun allerdings vorrangig sprachlichen Manifestationen seiner Verrücktheit provozieren. Schon der burleske Ritterschlag im *Quijote* (I, 3) erfolgt im Rahmen einer solchen Fiktion. Und erst recht gilt das für einen großen Teil der Begebenheiten, die sich ab dem 16. Kapitel in der Schänke und im Zusammenhang mit der von Pfarrer und Barbier ausgeheckten Geschichte von der Prinzessin Micomicona ereignen. Unter der Anleitung des Pfarrers, der so als eine Art *alter ego* des Autors erscheint – nicht umsonst ist es auch der Pfarrer, der etwa im *Quijote* (I, 47) dem Kano-



nikus die Geschichte Don Quijotes erzählt und im darauf folgenden Kapitel die mutmaßlich von Cervantes geteilte Komödientheorie erläutert –,<sup>18</sup> wird die Schänke zur Bühne, auf der eine Komödie der Verkleidungen und Verstellungen inszeniert wird. Bis auf Don Quijote haben daran alle ihren Spaß, auch wenn sie sich, wie der Pfarrer, gelegentlich ihres Unernstes genieren. Komik und Fiktion werden so intrafiktional zu einer untrennbaren Einheit verbunden.

Das gilt aber genauso für die extrafiktionale Ebene, auf der dem intendierten Leser diese Engführung dadurch signalisiert wird, dass gerade der tumbe Sancho beginnt, die „niedrigsten“ und deshalb lächerlichsten Phänomene der Alltagswelt zum Ausgangspunkt ritterweltlicher Fiktionen zu machen. Schon lange vor seiner Verzauberung der Dulcinea (im zweiten Band) hat er nämlich auf seine Weise verstanden, auf welchem Fuß sein Herr hinkt. So ist ihm das stampfende Geräusch, das beide am Abend nach dem Abenteuer mit den Schafherden vernehmen und in dem Don Quijote sofort das Anzeichen eines neuen Abenteuers wittert, ebenfalls unheimlich. Ja, es ist ihm sogar so unheimlich, dass er die Rast erzwingt – indem er Rosinante die Beine zusammenbindet und behauptet, die Unbeweglichkeit des klapprigen Streitrosses sei das Werk eines bösen Zauberers – und sich dann ganz dicht neben seinen weiter auf Rosinante sitzenden Herrn stellt, um ja nicht allein die Nacht verbringen zu müssen. Doch zugleich ist ihm wohl klar, dass dieses unheimliche Geräusch zwar nichts Gutes, aber sicher auch keines der von Don Quijote in Aussicht gestellten Ritterabenteuer verheißt, denn:

„Indem geschah es, vielleicht von der Kühle des Morgens, der schon anbrach, vielleicht auch, daß Sancho einige treibende Speisen gegessen hatte, oder ob es bloß eine Veranlassung der Natur sein mochte (und dieses scheint am glaubwürdigsten), genug, es kam ihn der Wunsch und das Begehren an, das zu tun, was kein anderer für ihn tun konnte; aber die Furcht, die in sein Herz Eingang gefunden, war

---

<sup>18</sup> Die Figur des Pfarrers harrt noch der eingehenden Untersuchung. Die Aufzählung der Episoden, in denen er Positionen des (impliziten) Autors zu vertreten scheint – etwa beim Büchergericht oder auch beim Kommentar zur Novelle des grübelnden Fürwitzigen –, lässt sich noch weiter fortsetzen. Die Frage, ob die literaturtheoretischen Äußerungen im *Quijote* mit Auffassungen des Autors gleichgesetzt werden können, steht natürlich grundsätzlich unter dem Fiktionsvorbehalt. Eine gewisse Nähe lässt sich, ungeachtet der zahlreichen Mehrdeutigkeiten, aber an vielen Stellen feststellen, vgl. Riley (1962) und Riley (1998).

so groß, daß er sich nicht einen Finger breit von seinem Herrn zu entfernen getraute; [...] was ihm also zum Besten seines Heiles zu versuchen übrig blieb, war, daß er seine rechte Hand von dem Hinterteil des Sattels herunternahm und mit dieser gewandt und ohne Geräusch die nie verschürzte Schleife löste, die ganz allein und ohne irgend anderen Beistand seine Hosen in die Höhe hielt, so daß sie mit der aufgemachten Schleife plötzlich niederfielen und ihm nur wie Fußschellen blieben: worauf er denn das Hemd bestmöglichst erhob und in die Luft hinein beide Sitzteile reckte, die nicht unansehnlich zu nennen. Dieses vollbracht (womit er glaubte, das meiste vollstreckt zu haben, um aus seiner großen Angst und Not zu kommen), zeigte sich eine andere, größere Not, denn er fürchtete, seine Tat nicht ohne Geräusch und Lärm verrichten zu können, somit also biß er die Zähne zusammen, zog Kopf und Schulter in eins und hielt den Atem, so sehr er nur konnte, an sich: aber allen diesen Vorkehrungen zum Trotz widerfuhr es ihm, daß er unversehens ein kleines Geräusch verursachte, sehr verschieden von jenem, welches ihn in so große Furcht versetzt. Don Quixote vernahm es und sagte: ‚Welch ein Geräusch ist dieses, Sancho?‘ ‚Ich weiß es nicht, gnädiger Herr‘, antwortete dieser, ‚es mag leicht wieder was Neues sein, denn Glücksfälle wie Unglücksfälle kommen selten einzeln‘“ (Cervantes Saavedra 1987: 158; Cervantes Saavedra 1998: 215 f.).

Komisch ist in dieser meisterlichen Darstellung alltäglich-körperlicher Not – um nicht zu sagen: Notdurft – und der zivilisatorischen Peinlichkeit nicht der unpassende Furz allein – wie bei López Pinciano –, sondern vielmehr der Versuch des Knappen, das Geräusch im Sinne der Ritterlogik seines Herrn umzudeuten. Der Versuch schlägt allerdings fehl, denn neben dem Gehör ist auch Don Quijotes Geruchssinn über die Maßen fein entwickelt ... Kurzum, der Furz bleibt Furz, und das ist dann sozusagen die dritte Volte der Komik, die aber noch einmal ins Bewusstsein hebt, dass für einen Moment lang die Protagonisten genauso wie Autor und Leser den Furz als Objekt poetischer Fiktionalisierung in Betracht gezogen haben. Auch das weit unheimlichere Geräusch entpuppt sich dann übrigens als triviales Phänomen: Es stammt von den Schwengeln einer Walkmühle, wie Don Quijote bei Tageslicht unschwer erkennt. Ritter und Knappe erleben hier kein Abenteuer außer dem, das sie sich selber bzw. dem anderen vor-

gestellt haben. Genau dieses Erkenntnis dient am Ende der Episode als Sprungbrett für die Fortschreibung der Komik in ihre vierte Dimension: Sancho beginnt, über die Diskrepanz zwischen Don Quijotes hochtönender Ritter-Phantasterei und ihrer trivialen „Auflösung“ zu lachen. Zunächst ist Don Quijote darüber erbost und haut auf Sancho ein, dann aber zeigt er sich doch zum Eingeständnis der besonderen Lächerlichkeit des „unerhörten und nie gesehenen“ Abenteuers bereit: „Ich leugne nicht“, antwortete Don Quixote, „daß das, was uns zugestoßen, nicht ein Ding würdig zu lachen sei: aber nicht ebenso würdig ist es zu erzählen, denn nicht alle Leute sind verständig genug, um den rechten Fleck einer Sache zu treffen“ (Cervantes Saavedra 1987: 161; Cervantes Saavedra 1998: 220). Und im Anschluss an diesen augenzwinkernden Hinweis an den „verständigen“ Leser – liest er doch gerade das, was Don Quijote ob der Lächerlichkeit für nicht erzählwürdig hält – beginnt recht eigentlich die wunderbare Freundschaft zwischen Don Quijote und Sancho. Don Quijote bittet Letzteren nicht nur um Verzeihung ob der empfangenen Prügel, sondern attestiert ihm auch Verständigkeit, und beide einigen sich, wie bei einem Spiel, von nun an die Regeln des Abstandes zwischen Herrn und Knappen einzuhalten – was schon im folgenden Abenteuer, dem der Erbeutung des Helms von Mambrin, natürlich wieder durchbrochen wird.

In mancherlei Hinsicht kann die Szene aus dem *Quijote* (I, 20) als *mise en abyme*, als nach innen gerichtete Spiegelung der dem Roman insgesamt eignenden Poetik des Komischen, verstanden werden. Die Komik ist im *Quijote* nicht nur unweigerliches Charakteristikum des Aufeinanderprallens von fiktionalem Ritterweltmodell und alltäglicher Wirklichkeit (Weich 1989), sondern auf einer zweiten Ebene das untrügliche Zeichen dafür, dass dieser den Kern der Auseinandersetzung um die Fiktion treffende Konflikt selbst wieder im Modus des dezidiert Fiktiven inszeniert wird. Dabei dient die in der Lebenswelt angesiedelte Lächerlichkeit – nämlich das Vorkommen des Hässlichen und Ungeschickten oder, moderner gesagt, die Normverletzung – nurmehr als Sprungbrett für die Eigendynamik komischer, das heißt witzig-vergnüglicher Imagination. Die Komik ist also durchaus kein Selbstzweck, genauso wenig wie der *Don Quijote* ein rein komisches Buch ist. Aber sie ist in ihrer Polyfunktionalität eben deutlich entpragmatisiert, genauer gesagt, sie erscheint als der Bereich dichterischer Invention, in dem die Fiktion ihre Fiktionalität nicht nur am selbstbewusstesten ausstellen, sondern daraus auch wiederum einen Gewinn an Vergnügen zie-

hen kann, ohne dabei gegen die Wahrscheinlichkeit und andere ethisch-ästhetische Anforderungen an „gute“ Dichtung verstoßen zu müssen.

Zu einem weiteren Höhepunkt kommt die Komik als Zeichen einer sich ihrer selbst und ihres Spielcharakters bewussten Prosafiktion in der Ausgestaltung der Erzählinstanz. Komisch wirken nämlich nicht nur die „normative Diskrepanz“ zwischen Erzähler und Figur (Weich 1989: 239) – die, wie gleich noch ersichtlich wird, ganz so durchgängig nicht ist –, sondern mehr noch die Ironie und die Fiktionsbrüche, die offensichtlich als Verdrehung und Relativierung der gattungstypischen Erzähldiskurse sowohl der Ritter- wie der Schelmenromane mit ihrem Autoritätsanspruch gemeint sind. Der komische Illusionsbruch, der am Ende des 8. Kapitels dadurch bewirkt wird, dass der Erzähler auf dem Höhepunkt der Handlung seine Erzählung abbricht, kommt bekanntermaßen schon in Ariosts *Orlando furioso* vor.<sup>19</sup> Doch diese Art der Fiktionsironie lässt die Autorität des Erzählers unangetastet, die Fiktionalität auch seines Erzählaktes bleibt sozusagen im Dunkeln. Das gilt erst recht für die monologische Erzählerstimme der fingierten Autobiographie der Schelmenromane, die jeglichen metafikcionalen Hinweis im Sinne der Wahrscheinlichkeit vermeiden muss. Demgegenüber wird die Fiktionsironie bei Cervantes – im berühmten 9. Kapitel des ersten Teils – durch die Einführung neuer „Quellen“ mit ihren eigenen, einander widersprechenden und keineswegs zuverlässigen Verfassern in eine neue Dimension gehoben. Denn die Auffindung des fremdsprachlichen Manuskripts, die parodistisch auf den Ritterroman *Las sergas de Esplandián* verweist, bildet den Anfang einer metafikcionalen Ebene, die zunehmend an Gewicht gewinnt und dabei genau jene ingenios-literarische Komik verwirklicht, auf die auch die anderen, bislang besprochenen Verfahren abzielen. Wirkungsvoller als sie aber kann die komische Brechung der Erzählerstimme die für das Erkennen der Fiktion nötige Distanz des Lesers zum Gelesenen erzeugen. Durch die Verknüpfung zwischen dem Manuskript des „ersten Autors“, nämlich des arabischen Geschichtsschreibers Cide Hamete Benengeli (*primer autor*), der Übersetzung des Moriskanen und der darauf basierenden „Nacherzählung“ des „zweiten Autors“ (*segundo autor*) werden auch ideologisch unterschiedliche Standpunkte relativierend nebeneinandergesetzt. Sie bleiben zwar der Hauptinstanz des „zweiten Autors“ untergeordnet, doch ist dieser deshalb nicht verlässlicher. Seine zwischen

<sup>19</sup> Zu den narrativen und kompositorischen Anregungen, die Cervantes dem *Orlando furioso* entnahm und eben durch eine metafikcionalen Ebene bereicherte, vgl. Gómez-Montero (1998).

übertrieben-ironischem Lob und ebenso ironischer Quellenkritik oszillierenden Kommentare zur Vorlage von Cide Hamete wirken genauso mehrdeutig wie die hyperbolischen Beteuerungen der unzweifelhaften Wahrheit der Geschichte, die als „Lügensignale“ (Weinrich 1967/2000) den „imaginierten“ Charakter des Erzählten enthüllen. Auf der Ebene des Erzähldiskurses – die im zweiten Teil von 1615 noch viel weiter entwickelt wird – wird so die Signalwirkung des Komischen um den für das lustvolle Erkennen der Fiktionalität noch fehlenden Aspekt bereichert: Der Fiktionspakt zwischen Autor und Leser betrifft nicht allein die erzählte Welt, sondern zuallererst den Erzählakt selbst. Ein besonders prägnantes Beispiel bietet nach dem 9. das 16. Kapitel des ersten Teils, in dem der „zweite Autor“ Folgendes berichtet:

„Hierauf folgte das Bett des Eseltreibers, wie schon gesagt, aus den Sätteln und dem Schmucke seiner besten beiden Maultiere bereitet, deren er zwölf hatte, die spiegelblank, dick und sehr ansehnlich waren, denn er war einer der reichsten Eseltreiber von Arevalo, wie der Autor dieser Historie sagt, der dieses Treibers besonders erwähnt, weil er ihn kannte und, wie einige sagen wollen, gar verwandt mit ihm war. Dieses beweist, daß Cide Hamete Benengeli ein forschbegieriger und in allen Dingen überaus gründlicher Geschichtsschreiber war, weil aus dem Angeführten erhellt, daß er selbst die unbedeutendsten und gemeinsten Umstände nicht mit Stillschweigen übergeht. Hieran sollten ernsthafte Geschichtsschreiber ein Beispiel nehmen, die uns die Begebenheiten immer so kurz und bündig vortragen, daß sie uns kaum die Lippen berühren, indem sie aus Unbedacht, Bosheit oder Einfalt die wichtigsten Dinge im Tintenfasse zurücklassen. Tausendmal sei der Verfasser des *Tablante de Ricamonte*, sowie der Herausgeber des Buches gepriesen, in welchem die Begebenheiten des Grafen Tomillas erzählt werden, denn diese haben gründlich und ausführlich geschrieben“ (Cervantes Saavedra 1987: 120; Cervantes Saavedra 1998: 171 f.).

Beinahe überflüssig zu betonen, dass es sich bei den zuletzt hochgelobten „Verfassern“ um Erzähler von Ritterromanen handelt. Offensichtlich leidet der „zweite Autor“ an eben demselben blinden Fleck, den er vorher bei *Don Quijote* konstatiert hat, was seine Erzählung natürlich nicht glaubwür-

diger macht, sondern unter der Hand in die Nähe der erheiternden Rede der Torheit rückt, die sich selbst lobt und die Torheit der anderen tadelt. Dem Leser jedenfalls wird mit dieser Passage nicht nur ein ironischer Fiktionalitätshinweis gegeben, sondern auch höchst komisch eine der wichtigsten Strategien zum Zwecke der Wahrscheinlichkeitsillusion entdeckt, ganz so, als habe Cervantes schon Roland Barthes' *L'effet de réel* (1968) gelesen: die Präsentation kontingenter Wirklichkeitsdetails.

Späteren europäischen Lesern ist die komische Wirkung der Fiktionsironie wohl nicht ganz entgangen. So erklären sich die zaghaften Versuche in Sorels *Berger extravagant* und im *Chevalier hypocondriaque* von Gilbert Saulnier Du Verdier, auch die Erzählverfahren zum Amusement des Lesers einzusetzen, allerdings mit einer im Unterschied zum *Quijote* sehr viel stärker normstabilisierenden Absicht oder genauer: im Sinne einer moralischen Repragmatisierung der Komik (Weich 1989: 234–244). Demgegenüber verweist das Komische im *Quijote* vor allem auf eines: auf das Bekenntnis zu der sich im vergnüglichen Spiel realisierenden und ihrer selbst vergewissernden erzählenden Prosa fiktion. Nicht die Welt ist im *Quijote* das Spiel, wie Auerbach (1949/1994: 331) seinerzeit meinte, sondern die Literatur, die sich so ihre Autonomie gegenüber den moralisch-ideologischen Ansprüchen geschichtlicher Wirklichkeit erschreibt, ohne doch den Anspruch aufzugeben, etwas über die Realität sagen zu können. Oder vielleicht besser umgekehrt: Erst als komisches, das heißt von Nützlichkeitsimperativen entlastetes Spiel kann die als solche erkannte Prosa fiktion die Gegebenheiten der Welt zugleich spiegeln und überschreiten. In dieser selbstbewussten Selbstbescheidung liegt die „tapfere Weisheit“ des Cervantes, aber auch die eigentliche Sprengkraft des *Quijote*.

Den allermeisten Zeitgenossen – und auch noch Sorel – blieb sie wohl verborgen, ebenso wie die Tatsache, dass hier erstmals ein Werk vorlag, das als „komisches Epos in Prosa“ dem bewunderten *Orlando furioso* an die Seite gestellt zu werden verdiente<sup>20</sup> und somit jene Leerstelle zu besetzen vermochte, die der *Guzmán* hatte ersichtlich werden lassen.<sup>21</sup> Doch unter der

<sup>20</sup> Ein früher, zum Nachteil des *Quijote* ausgehender Vergleich zwischen beiden Werken findet sich in den *Questions sur l'Encyclopédie* (1765) von Voltaire. Die ausdrückliche Bevorzugung gegenüber Ariosts Epos setzte sich bekanntermaßen erst in der (deutschen) Romantik durch; vgl. Kruse (1961: 251–253) sowie Close (1978).

<sup>21</sup> Die Beziehung zwischen dem *Quijote* und dem *Guzmán* wird erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts thematisiert, wobei Américo Castro für viele Jahre die Richtung vorgeben sollte; vgl. Rey Hazas (2002).

Hand, im Schafspelz des über die Jahrhunderte wohl ob seines grandiosen Unterhaltungswertes immer wieder gelesenen *funny book*, gelang es dem *Quijote*, diese Leerstelle ganz neu zu definieren und zu jenem Ort der ästhetischen wie ideologischen Freiheit zu machen, ohne den die weitere Entwicklung des Romans so nicht möglich gewesen wäre. Vielleicht hat Mateo Alemán etwas davon geahnt, als er 1608, bei seiner Auswanderung nach Mexiko, ausgerechnet den *Quijote* mitnahm.<sup>22</sup>

## Bibliographie

### Texte

- Alemán, Mateo (1992): *Guzmán de Alfarache*. Herausgegeben von José María Micó. 2 Bde. Madrid: Cátedra 1992 (Letras Hispánicas 86–87)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1987): *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*. Aus dem Spanischen von Ludwig Tieck. Zürich: Diogenes 1987
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1998): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha y Segunda parte del ingenioso Cavallero Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica 1998
- Erasmus Roterdamus (2005): *Morias Encomion id est Stultitiae Laus*. <http://www.gmu.edu/departments/fld/CLASSICS/eras.moriae.html> (27.3.2005)
- Fernández de Avellaneda, Alonso (2005): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Juventud 2005
- López Pinciano, Alonso (1998): *Philosophía Antigua Poética*. Madrid: Biblioteca Castro 1998
- López de Úbeda, Francisco (1977): *La Pícaro Justina*. Edición de Antonio Rey Hazas. Madrid: Editora Nacional 1977
- Sorel, Charles (1667): *Bibliothèque françoise*. Paris: par la Compagnie des libraires du Palais 1667

### Studien

- Alonso, Amado (1948): „Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho“, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (1948), S. 1–20

<sup>22</sup> Vgl. dazu Leonard (1949: 321).

- Auerbach, Erich (1949/1994): „Die verzauberte Dulcinea“, in ders.: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: A. Francke 1994, S. 319–342
- Bataillon, Marcel (1966): *Erasmus y España*. México: Fondo de Cultura Económica 1966
- Canavaggio, Jean (1989): *Cervantes*. Zürich: Artemis 1989
- Castro, Américo (1925): *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Hernando 1925
- Close, Anthony (1978): *The Romantic Approach to Don Quixote. A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press 1978
- Close, Anthony (1994): „Cervantes’s Aesthetics of Comic Fiction and his Concept of *la verdad de la historia*“, in: *Modern Language Review* 89 (1994), S. 88–106
- Close, Anthony (2000): *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. Oxford: Oxford University Press 2000
- Cros, Edmond (2002): „Guzmán de Alfarache y los orígenes de la novela moderna“, in: Piñero, Pedro (Hg.): *Atalayas del Guzmán de Alfarache*. Sevilla: Universidad de Sevilla 2002, S. 167–176
- Defourneaux, Marcelin (1986): *Spanien im Goldenen Zeitalter. Kultur und Gesellschaft einer Weltmacht*. Stuttgart: Reclam 1986
- Díaz Migoyo, Gonzalo (1999): „El Quijote muerto de risa“, in: *Cervantes* 19, 2 (1999), S. 11–23
- Eisenberg, Daniel (1987): *A Study of Don Quixote*. Newark: Juan de la Cuesta 1987
- Fischer, Hermann (1892): „Don Quijote in Deutschland“, in: *Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte* 5 (1892), S. 331–332
- García Berrio, Antonio (1980): *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia 1980
- Gómez-Montero, Javier (1998): „Cervantes, Ariost und die Form des Romans: die eingeschobenen Erzählungen und die Strategien der Fiktionskonstituierung im *Quijote*“, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hg.): *Ex nobili philologorum officio: Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*. Berlin: Domus Editora Europea 1998, S. 353–387
- Gorfkle, Laura (1993): *Discovering the Comic in Don Quixote*. Chapel Hill: University of North Carolina, Department of Romance Languages 1993
- Hart, Thomas R. (1989): *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*. Princeton: Princeton University Press 1989



- Herrejón Peredo, Carlos (2000): „Marcel Bataillon y el humanismo mexicano en el siglo XVI“, in: *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad, Saber, Creencia y Corporalidad* 21 (= no. 81) (2000), S. 187–199
- Ife, Barry W. (1985): *Reading and Fiction in Golden-Age Spain. A Platonist Critique and Some Picaresque Replies*. Cambridge: Cambridge University Press 1985
- Iffland, James (1999): *De fiestas y aguafiestas: Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Frankfurt a. M. und Madrid: Vervuert 1999
- Iffland, James (2003): „Laughter tamed“, in: *Cervantes* 23 (2003), no. 2, S. 395–435
- Jammes, Robert (1980): „La risa y su función social en el Siglo de Oro“, in: *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3<sup>e</sup> Colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnole*. Paris: Éditions du CNRS 1980, S. 3–11
- Kruse, Margot (1961): „Ariost und Cervantes“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 12 (1961), S. 248–264
- Kruse, Margot (1986): „Gelebte Literatur im *Don Quijote*“, in: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge*, Nr. 152 (1986), S. 30–71
- Leonard, Irving A. (1949): „Mateo Alemán in Mexico: A Document“, in: *Hispanic Review* 17 (1949), S. 316–327
- Márquez Villanueva, Francisco (1991): „La interacción Alemán – Cervantes“, in: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Tomo II. Barcelona: Anthropos 1991, S. 149–181
- Martínez Bonati, Félix (1992): *Don Quijote and the Poetics of the Novel*. Ithaca: Cornell University Press 1992
- Martínez Ruiz, Juan (1970): „La biblioteca del arzobispo tridentino Don Pedro Guerrero (Granada en la historia del erasmismo)“, in: *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México 1970, S. 593–599
- Micó, José María (1994): „Prosas y prisas en 1604: El Quijote, el Guzmán y la Pícara Justina“, in: Cerdan, Francis (Hg.): *Hommage à Robert Jammes, I–III*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 1994, S. 827–848
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1999): *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*. Madrid: Gredos 1999

- Niemeyer, Katharina (2005a): „Wie das Lachen die Literatur befreit. Dimensionen des Komischen im *Don Quijote*“, in: *Literatur. Beilage zum Mittelweg* 36, Nr. 4 (August/September 2005), S. 37–48
- Niemeyer, Katharina (2005b): „La primera parte de *Guzmán de Alfarache* (1599) y la ficción“, in: Piñero, Pedro (Hg.): *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla 2005, S. 571–584
- Rey Hazas, Antonio (2002): „El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones de Cervantes“, in: Piñero, Pedro (Hg.): *Atalayas del Guzmán de Alfarache*. Sevilla: Universidad de Sevilla 2002, S. 177–218
- Riley, Edward C. (1962): *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press 1962
- Riley, Edward C. (1998): „Teoría literaria“, in: Cervantes, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha y Segunda parte del ingenioso Cavallero Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica 1998, S. CXXIX–CXLI
- Riley, Edward C. (2002): „La singularidad de la fama de Don Quijote“, in: *Cervantes* 22, 1 (2002), S. 27–41
- Russel, Peter E. (1969): „*Don Quixote* as a ‚Funny Book‘“, in: *Modern Language Review* 64 (1969), S. 312–326
- Stegmann, Tilbert D. (1971): *Cervantes' Musterroman Persiles. Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, Don Quijote)*. Hamburg: Lüdke 1971 (Geistes- und sozialwissenschaftliche Dissertationen, 15)
- Vilanova, Antonio (1949/1989): *Erasmus y Cervantes*. Barcelona: Lumen 1989
- Warning, Rainer (1996): „Komik/Komödie“, in: Ricklefs, Ulfert (Hg.): *Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 897–936
- Weich, Horst (1989): *Don Quijote im Dialog. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von Amadís 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
- Weinrich, Harald (1967/2000): *Linguistik der Lüge*. München: C. H. Beck 2000