

Tilman Altenberg
Klaus Meyer-Minnemann (Hg.)

Europäische Dimensionen des
Don Quijote in Literatur, Kunst,
Film und Musik



Europäische Dimensionen des *Don Quijote* in
Literatur, Kunst, Film und Musik

Mit freundlicher Unterstützung der
Universität Hamburg und des



Europäische Dimensionen des
Don Quijote
in Literatur, Kunst, Film und Musik

Herausgegeben von
Tilmann Altenberg und
Klaus Meyer-Minnemann

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

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>

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

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. Esquivál-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	

Vorbemerkung

Der vorliegende Band beruht auf einem wissenschaftlichen Kolloquium, das von den Herausgebern anlässlich der 400-Jahrfeier der Veröffentlichung des ersten Teils des *Don Quijote* von Miguel de Cervantes am 15. und 16. April 2005 in Verbindung mit dem Institut für Romanistik der Universität Hamburg veranstaltet wurde. Der geschichtsträchtige Lese- und Vortragsaal des Hamburger Warburg-Hauses, der einst die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg beherbergte, bildete die Kulisse für sechs Vorträge deutscher *Quijote*-Kenner zu verschiedenen Aspekten des Romans und seiner Rezeption in Europa, die in überarbeiteter Form in diesem Band vereint sind. Um die perspektivische Vielfalt der Publikation zu wahren, wurde der in letzter Minute entfallene musikwissenschaftliche Beitrag für das Kolloquium durch die Studien zweier ausländischer Spezialistinnen ersetzt.

Unser aufrichtiger Dank gilt dem spanischen Ministerio de Cultura für die großzügige finanzielle Unterstützung des Kolloquiums sowie der Veröffentlichung des Bandes, zu der auch die Universität Hamburg aus ihren Mitteln wesentlich beigetragen hat. Frau Dr. Bettina Knauer danken wir für die Anregung zu dem Kolloquium und die effiziente Unterstützung bei dessen Organisation. Schließlich sei Frau Daniela Pérez y Effinger für ihre große Hilfe bei der Vorbereitung der Veranstaltung und ihre Mitarbeit an der Erstellung des Bandes sehr herzlich gedankt. Von ihr stammen auch die sorgfältigen Übersetzungen der Beiträge von Bárbara P. Esquivel-Heinemann und Begoña Lolo.

Wir wünschen den Beiträgen des Bandes ein ebenso breites und interessantes Publikum, wie es den Vorträgen zuteilwurde.

Cardiff/Hamburg, im September 2006

Tilmann Altenberg

Klaus Meyer-Minnemann

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. Bardón (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-Martin (und eventuell Robert Challes), die über das bei Bardón (1931) Gesagte hinausgeht, steht noch aus.

¹⁰ Die zweibändige freie Übertragung der Fortsetzung Avellanedas durch Lesage erschien in Paris 1704. Zu diesem Werk vgl. Bardón (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 Hrn. 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 Benegelis 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 Zwielight bis zum Zwielight 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, wozu 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 Bedingungszusammenhangs 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-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 ingenieurer 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 paradoxe 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 kennten 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, wenn gleich 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

Boccaccio, Cervantes und der utopische Possibilismus*

Hans-Jörg Neuschäfer (Saarbrücken)

Vorüberlegung

Auf den ersten Blick sieht es so aus, als seien Boccaccio und Cervantes nicht unbedingt mit ‚Utopie‘ in Verbindung zu bringen. Aber man darf bei dem Gedanken an Utopie nicht nur die modernen Lexikon-Definitionen in Betracht ziehen, als da sind: „sistema o proyecto irrealizable“ („ein nicht zu realisierendes System oder Projekt“) oder „concepción de una sociedad ideal en la que las relaciones humanas se regulan mecánica y armoniosamente“ („Konzeption einer idealen Gesellschaft, in der die menschlichen Beziehungen sich auf selbstständige und harmonische Weise gestalten“) (so im spanischen Larousse von 2001). Denn das ist eigentlich nur der Rest dessen, was vom Konzept der Utopie noch übriggeblieben ist in einer Zeit, in der – von interessierter Seite – längst das Ende aller Utopien dekretiert worden ist. Das hat zur Folge, dass utopisches Denken heute fast schon als närrisch oder gefährlich, zumindest aber als ungehörig gilt.

Nicht nur deshalb ist es ein riskantes Unternehmen, trotzdem über Utopie zu reden. Man braucht nur die einschlägigen Handbücher zu konsultieren,¹ um zu wissen, wie weit gespannt, aber auch wie dehnbar und schwer zu definieren der Begriff eigentlich ist. Ich werde mich darauf gar nicht erst einlassen, denn es geht mir im Folgenden nicht um eine Begriffsbestimmung, sondern um ein besseres Verständnis des *Don Quijote* unter dem

* Eine erste Fassung der vorliegenden Abhandlung erschien unter dem Titel „Boccaccio, Cervantes und der Diskurs der Utopie“ in: *Explizite und implizite Diskurse im „Don Quijote“*. Herausgegeben von Christoph Strosetzki. Berlin: Schmidt 2005, S. 149–160. Der Text wurde für den vorliegenden Band gründlich überarbeitet und erheblich erweitert.

¹ Eine kleine Auswahl aus einer unendlichen Zahl von Titeln: Berghahn/Seeber (1983); Biesterfeld (1982); Erzgräber (1981); Gnüg (1999); Kuon (1986); Mannheim (1995); Maravall (1976); Neusüß (1986); Ueding (1978); Vosskamp (1982); Winter (1978).

Aspekt des Utopischen. Schon der cervantinische Text selbst ist schillernd genug. Hat Don Quijotes Narrheit eine utopische Dimension? Oder seine – vernünftige – Rede über das Goldene Zeitalter? Oder findet sich Utopisches – und das ist meine Annahme – eher implizit im Fortgang der Handlung? Der Leser möge sich also nicht auf einen ‚harten‘ Begriff der Utopie einstellen, sondern auf eine flexible Handhabung, so wie sie zum Beispiel Ernst Bloch in seinem *Prinzip Hoffnung* ausprobiert hat, wo eigentlich weniger von Utopie als vielmehr von utopischem Denken die Rede ist (1959).² Ich ziehe jedenfalls diese ‚weiche‘, aber auf Cervantes passende Auffassung von Utopie vor, jenes Denken also, das uns dazu ermutigt, „mit dem schlecht Vorhandenen sich nicht“ abzufinden, bei dessen „Überschreiten“ aber „Vorhandenes“ auch nicht zu unterschlagen (Bloch 1959: I, 1 f.). Und so lange die goldene und doch so oft missachtete Regel unseres Metiers respektiert wird, wonach Aussagen über den Text dessen Wortlaut nicht widersprechen dürfen, kann man sich darauf ruhigen Gewissens einlassen.

Oft wird übersehen, dass zwischen Spätmittelalter und Renaissance, also genau dort, wo utopisches Denken überhaupt erst beginnt, recht bescheidene, den menschlichen Möglichkeiten angemessene und die Realität keineswegs verleugnende Phantasien von einem besseren Leben möglich waren. Bei Boccaccio und Cervantes ist utopisches Denken jedenfalls gerade nicht unrealistisch, sondern im Gegenteil dadurch ausgezeichnet, dass es zuallererst die natürlichen, auch die sozialen Gegebenheiten mitbedenkt. Sich vorzustellen, was möglich und besser wäre über das hinaus, was schon vorhanden und die Regel ist – nichts anderes meint „Prinzip Hoffnung“ oder „utopisches Denken“ –, geht dort einher mit dem Nachdenken darüber, wo die menschlichen Grenzen sind und was in Gottes Namen nicht ‚machbar‘ ist oder doch nicht machbar sein sollte.

Bei Boccaccio ist die Spanne zwischen Möglichkeiten und Grenzen noch gleichsam zeitlos festgelegt. Erst bei Cervantes setzt so etwas wie eine historische Differenzierung ein, insofern dort einiges schon deshalb nicht mehr ‚geht‘, weil es überholt ist (auch in der Denkweise), während anderes – und Besseres – vorstellbar wird, dessen Realisierung noch in der Zukunft liegt, dessen Ansätze aber durchaus schon im Hier und Jetzt erkennbar

² Zum „utopischen Denken“ siehe auch Dethloff (2005: 79 ff.) (zur Unterscheidung von ‚literarischer Utopie‘ und ‚utopischer Intention‘).

sind. Beginnen wir also mit Boccaccio, allerdings unter Beschränkung auf den Erzählrahmen des *Dekameron*.³

Boccaccio

Der Rahmen des *Dekameron* hat erstens die Funktion, das Erzählen von der Zweckgebundenheit in die Zweckfreiheit zu überführen. Während im mittelalterlichen ‚Halsrahmen‘,⁴ etwa in der *Exempla*-Sammlung der *Sieben weisen Meister*, das Leben davon abhing, ob die richtige Geschichte auf die richtige, nämlich überzeugende und beweiskräftige Art erzählt wurde, dient bei Boccaccio das Erzählen allein der Entspannung und Erholung – der Erholung von der furchtbaren Bedrohung durch die Pest.

Zum zweiten steht bei Boccaccio der Erzählrahmen nicht mehr in einem Jenseitsbezug. Im Unterschied zu Dante, wo das menschliche Handeln allein im Hinblick auf das Jüngste Gericht beurteilt wurde, steht bei Boccaccio die irdische Verstricktheit des Menschen zur Debatte. Die Pest ist keine Gottesstrafe, sondern ein katastrophales Naturereignis, dem alle Florentiner, auch die Erzähler, ausgesetzt sind und dem sie nur mit knapper Not und nur vorläufig entkommen. Und die Erzähler sind infolgedessen auch keine Auserwählten, die etwa für besondere Tugendhaftigkeit belohnt würden, sondern ebenso todesbedrohte Kreaturen wie alle anderen auch.

Drittens umschreibt der Rahmen Boccaccios die gesamte Spannweite und Widersprüchlichkeit der menschlichen Natur. Während die Pest, als unerhörte Ausnahmebegebenheit, die *miseria hominis* bloßlegt, die menschliche Schwäche, Hinfälligkeit und Korruptheit – zerstört sie doch im Nu die Grundlagen eines einst blühenden Gemeinwesens –, zeigt der Aufenthalt auf dem Landgut der zehn Erzählerinnen und Erzähler, dass die *dignitas hominis* unter günstigen Umständen zu Großem in der Lage ist: zur Schaffung einer funktionierenden gesellschaftlichen Ordnung, zu gesittetem Benehmen trotz erotischer Versuchung, zum Einverständnis zwischen den Geschlechtern und zur Kunst – in diesem Fall zur Kunst des Erzählens, die vorübergehend sogar die Todesbedrohung vergessen lässt. Aber der Rah-

³ Zum Rahmen des *Dekameron*, auch zu den Novellen selbst, vgl. Neuschäfer (1983).

⁴ Der Begriff „Halsrahmen“ stammt von André Jolles. Er hat ihn für die Charakterisierung der orientalischen Rahmenerzählung geprägt, bei der es oft vom ‚richtigen‘ Erzählen abhängt, ob der Erzähler seinen Hals retten kann (Boccaccio 1923: Einleitung).

men macht auch deutlich, dass *miseria* und *dignitas* eng zusammengehören: Die gleichen Menschen, die unter dem Anhauch der Pest dahinsterven und sämtliche moralischen Bedenken fallen lassen, waren vor der Katastrophe zu einem geordneten Zusammenleben fähig; und die gleichen Menschen, die im abgeschiedenen *locus amoenus* so kultiviert miteinander umgehen und ein perfektes kleines Staatswesen gründen, ein erstes Utopia also, das auf selbstgegebenen, vernünftigen und festen Regeln beruht – diese Menschen kehren am Ende, sich wieder einfügend in die Reihen der normalen Sterblichen, in die noch immer bedrohte Stadt zurück, ohne dass man erfährt, wie es ihnen weiterhin erging.

Mit anderen Worten: Utopisches ist für Boccaccio durchaus vorstellbar, aber immer unter dem Vorbehalt, dass jederzeit auch das Scheitern in Frage kommt, und zwar deshalb, weil der Mensch von Natur aus schwach, anfällig und eben sterblich ist. Und so wird im Rahmen der Idealzustand des harmonischen Reihumerzählens, im klaren Bewusstsein, dass derartige auf Dauer nicht durchzuhalten ist, nach zehn Tagen wieder beendet, das Menschenmögliche also realistisch in Rechnung gestellt.

Cervantes im Vergleich zu Boccaccio

Nur scheinbar setzt sich Cervantes energisch von Boccaccio ab, den er zwar nie namentlich erwähnt, den er aber ständig im Sinn hat und auf den er sich gleichsam indirekt beruft. Nicht nur in den *Novelas ejemplares*, auch im *Don Quijote*, zumindest in dessen erstem Teil, wo die zahlreichen eingeschobenen Novellen einen breiteren Raum einnehmen als die Haupthandlung um Don Quijote und Sancho Panza, ist Boccaccios Einfluss zu spüren. Dass Cervantes den Namen Boccaccios nicht hinschreibt, ist, angesichts der strengen Zensur, der er sich gegenüber sah, nur allzu verständlich, stand das *Dekameron* doch auf dem Index. Trotzdem erweist Cervantes dem großen Florentiner seine Reverenz, und zwar just im *Quijote*, wo er die Geschichte vom törichten Vorwitz („la novela del *Curioso impertinente*“) so beginnen lässt, als stamme sie von Boccaccio selbst:

„In Florenz, einer reichen und berühmten Stadt Italiens, im Großherzogtum Toskana, lebten Anselmo und Lotario, zwei reiche, vornehme Edelleute, die so miteinander befreundet waren, daß sie von allen

ihren Bekannten statt mit ihren Eigennamen vorzugsweise ‚die beiden Freunde‘ genannt wurden“ (I, 33: 324).⁵

Wir bleiben gleich beim *Curioso impertinente*, denn diese Novelle (I, 33–35) ist vorzüglich geeignet, um die enge Verknüpfung von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten zu demonstrieren, aber auch, um uns in der Frage nach der Rolle des utopischen Denkens bei Cervantes weiterzubringen. Nach der zitierten Eröffnung erfahren wir, dass Anselmo eine ihm ebenbürtige Frau namens Camila heiratet und dass Lotario, um das Glück des Paares nicht zu stören, diskret auf Distanz geht. Das aber will Anselmo nicht zulassen, ja er kommt auf den aberwitzigen Gedanken, seine Gattin einer Tugendprobe zu unterziehen und seinen Freund Lotario darum zu bitten, sie mit allen Mitteln zu verführen. Denn Anselmo vertritt die These, ein Mann könne erst dann wirklich glücklich sein, wenn er wisse, dass seine Frau nicht nur aus Mangel an Gelegenheit, sondern wahrhaftig tugendhaft sei. Um das herauszubekommen, müsse sie auf eine harte Probe gestellt werden, denn erst eine feuerbewährte, also eine Idealtugend dürfe man wirklich Tugend nennen. Er drängt und erpresst seinen Freund so lange, bis diesem nichts anderes übrigbleibt, als das Experiment zu beginnen.⁶

Das Resultat scheint dem Zweifel Anselmos Recht zu geben. Camila hält der Belastung auf Dauer – und dieses ‚auf Dauer‘ ist entscheidend – nicht stand; sie gibt, nach langem Widerstand, dem Werben Lotarios nach, der seinen Part zunächst nur widerwillig gespielt hat, dann aber erst richtig entflammt wurde, als er sah, wie tapfer sich Camila zur Wehr setzte. Schuld am desaströsen Ausgang der Prüfung, die schließlich alle Beteiligten in den Tod treibt, ist jedenfalls nicht Camila oder die ‚Schwachheit des Weibes‘, sondern – wie es Anselmo am Ende selbst zugeben muss – allein die Torheit eines Mannes, der sich an einem abstrakten Tugendideal orientiert und seine Frau einer Extremforderung unterwirft, die mit den realen Gegebenheiten und Möglichkeiten der menschlichen Natur – und keineswegs nur der weiblichen – nicht vereinbar ist. Der Radikalismus Anselmos ähnelt dem von Don Quijote, der, wie der Protagonist der Novelle, nach

⁵ Der *Don Quijote* wird zitiert nach der deutschen Übersetzung von Ludwig Braunfels, Cervantes Saavedra (1977). Für den Originaltext wurde die zweibändige Ausgabe von John Jay Allen, Cervantes Saavedra (1990), herangezogen.

⁶ Zu *El curioso impertinente*, zu seinen Quellen und zu seiner Verankerung in der Haupthandlung siehe Neuschäfer (1999: 59 ff.) und Neuschäfer (1998: 77 ff.).

dem Unmöglichen strebt, weil er sich mit dem Möglichen – und gemeint ist bei Cervantes immer das Menschenmögliche – nicht begnügen will. Bei beiden – Anselmo wie Don Quijote – wird diese Hybris als *locura*, als Verrücktheit, bezeichnet.

Das Menschenmögliche wäre im Fall des *Curioso impertinente* gewesen, Camila zu vertrauen und ihr die entwürdigende ‚Feuerprobe‘ zu ersparen, wenigstens aber ihr zu Hilfe zu eilen, worum Camila ihren Gatten mehrmals ausdrücklich bittet. Denn sie begeht den Ehebruch nicht aus Leichtsinne, sondern erst nach hinhaltendem Widerstand und auch dann nur deshalb, weil sie von ihrem Mann absichtlich im Stich gelassen wird. So zeigt sich am Ende, dass die Frau sich eigentlich moralischer, nämlich verantwortlicher verhalten hat als der Mann, der sich von seiner fixen Idee völlig beherrschen ließ. Das sieht Anselmo, wenn auch zu spät, schließlich selbst ein und hinterlässt, kurz vor seinem Selbstmord, ein schriftliches Eingeständnis, mit dem er seine Frau von jeder Schuld freispricht, „denn sie war nicht verpflichtet, Wunder zu tun, und ich hatte nicht nötig, von ihr zu verlangen, daß sie solche tue“ (I, 35: 374). Damit ratifiziert Anselmo zum Schluss auch noch die Warnung seines Freundes, die er zunächst in den Wind geschlagen hatte: „Bedenke: Wer das Unmögliche sucht, dem geschieht nur recht, wenn das Mögliche ihm versagt wird“ (I, 33: 342).

Das bedeutet zunächst einmal, dass Cervantes sich nicht grundlegend von Boccaccio unterscheidet. Wie Boccaccio jedenfalls begünstigt er – und nicht nur in dieser Geschichte – den Standpunkt der Frau. Darüber hinaus vertritt er keine abstrakte oder fundamentalistische, sondern eine gleichsam ‚zumutbare‘ Moral, welche die Begrenztheit und Schwäche der menschlichen Natur in Rechnung stellt.

Andererseits geht Cervantes aber auch über Boccaccio hinaus. Während nämlich bei Boccaccio die menschliche Schwäche noch als ein bloßes Faktum, gleichsam als eine natürliche Voraussetzung, hingenommen wurde, wird sie bei Cervantes – und dies besonders in den eingeschobenen Geschichten – zum Problem gemacht, dergestalt, dass daraus eine veritable Ethik des Menschenmöglichen erwächst,⁷ eine Ethik, die nicht mehr nur der Entlastung des Menschen dient, sondern die auch zu bedenken gibt, ob und inwiefern er Verantwortung für sein Handeln übernehmen kann und übernehmen muss. Genau dieser Zusammenhang gibt überhaupt erst die Grundlage her für eine gerechte Beurteilung des Verhaltens von Camila

⁷ Dazu mehr bei Neuschäfer (1999: 33 ff.).

und Anselmo. Anselmo orientiert sich gleichsam blindlings an einer utopischen Extremforderung; Camila hingegen ist sich ihrer Schwäche bewusst, und gerade weil sie das ist, bittet sie ihren Gatten um Hilfe. Und wenn der sie ihr gewährt hätte, statt der Chimäre der Perfektion nachzujagen, hätte er ihr und sich selbst die Schande ersparen können, die zum tragischen Ausgang der Geschichte führt – daran lässt der Text nicht den geringsten Zweifel. Die cervantinische Ethik stellt also auch auf die Solidarität unter den Menschen ab, denn Solidarität kann Schwäche in Stärke verwandeln und dazu beitragen, Situationen zu meistern, die die Kräfte des Einzelnen übersteigen. Letztlich hat Cervantes eine Handlungsethik im Auge, die auf dem freien Willen und der Verantwortungsbereitschaft autonomer Personen beruht und die den freien Willen und die Autonomie der Anderen respektiert und berücksichtigt.

Eine solche Ethik der Rücksichtnahme auf den Anderen und der Rücksichtnahme auf das Menschenmögliche setzt die Fähigkeit voraus, sich moralischen Prinzipien nicht mehr unabhängig von den konkreten Umständen und gleichsam automatisch zu unterwerfen. Es ist also eine kasuistische Moral. Das bedeutet aber keineswegs, dass Normen nicht mehr gelten oder dass sie je nach Bedarf außer Kraft gesetzt werden. Es bedeutet lediglich – und so wird es bei Cervantes geradezu musterhaft vorgeführt –, dass Normen – etwa die der christlichen Lehre oder auch der spanischen Staatsraison – zwar prinzipiell gelten, dass sie aber eigenverantwortlich angewandt werden müssen.

Cervantes und der utopische Possibilismus

Nach dem zuvor Gesagten ist klar, dass Cervantes das genaue Gegenteil dessen repräsentiert, was gemäß Lexikon für die Utopie charakteristisch ist. Und trotzdem bringt er das utopische Denken weiter. Gemäß Lexikon ist utopisches Denken etwas, das von den lästigen Gegebenheiten absieht und das auf das Menschenmögliche keine oder nur geringe Rücksicht nimmt. In diesem Sinne wäre niemand anderer als Don Quijote selbst – oder der ihm artverwandte Anselmo – der ‚echte‘ Utopist. Tatsächlich wird Don Quijote ja noch immer von vielen – und zwar in positivem Sinne – so eingeschätzt. Miguel de Unamuno war da nur der konsequenteste aller eingefleischten ‚Quijotisten‘. In Wahrheit aber wird Don Quijotes Utopismus, auch wenn er

weniger Schaden anrichtet, ebenso zurückgewiesen wie der Anselmos. Denn er ist, wie der Anselmos, schlicht *locura*, und zwar gerade deshalb, weil er keine Rücksicht auf die realen Gegebenheiten nimmt.

Ein ähnlicher Fall von ‚Rücksichtslosigkeit‘ liegt in der Marcela-Episode (I, 11–14)⁸ vor, in der Grisóstomo aus einem falsch verstandenen, nur die männlichen Interessen berücksichtigenden Ideal der Liebesharmonie Marcela zur Gegenliebe zwingen will. Dies wiederum provoziert die junge Frau zu ihrer berühmten, am Ende von niemandem widersprochenen Verteidigungsrede, in der sie auf das Selbstbestimmungsrecht der Frau pocht und Grisóstomo der *locura* bezichtigt. Nicht nur markiert Cervantes hier und an anderer Stelle deutlich den zurückzuweisenden Standpunkt, sondern er lässt zugleich erkennen, wie das ‚utopische Denken‘ bei ihm funktioniert: Nicht in Form einer expliziten ‚Moral‘, wohl aber implizit durch die Verhandlung zwischen Grisóstomos Freunden und der von ihnen angeklagten Marcela wird die Idee der Gleichberechtigung gleichsam ins Spiel gebracht – eine Idee, die zur Zeit des Cervantes wahrhaftig noch weitgehend utopisch, aber, wie wir wissen, doch eine Idee mit Zukunft war.⁹

Utopisch war zu Cervantes‘ Lebzeiten sicher auch die Vorstellung weiblicher Selbstständigkeit, so wie sie in dem großen Episodenknäuel um Dorotea, Fernando, Luscinda und Cardenio (I, 22–44) vorgestellt wird. Dabei ist Dorotea nicht nur weitgehend selbstbestimmt; sie entwickelt auch Eigenschaften, die sie moralisch eindeutig über die beiden Männer, besonders aber über den hochadligen Fernando, stellen. Sie ist allerdings ein Einzelfall und unterscheidet sich von allen anderen Personen des Episodenknäuels, ja von dem übrigen weiblichen Personal des ganzen Romans.¹⁰

Während alle anderen Episoden-Figuren sich treiben und beherrschen lassen – Fernando von seiner Lüsternheit, Cardenio von seiner Feigheit, Luscinda von ihrer Autoritätsgläubigkeit –, steht Dorotea über den Ereignissen; sie hat sich stets unter Kontrolle, bewahrt ihre Geistesgegenwart und benutzt ihre Intelligenz, ihre Diskretion, ihre Energie und ihre Ent-

⁸ Näheres bei Neuschäfer (1999: 49 ff.).

⁹ Der Kontrast zum ‚Praefeminismus‘ des Cervantes wird besonders augenfällig beim Vergleich mit der letzten Novelle des *Dekameron* (X, 10), also mit der geradezu märtyrerhaft-geldigen Unterordnung der Griselda unter das Vorrecht des Mannes. Aber schon hier wird, durch den obszönen Kommentar Dioneos im Erzählrahmen, zugleich Zweifel an der Zumutbarkeit solcher Selbstverleugnung laut.

¹⁰ Zum gesamten Kontext der Dorotea-Episode vgl. Neuschäfer (1999: 75 ff.).

schlusskraft – und das alles, ohne an ‚Weiblichkeit‘ zu verlieren. Die anderen sind befangen; sie ist frei, und sie ist frei, weil sie stets ihre Vernunft gebraucht. Als sie, auf eigene Faust, dem treulosen Fernando naheilt, um ihn zur Rede zu stellen, muss sie *nolens volens* Männerkleider anziehen. Aber diese Äußerlichkeit hat durchaus auch eine innere Entsprechung, denn Dorotea besitzt Tugenden, die, wie Tatkraft und Selbstbeherrschung, zu ihrer Zeit ausschließlich den Männern zugetraut wurden. Und umgekehrt haben die Männer in dieser Episodenwelt Eigenschaften, die ‚normalerweise‘ den Frauen nachgesagt wurden: Unzuverlässigkeit, ja Unverantwortlichkeit (wie Fernando); Willensschwäche und Entschluslosigkeit (wie Cardenio). Was die zweite Frauenfigur des Episodenknäuels, Luscinda, anbelangt, so entwickelt sie zwar keinerlei Eigeninitiative, aber sie übt sich immerhin im passiven Widerstand und bleibt loyal, womit auch sie den beiden männlichen Figuren noch etwas voraushat.

Über die bereits erwähnten Eigenschaften hinaus besitzt Dorotea noch weitere, ausgesprochen ‚modern‘ wirkende Charakterzüge: Sie ist erstens eine Art Unternehmerin, die den großen Betrieb ihres Vaters selbstständig ‚managt‘:

„So wie ich die Herrin ihres Herzens war [gemeint ist der Vater], ebenso war ich die ihres Vermögens. Durch mich wurden die Diener angenommen und entlassen, die Aufstellungen und Rechnungen über Aussaat und Ernte gingen durch meine Hand; ich führte Buch über die Ölmühlen, die Weinkeltern, die Zahl des großen und kleinen Viehs und der Bienenstöcke, kurz, über alles, was ein so reicher Landmann wie mein Vater besitzen kann und besitzt. Ich war die Oberverwalterin und Gebieterin [...]“ (I, 28: 273).

Zweitens verfügt Dorotea über eine große Portion Kaltblütigkeit und Cleverness. Noch in dem Augenblick, als Fernando, nachdem er die Zofe bestochen hat, in ihr Schlafzimmer eindringt und in blinder Triebhaftigkeit zu allem entschlossen scheint, ist sie zu einem rationalen Kalkül fähig. Es ist besser – denkt sie – dem Mann zu Willen zu sein, nachdem sie sein Eheversprechen erhalten hat, als, nach vergeblicher Gegenwehr, vergewaltigt zu werden und ohne Ehre dazustehen. Auch wäre sie gewiss nicht die Erste, die unter Ausnutzung einer solchen Situation (die sie schließlich nicht ge-

sucht hat) rasch etwas erreichte, was in der damaligen Gesellschaft auf ‚normalem‘ Wege nur schwer zu erringen war: den sozialen Aufstieg.

Und drittens beweist sie eine bemerkenswerte Zähigkeit, als sie, von Fernando verraten, trotzdem nicht resigniert, sondern ihm nachjagt, um ihn zu stellen, wobei sie den Gefahren, die auf einem weiblichen Solo-Ritt über weite Entfernungen drohten, mutig und nur auf sich selbst vertrauend die Stirn bietet. Dabei darf man allerdings auch nicht übersehen, was sie von wirklicher ‚Emanzipiertheit‘ noch trennt: Es ist just das Ziel ihrer Reise, das in nichts anderem besteht, als endgültig geehelicht zu werden, und sei es von einem so unzuverlässigen Mann wie dem hochgeborenen Fernando, dessen wankelmütiger Charakter auf die Dauer eigentlich nichts Gutes erwarten lässt. Trotz dieser Einschränkung enthält aber auch die Dorotea-Episode einen utopischen Kern, der zu konkreten Hoffnungen berechtigt.

Ganz anders verhält es sich mit der Titelfigur des Romans. Am reinsten kommt der wirklichkeitsfremde und fundamentalistische Don-Quijotismus am Anfang des Romans zur Geltung, im Abenteuer mit dem Bauernknecht Andrés etwa (I, 4), wo Don Quijote sich blauäugig über alle näheren Umstände hinwegsetzt und dadurch die Sache nur noch schlimmer macht. Bei der Befreiung der Galeerensträflinge (I, 22) geht die Hybris des Protagonisten so weit, dass er sich geradenwegs über das staatliche Rechtswesen hinwegsetzt. Denn „Freiheit“ ist für Don Quijote ein absoluter Wert, weshalb die gegen ihren Willen Angeketteten losgebunden werden müssen. Für die staatliche Justiz aber ist der Freiheitsanspruch des einen durch das Schutzbedürfnis des anderen begrenzt, weshalb es für sie durchaus rechtens ist, die Grenzen der Freiheit durch Strafmaßnahmen zu markieren. Auch wenn unser heutiges Rechtsempfinden sensibler geworden ist, so unterliegt es doch keinem Zweifel, dass der Autor Cervantes hier – und an allen anderen Stellen, wo Don Quijote sich im Besitz einer höheren, nicht an die konkreten Umstände gebundenen Wahrheit glaubt – das ‚falsche Bewusstsein‘ seines Protagonisten schonungslos bloßstellt. Schließlich lässt er ihn von der Santa Hermandad bis in die Sierra Morena verfolgen, wo er nur dadurch der Verhaftung entgeht, dass seine Freunde ihn für unzurechnungsfähig erklären (wie ihn übrigens auch der ‚befreite‘ Bauernjunge Andrés desavouiert, als er ihn anfleht, ihm in Zukunft nicht mehr zu Hilfe zu kommen).¹¹ Insofern muss man den cervantischen Roman geradezu als Kritik eines unbedingten Utopismus verstehen.

¹¹ Dazu ausführlich Neuschäfer (1999: 35 f. und 40 f.).

Diese Kritik jedoch ist ihrerseits wieder nicht grundsätzlich, denn sie negiert nicht die Berechtigung des utopischen Denkens, sondern gibt ihm im Gegenteil überhaupt erst eine rationale Grundlage. Erst durch die Zurückweisung, nämlich das Verlachen der ‚falschen‘ Utopie, wird die im Sinne des Cervantes ‚echte‘, weil menschenmögliche Vorstellung freigesetzt, wobei auch diese gleichsam authentische Spielart des Utopismus auf paradoxe Weise ihren Ursprung im Verhalten Don Quijotes hat. Dieser setzt sich ja nur auf der einen Seite ständig über die Realitäten hinweg und nimmt doch, auf der anderen Seite und besonders in Bezug auf Sancho, die schönste Rücksicht auf sie. Das hat letztlich damit zu tun, dass die Don-Quijote-Rolle nur eine vorübergehende Episode im Leben des vernünftigen und gütigen Alonso Quijano ist, dessen Wesen auch mitten in Don Quijotes Verrücktheit nie wirklich abhandenkommt und sich unter anderem in den gelegentlichen, im zweiten Teil immer häufiger werdenden ‚lichten Momenten‘ äußert, bis es im letzten Kapitel wieder ganz die Oberhand gewinnt. Greifbar wird die Alonso-Quijano-Natur auch in den Reden über das Goldene Zeitalter oder über Waffen und Wissenschaften, nicht aber zum Beispiel dort, wo sich der ‚verrückte‘ Don Quijote des Langen und Breiten darüber auslässt, welchen Romanhelden er in seinem Liebeswahn imitieren soll.

Nun ist aber das Verhältnis zwischen Don Quijote und Sancho keineswegs störungsfrei, und vor allem nicht von Anfang an. Nicht nur wird in diesem Verhältnis der Widerstreit zwischen Don Quijote und Alonso Quijano besonders virulent. Zunächst spielt sich Don Quijote ja auch als der große Präzeptor auf, der alles besser weiß. Erst im Verlauf ihrer gemeinsamen Wanderung entwickelt sich jenes dialogische Verhältnis zwischen Herr und Knecht, das dem Roman die eigentliche Würze gibt. Und erst in diesem langen Dialog entsteht mit der Zeit so etwas wie Austausch, Gleichberechtigung, ja Freundschaft zwischen zwei so unterschiedlichen und auch nach ihrer sozialen Herkunft eigentlich unvereinbaren Charakteren.

Ihren Höhepunkt erreicht dieses Aufeinanderzugehen am Ende des zweiten Teils, als Don Quijote mit Rücksicht auf Sanchos Gesundheit sogar auf die Entzauberung Dulcineas und damit auf den eigentlichen Kern seiner Chimäre verzichtet, nachdem Sancho seinerseits bereit war, die von ihm so heiß ersehnte Statthalterschaft mit Rücksicht auf Don Quijote auszuschielen. So erreicht Don Quijote als Freund Sanchos und anderer Personen insgeheim eben doch, was er eigentlich erstrebt hat, nämlich ein Helfer

der Menschheit zu sein. Aber er stellt seine Größe ganz anders unter Beweis, als er es eigentlich gewollt hatte: nicht mit illusionärem Heldentum, sondern mit menschlicher Solidarität, nicht mit *soberbia*, sondern mit *modestia*. Und genau hier, im Überbrücken und Annähern der sozialen, der sprachlichen und kulturellen Unterschiede liegt auch der eigentümlich cervantinesische Akzent im utopischen Diskurs des Romans, insofern nämlich – ähnlich wie im Fall der Marcela und gegen die Ansicht des Grisóstomo – von Seiten des Erzählers nichts Unmögliches gefordert, wohl aber Mögliches denkbar gemacht wird.

Während also im Verhältnis zu Sancho Panza so etwas wie die Ahnung gelebter Gleichheit als utopische Hoffnung aufscheint, ist es an anderer Stelle das Vertrauen in die dem Menschen von Natur aus mitgegebene Vernunft, eine Vernunft in Form des *common sense*, die auch einfache Menschen in die Lage versetzt, das Leben zu meistern und mit dessen Anforderungen sogar zu wachsen. Ich beziehe mich hier auf Sanchos Inselherrschaft, also auf ein Motiv, das wie kein anderes an Utopia denken lässt. Nun war allerdings die Inselherrschaft von den Herzögen so geplant, dass sich Sancho mit ihr blamieren und sie selbst sich darüber amüsieren sollten – ebenso wie die große Ehre, die sie Don Quijote spaßeshalber zuteilwerden ließen, keinen anderen Zweck hatte, als diesen der Lächerlichkeit preiszugeben.

Was die Inselherrschaft betrifft, kommt es aber ganz anders, als es die Erfinder im Sinn hatten. Zum einen bewährt sich hier das Zusammenspiel zwischen Don Quijote und Sancho, zwischen dem ‚Intellektuellen‘ und dem ‚Praktiker‘. Denn der eine gibt dem anderen ebenso vernünftige wie handfeste Ratschläge mit auf den Weg, die Sancho zum Nutzen und Frommen aller dann auch beherzigt. Und zum anderen versieht Sancho mit Mutterwitz sein Gouverneursamt so gut und so volksnah, dass es den mächtigen Herzögen geraten erscheint, dem Spiel, das unversehens zum Konkurrenzunternehmen ‚vor der eigenen Haustür‘ mutiert ist, durch eine Invasionsdrohung ein schnelles Ende zu bereiten. Sancho selbst ist darüber bekanntlich nicht traurig, denn zum einen ist er die Bürde des Amtes dadurch rasch wieder los, und zum anderen sieht er in einem bewundernswerten Akt der Selbsterkenntnis ein, dass es ihm auch an den notwendigen Voraussetzungen fehlt, um längere Zeit als Gouverneur bestehen zu können.

Abschließend möchte ich noch auf die Geschichte des Morisken Ricote aus dem zweiten Teil des Romans eingehen. Sie ist ganz besonders geeig-

net, uns über die spezifisch cervantinesche Spielart des utopischen Denkens ins Bild zu setzen.¹²

Die Episode beginnt, als Sancho auf dem Rückweg von seiner Statthaltertschaft auf seinen ehemaligen Nachbarn, den Morisken Ricote, trifft, der nach seiner Vertreibung nach Deutschland geflüchtet war, während es seine Frau und seine Tochter nach Algier verschlagen hat. Jetzt ist Ricote, als deutscher Pilger verkleidet, heimlich nach Spanien zurückgekehrt, um seine Familie zu suchen und Geld zu retten, das in seinem Garten vergraben ist. Damit werden wir plötzlich und unerwartet mit einem der heikelsten politischen Themen aus der Cervanteszeit konfrontiert, eben der Moriskenvertreibung. Und noch erstaunlicher ist es, dass der sonst so vorsichtige Cervantes an einem konkreten Fall und mit vielen Details sehr eindringlich die Härte eines solchen Schicksals verdeutlicht, wobei er – wenigstens vor derhand – keineswegs den offiziellen, sondern den Standpunkt der Betroffenen einnimmt.

Bezeichnend dafür ist, dass Sancho und Ricote nicht nur Nachbarn, sondern auch Freunde waren, die wie selbstverständlich zusammenlebten und gegenseitige Aversionen nicht kannten. Entsprechend freudig und mit reichlichem Weingenuss feiern sie das Wiedersehen bei einem Picknick am Wegesrand, während dem sich die alte Vertrautheit schnell wieder einstellt. Ricote setzt Sancho über seine Absichten ins Bild, und auch wenn Sancho ihm aus Angst vor der Justiz nicht beim Ausgraben des Schatzes helfen wird, so wird er ihn doch auf keinen Fall denunzieren. Vor allem aber klagt Ricote über das Leid des Vertriebenen, der sich nach wie vor als Spanier fühlt und dessen Sprache Kastilisch ist. Deutschland hingegen, wo man ihn zwar wegen seines Glaubens nicht belästige, sei trotzdem nur ein hartes Exil. Und Frau und Tochter seien sowieso echte katholische Christen geworden, weshalb Ricote nicht verstehen kann, dass sie vertrieben werden mussten. Er selbst empfinde zwar nicht ganz so rechtgläubig wie sie, sei aber immerhin „*más cristiano que moro*“ (mehr Christ als Maure).

Man sieht also, dass Cervantes den Fall des Morisken Ricote so präsentiert, dass man den Morisken nicht als ‚Fremdkörper‘ empfindet, sondern als jemanden, der eigentlich ‚dazugehört‘. Man könnte sogar auf den Gedanken kommen, Cervantes stelle hier die offizielle Politik kritisch in Frage. Aber so weit geht er dann doch wieder nicht. Vielmehr lässt er Ricote

¹² Zur Ricote-Episode detailliert: Márquez Villanueva (1975: 229 ff.) und Neuschäfer (1999: 104 ff.).

am Ende selbst die Vertreibung gutheißen, weil, so sagt er, zuzugeben sei, dass Leute wie er und seine Familie eher die Ausnahme als die Regel darstellten. Die Mehrheit seiner Glaubensgenossen sei tatsächlich eine Gefahr für den spanischen Staat gewesen. So kombiniert Cervantes geschickt sein Verständnis für einen Ausnahmefall mit der Anerkennung der allgemeinen Gesetzeslage, *conditio sine qua* es gar nicht möglich gewesen wäre, eine solche Geschichte zu veröffentlichen.¹³

Dennoch bleibt festzuhalten, dass auch durch dieses Einlenken der utopische Aspekt der Episode nicht ausgelöscht wird. Er besteht in der Hoffnung auf Einzelfallprüfung durch einen toleranten Staat und im Sich-Einlassen auf die Verfolgten und Ausgestoßenen, vor deren Schicksal nicht die Augen verschlossen werden. Tatsächlich wird am Ende der Familie Ricotes auf höchstrichterliche Anweisung das Weiterleben auf dem spanischen Staatsgebiet in Aussicht gestellt. Gewiss erscheint dieses Ende, einschließlich der Selbstverleugnung Ricotes, für unser an der Psychologie des realistischen Romans geschultes Empfinden reichlich ‚an den Haaren herbeigezogen‘, aber gerade die Bruchstellen in der Konstruktion dieser Geschichte bezeugen doch auch wieder, wie ernst es Cervantes damit war, das ‚Prinzip Hoffnung‘ gegen die bestehende Praxis zur Geltung zu bringen.

Das Beispiel der Ricote-Episode führt uns also noch einmal vor Augen, wie der Utopismus bei Cervantes aussieht. Die große Vision eines zeitlosen und von den Zeitumständen unabhängigen Idealzustandes gibt es bei ihm ebenso wenig wie die Zwangsvorstellung übermenschlicher Tugendhaftigkeit. Anders formuliert: Das Denken in Extremen und die Suche nach dem Unmöglichen ist Sache der *locura* eines Don Quijote oder eines Anselmo, nicht des Autors selbst. Dieser hat zwar sehr wohl Wunschvorstellungen, die man als utopisch bezeichnen kann: zum Beispiel die Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern (Marcela), die Selbstbestimmtheit der Frau (Dorothea), die Solidarität über die sozialen Grenzen hinweg (Don Quijote und Sancho), die allen Menschen zugutekommende, standes- und bildungsunabhängige Grundausstattung mit *common sense* (Sanchos Statthal-

¹³ Ähnlich hat Thomas Mann in „Meerfahrt mit *Don Quijote*“ die Zwiespältigkeit des Romanschlusses gesehen: „Sehr fesselnd und bedeutend ist im ‚Don Quijote‘ die Episode vom Morisken Ricote [...]. Das Kapitel ist eine kluge Mischung von Loyalitätsbezeugungen [...] und dem lebendigsten menschlichen Mitgefühl für das furchtbare Schicksal der maurischen Nation [...]. Durch das eine erkaufte sich der Autor die Erlaubnis zum andern: aber ich vermute, es ist immer empfunden worden, daß das erstere politische Mittel zum zweiten war und die Aufrichtigkeit des Dichters so recht erst beim zweiten beginnt“ (Mann 1974: 211).

terschaft) oder die Praxis religiöser Toleranz und die Berücksichtigung milderer Umstände im Rechtswesen (Ricote).

Aber seine Vorstellungen bleiben immer an die Gegebenheiten gebunden, setzen sich nicht über das Menschenmögliche hinweg und haben eben deshalb etwas, das in eine Zukunft weist, die nicht mehr unreal erscheint.

Mit dieser Art des utopischen Denkens geht Cervantes auch weit über Boccaccio hinaus. Boccaccios Welt war noch eine naturhaft gegebene, die in ihrer zwischen Elend und Glück schwankenden Unabänderlichkeit hinzunehmen war. Bei Cervantes hingegen kommt die Dimension der Zeit und damit die Möglichkeit der Veränderung ins Spiel. Ins Spiel kommt Veränderung zum einen über den Anachronismus, wobei an der Person und der Denkweise Don Quijotes klargemacht wird, wie es geschehen kann, dass heute nicht mehr gilt, was früher einmal gegolten hat. Zum anderen kommt Veränderung aber auch ins Spiel über das Prinzip Hoffnung, das auf die Zukunft gerichtet ist. Denn gerade die hier besprochenen Beispiele lassen erkennen, wie es für Cervantes in den Bereich des Möglichen gerückt und also vorstellbar geworden ist, dass morgen etwas zur Regel wird, was heute noch eine schöne Ausnahme war.

Bibliographie

Texte

Boccaccio, Giovanni (1923): *Das Dekameron*. Übertragung von Albert Wesselski. Nachschöpfung der Gedichte von Theodor Däubler. Einleitung von André Jolles. Leipzig: Insel 1923

Cervantes Saavedra, Miguel de (1977): *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Vollständige Ausgabe in der Übertragung von Ludwig Braunfels mit den Illustrationen von Grandville zu der Ausgabe von 1848. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977

Cervantes Saavedra, Miguel de (1990): *Don Quijote*. 2 Bde. Herausgegeben von John Jay Allen. Madrid: Cátedra 1990

Studien

Berghahn, Klaus L. / Seeber, Hans Ulrich (Hg.) (1983): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*. Königstein i. Ts.: Athenäum 1983

Biesterfeld, Wolfgang (1982): *Die literarische Utopie*. Stuttgart: Metzler 1982

- Bloch, Ernst (1959): *Das Prinzip Hoffnung*. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1959
- Dethloff, Uwe (2005): *Literatur und Natur. Literatur und Utopie*. Tübingen: Narr 2005
- Erzgräber, Willi (1981): *Utopie und Antiutopie in der europäischen Literatur*. 2. Auflage. München: Fink 1981
- Gnüg, Hiltrud (Hg.) (1999): *Utopie und utopischer Roman*. Stuttgart: Reclam 1999
- Kuon, Peter (1986): *Utopischer Entwurf und fiktionale Vermittlung. Studien zum Gattungswandel der literarischen Utopie zwischen Humanismus und Frühaufklärung*. Heidelberg: Winter 1986
- Mann, Thomas (1974): *Leiden und Größe der Meister*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974
- Mannheim, Karl (1995): *Ideologie und Utopie*. 8. Auflage. Frankfurt a. M.: Klostermann 1995
- Maravall, José Antonio (1976): *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Santiago: Ed. Pico Sacro 1976
- Márquez Villanueva, Francisco (1975): *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus 1975
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1983): *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*. 2. Auflage. München: Fink 1983
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1998): „Kommentar zu *El curioso impertinente*“, in: Rico, Francisco (Hg.): *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*. Barcelona: Crítica 1998 (Biblioteca Clásica, 50), S. 77–81
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1999): *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*. Madrid: Editorial Gredos 1999
- Neusüß, Anselm (Hg.) (1986): *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*. 3. Auflage. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1986
- Ueding, Gert (Hg.) (1978): *Literatur ist Utopie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978
- Voskamp, Wilhelm (Hg.) (1982): *Utopie-Forschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. 3 Bde. Stuttgart: Metzler 1982
- Winter, Michael (1978): *Compendium Utopiarum. Typologie und Bibliographie literarischer Utopien*. Bd. 1. Stuttgart: Metzler 1978

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

Katharina Niemeyer (Köln)

Ein Frühlingmorgen 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.¹ 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.

¹ 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.“²

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 plagiirten *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

² „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.³ 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-

³ 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 Konflikts 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.⁴

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

⁴ 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.⁵ 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),⁶ 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-

⁵ 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.

⁶ 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.⁷ 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*

⁷ 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 machen⁸ 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).⁹ Im Unterschied zum *Guzmán*, der bei allem moralischen Nutzen keinesfalls Aufnahme in die hohe Literatur beanspruchen konnte,¹⁰ markiert Cervantes so von vornherein eine „sehr bewusste künstlerische Absicht“ (Kruse 1961: 264), die einmal mehr die Komik in grundsätzliche poetologische Zielsetzungen einbettet.¹¹ 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-

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

⁹ 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.

¹⁰ 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).

¹¹ 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.¹² 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).¹³ 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-

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

¹³ 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.¹⁴ 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

¹⁴ 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)¹⁵ 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,¹⁶ 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.¹⁷ Die zahlreichen Szenen, in denen gelacht wird, haben ebenfalls teil an diesem Prozess von Verfeinerung

¹⁵ Den treffenden Ausdruck verdanke ich Hans-Jörg Neuschäfer.

¹⁶ „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 –

¹⁷ 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 Ritterromane 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 intrafiktionalen 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 –,¹⁸ 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

¹⁸ 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.¹⁹ 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

¹⁹ 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 verdiente²⁰ und somit jene Leerstelle zu besetzen vermochte, die der *Guzmán* hatte ersichtlich werden lassen.²¹ Doch unter der

²⁰ 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).

²¹ 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.²²

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

²² 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^e 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

Don Quijote in der spanischen und deutschen Literaturwissenschaft

Dieter Ingenschay (Berlin)

Das Thema dieses Beitrags ist deshalb uneindeutig, weil das „und“ zwischen den Adjektiven einen additiven, summierenden Charakter haben kann oder aber einen separativen, oppositorischen, der die spanische einer deutschen Kritik gegenüberstellt. Letzteres ist meine Absicht. Damit bedarf die Fragestellung einer Legitimation, weil sie impliziert, dass die deutsche *Quijote*-Kritik sich signifikant von der spanischen unterscheide. Diese Hypothese ihrerseits hat wiederum zwei Aspekte: einen generellen, der dem Raum der allgemeinen hispanistischen Wissenschaftsgeschichte und -theorie angehört, und den speziellen, der die *Quijote*-Philologie betrifft.

Im Rahmen der allgemeinen Diskussion um Hispanistiken und Hispanismen hat sich die jüngere Diskussion insbesondere auf den Gegensatz zwischen der autochthonen, innerspanischen Hispanistik einerseits und der nordamerikanischen Hispanistik andererseits konzentriert. Die erste gilt als traditionalistisch und philologisch, die zweite als offen und perspektivenreich, weil sie sich dem Feld der *cultural studies / estudios culturales* öffnet. So zumindest lässt sich eine Position umreißen, die unter anderem der an der University of California lehrende Spanier Gonzalo Navajas vertritt. Aus seiner Feder erfährt auch die deutsche Hispanistik eine knappe und stereotypisierte Charakteristik, wenn er von „dem deutschen Regelbewusstsein“ spricht, „bei dem genaue Angaben und das Benutzen bibliographischer Quellen vorherrschen“ (Navajas 2002: o. S.).¹ Ein anderer, diesmal im außerspanischen Europa (nämlich in Amsterdam) arbeitender Spanier, Germán Gullón, fordert zwar auch die Spanier zu größerer Öffnung und die Nicht-Spanier zum intensiveren Kontakt mit der spanischsprachigen

¹ „[...] [la] normativa alemana que prima el predominio del dato erudito y la utilización de fuentes bibliográficas“. Die Übersetzungen der spanischen Sekundärliteratur stammen, sofern keine publizierte Version vorliegt, durchgängig vom Verfasser dieses Beitrags.

Welt auf, doch schätzt er die Differenz nunmehr, nach Jahrzehnten des Wandels in Spanien, anders ein:

„In [...] Deutschland, Frankreich, England und Holland hat sich die Hispanistik von der strengen und gebildeten Kritikerin der spanischen Sprache zu einer einfachen Partnerin entwickelt. Das hängt mit der Demokratisierung Spaniens zusammen und mit der damit einhergehenden Möglichkeit der Universitäten, große finanzielle Budgets für kulturelle Veranstaltungen – von Tagungen bis zu Buchpublikationen – bereitstellen zu können, was in den reichen Ländern Europas aus finanziellen Gründen abgenommen hat. Die aktuelle Rolle [der deutschen Hispanistik] liegt nicht darin, neue Erkenntnisse beizutragen, sondern eine breite Vermittlung des akkumulierten Wissens in den spanischen Kulturwissenschaften zu erreichen. Wir brauchen keine Hispanisten mehr, die uns sagen, wie die Kultur zu interpretieren sei, weil die Uhr der Geschichte nachging; aber es hilft, eine vergleichende Perspektive von außen zu erhalten“ (Gullón 2002: o. S.).²

Gullóns Einschätzung ist in zweifacher Perspektive wesentlich für unsere Fragestellung: einmal, weil es um den möglichen Beitrag der nichtspanischen, also auch der deutschen Hispanistik zu einem der spannendsten philologisch-kulturellen Kardinalthemen geht, und zweitens, weil der *Cuarto Centenario* des Jahres 2005, also der 400. Jahrestag der Veröffentlichung des ersten Teils des *Don Quijote*, das augenscheinlichste Beispiel dafür ist, dass in der Tat in Spanien enorme Geldsummen in dieses ‚Kulturereignis‘ investiert werden. Dass in Spanien die Anzahl der staatlich geförderten Feierlichkeiten die der Tage des Jahres überschreitet, ist nur ein Indiz dafür. Wenn man auch nur wenige Wochen im Land selbst die Aktivitäten verfolgt, drängt sich die Frage auf, wo hier die Grenze zwischen einem ‚erns-

² „En [...] Alemania, Francia, Inglaterra y Holanda, el hispanismo ha pasado de ser un contribuidor nato al acerbo crítico y erudito en lengua española a ser un simple colaborador. Esto se relaciona con la llegada de la España democrática y la capacidad de la universidad española de gastar cantidades importantes en actos culturales, desde la organización de congresos a la publicación de libros, que en los países de la Europa rica ha disminuido por imperativos también económicos. Su papel actual no reside en contribuir novedades, sino en lograr una buena transmisión de los saberes acumulados en los estudios de las culturas hispánicas. Ya no necesitamos que los hispanistas vengan a decir cómo interpretar la cultura porque el reloj de la historia iba retrasado; sí ayuda el obtener una perspectiva desde fuera, comparativa.“

ten' kulturellen Interesse, Vermarktungsstrategien und zirzensischer Volksbelustigung verläuft (etwa dann, wenn die *Real Casa de la Moneda* samt zuständigem Ministerium eine Zwölf-Euro-Münze zum Gedenken an den „Ritter von der traurigen Gestalt“ prägt).

Nach Gullón ist es die Aufgabe der ausländischen Hispanistiken, mit der spanischen zu kooperieren. Unser deutscher Beitrag läge dabei einerseits im Kulturtransfer („buena trasmisión de los saberes acumulados“) und andererseits in unserer komparatistischen Außenperspektive („obtener una perspectiva desde fuera, comparativa“). Können wir uns mit diesen beschränkten Funktionen tatsächlich zufriedengeben? Eine Besonderheit mag uns die Aufgaben erleichtern, dass wir nur für Vermittlung und Vergleich von Kultur/Literatur zuständig sein sollen, nämlich die, dass selbst heute im ‚globalen Dorf‘ Europa kein anderer literarischer Text existiert, der uns derart ‚spanisch‘ vorkommt. Deshalb sind wir so willig bereit, in diesem Fall den Spaniern selbst einen anderen Zugang zu diesem Buch zuzugestehen als Nichtspaniern. In der quantitativen Auswertung der als wichtig rezipierten Sekundärliteratur allerdings gibt es dafür keine zwingenden Gründe: Die Leistungen der Cervantes-Kritik in Mitteleuropa und den USA (Daniel Eisenberg, John Jay Allen, Stephen Gilman) können sich durchaus messen mit den Publikationen der Iberischen Halbinsel selbst. (Freilich sind unter den nicht in Spanien arbeitenden Hispanisten wiederum zahlreiche Spanier – Agustín Redondo in Paris, Javier Herrero oder Eduardo Urbina in den USA.) Die spanische Perspektive auf die ‚fremdländischen‘ Hispanisten kennzeichnet eine kuriose Mischung von Offenheit und Skepsis. In einem der Beiträge zu der dem 4^o Centenario gewidmeten Sondernummer der Zeitschrift *Leer* (Dezember 2004) drückt der Literaturwissenschaftler Juan Ángel Juristio seine Skepsis klar aus: „[...] in anderen Bereichen, zum Beispiel im französischen und deutschen Kontext, herrscht eine eloquentere und rhetorisch ausgefeiltere, aber weniger fruchtbare Auslegung vor [...]“ (Juristio 2004: 100).³ Aber nicht aus diesem Grund gehe ich auf die spanische Kritik ausführlicher ein, sondern deshalb, weil ich vermute, dass die deutschsprachigen Leser dieses Bandes mit den hiesigen Ansätzen vertrauter sind. Schauen wir also zuerst auf jenen Boden, der die angeblich ‚fruchtbareren‘ Interpretationen hervorgebracht hat.

³ „[...] en otros ámbitos, el francés o el alemán, por ejemplo, cunde otro tipo de interpretación más elocuente y retórica pero menos fecunda [...].“

Die traditionelle spanische Kritik

Der 3^{er} Centenario und die 98er-Generation

Die 300-Jahrfeier (3^{er} Centenario) des *Quijote* 1905 war die Stunde jener Literaten und Kulturtheoretiker, die man in der spanischen Kulturgeschichte unter dem Schild der so genannten 98er versammelt. Unter diesen trat Miguel de Unamuno mit *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes* („Das Leben Don Quijotes und Sancho Panzas nach Miguel de Cervantes“) sowie anderen Aufsätzen – vor allem *Sobre la lectura e interpretación del „Quijote“* („Über die Lektüre und Interpretation des *Quijote*“) – im Jubiläumsjahr an eine breite Öffentlichkeit. Zum Teil bezog er in diesen Schriften Position gegen seine eigenen früheren Thesen, die er 1896 in *El caballero de la triste figura* („Der Ritter von der traurigen Gestalt“) niedergelegt hatte. Dass nicht zufällig seine große *Quijote*-Studie im Jahr des Centenario erschien und bereits damals ein öffentlicher, wenn auch – im Vergleich zu heute – weit bescheidenerer Kult um das Jubiläum stattfand, zeigt ein anderer Autor der 98er, Azorín, in *Ruta del Quijote* („Der Weg des *Quijote*“, 1905). Im Stil einer Apodemik bemüht sich Azorín, die geographische und ‚mentale‘ Realität der Mancha einzufangen, welche dieselbe sei wie zu Cervantes‘ Zeiten. Er wird nicht geahnt haben, dass er damit Vorläufer jener grenzenlosen touristischen Vermarktungsstrategien wurde, die das Jubiläum von 2005 kennzeichnen. Diese Vermarktung hat auch über die Literaturwissenschaft hinaus eine lebhafte Diskussion ausgelöst: Einerseits wird man sich darüber freuen, dass ein literarisches Ereignis in der Öffentlichkeit ein derartiges Interesse hervorzurufen vermag, andererseits aber werden sich nicht wenige Forscher und Leser des *Quijote* ärgern, wenn ‚ihr‘ Buch, ‚der‘ Klassiker der spanischen Literatur schlechthin, zum Werbeträger degradiert wird. Jedenfalls: Unter den touristischen Angeboten taucht auch die Tour unter literaturwissenschaftlicher Leitung auf!

Unamuno nennt den *Quijote* „das Buch Spaniens“ („el Libro de España“). Seine eigenwillige und polemische Interpretation, seine Parteiergreifung für die Figur Don Quijotes und gegen den Autor Cervantes hat nicht nur Anlass zu der Begrifflichkeit von einem gegen einen Cervantismus gerichteten Quijotismus geführt (mit vielfältigen und durchaus subtilen Modifikationen zwischen Ángel del Río und Friedrich Schürr), sondern zu jenem Rewriting des Werks in neuer Form, im „Leben Don Quijotes und

Sancho Panzas nach Miguel de Cervantes“, das – anders als in der Borges’schen Kurzgeschichte „Pierre Menard, autor del Quijote“ – keinesfalls identisch mit der ursprünglichen Kreation Cervantes’ ist. Hatte Unamuno schon 1898 die spanische Öffentlichkeit mit dem programmatischen Diktum „Möge Don Quijote sterben!“ („¡Muera don Quijote!“) schockiert, so gab er einer späteren Auflage seiner eigenen verkürzten *Quijote*-Geschichte, die immerhin noch die Kapitelüberschriften aus dem überlieferten Werk Cervantes’ übernahm, den 1906 geschriebenen Essay *Don Quijotes Grab* („El sepulcro de don Quijote“) hinzu. Karl Hölz (dis-)qualifiziert Unamunos kondensierte *Don Quijote*-Version als „literarische Don Quijoterie“ (Hölz 1979: 85), während dieses respektlose Rewriting einer der bahnbrechenden neueren Literaturtheorien als Illustrationsgegenstand dient: Im Kapitel LXIV seiner *Palimpseste* liefert bekanntlich Gérard Genette eine eingehende Analyse von Unamunos *Vida de Don Quijote y Sancho Panza* in Relation zu seinem cervantinischen Hypotext. Mit dem Verstand und Empfinden eines von hispanisierender Tümelei unbeleckten modernen französischen Narratologen, dem der Hidalgo als Urbild des Idealisten unzugänglich und dem folglich das Ansinnen Unamunos kraus zu sein scheint, beurteilt Genette Unamunos Fassung als eine „weniger berühmte“, deren einziges, fragwürdiges Verdienst darin bestehe, dass „es sie gibt“ (Genette 1993: 432). Immerhin findet Genette etwas Positives an Unamunos Kurzversion, nämlich die „Originalität [...], die gerade in der (schwierigen) Beziehung zwischen dem freien Kommentar und dem zweckgebundenen Erzählen besteht“ (Genette 1993: 433). Völlig fremd aber ist dem französischen Literaturtheoretiker das zentrale Anliegen des Unamuno’schen Rewritings, nämlich das beschwörende Erinnern an die nationalen Anliegen einer im Umbruch befindlichen Nation, das die Hispanistik – und allen voran die spanische – mit Ausschließlichkeit fokussiert hat.

Von der 98er-Generation zu Américo Castro

Mit einer solchen auf die Probleme der nationalen Selbstdefinition gerichteten *Quijote*-Lektüre behauptete Unamuno seinen Einfluss auch auf jene Denker, die in den 1920er Jahren die entscheidende Wendung hin zu einer neuzeitlichen Cervantes-Philologie in Spanien einläuteten. Innerhalb eines kurzen Zeitraumes wurden vier grundlegende Studien publiziert: José Ortega y Gasset *Meditaciones del Quijote* („Meditationen über den *Quijote*“,

1914, deutsche Übersetzung 1959; s. Ortega y Gasset 1984 und 1959), Ramiro de Maeztus *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía* („Don Quijote, Don Juan und die Celestina. Sympathetische Essays“, 1925), Salvador de Madariagas *Guía del lector del Quijote* („Leitfaden für den Leser des *Quijote*“, 1925 als Artikelserie in der argentinischen Zeitung *La Nación* publiziert) und Américo Castros *Pensamiento de Cervantes* („Die Gedankenwelt Cervantes“, 1925). Die Wirkungskraft dieser vier Bücher ist einer der Gründe dafür, dass die spanische Cervantes-Philologie bis heute in deren Schatten steht. Dies wird zum Beispiel daran deutlich, dass drei dieser vier Studien jüngst im Zuge der Cervantes-Welle des 4^o Centenario Neuauflagen erfuhren. Es scheint, dass diese ‚Klassiker‘ der Kritik auch für die gegenwärtige Beschäftigung mit Cervantes immer noch bestimmend bleiben und dass erst allmählich neue Impulse zugelassen werden. Schauen wir in gebotener Kürze auf jene Gründungsbücher.

Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*

Ortegas *Meditaciones del Quijote* ist ein kurios fragmentarisches Buch, das sich einerseits mit seinen auf Spanien bezogenen Reflexionen noch ganz im Geist der 98er-Generation bewegt, andererseits aber eine pointierte Gegenposition zu Unamunos *quijotismo* einnimmt, weil hier der bis in seine Epistemologie hinein als weise empfundene Dichter Cervantes ins Zentrum gerückt wird. Aufgrund ihrer vielfältigen expliziten und impliziten Bezüge zur deutschen Philosophie und Kultur erweist sich diese Studie als besonders ergiebig für die Frage nach jenen kulturellen Interrelationen (beziehungsweise dem ‚Kulturtransfer‘). Das Buch umfasst drei Teile, zwei generell-philosophische Einleitungskapitel und dann die eigentliche Meditation über den *Quijote* („Primera Meditación“), den „literarischsten Teil“, wie der Philosoph Julián Marías sie später nannte. Der Plural des Titels („Meditaciones/Meditationen“) verweist auf den Plan Ortegas, dieser „Ersten Meditation“ zwei weitere Teile hinzuzufügen, die bereits mit Titel angekündigt waren, aber niemals erschienen.

Motto und Anstoß zu Ortegas „Erster Meditation“ über das zeitgenössische Spanien ist die rhetorische Frage des Marburger Neukantianers Hermann Cohen: „Ist etwa der *Don Quixote* nur eine Posse?“ Natürlich verneint Ortega dies. Vielmehr erscheint er – um Ortegas Gedankengang unbotmäßig stark zu synthetisieren – als Ausdruck einer Tiefe, die insbesondere den

spanischen Interpreten des späten 19. Jahrhunderts verschlossen geblieben sei, weil sie – und hier nennt Ortega explizit Menéndez Pelayo und Juan Valera – „das Durchschnittliche [gepriesen hätten], weil sie die Tiefgründigkeit niemals erfahren hatten“ (Ortega y Gasset 1959: 81). Das Ausloten der ‚Tiefgründigkeit‘ führt Ortega zu einer Korrektur, ja geradezu zu einer Reversion jenes von Menéndez Pelayo beschriebenen Gegensatzes zwischen „lateinischer Klarheit“ und „germanischem Nebel“. Zwar propagiert er nicht (wie die von nationalen Vorurteilen nicht ganz freien Kollegen Navajas und Gullón, auf die eingangs verwiesen wurde) die ‚deutsche Gründlichkeit‘ in der Bibliographie oder die komparatistische Kompetenz einer deutschen Romanistik, aber Ortega ersetzt die „lateinische Kultur“ durch eine mediterrane, innerhalb derer – auch hier erweist sich Ortega als konsequenter Nachfolger einer deutschen, genauer Winckelmann’schen Tradition – die hellenische Kultur Griechenlands die entscheidende gewesen sei. Diese habe ihrerseits auf die so genannte germanische Gedankenwelt und damit auf jene Kultur gewirkt, der Ortega eine gegenüber der mediterranen Kultur überlegene Position zuweist. Die mediterrane Geistesgeschichte indes sei durch die „fundamentale Ungenauigkeit und [den] Mangel an denkerischer Eleganz“ (Ortega y Gasset 1959: 92) gekennzeichnet; ihre starke Seite dagegen liege in dem, was er „Sensualismus“ nennt, also „die leidenschaftliche Rechtfertigung des Sinnlichen, des Offenbaren, der Oberfläche, der flüchtigen Eindrücke, welche die Dinge in unserem Nervensystem hinterlassen“ (Ortega y Gasset 1959: 94). Auch wenn dies durchaus ein positives Spektrum umfasst, plädiert Ortega für die Integration eines solchen spanischen Sensualismus in eine durch die Meditation erschlossene Begriffswelt. In diesem Prozess komme dem *Quijote* als dem kardinalen Buch spanischer Überlieferungen eine Schlüsselrolle deshalb zu, weil es durch die ihm eigene Tiefe (und hier erinnert seine Argumentation an Unamuno) Spanien zu ergründen und neu zu definieren vermöge. Kurios ist es, dass und wie gerade der für ein ‚spanisches Wesen‘ so charakteristische *Quijote* sich aus einer Position der damals selbstverständlich noch nicht erkennbaren deutschen Geisteshegemonie legitimiert. Umso kurioser, dass die deutsche Übersetzung der Ortega’schen *Meditaciones* (aus dem Jahre 1959) ungewollt und unbewusst diese Schiefelage noch unterstreicht, wenn sich hier der Begriff des *parentesco étnico* mit „rassischer Verwandtschaft“ übersetzt findet (Ortega y Gasset 1959: 90).

Auch für Ortega steht fest, dass der *Quijote* sich durch die „Gabe der symbolischen Anspielung auf den universellen Sinn des Lebens“ (Ortega y Gasset 1959: 116) auszeichne. Die Sinnsuche der spanischen *Quijote*-Interpreten des 19. Jahrhunderts behält Ortega bei, nicht mehr jedoch die Verfolgung jener neuen Ideale, die Ramón Menéndez Pidal (Menéndez Pidal 1940: 16 s.) postuliert hatte. Dass jene Ideale mit den historischen Erfahrungen zwischen 1588 und 1898 bei der Generation, die den 98ern folgte, vollkommen verloren gegangen sind, zeigt sich am klarsten bei Maeztu.

Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina.*
Ensayos en simpatía

Auch Ramiro de Maeztu liest den *Quijote* als Ausdruck der spanischen Seele, der *alma de España*, aber er fokussiert zugleich seinen Charakter als das ernste Zeugnis des nationalen Scheiterns Spaniens. Cervantes' Roman ist für ihn ein zutiefst dekadentes und ernüchterndes Buch.

Im Zuge der (Re-)Konstruktion der philologischen und/oder rezeptiven Dimensionen des *Quijote* im Licht des gegenwärtigen Jubiläums wurden auch Maeztus Essays (im bekannten Verlag Visor) neu ediert, wobei José Carlos Mainer, der prominente Herausgeber, in einem Prolog klarstellen muss, weshalb er diese Überlegungen des kulturellen Chefideologen der spanischen Falange für publikationswürdig und relevant hält. Maeztu, so Mainer, näherte sich auf eine nicht-ideologische, sondern schlicht genießende Weise dem *Quijote*, jedoch stehe er mit seiner Betonung der nationalen Problematik im Schatten des 3^{er} Centenario und der 98er-Bewegung. Maeztu vergleicht – wie vor ihm Iwan Turgeniew – Cervantes mit Shakespeare, den *Quijote* mit *Hamlet*, und kommt zu dem Schluss: „Mit Bezug auf die beiden Werke hat sich die Seele beider Völker herauskristallisiert. England hat ein Weltreich erobert, Spanien das seine verloren“ (Maeztu 2004: 21).⁴ Im Sinne einer recht modernen Annäherungsform fragt sich der faschistoide Denker, ‚was dran sei‘ am *Quijote*:

„Etwas Besonderes muss dran sein an diesem Roman, wenn es Menschen gibt, die auf seinen Seiten ein philosophisches System zu finden geglaubt haben, ein Regierungsprogramm, eine religiöse Synthe-

⁴ „En torno a las dos obras se ha venido cristalizando el alma de dos pueblos. Inglaterra ha conquistado un imperio, España ha perdido el suyo.“

se oder sogar ein medizinisches oder strategisches Traktat. Was ist dran am *Quijote*?" (Maeztu 2004: 38)⁵

Die Antwort ist vielschichtig. Der gemeinsame Nenner der diversen Annäherungen Maeztus an das Werk ist ein ‚organisches‘ Modell des *Quijote* als Ausdruck der Dekadenz. Dies ist an sich keine Erfindung Maeztus. Neu aber ist, dass von dem Roman ausgehend ein neuer Begriff von Dekadenz zugrunde gelegt wird, der nicht mehr auf das Krankhafte, Schädliche, Korrupte (dies sind Maeztus Begriffe) zurückgreift, sondern der vielmehr die „natürliche Alterschwäche“ eines Organismus bezeichnet. Und so wird die Lektüre des *Quijote* durch die unleugbare Parallele zwischen dem Protagonisten und der spanischen Nation für ihn zu einer notwendig melancholischen Erfahrung:

„Ich kann nicht verstehen, wie man den *Quijote* lesen kann, ohne von der Melancholie ergriffen zu werden, die ein Mann und ein Volk – von ihren Idealen enttäuscht – empfinden. Bedenkt man ferner, dass Cervantes während des Schreibens unter dieser Melancholie litt und Spanien, ebenso wie sein Poet, über sich lachen musste, um stattdessen nicht in Tränen auszubrechen, dann fragt man sich, aufgrund welcher Blindheit wir es abgelehnt haben, in Cervantes‘ Werk die Stimme eines erschöpften Volkes [„*raza fatigada*“] zu sehen, das sich zur Ruhe anschickt, nachdem es seine Aufgabe in der Welt vollbracht hat“ (Maeztu 2004: 38).⁶

Warum José Carlos Mainer diese Lesart als unideologisch klassifiziert, wird aus der deutschen Perspektive nicht ganz klar; möglicherweise deshalb, weil hierzulande der *Quijote* lieber als voraufgeklärtes Werk gelesen wurde

⁵ „Algo más ha de haber en esta novela cuando no falta quien ha creído encontrar en sus páginas un sistema filosófico, un programa de gobierno, una síntesis de teología y hasta un tratado de medicina o estrategia. ¿Qué hay en el *Quijote*?“

⁶ „No comprendo que se pueda leer el *Quijote* sin saturarse de la melancolía que un hombre y un pueblo sienten al desengañarse de su ideal; y si se añade que Cervantes la padecía al tiempo de escribirlo, y que también España, lo mismo que su poeta, necesitaba reírse de sí misma para no echarse a llorar, ¿qué ceguera ha sido ésta, por la que nos hemos negado a ver en la obra cervantina la voz de una raza fatigada, que se recoge a descansar después de haber realizado su obra en el mundo?“

(im Sinne Américo Castros) und zugleich als ein vergnügliches (im Sinne Salvador de Madariagas).

Salvador de Madariaga, *Guía del lector del Quijote*

Madariaga nimmt gewissermaßen den Ansatz, der diesem Band zugrunde liegt, vorweg, indem er Don Quijote als Europäer sieht und die europäische Dimension seines erasmistischen Gedankenguts unterstreicht (und im Übrigen vor dem Irrtum warnt, modernes Gedankengut erscheine in Europa erst mit der Französischen Revolution). Mit eigenwilligen, im spanischen Umfeld außergewöhnlichen Vorschlägen für das Verständnis des Werkes (wie dem, den *Quijote* als Vorläufer Jean-Jacques Rousseaus zu lesen) fällt Madariaga aus dem Rahmen der nationalistischen Interpretationen seiner Zeit. Wenn Don Quijote die Herden von Schafen und Lämmern als sich angreifende Heere sieht, dann glaubt Madariaga, dass sich die Protagonisten dieser Szene bemühen, „jene negative Form des Nationalismus zu überwinden, die zu Streit und Krieg führt“ („superar esa forma negativa del nacionalismo que lleva a la contienda y a la guerra“; Madariaga 2005: 176), eine Szene übrigens, die er entsprechend in ihrer satirischen Tiefe für noch unverstanden von der Kritik hält („La escena [...] no es aún conocida en toda su hondura satírica“; Madariaga 2005: 176). Madariagas durchweg vergnügliche, von jedwedem Romantisieren freie und erfrischend optimistische Lektüre unterstreicht zum Beispiel den Freiheitswillen Marcelas, Sanchos und auch Don Quijotes. Madariaga bemüht sich um eine europäische Lektüre, mündet doch seine Leseanleitung in den programmatischen Schlusssatz: „Don Quijote, ‚berühmter Spanier‘, großer Europäer“ („Don Quijote ‚famoso español‘, gran europeo“; Madariaga 2005: 180). Dass dies freilich ein Europakonzept lange vor einem möglichen Beitritt der Türkei zur EU impliziert, zeigt sich, wenn er die Seeschlacht von Lepanto, die Cervantes mehrfach in Anspielungen glorifizierend hervorhebt, als „nicht nur spanischen, sondern europäischen Sieg“ („victoria no sólo española sino europea“; Madariaga 2005: 177) bezeichnet. Dennoch scheint mir, dass Madariaga, auch wenn seinem Buch nicht eine mit Unamuno, Ortega oder Castro vergleichbare Rezeption beschieden war, für die zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem Werk interessante Perspektiven bereithält. In noch stärkerem Maße gilt dies natürlich für den aufgeschlossensten Kriti-

ker, der von den 1920er Jahren an ein halbes Jahrzehnt die Cervantes-Forschung bestimmt zu haben scheint: Américo Castro.

Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*

So unbestritten die wegbereitende Funktion Castros ist, so sehr ist der vorsichtige Ausdruck gerechtfertigt, er *scheine* die Forschung bestimmt zu haben, hat doch der in Vigo lehrende José Montero Reguera auf einer Tagung der britischen Hispanisten in Valencia 2005 darauf hingewiesen, dass durch das praktische Verbot der Schriften Castros während der ersten Jahrzehnte des Franquismus die spanische Cervantes-Forschung auf einem allenfalls bescheidenen Niveau stattfand und zum Beispiel an der Universidad Autónoma de Madrid in dieser Zeit nicht eine Doktorarbeit zum *Quijote* entstand. Hierin mag auch einer der Gründe dafür liegen, dass – neben den großen Neueditionen des *Quijote* selbst – die Neuauflagen der Kritiker der 1920er Jahre das Spektrum der spanischen Diskussion gegenwärtig so stark beherrschen. Dieser an den Rand gedrängte Américo Castro wandte sich dem „ingenio lego“, dem laizistischen Geist, des Cervantes zu, der Humanist gewesen sei und das Beste aus christlicher und erasmistischer Tradition zusammengedacht habe. Von *El pensamiento de Cervantes* (1925 als Anhang der *Revista de Filología Española* erschienen) bis hin zu *Cervantes y los casticismos* (1966) untersuchte Castro in immer neuen Anläufen Cervantes als nonkonformistischen Erasmisten, Renaissance-Moralisten und Feind der Gegenreformation.

Auf der Basis solcher Postulate eröffnete Castro eine neue Epoche der *Quijote*-Kritik: Der Held wird nicht mehr von göttlicher Vorsehung geführt, seine Handlung nicht von transzendentalen Mächten vorherbestimmt, und Kontingenzbewältigung scheint das lineare Abenteuer ersetzt zu haben. Damit werden Autor und Romanfiguren „Opfer ihrer unmittelbaren Umstände, während Cervantes sie verwandelt in Bestandteile einer neuen Kunst für die Figuren, die er sich erfindet. Die Umstände sind nicht ein *von*, sondern ein *für* jemanden“ (Castro 1966: 45 f.).⁷

⁷ „[...] víctimas de sus inmediatas circunstancias, mientras Cervantes las convierte en ingredientes de un nuevo arte y *para* las figuras que se inventa. Las circunstancias no son un *de*, sino un *para* un alguien.“

Literaturwissenschaftliche und -kritische Neuansätze

Spanien und Deutschland am Vorabend des 4° Centenario

Auf die Notwendigkeit neuer Forschungsansätze inmitten all der Cervantes-Euphorie weist auch einer der großen Organisatoren der *Centenario*-Feierlichkeiten des Jahres 2005, Francisco Rico, hin:

„Es sind vor allem zwei Interpretationen des *Quijote* im Umlauf: die der Romantiker, die des Kampfes der Realität mit dem Ideal, und die vulgäre, die patriotisch-nationalistische [...], nach der Don Quijote ein Symbol des Spanischen, der Rasse sei. Beide sind offensichtlich falsch“ (Rico 2004: 169).⁸

Die verhältnismäßig geringe Ausbeute der spanischen Cervantes-Forschung während der Franco-Ära kann nicht, wenn es um den Vergleich zwischen Spanien und Deutschland geht, die Tatsache verdecken, dass auch in Deutschland Cervantes nicht im Zentrum der hispanistischen Wissenschaft stand. Trotz der Hochschätzung Goethes für den Romancier Cervantes und den Dramatiker Pedro Calderón de la Barca avancierte nicht der Vater des Ritters von der traurigen Gestalt zum Lieblingskind der Hispanistik, sondern der in Spanien weit verborgenere Calderón. Auf der Iberischen Halbinsel indes gewannen Cervantes und seine Figur – besonders nachdem die Vertreter der 98er-Generation sein Werk ‚durchgearbeitet‘ hatten – mythische Dimensionen. Den Mythos des *Quijote* zu ergründen ist ein Hauptthema der spanischen Kritik von Maeztu bis zu Francisco Ayala einschlägigem Aufsatz *El mito de don Quijote* (aus dem Jahr 1995, nun abgedruckt mit seinen gesammelten Cervantes-Essays: Ayala 2005: 264-278).

Damit bereits sind wir an einem Punkt angelangt, der die Frage nahelegt, auf welche Faktoren die registrierten Differenzen zwischen deutscher und spanischer Literaturkritik zurückzuführen sind. Der kardinale Unterschied – so eine These – liege primär darin, dass sich jedwede spanische *Quijote*-Kritik in einem System von Identifikationsangeboten zu verorten hat, für das deutsche Literaturwissenschaftler so viel Verständnis aufbrin-

⁸ „Circulan sobre todo dos interpretaciones del *Quijote*: la de los románticos, la de la lucha de la realidad con el ideal; y la de la berza, la patriótica-nacionalista [...], según la cual don Quijote es el símbolo de lo español o de la raza. Las dos son, obviamente, falsas.“

gen wie Genette für Unamunos nationales Rewriting des *Quijote*. Diese spezifisch spanischen Konfigurationen der Identifikation scheinen drei verschiedenen Bereichen anzugehören:

- der Ebene der persönlichen Identifikation,
- der Ebene der nationalen Identifikation,
- der Ebene der politischen Identifikation.

Die persönliche Identifikation

In einem Artikel für die Tageszeitung *El País* vom 28.3.2005 schrieb der Kulturkritiker und frühere Direktor der „Fundación Juan March“, Basilio Baltasar:

„Wir, die wir das Glück hatten, den *Quijote* sehr jung zu lesen, spüren oft die Notwendigkeit, in seinen Seiten nun den leidenschaftlichen, naiven und unbefangenen Leser zu suchen, der wir selber waren. Nicht umsonst versuchten wir, in der Odyssee dieses noblen und entrückten Ritters – der uns lehrte, die versteckte Würde der Verrücktheit zu respektieren – die Spuren unserer eigenen Biographie aufzufinden. Immer wieder fragen wir uns im Verlauf der langen Erzählung, ob es nicht vielleicht in dem einen oder anderen Kapitel einen Hinweis gibt, der uns auf den Weg brachte, den wir gegangen, oder die Weisheit, die uns zu dem gemacht hat, was wir sind“ (Baltasar 2005: 14).⁹

Baltasar schreibt hier – im Jahre 2005 – jenes biographisierende Verständnis des *Quijote* als eines sakralen Buches fort und damit eine Lektüreform, die Cervantes' Roman nie anders denn als das Kompendium gesammelter Lebensweisheiten lesen kann, genau so, wie es den Anweisungen und Theoremen der 98er-Generation und der Kritiker der 1920er Jahre entspricht.

⁹ „Los que tuvimos la suerte de leer *El Quijote* siendo muy jóvenes sentimos a menudo la necesidad de buscar en sus páginas al más tierno, ingenuo y desocupado lector que fuimos. No en vano, en la odisea del noble y destartado caballero – el que nos enseñó a respetar la oculta dignidad de la locura –, el entendimiento intenta reconocer los rasgos de nuestra propia biografía, preguntándose numerosas veces a lo largo del extenso relato si acaso no habría en este o aquel capítulo la revelación que nos metió en el camino que llevamos recorrido o la sentencia que nos hizo ser como somos.“

Diese Lektüre zu überwinden, schicken sich nun auch in Spanien Literaturkritiker und Literaturwissenschaftler an. Der Jahrestag von 2005 hat hier ein – wenn auch vorsichtiges – Umdenken eingeleitet. So etwa sind sich der Diplomat, Schriftsteller und Kulturkritiker José María Ridaó und der Philosoph Fernando Savater einig, dass ein jeder Leser und Interpret des *Quijote* seine Lesart des Buches finden solle und müsse. In seinem Artikel *Cervantes y sus criaturas* hebt Ridaó hervor, die geheiligte Interpretation der 98er-Generation sei heute nicht nur obsolet, sondern führe notwendigerweise zur Ermüdung und zum Gefühl unerbittlicher Langeweile („implacable aborrecimiento“) des Lesers:

„Mit dem unerbittlichen Wunsch, für die Abenteuer eines Landadligen, der durch die Liebe zu Ritterromanen seinen Verstand verloren hat, irgendeine transzendente Erklärung zu finden, haben die vom dreihundertsten Jahrestag des *Quijote* geprägten Leser des 20. Jahrhunderts es oft nicht vermocht, schlicht einen gut durchgearbeiteten Handlungsverlauf zu genießen oder jene tatsächlichen oder imaginären Wege zu erkennen, die ihnen bei der Entschlüsselung des Romans hilfreich hätten sein können. Metapher Spaniens? Kampf zwischen Realismus und Idealismus? Repräsentation der beiden Teile der menschlichen Seele? Diese und ähnliche Fragestellungen sind zum größten Teil dafür verantwortlich, dass das Eintauchen in den *Quijote* sogar für Wissenschaftler und Intellektuelle mit einer tiefen Frustration endet“ (Ridaó 2004: o. S.).¹⁰

Ridaó macht sich zum Anwalt eines erneuerten Cervantismus. Er fordert die Rückbesinnung auf das künstlerische Projekt des Cervantes, um so den Staub der frustrierenden identifikatorischen Lesarten zu überwinden. Unanimos pointierte Aussage, es wäre dem *Quijote* zugute gekommen, wäre er – wie der *Cid* als Nationalepos – anonym erschienen, konterkariert Ridaó mit

¹⁰ „Inexorablemente requeridos para encontrar algún significado trascendente a las aventuras de un hidalgo que pierde el juicio por su afición a los libros de caballería, los lectores del siglo XX, marcados por los efectos del tercer centenario, no han podido muchas veces limitarse a disfrutar de un argumento bien trabado ni tampoco identificar las pistas reales o imaginarias que le ayudarían a descifrar la novela. ¿Metáfora de España? ¿Lucha entre realismo e idealismo? ¿Representación de las dos mitades del alma humana? Éstas y similares preguntas son responsables de que buena parte de los intentos por adentrarse en sus páginas, incluso entre universitarios y personas cultivadas, se salden con una rotunda, insalvable frustración.“

einem bezeichnenden Blick auf Unamunos Nacherzählung der *Vida de Quijote*. Er verweist auf jene uns Deutschen gerade nach Auschwitz so schmeichelnde Passage aus der Ricote-Episode im zweiten Teil des *Don Quijote* (II, 54), als Ricote seinem alten Nachbarn berichtet, in Deutschland habe jeder die Freiheit, nach seinem Gewissen seine religiöse Überzeugung zu leben. Ridaó stellt fest, dass Unamuno gerade diese Episode in seiner Neufassung für entbehrlich hielt: „Die Tatsache, dass eine der nicht erwähnten [Passagen] ausgerechnet diese ist, bedarf keines Kommentars“ („El hecho de que uno de los que no menciona sea éste, precisamente éste, [...] ahorra [...] cualquier comentario“; Ridaó 2004: o. S.).

Doch nicht von allen Kritikern wird die persönliche Identifikation mit der romanesken Welt des *Quijote* so verworfen wie von Ridaó. Vielmehr bemühen sich Teile der spanischen Literaturwissenschaft, Nutzen aus dem *Centenario* zu ziehen. So erleben die zu ihrem *Grand Tour* aufgebrochenen hispanischen Literaturfreunde von 2005 auf der touristischen „Ruta del Quijote“ nicht mehr die Azorín'sche Besinnung auf La Mancha als ein Land, das mit dem des *Quijote* identisch ist („Landschaften, Weiler, Dörfer, Straßen, Typen von Landarbeitern und Herrschaften, fast dasselbe – um nicht zu sagen dasselbe – wie zu Cervantes' Zeiten“; Azorín 2005: 23),¹¹ sondern genießen den ‚Event-Charakter‘ unter literaturwissenschaftlicher Anleitung der „Asociación Madrileña de Profesores“. Andere, angesehene Literaturprofessoren mischen sich ein, und dies keineswegs gratis, in den Streit, ob Alonso Quijano – die fiktionale Figur, die Don Quijote wird, nicht jener homonyme Verwandte des Miguel de Cervantes – in Villanueva de los Infantes oder in Argamasilla de Alba geboren worden sei, und das im vollen, wenn auch theoretischen Wissen um dessen Fiktionalität.

Nationale Identifikation

Es bedurfte im Prinzip nicht mehr der Untersuchung von María Ángeles Varela Olea, *Don Quijote, mitologema nacional* (Varela Olea 2003), um zu veranschaulichen, wie die spezifisch spanische Rezeption dem Roman mythische Dimensionen verliehen hat. Dies nämlich zeigt schon Francisco Ayala in einzelnen Beiträgen des Sammelbandes *La invención del Quijote*. In welch

¹¹ „[...] paisajes, pueblos, aldeas, calles, tipos de labriegos y de hidalgos casi lo mismo – por no decir lo mismo – que en tiempos de Cervantes.“

metonymischer Relation der *Quijote* zum nationalen Selbstempfinden steht, hat Ayala am klarsten in *Cervantes y Quevedo* formuliert:

„Immer, wenn man innehält, um über das Schicksal Spaniens nachzudenken [...], immer, wenn der Spanier sein geschichtliches Sein reflektiert und nach der Ursache dieser merkwürdigen Kombination von Scheitern und Ruhm fragt, [...] kommt ihm die fatale Frucht all seiner Schritte ins Gedächtnis, immer wieder neu, das Symbol des Volkes [„raza“], Chiffre und Formel seiner Leute, die literarische Kreation des *Quijote*, jene gegenüber dem bürgerlichen Pragmatismus lächerliche Figur. [...] Immer wieder bitten wir sie um den Schlüssel zu diesem Schicksal, zu diesem geschichtlichen Sein“ (zitiert nach Alonso de los Ríos 2004: 106).¹²

Klingen diese aus der Feder eines bewundernswerten alten Mannes stammenden Worte ‚altmodisch‘? In einem Interview vor wenigen Monaten antwortet Andrés Trapiello, Autor eines erfolgreichen Romans mit dem Titel *Al morir Don Quijote*, auf die Frage, ob Spanien noch immer ein quijoteskes Land sei:

„Es gibt viele Menschen wie Don Quijote, mehr als man denkt. Und es werden mehr; im Baskenland wird weiter gegen Windmühlen gekämpft und mit dem Leben gespielt, viele arbeiten in Nichtregierungsorganisationen mit [...]. Tatsache ist, dass der *Quijote* zunehmend stereotypisiert wurde und heute ziemlich wirr erscheint, wenn er nicht genau das Gegenteil ist [...]. Der Mensch ist dazu verurteilt, sich zu bessern“ (Trapiello 2004: 197).¹³

¹² „Siempre que se detiene uno a meditar sobre el destino de España [...], siempre que el español se hace cuestion de su ser histórico y se pregunta por la causa última de esa extraña combinación de fracaso y de gloria, [...] el fruto fatal de todos sus pasos vuelve a acudirle a las mentes de nuevo, una y otra vez, símbolo de la raza, fórmula y cifra del carácter de su pueblo, la creación literaria del *Quijote*, figura ridícula ante el pragmatismo burgués. [...] Siempre de nuevo le pedimos la clave de aquel destino, de aquel ser histórico.“

¹³ „Hay mucha gente quijotesca, más de la que se piensa. Se siguen teniendo hijos; en el País Vasco se sigue luchando contra molinos de viento y jugándose la vida; se participa en muchas ONG's [...]. Lo que pasa es que *El Quijote* ha ido estereotipándose y hoy parece algo descabelado, cuando no es todo lo contrario [...]. El hombre está condenado a mejorarse.“

Auch die allerneueste Kritik sieht zum Teil die Verbindung mit der nationalen beziehungsweise heilsgeschichtlichen Dimension: César Alonso de los Ríos antwortet auf die Frage, ob es – ähnlich wie um 1910 nach dem 3^{er} Centenario – auch nun wieder eine neue Blüte der *Quijote*-Meditation geben könne: „Selbstverständlich wird der Tag kommen, an dem es neue ‚Meditationen über den *Quijote*‘ gibt. Das wird nach der nächsten Katastrophe sein“ („Por supuesto llegará el día de unas nuevas meditaciones del *Quijote*. Será después del próximo Desastre“; Alonso de los Ríos 2004: 107). Man fragt sich angesichts solcher Überzeugung, wann man die Lösung für die Problematik des 11. September 2001 beziehungsweise des 11. März 2004 aus dem *Quijote* bezieht. Dies aber würde schon den politischen Bereich betreffen.

Politische Identifikation

Die Projektion der wie auch immer interpretierten Handlungssegmente des *Quijote* auf die politische Wirklichkeit scheint, dies ist hinreichend ausführlich erwähnt worden, ein Charakteristikum der 98er-Generation im Moment des 3^{er} Centenario gewesen zu sein; welche Folgen etwa diese kastilische Nationalisierung in Katalonien gezeitigt hat, legt die mallorquinische Wissenschaftlerin und Autorin Carme Riera in einer Ausstellung in Barcelona wie auch in einem kleinen Buch dar (Riera 2005). Ihr geht es nicht einfach darum (wie etwa Martín de Riquer in seinen einschlägigen Ausführungen), die Bedeutung Barcelonas für den Ausgang des Romans zu unterstreichen, sondern seine Funktionalisierung durch jene politischen Mächte des kastilischen Zentralismus darzustellen, die sich in einer ganzen Reihe von Abschreckungsmaßnahmen niederschlug. (Die politische Ausnutzbarkeit hat eine andere Blüte getrieben: Fidel Castro ließ als Nr. 1 der *Biblioteca del Pueblo* 1960 nicht etwa zuerst José Martí drucken, sondern den *Quijote*.)

Dass aber auch an der Schwelle des Jahres 2005 der bevorstehende Jahrestag unter eine politisierte Perspektive gestellt wird, macht das Titelbild der Zeitschrift *Leer* sinnfällig, auf dem ‚Zeta Pe‘, Rodríguez Zapatero, der noch recht frisch in Amt und Würde stehende *Presidente del Gobierno*, abgelichtet ist, der schon in seiner Regierungserklärung nicht auf den *Quijote* zu verweisen versäumte. Neben ihm seine programmatische Feststellung – frei und ‚ingedeutscht‘: „Der *Quijote* ist das Grundgesetz des Lebens“ („El *Quijote* es la Constitución de la vida“). An der Schwelle der Abstimmung

über die europäische Verfassung, die „Constitución europea“, unterstellt dieses Zitat der andauernden, transhistorischen Kompetenz des Nationalhelden eine tagespolitische Aktualität. Ergänzt wird dies im Laufe des langen Interviews mit dem Regierungschef durch eine Interpretation des *Quijote*, wie sie die konservativen Nationalisten (*berza nacionalista*) seit 100 Jahren pflegen. Da äußert Zapatero zum Beispiel: „Der *Quijote* repräsentiert das spanische Denken“ („El *Quijote* representa el pensamiento español“; Rodríguez Zapatero 2004: 72), und in deutlicher kulturhegemonialer Perspektive: „Für die Regierung wird das Jahr 2005 das Spanien der totalen Kultur bedeuten, als Projekt eines gewissen kulturellen Führungsanspruchs in der Welt“ („Para el Gobierno, 2005 va a representar la España de la cultura total, como un proyecto de un cierto liderazgo cultural en el mundo“; Rodríguez Zapatero 2004: 72). Auch in der Gedankenwelt und der Diktion eines sozialistischen Regierungschefs verkörpert der *Quijote* neben den allgemein-menschlichen eben auch die ewig spanischen Werte: „Es ist ein Gesang auf die menschliche Freiheit. Für die Freiheit, ebenso wie für die Ehre, lohnt es sich, das Abenteuer des Lebens auf sich zu nehmen“ („Es un canto a la libertad humana. Por la libertad, así como por la honra, merece la pena aventurar la vida“; Rodríguez Zapatero 2004: 72). Angesichts der von Karl Vossler über Hans-Jörg Neuschäfer bis heute andauernden hispanistischen Diskussion um die Traurigkeit des barocken Ehrendramas wird sich der deutsche Leser wünschen, der spanische Regierungschef hätte sich und uns diesen Verweis erspart!

Zur deutschen Cervantes-Kritik

Auch in Spanien ist bekannt, dass sich die Fama des *Quijote* durchaus der Hochschätzung der deutschen Dichter und Denker des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, eben Herders, Wielands, der Brüder Schlegel, Schellings, Tiecks, Hegels und Heines – um nur sie zu nennen –, verdankt. Und generell ist unumstritten, dass seit der späten Klassik und der Romantik der *Quijote* in Deutschland sowohl eine vielfältige künstlerische Kreation als auch die literaturwissenschaftliche Diskussion inspiriert hat (wobei aber wahrscheinlich der Aspekt der künstlerischen Kreation der größere ist – es geht bis hin zu Erich Kästners „*Quijote* für Kinder“ oder zum Comic, falls wir diesen als Kunstform verstehen).

Insgesamt aber gilt Deutschland als Hort der Calderón-, nicht der Cervantes-Forschung. Auch wenn seit Auerbachs Ausführung zu der Episode der verzauberten Dulcinea (Auerbach 1959) die klassische deutsche Romanistik immer wieder den *Quijote* sporadisch bearbeitet beziehungsweise ihn zur Erläuterung historischer oder systematischer Fragen herangezogen hat – Friedrich Schürr, Harri Meier und viele mehr –, ist die Zahl der deutschen Cervantistas, die international wahrgenommen werden, recht gering. Historisch wird diese Liste eröffnet mit den Büchern von Harald Weinrich (Weinrich 1956) und Hans-Jörg Neuschäfer (Neuschäfer 1963). Beide Studien erschienen zu einem Zeitpunkt, an dem das Gros der neueren Theoriebewegungen noch nicht das Licht der Welt erblickt hatte. Damals gab es weder die institutionalisierte Rezeptionsästhetik noch gar *Gender Studies* oder Dekonstruktivismus, sondern eine Philologie, deren hermeneutisches Anliegen sich – etwa im Fall des Romans – an jenen Georg Lukács anlehnte, der in seiner Romantheorie am Verlust der Transzendenz belegt, „daß das reinste Heldentum zur Groteske, der festeste Glaube zum Wahnsinn werden muß“ (Lukács 1963: 87). Während Weinrich etwa Ingenium von Wahnsinn unterscheidet, zeigt Neuschäfers Untersuchung den Wechsel von der Wie-Spannung zur Ob-Überhaupt-Spannung und beschreibt damit den Übergang von epischem Geschehen zur romanhaften Handlung auf plausible Weise (Neuschäfer 1963: 39). Implizit und explizit steht Américo Castro oft Pate in Neuschäfers Reflexionen, die, auch in der Entwicklung vom *Sinn der Parodie* (Neuschäfer 1963) hin zur *Ética del Quijote* (Neuschäfer 1999) doch klar zwei Schwerpunkte im Ausloten jener groß angelegten Fiktion erkennen lassen, die „zu Recht als der erste selbstgewisse Roman der Neuzeit gilt, weil in ihr nicht nur die Geschichte eines problematischen Protagonisten, der kein ‚Held‘ mehr ist, erzählt, sondern zugleich auch über das Geschäft des Erzählens selbst und über das Wesen der Fiktionalität aufs Vergnüglichste räsoniert oder besser: erzählerisch-beiläufig reflektiert wird“ (Neuschäfer 1997: 148). Neuschäfers Arbeiten zum *Quijote* zeichnet nicht nur ihr Anschluss an die spanische und internationale Diskussion aus, sondern eine bereichernde Freistellung von ideologisierten Denkmustern, denen sich allzu oft die spanische Kritik nicht entziehen kann. So kann er Cervantes sowohl als Humanisten, ja als Vorläufer der Aufklärung charakterisieren und zugleich die ‚technischen‘ Aspekte der narrativen Kohärenz zwischen den Novellenteilen und der fortlaufenden Geschichte beschreiben – und wiederum durchaus nicht nur als bloß schreibtechnisches Problem.

Kurt Reichenberger und Hans-Jörg Neuschäfer scheinen mir die deutschen Cervantistas zu sein, die in Spanien am stärksten präsent sind. Heinz-Peter Endress' Buch über den Werteumbruch im *Quijote*, in dem er die Ritterideale durch die der italienischen Renaissance abgelöst sieht, scheint von Castros Idearium geprägt; es liegt seit einigen Jahren auch in spanischer Übersetzung vor (Endress 2000). Literarhistorische Schwerpunkte fallen in der deutschen Hispanistik auf: Als Erster veröffentlichte Werner Brüggemann seine Studie zu den romantischen Verarbeitungen des *Quijote* (Brüggemann 1958). Jürgen Jacobs' Monographie über das Verhältnis der Aufklärung zum *Quijote* bearbeitet das Thema stark aus einer deutschen Perspektive, die in Spanien wenig gewürdigt wurde (Jacobs 1992); Manfred Tietz hat sich den Bezügen des *Quijote* zum Komplex des Aufklärungsdiskurses erneut zugewandt (vgl. Tietz 2005). Martin Franzbach (mit seinen Ausführungen zur stets wechselvollen Rezeptionsgeschichte und zum Humanismus; Franzbach 1991) oder Christoph Strosetzki mit seinen Einlassungen zu der heftig umstrittenen *converso*-Frage oder zu den spekulativen Dimensionen des Biographischen (angesichts des späten Beginns vertrauenswürdiger Zeugnisse; Strosetzki 1991) stecken weitere Felder ab, in denen die deutsche Hispanistik das leistet, was ihr von Gonzalo Navajas und Germán Gullón im Zeichen einer globalisierten Hispanistik angesonnen wurde. Dass die so gesamtromanistisch gebildeten Deutschen auch den römischen Einfluss (Vergils und Ovids) oder die Opposition zum italienischen Romanzo zum Thema machen, überrascht ebenfalls nicht.

Diese ohnehin zu kurze Auflistung sei hier abgebrochen mit dem Resümee, dass in der Tat die Differenzen bestehen zwischen einer spanischen Rezeption, welche im ‚kreativen‘ Gestus ebenso wie im persönlichen, nationalen und politischen Ausloten seiner ‚ewigen Sagkraft‘ den Klassiker feiert, und der Beschäftigung der deutschen Literaturwissenschaft mit jenem ersten paradigmatisch modernen Roman. Doch sollte man selbstverständlich beide Arten der Annäherung nicht in Konkurrenz sehen, sondern in einer Komplementaritätsrelation mit fruchtbarer europäischer Dimension.

Ausblick

Für all jene Kultur- und Literaturkritiker, die sich dagegen aussprachen, den 4^o Centenario des *Quijote* zum bloßen Medienrummel verkommen zu

lassen, habe ich mehr Verständnis als für die forsche Ausnutzung eines solchen literarischen Jahrestags zur Durchsetzung kulturpolitischer Hegemonialbestrebungen. Allerdings muss ich eine gewisse Sympathie mit manchen der kreativen cervantophilen Aktivitäten des Jubiläumsjahrs eingestehen: Es ist mehr als ein Scherz, wenn Víctor Márquez Reviriego – einst parlamentarischer Chronist der *transición* – den Autor des „Ritters von der traurigen Gestalt“ interviewt (unter dem Motto „Jedem sein *Quijote*“, „A cada uno, su *Quijote*“; Márquez Reviriego 2004) oder wenn Robert Lauer und Kurt Reichenberger Internetportale einrichteten, die zum Chat über ein regelmäßig wechselndes Thema einluden, wobei dem Spektrum der höchst oder gar nicht relevanten Meinungsäußerungen jenes der zentralsten oder völlig abwegigen Fragestellungen entsprach. Hier entsteht eine in neuer Weise ‚erlebte‘ Literaturkritik, die einmal mehr die ‚ewige Sagkraft des Klassikers‘ unter Beweis stellt und zugleich (zumindest theoretisch) vollkommene Internationalität erreicht.

Skeptisch bezüglich des Sinns und der Erfolge der Aktivitäten im Umfeld des *Centenario* ist Eduardo Urbina, der Koordinator des „Proyecto Cervantes“ an der University of Texas, der die Synopse aller Textvarianten erstellt (vgl. Urbina 2004). Nicht skeptisch dagegen sind die Herausgeber der schmucken neuen, zum Teil mit den klassischen oder neuen Illustrationen versehenen Ausgaben, darunter Martín de Riquers Edition bei Planeta und Francisco Ricos Doppedition, einmal im *Círculo de Lectores* und dann bei der Real Academia, mit einer Einleitung von Mario Vargas Llosa (Cervantes Saavedra 2004a–c). Dies hat dazu geführt, dass in Spanien vom „Krieg der Ausgaben“ („guerra de ediciones“) die Rede war. Doch Francisco Rico stellt zunächst nur programmatisch fest: „Jubiläen sind sinnvoll, weil sie eine Person oder ein Werk in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellen“ („Los centenarios son útiles porque se pone un nombre o una obra en un lugar que atrae la atención“; Rico 2004: 168). Später räumt er ein, dass die Planung und Durchführung von niveaulosen Akten auch eine Gefahr darstelle, und dennoch fordert er sehr bewusst die totale und theatrale Inszenierung des Jahrestags. Sein Vorschlag gipfelt darin, den Angriff der türkischen Korsaren im Hafen von Barcelona mit den Repliken historischer Schiffe nachzuspielen: „Man muss dieses Theater machen. Wichtig sind dann aber die langfristigen Initiativen“ („Hay que hacer ese teatro. Pero luego, lo importante son las iniciativas a largo plazo“; Rico 2004: 168).

Die Perspektiven der Forschung lässt Eduardo Urbina aus seiner eher US-amerikanischen als spanischen Perspektive Revue passieren:

„[...] sie gehören meist zur so genannten Postmoderne: Es gibt eine recht bedeutende feministische Kritik in den USA, des Weiteren den neuen Historizismus, das ist vielleicht das Allerneueste; etwas gibt es – immer noch nicht viel – über psychologische Betrachtungsweisen und außerdem Fragestellungen der formellen Dokumentation. Jedoch ist keine globale Tendenz zu erkennen. In Frankreich zum Beispiel wurde der *Quijote* unter der Perspektive des neuen Historizismus betrachtet, während in Italien die Herangehensweise eher traditionell ist: Texte, Quellen, psychologische Fragestellungen. Und in England wird auf der Basis von Geschichte, historischen und der quellenbezogenen Literaturtheorie gearbeitet. Immer noch gibt es in der Cervantes-Forschung diese traditionellen Felder der Weichen und der Harten. Besonders in Spanien gibt es jedoch eine neue Generation, eine kleine Gruppe von viel versprechenden Cervantes-Spezialisten, jedoch gab es nie eine wirkliche Cervantes-Schule, das ist das große Problem. Die großen Spezialisten wanderten nach Amerika aus: Avalle-Arce, Márquez Villanueva haben ihren Cervantismus in den USA betrieben, etwas, das auf die Zeit Américo Castros zurückgeht, also nach dem Krieg kam. Heute geschieht das weniger, ich bin da vielleicht eine Ausnahme in diesem Sinn, weil es heute in Spanien mehr Möglichkeiten gibt“ (Urbina 2004: 173).¹⁴

Die deutsche Hispanistik kommt in Urbinas Heerschau nicht vor. Angesichts dieser Tatsache und angesichts der eingangs zitierten, nicht ganz vorurteilsfreien Einschätzungen der internationalen Hispanisten sei hier das Desiderat formuliert, dass die deutsche Hispanistik unter der Wirkung des

¹⁴ „[...] más bien son remanentes de llamado postmodernismo: hay una crítica feminista bastante importante en EE.UU., luego está el nuevo historicismo, que es quizá lo más reciente, hay algo, no mucho todavía, sobre psicologismo, y luego cuestiones de documentación formal, pero no hay una tendencia global. En Francia por ejemplo se ha estudiado el nuevo historicismo, teoría literaria, mientras que Italia es más bien tradicional de textos, fuentes, cuestiones psicológicas, y en Inglaterra trabajan al nivel de Historia, de fuentes, de teoría literaria de la época. Sigue habiendo todavía en la crítica cervantina esos campos tradicionales de los blandos y los duros. En España en particular hay una nueva generación, un grupo pequeño de cervantistas nuevos que prometen, pero en realidad no ha habido una escuela de cervantismo, que es el gran problema. Los grandes críticos se vinieron a América: Avalle-Arce, Márquez Villanueva han enseñado y han practicado su cervantismo en EE.UU., algo que se remonta a la época de Américo Castro, que vino después de la guerra. Ahora ocurre menos, yo quizá sea la excepción en ese sentido, porque ahora en España hay más oportunidades.“

Jahrestags von 2005 bis 2015, dem Jubiläumsjahr des Zweiten Teils, weitere Schritte zur wissenschaftlichen Globalisierung der Hispanistik generell und der Cervantes-Forschung speziell unternehmen möge. Das Beispiel der Cervantes-Forschung zeigt augenscheinlich, dass es einer stärkeren Vernetzung und Verzahnung der Hispanismen und Hispanistiken samt dem damit einhergehenden Synergie-Effekt bedarf, um der Hispanistik jene notwendigen neuen Impulse geben zu können.

Bibliographie

Texte

- Cervantes Saavedra, Miguel de (1967): *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Deutsch von Ludwig Braunfels. München: Winkler-Verlag 1967
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1995): *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Herausgegeben von John Jay Allen. 2 Bde. Madrid: Cátedra 1995
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004a): *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 2004
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004b): *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Edición y notas de Francisco Rico, prólogo de Mario Vargas Llosa. Madrid: Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española 2004
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004c): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Texto, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona: Planeta 2004

Studien

- Alonso de los Ríos, César (2004): „El libro de España“, in: *Leer XX*, 158 (2004), S. 106-107
- Auerbach, Erich (1959): „Die verzauberte Dulcinea“, in: ders.: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke Verlag 1959, S. 319–342
- Ayala, Francisco (2005): *La invención del Quijote*. Madrid: Punto de Lectura 2005

- Azorín (2005): *La ruta del Quijote*. Herausgegeben von José María Martínez Cachero. Madrid: Cátedra 2005
- Baltasar, Basilio (2005): „El mito de Don Quijote en La Habana“, in: *El País*, 28.3.2005, S. 14
- Brüggemann, Werner (1958): *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster: Aschen-dorff 1958
- Castro, Américo (1966): *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alfa-guara 1966
- Castro, Américo (1972): *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer 1972
- Endress, Heinz-Peter (1991): *Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalter bis zum Barock*. Tübingen: Niemeyer 1991 (spanische Ausgabe: *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco*. Pamplona: EUNSA 2000)
- Franzbach, Martin (1991): *Cervantes*. Stuttgart: Reclam 1991
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993
- Gullón, Germán (2002): „Hispanismo, entre la espada y la pared“, in: *Lateral* 96 (Dezember 2002), <http://www.lateral-ed.es> (31.3.2006)
- Hölz, Karl (1979): „Tradition und Interpretation. Zu Unamunos literarischer Don Quijoterie“, in: *Iberoromania* 10 (1979), S. 85–111
- Jacobs, Jürgen (1992): *Don Quijote in der Aufklärung*. Bielefeld: Aisthesis 1992
- Juristio, Juan Ángel (2004): „Tras la estela del caballero andante“, in: *Leer* XX, 158 (2004), S. 100–102
- Lukács, Georg (1963): *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Neuwied: Luchterhand 1963
- Madariaga, Salvador de (2005): *Guía del lector del Quijote*. Prólogo de Luis María Anson. Madrid: Espasa Calpe 2005
- Maeztu, Ramiro de (2004): *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*. Prólogo de José Carlos Mainer. Madrid: Visor 2004
- Márquez Reviriego, Víctor (2004): „Cervantes: ‚A cada uno, su Quijote‘“, in: *Leer* XX, 158 (2004), S. 94–98
- Meier, Harri (1940): „Zur Entwicklung der europäischen Quijote-Deutung“, in: *Romanische Forschungen* 54 (1940), S. 227–264
- Menéndez Pidal, Ramón (1940): *De Cervantes y Lope de Vega*. Buenos Aires und Mexico: Espasa Calpe 1940

- Navajas, Gonzalo (2002): „El hispanismo en la era global“, in: *Lateral* 95 (November 2002), <http://www.lateral-ed.es> (31.3.2006)
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1963): *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*. Heidelberg: Winter 1963
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1997): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler 1997
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1999): *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*. Madrid: Gredos 1999
- Ortega y Gasset, José (1959): *Meditationen über Don Quijote*. Stuttgart: DVA 1959
- Ortega y Gasset, José (1984): *Meditaciones del Quijote*. Herausgegeben von Julián Marías. Madrid: Cátedra 1984
- Rico, Francisco (2004): „Ángel Vivas entrevista a Francisco Rico“, in: *Leer* XX, 158 (2004), S. 168–170
- Ridao, José María (2004): „Cervantes y sus criaturas“, in: *El País*, 4.8.2004
- Riera, Carme (2005): *El Quijote desde el nacionalismo catalán. En torno al tercer centenario*. Barcelona: Ed. Destino 2005
- Rodríguez Zapatero, José Luis (2004): „José Luis Gutiérrez entrevista a José Luis Zapatero“, in: *Leer* XX, 158 (2004), S. 70–75
- Schürr, Friedrich (1958): „El ‚Quijotismo‘ en el pensamiento de Menéndez y Pelayo y de Unamuno“, in: *Cuadernos de la Cátedra de Unamuno* 8 (1958), S. 9–25
- Strosetzki, Christoph (1991): *Miguel de Cervantes. Epoche – Werk – Wirkung*. München: C. H. Beck 1991
- Tietz, Manfred (2005): „Don Quijote und der Aufklärungsdiskurs“, in: Strosetzki, Christoph (Hg.): *Miguel de Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*. Berlin: Erich Schmidt 2005, S. 273–300
- Trapiello, Andrés (2004): „Tomás Val entrevista a Andrés Trapiello“, in: *Leer* XX, 158 (2004), S. 194–197
- Urbina, Eduardo (2004): „Alicia González entrevista a Eduardo Urbina“, in: *Leer* XX, 158 (2004), S. 172–173
- Varela Olea, María Ángeles (2003): *Don Quijote, mitologema nacional*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos 2003
- Weinrich, Harald (1956): *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*. Münster: Aschendorff 1956

Don Quijote als Thema der bildenden Kunst

Johannes Hartau (Hamburg)

Heutige Leser – den Kinderschuhen entwachsen – lieben meist den literarischen Text nur „pur“, etwaige Illustrationen werden als Ablenkung empfunden, bestenfalls als überflüssig. Blickt man aber zurück, so entdeckt man das Kulturphänomen der Illustration und die thematische Malerei, für die literarische Werke konstitutiv waren. Herausragendes Beispiel ist der *Don Quijote*. Zu seiner Rezeptionsgeschichte gehören Illustrationen und selbstständige Bilder in einmaliger Fülle. Ausgangspunkt ist hier, wie der Roman erlebt wurde, welche Gestalt er annahm. Es geht um die „wechselnden Gewänder“, in denen Don Quijote seit 400 Jahren umhergeht.¹

Das wenig bekannte Gebiet der *Quijote*-Ikonographie macht einen *tour d'horizon* notwendig, wobei die Länder Frankreich, Niederlande, England und Deutschland herausragen.

Darstellungen zum *Quijote* setzen Ritterbilder voraus und knüpfen an das niederländische Bauerngenre an. Das Besondere sind jedoch die Komik und Ironie, die mit diesem Thema transportiert werden. Drei Kriterien bieten sich an, um eine Auswahl aus der Masse der *Quijote*-Darstellungen zu treffen und diese zu gliedern: 1. die zeitlich frühesten Darstellungen, 2. die Relevanz (die an der Breitenwirkung abzulesen ist) und 3. die künstlerische Qualität. Natürlich können nur wenige Beispiele aus dem 17., 18., 19. und 20. Jahrhundert aufgeführt werden. Mein Überblick folgt den Jahrhunderten in vier Abschnitten.

Das 17. Jahrhundert: der verlachte Ritter

Der *Quijote* erschien 1605 bei Juan de la Cuesta als Gebrauchsliteratur. Bis auf ein Druckersignet blieb das Buch anfänglich fast schmucklos, sieht man

¹ Im Folgenden beziehe ich mich auf meine Dissertation (Hartau 1987). Zum neueren Forschungsstand siehe Strosetzki (1991), Fernández (1995), Urbina (2005) und Lucía Megías (2005).

von den einfachen Holzschnitt-Initialen und einer Kopfvignette ab (Cervantes Saavedra 1605).² Jedoch wurde der Roman auf einer anderen Ebene visuell umgesetzt: Seine Protagonisten gelangten schnell zu großer Popularität und nahmen in den ephemeren Künsten (Feste, Karneval, Theater) Gestalt an. Von den zahlreichen dokumentierten Festbelustigungen des 17. Jahrhunderts in Europa mit Don Quijote³ hat sich nur eine einzige bildliche Darstellung erhalten, die aus Deutschland stammt. Als eine Art spanische Karnevalsfigur erschien Don Quijote 1613 in Dessau am Hofe Johann Georgs I. auf einem Kindtauf-Fest⁴ (Abb. 1).⁵



Abb. 1: A. Bretschneider, „Don Quijote“, Detail, 1614

² Einziges Exemplar in Deutschland: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel (im Folgenden: HAB Wolfenbüttel); siehe Wolfenbüttel 1985: Nr. 52. Bei den Nach- und Raubdrucken schmückten kleine, beliebige Ritterfiguren den Titel (Henrich 1905: Bd. I, 2, 3, 5, 6). Titelblätter von Ritterromanen finden sich bei Astrana Marín (1953: Bd. V, 266, 270, 272, 276).

³ Zu Festen mit Don Quijote: Rius (1895–1904/1970: Bd. II, 325 und Bd. III, 1–14); Hartau (1987: 15).

⁴ Zu Johann Georg I. von Anhalt-Dessau (1567–1618) siehe Allgemeine Deutsche Biographie (1881/1969: 114–116). Gefeiert wurde die Geburt seines 16. Kindes, Eva Katharina, geboren am 11.9.1613 (Wäschke 1904: Nr. 272).

⁵ Andreas Bretschneider: Illustration, Radierung, 1613, 2 Platten: 11,9 x 35,4 cm und 12 x 35,3 cm, in: Hübner (1614). Exemplare: 1. HAB Wolfenbüttel: 441.17 Hist (1), auch im Internet: <http://diglib.hab.de/content.php?dir=drucke/441-17-hist-1&xml=feast.xml&imgtyp=> (29.3.2006) (siehe Conermann/Bircher 1992: 330–334); 2. Sächsische Landesbibliothek Dresden: H Anh. 111; 3. Ebd.: H Anh. 112.

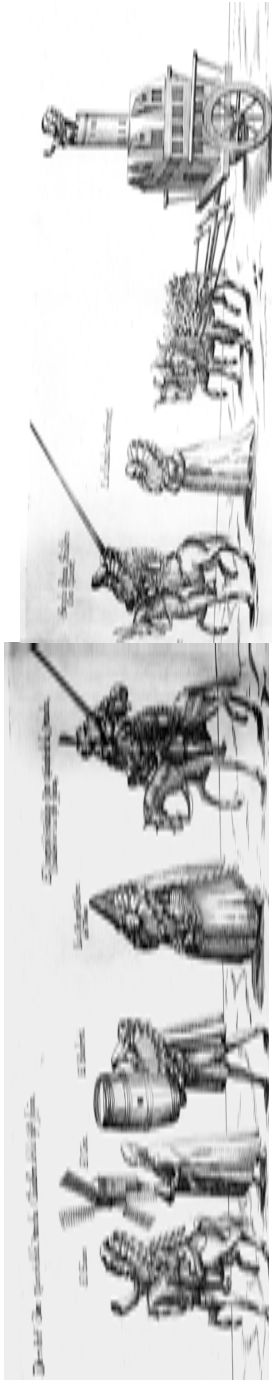


Abb. 2: A. Bretschneider, „Don Quijote“, ganzer Aufzug, 1614

Don Quijote trägt einen Feder-Helmbusch und eine Lanze, melancholisch senkt er den Kopf. Alle Hauptfiguren des Romans reihen sich auf (Abb. 2): ein Zwerg vornweg, nach ihm der Dorfpfarrer und der Barbier, gefolgt von Dulcinea als reifer Matrone, darauf Don Quijote, Sancho, Maritornes und zum Schluss der Ochsenkarren, mit dem Don Quijote nach Hause geführt wird.

Den Kupferstich schuf Andreas Bretschneider, ein Künstler aus Dresden. Ausgedacht hatte sich diese Festaufführung der heute vergessene Humanist Tobias Hübner (Dünnhaupt 1991: 2177).

Der Hof von Anhalt-Köthen hatte Interesse an diesem spanischen Roman gefunden; Fürst Ludwig I. (1570–1650) (Dünnhaupt 1991), der Begründer der Fruchtbringenden Gesellschaft, förderte gar seine Übersetzung. Doch erst nach den Wirren des Dreißigjährigen Krieges, 1648, erschien der mehrmals angekündigte *Quijote* (Tiemann 1933), und zwar nicht in Sachsen, sondern in Frankfurt am Main. Das Extra-Titelblatt (Abb. 3) lautet: *Don Quixote de le Mancha. Wunderliche Geschichte, der zweite, eigentliche Titel: Erster Theil Der abentheurlichen Geschichte des scharpffsinnigen Lehns- und Rittersassen Juncker Harnisches auß Fleckenland* (Cervantes Saavedra 1648).



Abb. 3: Anonym, Titelblatt, 1648

Dieser erste, fragmentarische deutsche *Quijote* enthält nur 22 Kapitel. Geschmückt ist er mit vier Illustrationen (den ersten szenischen *Don Quijote*-Darstellungen überhaupt) und dem Frontispiz. Die Ausstaffierung Don Quijotes mit Halskrause und Federbusch erinnert noch an den zuvor genannten Festzug von 1613. Der Übersetzer war Joachim Caesar (Killy 1989: 341), der nur sein Pseudonym, „Pahsch Bastel von der Sohle“, für dieses „Narrwerck“ hergeben mochte.⁶

Den eigentlichen Ausgangspunkt der *Don-Quijote*-Ikonographie bildet jedoch die Pariser Titelblatt-Vignette (Abb. 4) (Cervantes Saavedra 1618), die 1618 zur *Quijote*-Übersetzung von François de Rosset erschien (Bardon 1931/1971: 37).

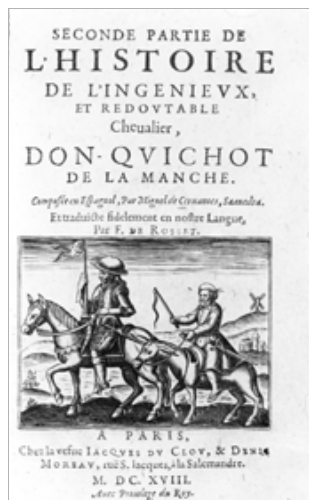


Abb. 4: Anonym, Titelblatt, 1618

Der anonyme Stecher spielt mit den Attributen von Mambrin-Helm und Windmühle auf den Romaninhalt an. Die Tatsache, dass ein Knappe auf einem Esel dicht neben seinem Herrn dargestellt wird, ist ein Novum in der

⁶ Hermann Tiemann gab anlässlich des Hispanisten-Kongresses in Hamburg 1928 eine Faksimile-Ausgabe der Übersetzung von 1648 heraus, in der noch Hans Ludwig Knoche als Übersetzer genannt wird (Cervantes Saavedra 1928). Erst 1933 gelang es Tiemann, Joachim Caesar als Übersetzer des *Quijote* zu ermitteln (Tiemann 1933). Tiemann betrieb als Direktor der Staats- und Universitätsbibliothek (SUB) Hamburg (1945–1967) auch die Ankäufe einiger *Quijote*-Ausgaben für die SUB.

Ritterdarstellung, passend für einen Spott-Ritter. Allerdings zeigen die Fahne bei Don Quijote und das Schwert bei Sancho, dass die Eigenart dieser beiden Helden noch nicht recht erfasst wurde.

Diese Pariser Vignette wurde oft kopiert, sowohl in Frankreich als auch in England. Sie bildet meines Erachtens auch den Ausgangspunkt zu den zwei bildlichen Darstellungen von Jacques Lagniet und den Brüdern Le Nain. Lagniets um 1650 entstandene Serie „Les Advantures du fameux Chevalier Dom Quixot“ ist die erste Bilderserie zum Thema (Abb. 5).⁷ Sie besteht aus 38 Kupferstichen: 32 zum ersten und nur 6 zum zweiten Teil, der mit Kapitel 17 abbricht, so dass die Serie Fragment blieb (Lagniet 1650/1658; Weigert 1973: 119).



Abb. 5: J. Lagniet und J. David, Frontispiz, um 1650

Weder vom Stecher, Jérôme David, noch vom Herausgeber, Jacques Lagniet, haben wir ein künstlerisches Profil, weshalb eine kunsthistorische Einordnung nicht möglich ist.⁸ Im Blatt „Ausritt“ („Deuxiesme sortie de D.

⁷ Bibliographie zur Serie bei Hartau (1987: 24 f.) und Madrid (2003: 133–138). Das dritte Exemplar wurde 2005 in Neuilly versteigert (Hotel des Ventes de Neuilly, 28. April 2005, Nr. 36).

⁸ Zu Jérôme David (1590/1600–nach 1663) siehe Saur Allgemeines Künstlerlexikon (1992 ff.: Bd. XXIV, 440 f.). Zu Jacques Lagniet (um 1600–1675) siehe Préaud (1987: 184) und Weigert

Quixote accompagné de son Escuiers Sancho Panca“ [I, 7)]⁹ (Abb. 6) scheint der Knappe einen Kommentar über seinen Herrn abgeben zu wollen.



Abb. 6: J. Lagniet und J. David, „Deuxiesme sortie de Don Quixote“, um 1650

Im Zentrum der Serie steht der voll gerüstete Ritter, der fleißig prügelt oder geprügelt wird. Kennzeichnend sind die Erniedrigung des Helden und die Drastik der Darstellung. Die *Quijote*-Serie steht im Kontext von Lagniets Verlagsproduktion, welche auch anti-spanische Flugblätter verbreitete. Der „Dom Quixot“ gehört in einen satirischen Zusammenhang: Mit ihm soll auch „der Spanier“ lächerlich gemacht werden (Weigert 1973: 9 f., 18 *et passim*). Auf dieser populären Ebene steht er auf einer Stufe mit dem Bravo oder dem Kapitän Fracasse. Es war vor allem die angemessene kriegerische Überheblichkeit der Spanier, welche im 17. Jahrhundert auch die Assoziation des lächerlichen Don Quijote hervorrufen konnte (Hartau 1985; Bertière

(1973: 49): „Incontestablement, il [Lagniet] ne fut qu'éditeur.“ 23 Vorzeichnungen befinden sich in der Hispanic Society of America (siehe Madrid 2003: 133–138).

⁹ Die Verweise auf Passagen des *Quijote* erfolgen durch Angabe des Bandes mit römischen Ziffern, gefolgt von der Kapitelzählung in arabischen Ziffern.

1991: 154). Die Kunst der Brüder Le Nain¹⁰ schlägt in Paris einen neuen Ton des ursprünglich niederländischen bäuerlichen Genres an. Das Bild „Don Quijote“ (Abb. 7)¹¹ lässt sich meines Erachtens dem Umkreis von Mathieu Le Nain zuordnen.



Abb. 7: Umkreis M. Le Nain, „Don Quichotte“, um 1650

Dieser voll armierte Ritter ist nur scheinbar ein Heros. Seine wahre Identität wird durch die winzigen Szenen im Hintergrund angedeutet: Yanguesen (I, 15), Eroberung des Mambrin-Helms (I, 21), Kampf gegen die Windmühlen (I, 7) und die Ankunft in der Taverne (I, 2) – diese Episode eigentlich ohne Sancho! Wenn ein Don Quijote die Ehre eines Reiterbildes erhält, dann kann dies nur ironisch gemeint sein. Sanchos Geste und Blick machen deutlich, dass hier der Ritter in Frage gestellt wird. Don Quijote gibt somit das Gegenbild zu den Apotheosen der Reiterbilder ab.

Die eigentliche Illustrationsgeschichte zum *Quijote* setzt mit der niederländischen Ausgabe Dordrecht 1657 ein (Cervantes Saavedra 1657). Sie ent-

¹⁰ Antoine (1600/1610–1648), Louis (1600/1610–1648) und Mathieu Le Nain (1600/1610–1677); siehe Paris (1978/1979: 39, 51, 58).

¹¹ Umkreis Mathieu Le Nain: „Don Quichotte“, um 1650, Sammlung Stirling Keir, Schottland (Photo: National Galleries of Scotland). Früherer Besitzer war vermutlich Sir William Stirling-Maxwell.

hält 24 Stiche und zwei Frontispize, die Jacob Savery zugeschrieben werden. Im Frontispiz umrahmen zwei antikisierte Krieger, Amadis und Roland, unsere beiden Helden (Abb. 8).



Abb. 8: J. Savery (zug.), Frontispiz, 1657

Don Quijote trägt als Erkennungszeichen den Mambrin-Helm, ihm zur Seite schreitet Sancho, seinen Esel haltend. Über beiden schwebt das Profilbild Dulcineas mit etwas plumpen Zügen. Diese Illustration von Savery verbreitete sich durch die Kopie des Stechers Frederik Bouttats in der spanischsprachigen Ausgabe Brüssel 1662 (Cervantes Saavedra 1662)¹² in ganz Europa und bestimmte die Illustration noch nach 100 Jahren (Areny Batlle / Roch Sevina 1948).

¹² Größe der Illustrationen: 14,4 x 8,6 cm. 34 Zeichnungen (Nachzeichnungen?) befinden sich in der Biblioteca Nacional de España, Madrid (Abb. in Armero 2005: 68 f.). Zu Frederik Bouttats (um 1610–1676) siehe Saur Allgemeines Künstlerlexikon (1992 ff.: Bd. XIII, 411). Die acht zusätzlichen Illustrationen sind: 1. „Don Quijote wird zum Ritter geschlagen“ (I, 3); 2. „Der malträtierte Don Quijote wird vom Bauern heimgeführt“ (I, 5); 3. „Don Quijote befreit die Galeerensklaven“ (I, 22; dies nur verändert); 4. „Don Quijote begegnet dem Leichenzug“ (I, 19); 5. „Don Quijote wird vom Spiegelritter besiegt“ (II, 14); 6. „Die Kammerfrau Doña Rodríguez und Don Quijote werden verprügelt“ (II, 48); 7. „Der verzauberte Kopf“ (II, 62); 8. „Die Kammerfrauen malträtierten Sancho“ (II, 69).



Abb. 9: Werkstatt F. Poyntz und J. Bridges (zug.), Wandteppich, um 1670

Die Wertschätzung des *Quijote* im 17. Jahrhundert lässt sich auch daran er- messen, dass er eine Vorlage für Wandteppiche abgab. Die erste Wandtep- pich-Serie mit Don Quijote entstand in England um 1670 (Abb. 9).¹³ Sie wird heute der Werkstatt von Francis Poyntz und James Bridges in London zugeschrieben.¹⁴ Die Serie besteht aus fünf oder sechs Stücken¹⁵ und misst 2,40 m in der Höhe sowie 1,50 bis 4,50 m in der Breite. Im Design findet sie Anschluss an das festliche Gepränge der *masques* von Inigo Jones 50 Jahre zuvor (Orgel/Strong 1973). Wer den künstlerischen Entwurf lieferte, ist je- doch nicht ermittelt. Die Vorliebe für das Absurde weist in die Richtung des Künstlers Arent van Bolten (Popham 1932). Einige ornamentale Motive sind dem *Neuw Grottesken Buch* von 1610 entnommen, das der Nürnberger Goldschmied Christoph Jamnitzer herausgegeben hatte.¹⁶ Diese wertvolle Teppichserie in Privathand vermittelt sowohl den Eindruck karnevalesker Freude als auch den einer alptraumartigen Phantasie, Elemente, die auch von der Literaturwissenschaft als wesentlich für den *Quijote* erkannt und mit dem Etikett des Grotesken versehen werden (Urbina 1989).¹⁷ Die engli- sche Grotesken-Teppichserie fand keine Breitenwirkung; lediglich eine eng- lische *Quijote*-Ausgabe von 1687 weist einige punktuelle Übereinstimmun- gen in den Motiven auf (Cervantes Saavedra 1687).

¹³ Cawdor Castel, Nairn, England; Sammlung Grassi, Biarritz, Frankreich (Ackerman 1947: 188–201; Hartau 1987: 31, Anm. 63). Dargestellt sind: 1. „Don Quijote wird gefüttert und zum Ritter geschlagen“ (I, 2 u. 3); 2. „Don Quijote attackiert die Windmühlen und begegnet der Dame in der Kutsche“ / „Kampf mit dem Biskayer“ (I, 8); 3. „Sancho wird geprellt“ (I, 17); 4. „Don Quijote wird von Maritornes gefesselt“ (I, 43); 5. „Don Quijote wird im Ochsenkarren heimgeführt, begegnet der Schauspieltruppe und kämpft mit dem Löwen“ (I, 46; II, 1; II, 17).

¹⁴ Aufgrund von Übereinstimmungen in den Bordüren identifiziert von Wendy Hefford (Washington 1985: Nr. 132; Hefford 1988: 34–47). Poyntz war „Yeoman Arrasworker at the Great Wardrobe“ von 1660 bis 1684. Zu Poyntz und Bridges siehe Hefford (1988: 42 f.). James Bridges (Jacob van den Bruggen; um 1645–1718?) entstammte einer Teppichwirker-Familie aus Brügge (Saur Allgemeines Künstlerlexikon 1992 ff.: Bd. XIV, 503 f.). Die Don-Quijote-Teppiche sind zuerst vor 1675 bei James Butler, Duke of Ormonde (1610–1688), bezeugt (Graves 1852/1853: 7).

¹⁵ „In the standing Wardrobe at St. James: 6 peeces of hangings of Don Quixot 8 foote“; *The Lord Chamberlain's books*, No. 5/67 (Thomson 1906/1930: 366). Der königliche Ankauf von 1682 ist bezeugt: „of Mr. Francis Poyntz His Ma[jesties] yeoman Arras maker Three peeces of Hang- ings of the Story of Don Quixott Conteyning in all One hundred & five Ells for the Anteroome to His Ma[jesties] new Bed chamber at Whitehall“ (15.1.1682/3) (Cox/Forrest 1930/1979: 77).

¹⁶ „Don Quijote wird gefüttert“, „Don Quijote wird im Ochsenkarren heimgeführt“ (Ackerman 1947: Fig. 1 u. 5); siehe auch Jamnitzer (1610/1966: 12, 13) und Hartau (2004: 197).

¹⁷ In England regte *Don Quijote* in dieser Zeit zu „Hudibrastik verse“, „Drawlery“ und „Plea- sant notes“ an (Knowles 1941).

Insgesamt gilt, dass der *Quijote* im 17. Jahrhundert in den Umkreis der Groteske, der Burleske, der *Bambocciade*¹⁸ und ähnlicher „unklassischer“ Gattungen gehörte, in denen vor allem spanische und italienische Einflüsse sichtbar werden.



Abb. 10: J. Harrewyn, Frontispiz, 1706

¹⁸ Von den *Bamboccianti* schuf zum Beispiel Domenicus van Wynen ein Don-Quijote-Bild: „Don Quijote im Gasthaus“, um 1685, Budapest (Salomonson 1985: 141–143, 152, Abb. 30).

Das 18. Jahrhundert: das höfische Erlebnis

Die burleske Interpretation wird mit der in Brüssel publizierte französische *Quijote*-Ausgabe von 1706 (Cervantes Saavedra 1706) verlassen. Die 42 Illustrationen von Jacques Harrewyn, einem Schüler von Romeyn de Hooghe (Heurck 1920), orientieren sich noch an denen Saverys von 1657. Harrewyn lässt sich aber zu Neuem inspirieren und erweitert außerdem das Repertoire um acht Szenen.¹⁹ Bei ihm herrschen das dramatische und das pittoreske Element vor. Don Quijote gewinnt an Heroismus auf Kosten der komischen Elemente. Das Frontispiz (Abb. 10) zeigt den Helden von La Mancha auf einem mächtigen Ross: Die angemähte Größe wird demonstriert. Der Blick des Ritters auf die Büste Dulcineas und der unternehmungslustig dreinschauende Sancho Panza lassen allerdings etwas Komik erahnen.

Endgültig etablierte sich Don Quijote als Stoff der Hochkunst durch das Schaffen von Charles Coypel (Abb. 11).²⁰ Er bekam 1715 mit 21 Jahren den Auftrag, für die königliche Gobelin-Manufaktur einige Szenen mit Don Quijote zu entwerfen (Lefrançois 1994: 147–149). Diese Serie gilt als sein Hauptwerk. Für den späteren Direktor der Pariser Kunstakademie und *Premier Peintre du Roi* (Lefrançois 1994: 99–105) ist das Interesse am Theater kennzeichnend – ähnlich wie bei Antoine Watteau.²¹

Coypels Don-Quijote-Gobelins bestehen aus einer Rahmung und einem Mittelfeld. Nur für dieses war er zuständig; die Rahmung, *alentour* genannt, schuf der Dekorationsmaler Jean-Baptiste Belin de Fontenay.²²

¹⁹ 1. „Don Quijote probiert den Helm des Mambrin“ (I, 21); 2. „Don Quijote begrüßt die Prinzessin Micomicona“ (I, 29); 3. „Don Quijote kämpft mit den Weinschläuchen“ (I, 35); 4. „Don Quijote begegnet dem Ritter vom Walde“ (II, 12); 5. „Don Quijote befreit Sancho aus einem Baum“ (II, 34); 6. „Zug der Kammerfrauen“ (II, 38); 7. „Der Edelknabe des Herzogs bringt Sanchos Frau einen Brief“ (II, 50); 8. „Don Quijote und Sancho kehren in ihr Dorf zurück“ (II, 73).

²⁰ Atelier Cozette und Claude Audran: „Entrée de Sancho dans l’Île de Barataria“ („Einzug Sanchos auf der Insel Barataria“), 1770/1772, Wandteppich, 3,70 x 4,20 m, J. Paul Getty Center, Los Angeles.

²¹ Wiederabdruck einiger Reden und Artikel des Künstlers in Coypel (1971). Coypel zeigte auch Sinn für Kritik, solange sie „angemessen“ sei, und schrieb Salon-Kritiken 1747 und 1751 (Wiederabdruck in Coypel 1971: 95–98, 101–110; siehe auch Zmijewska 1970: 52–55). Zu Coypels Stück *Les Folies de Cardenio, pièce héroï-comique* (1720) siehe Coypel (1971: 9–40); siehe auch Jamieson (1930) und Kirchner (1991: 137–163).

²² Zu Jean-Baptiste Belin d. Ä. (gen. Belin de Fontenay, 1653–1715) siehe Saur Allgemeines Künstlerlexikon (1992 ff.: Bd. VIII, 386 f.).



Abb. 11: Atelier Cozette und C. Audran nach C. Coypel, „Entrée de Sancho dans l’Isle de Barataria“, 1770/1772

Spätere Varianten der dekorativen Rahmung entwarfen Claude Audran und François Boucher. 1717 hatte Coypel bereits zehn Kartons für das Mittelfeld fertiggestellt, weitere folgten im Laufe seines Lebens. Insgesamt schuf er 28 Kartons, die heute in Compiègne aufbewahrt werden (Fenaille 1904–1907: Bd. II, 157–282; Lefrançois 1994: 64–66; Windt 2004: 167–178). Coypels Gobelins-Serie war überaus erfolgreich: Im Laufe des 18. Jahrhunderts entstanden ca. 230 Don-Quijote-Teppiche (Heinz 1995: 252), wobei der Arbeitsaufwand für einen Teppich zwei Jahre bei drei Weberinnen betrug. Der Erfolg von Coypels Gobelins endete erst mit der Französischen Revolution. Eine Kunstkommission befand 1794, dass Coypels Kartons mit der Zeit unbrauchbar geworden

seien („zu schwarz“), bemerkte aber lobend, dass das „Rittertum lächerlich gemacht“ werde („tournant la chevalerie en ridicule“) (Guiffrey 1897: 371).

Coypel hatte aber nicht nur die Kartons hergestellt, sondern auch für die Vervielfältigung durch die Graphik gesorgt. Hierzu sicherte er sich mit unternehmerischem Geschick durch Verträge mit den Stechern ab.²³ Anhand der Gegenüberstellung der vorbereitenden Skizze mit dem endgültigen Stich von Louis Surugue lässt sich der Anteil der Stecherkunst ermessen (Abb. 12, 13).²⁴



Abb. 12: C. Coypel, „Entrée de Sancho dans l'Isle de Barataria“, vor 1722

²³ „Les Principales Aventures de L'Incomparable Chevalier Errant Don Quichotte de la Manche; peintes par Charles Coypel, Premier Peintre du Roy, Et gravées sous sa direction, par les plus habiles Artistes en ce genre“, Paris (um 1725), Kupferstiche und Radierungen von Louis Surugue, Simon-François Ravenet, Charles-Nicolas Cochin (père) u. a., 25 Blatt, Plattengröße ca. 27,5 x 31 cm; Exemplare: Veste Coburg; London, British Library: Cerv 648-1 (Ashbee 1895: 22); siehe auch Berlin 2004: 214–218). Die Stiche wurden auch einzeln verkauft und später mit sechs weiteren Stichen ergänzt. Coypels Vertrag vom 23. März 1723 mit einigen Kupferstechern hat sich erhalten (siehe Lefrançois 1994: 44, 114).

²⁴ Charles Coypel: „Entrée de Sancho dans l'Île de Barataria“ („Einzug Sanchos auf der Insel Barataria“), vor 1722, Zeichnung, 37 x 39,5 cm, vor 1722, Privatsammlung (Lefrançois 1994: D. 8 mit Abb. S. 181); Nicolas-Henri Tardieu nach Coypel: „Entrée de Sancho dans l'Île de Barataria“ („Einzug Sanchos auf der Insel Barataria“), um 1725, Radierung, 34,7 x 32,5 cm (siehe Lefrançois 1994: P. 39).



Abb. 13: N.-H. Tardieu nach C. Coypel, „Entrée de Sancho dans l’Isle de Barataria“, um 1725

Bald hingen Coypels Don-Quijote-Stiche in vielen Handwerker- und Bürgerstuben (Chatelus 1974: 318). Insgesamt ist Coypels Vorliebe für die cervantinesche Fortsetzung des Romans von 1615 hervorzuheben, die sich ja zu einem guten Teil am Hofe des Herzogspaares abspielt. Er schuf nur neun zum ersten, aber 19 Szenen zum zweiten Teil. Insgesamt führt er in der Serie einen extravaganten Ritter und einen verschmutzten Diener vor, die ihre Umgebung in Erstaunen versetzen. Mehrmals verwendet Coypel als Staffage hübsche Mädchenköpfe (man könnte dabei an Kammerzofen des französischen Hofes denken); die weibliche Dienerschaft macht die Szene liebenswert – und den Betrachter zum Claqueur (siehe Lefrançois 1994: P. 82, 83, 114, 197, 223, 275). Satire findet sich dagegen wenig in Coypels Werk.²⁵ Auch karikiert er Don Quijote nicht, sondern zeigt einen Edelmann, über dessen Extravaganzen und Einbildungen man lächeln oder schmunzeln kann. Das reiche Mienenspiel und die bühnenhafte Beleuchtung machen aus Coypels Szenen kleine Theaterinszenierungen – *opéra-comique* auf der Höhe der Malkunst.

²⁵ Zum „Régiment de la Calotte“ siehe Lefrançois (1994: 53) und Baecque (2000) (dort aber Coypel nicht genannt).

Coypel erfand nicht alle Szenen neu; bei mehreren ließ er sich von dem niederländischen Künstler Jacques Harrewyn anregen, dessen *Quijote*-Illustrationen (siehe oben) zum zweiten Mal 1713 in Paris erschienen waren.²⁶ Coypels Graphikserie wurde schnell in Frankreich, England und Deutschland kopiert und spielte für die Buchillustration eine entscheidende Rolle (Ashbee 1895; Areny Batlle / Roch Sevina 1948). Seine bildmäßigen Kompositionen gingen über die übliche Buchillustration hinaus: Im Resultat waren es eingeschobene Kunstwerke.

Coypels Interpretation wird in seinem Eröffnungs- und im Schlussblatt deutlich. Das Eröffnungsblatt (Abb. 14)²⁷ spricht die Gefühle von Liebe und Furcht an.



Abb. 14: L. Surugue nach C. Coypel, „Don Quichotte conduit par la Folie“, um 1725

²⁶ Harrewyn in Cervantes Saavedra (1706: Bd. I, Kap. 3, 21, 29, 43; Bd. II, Kap. 10, 14, 26, 34, 62).

²⁷ Louis Surugue nach Coypel: „Don Quichotte conduit par la Folie“ („Don Quijote von der Narrheit geleitet“), um 1725, Radierung, 31,2 x 31,2 cm (siehe Lefrançois 1994: P. 15).

Einerseits lächelt eine süßliche Dulcinea, die als Bauernmagd im Kleid einer Hofdame wiedergegeben ist, andererseits droht ein keulenschwinger der Windmühlenriese. Der Künstler hat hier die Einbildungen des Ritters wörtlich umgesetzt. Im Schlussblatt (Abb. 15)²⁸ schweben die Damen *Raison* (Vernunft) und *Folie* (Narrheit) wie aus einem Theaterhimmel herab.



Abb. 15: C.-N. Cochin nach C. Coypel, „Don Quichotte est délivré de sa Folie par la Sagesse“, um 1725

Es sind Allegorien, die Coypel „hinzudichtete“. Mit dem Gegensatzpaar *Raison/Folie* wird zudem ein wichtiges Thema der Aufklärung evoziert, das auch François Filleau de Saint-Martin in seiner neuen *Quijote*-Übersetzung von 1677/1678 angeschlagen hatte. Bei ihm stirbt Don Quijote nicht, wie im originalen zweiten Teil des Romans, sondern „wird am Ende von seiner Narrheit geheilt“ („il guérit enfin de sa folie“). Die eigenmächtige Abände-

²⁸ Charles-Nicolas Cochin nach Coypel: „Don Quichotte est délivré de sa Folie par la Sagesse“ („Don Quijote wird durch die Weisheit von seinem Wahn befreit“), um 1725, Radierung, 31,3 x 32 cm (siehe Lefrançois 1994: P. 30).

nung des Übersetzers diene diesem dazu, seine eigene Fortsetzung anhängen zu können (Bardon 1931/1971: 347–365).

Coypels Don-Quijote-Umsetzung war ein europäischer Erfolg, zum einen durch die Gobelins, zum anderen durch die Graphik. Nicht zuletzt hing sein Erfolg mit dem Vorbildcharakter der französischen Kultur zusammen. Mit Coypel kam die Geschichte des komischen Ritters in alle Länder. Jetzt war Don Quijote beim Hof wie in der Stadt bekannt – ähnlich wie es Cervantes im Roman selbst ironisch prophezeit hatte (II, 71).²⁹ Zur selben Zeit begannen auch die Werkstätten anderer Länder, sich dem Don-Quijote-Stoff zu widmen.³⁰ So wurde Don Quijote im 18. Jahrhundert zum „omnipresent tapestry hero“ (Ackerman 1947: 188).

Das 19. Jahrhundert: Realismus und Romantik (Doré und Daumier)

Im 19. Jahrhundert ragen zwei bekannte Künstler aus der Masse der *Quijote*-Illustratoren heraus: Gustave Doré (1832–1883) und Honoré Daumier (1808–1879). Was Coypels Don Quijote für das 18. Jahrhundert war, bedeutete Doré für das 19. Jahrhundert. Dorés Anfänge lagen in den Karikaturen, die er für Tageszeitungen schuf (Le Men-Samson 1983). Sein eigentliches Anliegen war jedoch die hohe Kunst. Er malte riesige Bilder und schuf später auch kolossale Plastiken (Lehni/Clapp 1991). Dauerhaften Erfolg hatte er allerdings nur in der Buchillustration. Insgesamt illustrierte er über 130 Titel, darunter die Bibel sowie Werke von Dante, Balzac, Ariost und eben Cervantes.³¹

²⁹ „Es vergeht nicht viel Zeit, so wird es keine Weinstube, keine Schenke, kein Wirtshaus und keine Barbierstube geben, wo nicht die Geschichte unsrer Taten gemalt zu sehen ist“ (Cervantes Saavedra 1981: 1084) („Yo apostaré – dijo Sancho – que antes de mucho tiempo no ha de haber bodega, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas“; Cervantes Saavedra 2004: 1315). Anlass für Sanchos berühmten Ausspruch geben Wandteppiche, die den „Raub der Helena“ und „Dido und Aeneas“ darstellen.

³⁰ Zum Beispiel auch in Berlin vor 1744 diejenige von Charles Vigne (1682–1751) (siehe Göbel 1934: 85–91), obwohl nicht mehr nachzuweisen. Einige Photos befinden sich im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Zu den europäischen Manufakturen, die Don-Quijote-Wandteppiche herstellten, wie Brüssel, Neapel, Madrid u. a., siehe Delmarcel (1999) und Heinz (1995), jeweils im Register unter „Don Quijote“.

³¹ Leblanc (1931: 2): „9850 dessins pour illustrations“; Rümman (1921) zählt 132 illustrierte Erstausgaben.

Dorés *Quijote* erschien in der Übersetzung von Viardot als monumentale Folio-Ausgabe in zwei Bänden im Verlag Hachette 1863 (Abb. 16).³²



Abb. 16: H. Pisan nach G. Doré, Frontispiz, 1863

Ungewöhnlich ist nicht nur das Format, sondern auch die Tatsache, dass Doré die Aufgabe der Umsetzung seiner Skizzen einem einzigen Holzste-

³² Héliodore Pisan (1822–1890) nach Gustave Doré: „Don Quichotte“ („Son Imagination se remplit de tout ce qu’il avait lu“; I, 1), Holzstich, 24,5 x 19,6 cm, Frontispiz des ersten Bandes (Cervantes Saavedra 1863).

cher, Héliodore Pisan, anvertraute. Der cervantinische Text wird bei Doré einheitlich graphisch eingeteilt durch Einleitungs- und Schlussvignetten und vertieft durch ganzseitige Bilder. Sein bekanntes Frontispiz demonstriert die überbordende Phantasie des Titelhelden. In der Kammer einer Burg sitzt Don Quijote in einem Ohrensessel. Er deklamiert aus einem Buch und schwingt einen Degen. Ihn umdrängen phantastisch kostümierte Ritter, misshandelte Jungfrauen und ein Goliath-Riesenhaupt. Man denke an das erste Kapitel des Romans: „Die Phantasie füllte sich ihm mit allem an, was er in den Büchern las, so mit Verzauberungen wie mit Kämpfen, Waffengängen, Herausforderungen, Wunden, süßem Gekose, Liebschaften, Seestürmen und unmöglichen Narreteien“ (Cervantes Saavedra 1981: 23).³³ Kleine Zusätze wie die Mäuse-Ritter im Vordergrund, der Buch-Ritter in der linken Ecke und die fliegenden Adelswappen am oberen Bildrand sind ironische Kommentare Dorés. Ein Don Quijote als inspirierter Leser wurde zwar schon vor ihm dargestellt, zum Beispiel von Tony Johannot und Célestin Nanteuil (Hartau 1987: Abb. 148, 149), aber niemals gab es die Inszenierung eines solchen Deliriums: Es ist Dorés Summe des *Quijote*.

In seinen Illustrationen, die im Übrigen – mit wenigen Ausnahmen – Phantasie und Realität nicht vermischen, sind es meines Erachtens drei Faktoren, die eine besonders nachhaltige Wirkung auf den Leser (beziehungsweise Betrachter) ausüben: der Realismus, die romantische Naturauffassung und eine spezifische Komik. Dorés Realismus zeigt sich zum einen in der historistischen Kostüm- und Architekturauffassung, zum anderen im reportagehaften Blick auf das spanische Lokalkolorit. 1855 und 1861 hatte Doré Spanien bereist, um Skizzen für einen Reisebericht anzufertigen. Im Hintergrund wartete aber schon das *Quijote*-Projekt. Der Karikaturist Doré wird hier zum Reporter und Milieuschilderer: Er beschreibt die nackten Tatsachen (Bettler, Gauner, karge Landschaften). Fast noch wichtiger als der Realismus ist bei ihm die romantische Naturauffassung, wie sie sich vor allem in den unheimlichen, grandiosen Landschaftsszenen zeigt, so zum Beispiel in Kapitel I, 23 (Abb. 17):³⁴ eine Totale mit dem bekannten Figuren paar.

³³ „Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles“ (Cervantes Saavedra 2004: 42).

³⁴ Héliodore Pisan nach Gustave Doré: „Don Quichotte in der Sierra Morena“ („L'intention de Sancho était de traverser toute cette chaîne de montagnes“; I, 23), Holzstich, 19,7 x 24,8 cm, in Cervantes Saavedra (1863: Bd. I, 158).



Abb. 17: H. Pisan nach G. Doré, „Don Quijote in der Sierra Morena“ (I, 23), 1863



Abb. 18: H. Pisan nach G. Doré, „Don Quijote und Sancho verbringen die Nacht im Freien“ (II, 68), 1863

In der Landschaftsauffassung gingen zwar auch andere *Quijote*-Illustratoren voraus, wie zum Beispiel Nanteuil,³⁵ Doré verband aber die Extreme der Phantastik und einer fast topographischen Treue. Als Beispiel kann die Distellandschaft aus Kapitel II, 68 dienen (Abb. 18).³⁶

Mensch und Tier kauern am Boden, da sie gerade von einer Schweineherde überrannt worden sind. Deutlich teilen sich Niedergeschlagenheit und Verzweiflung mit. Diese Schilderung der Desillusionierung des Ritters ist Dorés ureigenster Beitrag zur *Quijote*-Ikonographie. In dieser Szene könnte sogar eine christliche Konnotation mitschwingen, nämlich die Ölberg-Szene.

Der komische Aspekt in Dorés *Quijote*-Umsetzung springt nicht so ins Auge wie zum Beispiel bei seinen Illustrationen zu Honoré de Balzacs *Contes drolatiques* (1855) oder zu Gottfried August Bürgers *Münchhausen* (1862). Es überwiegt das Mitleid mit dem Helden, der allerdings eine tragikomische Figur abgibt. Mit psychologischem Einfühlungsvermögen schildert Doré die Charaktere, auch den von Sancho im Kapitel II, 53 (Abb. 19).³⁷ Sancho findet in dieser Szene zu sich selbst zurück, nachdem er von der Statthalter-schaft Abschied genommen hat. Der Knappe mit seinem Esel ist ja ein Leitmotiv des Romans. Zuerst ist der Esel bloßes Attribut, aber dann wird er immer mehr zum Lebensgefährten.

In Szene II, 48 (Abb. 20)³⁸ finden wir das malträtierte Gesicht des Helden gleichsam in einer Großaufnahme. Durch die verunzierende Bepflasterung kommt mehr Abscheu als Mitleid auf: eine *triste figura* von grotesker Komik. Dies auch als Beispiel dafür, wie Doré die Johannot-Illustration verarbeitet, aus dessen bescheidenen Vignetten er ganzseitige Bilder macht.

³⁵ Célestin Nanteuil: „Don Quichotte y Sancho Panza ven El Toboso“, um 1855, Chromolithographie, 21,4 x 30,1 cm (Madrid 2003: 297).

³⁶ Héliodore Pisan nach Gustave Doré: „Don Quichotte und Sancho verbringen die Nacht im Freien“ („Amour, quand je pense au mal horrible que tu me fais souffrir, je vais au courant à la mort“; II, 68), Holzstich, 24,8 x 19,7 cm, in Cervantes Saavedra (1863: Bd. II, 452).

³⁷ Héliodore Pisan nach Gustave Doré: „Sancho umarmt seinen Grauen“ („Venez ici, mon compagnon, mon ami, vous qui m’aidez à supporter mes travaux et mes misères“; II, 53), Holzstich, 24,8 x 19,7 cm, in Cervantes Saavedra (1863: Bd. II, 356). Siehe auch die Einschätzung von Romera-Navarro (1946: 27): „El mejor dibujo de Sancho, el único de éste en que el artista ha logrado relativa perfección.“

³⁸ Héliodore Pisan nach Gustave Doré: „Don Quijote liegt verletzt im Bett“ („Triste et mélancolique languissait le blessé Don Quichotte“; II, 48), Holzstich, in Cervantes Saavedra (1863: Bd. II, 314). Zum Vergleich links im Bild zwei Holzstiche nach Tony Johannot, in Cervantes Saavedra (1836/1837: Bd. II, 8, 499).



Abb. 19: H. Pisan nach G. Doré, „Sancho umarmt seinen Grauen“ (II, 53), 1863



Abb. 20: T. Johannot (links) / G. Doré (rechts), „Don Quijote liegt verletzt im Bett“ (II, 48), 1836/1837 bzw. 1863

Dorés *Don Quichotte* von 1863 wurde ein Welterfolg und seine Illustrationen finden bis heute Verwendung (Cervantes Saavedra 1863). Eine Zählung von 1948 ergab 134 Editionen, das heißt weit mehr als die anderer Illustratoren, wie Grandville oder Nanteuil mit je zehn, interessanterweise aber dicht gefolgt von Johannot mit 125 Ausgaben (Areny Batlle / Roch Sevina 1948). Die Besonderheit von Dorés Illustrationen liegt also nicht zuletzt in ihrer weiten Verbreitung und intensiven Rezeption (Bertrand 1953/1954), zu der im Übrigen auch kritische Auseinandersetzungen gehören (siehe Romera-Navarro 1946; Farner 1963/1975).

Don Quijote etablierte sich im 19. Jahrhundert auch in der freien Malerei, wie an den Einsendungen zum Pariser Salon ablesbar ist (Hartau 1987: 201, Anm. 760).³⁹ Die Aufwertung der Abenteurer des Ritters von der traurigen Gestalt wurde durch die Romantik gefördert, die jenseits von Antike und Akademie nach neuen Stoffen suchte. Zwar wunderte sich Heinrich Heine 1837 noch, „daß ein Buch, welches so reich an pittoreskem Stoff, wie der Don Quixote, noch keinen Maler gefunden hat, der daraus Sujets zu einer Reihe selbständiger Kunstwerke entnommen hätte“ (Heine 1837: LXV). Doch schon bald darauf gehörte der Don-Quijote-Stoff zum festen Repertoire des Pariser Salons.

Honoré Daumier gab dem Ritter eine bis heute gültige Präsenz in der modernen Kunst.⁴⁰ Wie Doré kam Daumier von der Karikatur her. Auch er strebte die große Kunst an; auch er fühlte sich durch die Fron des Tagesjournalismus – er hatte wöchentlich eine Karikatur für den *Charivari* zu liefern – in Fesseln geschlagen. Den *Quijote* wird er gekannt haben, nicht zuletzt durch die über hundert illustrierten Ausgaben, die zu seinen Lebzeiten in Frankreich erschienen waren (Areny Batlle / Roch Sevina 1948). Einige Merkmale in seinen Darstellungen weisen auf Johannots Ausgabe von 1836 und auf Dorés Werk von 1863 hin. Daumier faszinierten literarische Sujets, wie auch seine Bilder zu Molière zeigen. Er plante sogar, La Fontaine zu illustrieren. Im Œuvre Daumiers hat der Don-Quijote-Stoff, neben den Schaustellern, den Theater- oder Advokaten-Szenen, einen hohen Stel-

³⁹ Zu Don-Quijote-Bildern Alexandre Decamps (1803–1860) siehe Hartau (1987: 198–200), ebendort (s. Register) auch zu englischen Beispielen (John Vanderbank, Francis Hayman, Robert Smirke und Charles Robert Leslie).

⁴⁰ Dies ist ablesbar an den zahlreichen Publikationen, zuletzt die große Ausstellung Ottawa (1999/2000). Daumiers Bilder werden gern zitiert, wenn es um die *Quijote*-Rezeption geht, zuletzt in Madrid (2004: 46) und Allen/Finch (2004: 81 und Umschlag).

lenwert.⁴¹ Die Gruppe der *Quijote*-Bilder umfasst 29 Stück, dazu kommen noch 41 Zeichnungen aus allen seinen Lebensabschnitten. Interessanterweise gehören diese Bilder zu den wenigen Werken, die Daumier überhaupt verkaufen konnte (Cherpin 1960: 357, 360).

Daumiers Wahlspruch war: „Il faut être de son temps“ („Man muss zu seiner Zeit stehen“). Sein Blick war auf die Gegenwart gerichtet, trotzdem konnte eine Ritterparodie des 17. Jahrhunderts (oder ein Drama von Molière) für ihn ein aktuelles, bildwürdiges Potential enthalten. Im lithographischen Werk ist sein Thema der zeitgenössische Mensch, meist in einer dramatischen Aktion und oft zu einem komischen Duo verdichtet: Robert Macaire mit seinem Gehilfen, Ratapoil mit seinen Opfern, Monsieur Prudhomme mit seinen Abhängigen.⁴² Der Don-*Quijote*-Stoff ist bei ihm mit zeitgenössischen Konnotationen aufgeladen. Der Stoff enthielt eine doppelte Perspektive: die Ungleichheit und die Abhängigkeit des sich ergänzenden Kontrastpaares. Sind es nicht die immer gleichen Charaktermasken: der Idealist und Herrschsüchtige im Kontrast zu dem materiell Denkenden und Bequemen? Ja, teilt sich nicht die ganze Gesellschaft in den Gegensatz von Arm und Reich, von Volk und Herrscher, wie an dem Kontrastpaar Don Quijote und Sancho Panza ablesbar ist? Daumier geht es bei seiner Charakterschilderung immer um ein Grundproblem: die menschliche Tragikomödie, wie sie sich im Theater, in den Gerichtssälen – oder in den Landstrichen von La Mancha abspielt. Denn, fragte einmal Gustave Flaubert: „Glaubt man nicht an die Existenz von Don Quijote wie an die Cäsars?“⁴³

Dieses Kontrastpaar konnte Daumier mit wenigen Strichen darstellen. Grundlage hierfür bildete sein physiognomisch geschultes Weltbild (Wechsler 1982) – auf dem bekanntlich auch Cervantes fußte (Serés 2004). Die Typenschilderung ist folgende: der Herr vorneweg, kampfbereit, hinter ihm der ängstlich bremsende Knecht. Der eine von erbärmlicher Magerkeit, der andere von behaglicher Leibesfülle. Beide bewegen sich in karger Landschaft (Abb. 21).⁴⁴

⁴¹ Ottawa (1999/2000): „Saltimbanques“ (474 ff.), „Avocats“ (362 ff., 436 ff.), „Théâtre“/„Molière“ (352 ff., 412 ff.).

⁴² Zu „Robert Macaire“ siehe Münster (1978/1979: Nr. 70–87); zu „Monsieur Prudhomme“ siehe Wechsler (1982: 112 f.).

⁴³ „Est-ce qu'on ne croit pas à l'existence de Don Quichotte comme à celle de César?“ Gustave Flaubert in einem Brief an Louise Colet am 25.9.1852 (Flaubert 1980: 164).



Abb. 21: H. Daumier, „Don Quichotte et Sancho Pansa“, 1856/1860



Abb. 22: H. Daumier, „Don Quichotte et Sancho Pansa“, 1864/1866

Selten sind bei Daumier bestimmte Romanepisoden erkennbar. Es wird mehr ein Dialog von Herr und Knecht dargestellt, ein Wechselspiel von Ak-

⁴⁴ Honoré Daumier: „Don Quichotte et Sancho Pansa“, 1856/1860, Zeichnung, 13,3 x 19,3 cm, Reims, Musée des Beaux-Arts (Maison 1968: Bd. II, Nr. 438).

tion und Kontemplation: ein Rollenspiel, das Daumier auch bei seinen anderen Lieblingsthemen – Schausteller und Advokaten – durchspielte. So wird aus dem Ritt in die Schafherde (I, 18) die Darstellung des verrückten Aktionismus des Don Quijote überhaupt (Abb. 22),⁴⁵ aus der Abenteuerversuche des Duos ihre Lebensreise. Daumier schildert das Lebenstheater, das als rhetorisches Spiel durchschaut werden soll. Hierfür benutzt er die Mittel der Desillusionierung und der Ironie. Als Beispiel für Daumiers Art, Desillusionierung zu erzeugen, kann die Zeichnung „Don Quijote schlägt Purzelbaum vor Sancho“ (Abb. 23)⁴⁶ dienen.



Abb. 23: H. Daumier, „Don Quichotte faisant des culbutes devant Sancho Pansa“, 1850/1855

⁴⁵ Honoré Daumier: „Don Quichotte et Sancho Pansa“, 1864/1866, Öl/Lwd., 40,3 x 64,1 cm, London, National Gallery (Maison 1968: Bd. I, Nr. 182).

⁴⁶ Honoré Daumier: „Don Quichotte faisant des culbutes devant Sancho Pansa“, 1850/1855, Kohle, 34 x 25 cm, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart (Maison 1968: Bd. II, Nr. 428).

Dargestellt ist ein dünnes Gerippe, ein Steiß, nichts weiter. Don Quijote wird der Lächerlichkeit preisgegeben. Daumiers Don-Quijote-Darstellungen insgesamt verweisen auf zwei Facetten der Figur: auf den idealistischen Spinner (Zeichnung „Don Quichotte et Sancho Pansa“; Maison 1968: Bd. II, Nr. 434) und auf den aggressiven Aktivisten (siehe Abb. 22). Beide Seiten Don Quijotes vereint Daumiers letztes Bild zum Thema, das um 1870 entstand (Abb. 24).⁴⁷



Abb. 24: H. Daumier, „Don Quichotte et Sancho Pansa“, um 1870

⁴⁷ Honoré Daumier: „Don Quichotte et Sancho Pansa“, um 1870, Öl/Lwd., 100 x 81 cm, London, Courtauld Institute Galleries (Maison 1968: Bd. I, Nr. 227).

Sancho hingegen wird als der Vorsichtige, Erdverhaftete geschildert, zum Beispiel in „Sancho kauert im Gebüsch“ (Abb. 25);⁴⁸ hier wäre – in der Symbolsprache der Zeit – die Menge („la foule“) zu konnotieren.

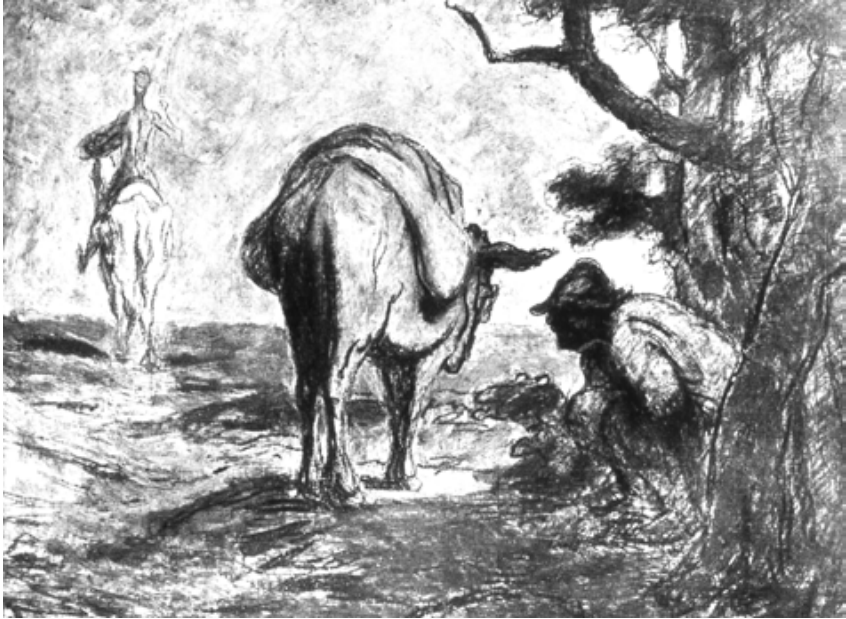


Abb. 25: H. Daumier, „Don Quichotte et Sancho“ („Sancho kauert im Gebüsch“) (I, 20), um 1855

Der seit der Romantik in dem Duo gesehene Kontrast von Idealismus und Realismus verdichtet sich zu den zwei Seiten im Menschen; in den Worten Jean Pauls: das „Zwillings-Gestirn der Torheit“, das „über dem ganzen Menschengeschlecht“ stehe (Paul 1804/1963: 126). Einige Interpreten erkennen sogar in der Person Daumiers selbst diese zwei Seiten; in ihm stecke „die Seele Don Quijotes im Körper von Sancho“ („L'Âme de Don Quichotte dans le corps de Sancho“; siehe Hartau 1998: 56–58).

Zum Satiriker gehört – um Glaubwürdigkeit zu erlangen – der Selbstbezug, die Autoreflexion. So ließen sich zum Beispiel die Journalisten des *Charivari* als Clowns darstellen. Daumier übernahm einmal diese Attitüde

⁴⁸ Honoré Daumier: „Don Quichotte et Sancho Pansa“, um 1855, Öl/Lwd., 24 x 31,5 cm, Marseille, Musée des Beaux-Arts (Maison 1968: Bd. I, Nr. 175).

und zeichnete sich als „Ritter der Feder“, der auf seinem Pferd Rosinante gegen die bourgeoise Kunstwelt reitet (Abb. 26).⁴⁹



Abb. 26: H. Daumier, „Hip hip, hura“, 1867

Denn Daumier besaß durchaus diese „ritterliche Begeisterung der Leute aus den dreißiger Jahren“ („l’enthousiasme chevaleresque des gens dits de 1830“), das heißt, er gehörte zu den unverbesserlichen Idealisten, die immer noch an die Parolen der Französischen Revolution „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ glaubten (Alexandre 1893: 10).

Ende des 19. Jahrhunderts und das 20. Jahrhundert:
eine widerständige Figur der Moderne

Don Quijote taucht am Ende des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert in vielen Sparten der bildenden Kunst auf. Einmal in den naturalistischen

⁴⁹ Honoré Daumier: „Hip hip, hura“, 1867, Zinkographie, 13 x 24,9 cm (Bouvy 1933: Nr. 972).

Salonbildern⁵⁰ – und dazu gehören sehr viele spanische Schilderungen dieses nationalen Helden (siehe Córdoba 1991; Alcalá de Henares 1997: 24, 97 ff.) –, dann in einigen Versuchen, den Hidalgo mittels der neuen Erfindung der Photographie dingfest zu machen (siehe García Felguera 1997: 58–73; Armero 2005: 275 f.). Ein reiches Betätigungsfeld für Künstler bieten die vielen bibliophilen Ausgaben, häufig mit Originalgraphiken versehen (siehe Armero 2005; Jaén 2005; Madrid 2005). Auch die vielen Adaptationen für die Jugend müssen hier erwähnt werden (siehe Hake 1955 sowie die einschlägigen Lexika zur Kinder- und Jugendliteratur). Schließlich kommt der Film hinzu und befreit viele dieser Kunstsparten vom Zwang des Illustrativen. Dies sind alles eigene Themenbereiche. Hier geht es allein um einige kunstgeschichtlich bedeutsame Namen, die den Mythos Don Quijote aufgegriffen haben.

Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts⁵¹ ist gekennzeichnet durch eine sich immer schneller ablösende Avantgarde. Der Königsweg der Moderne führt zur Abstraktion, die sich von allem Literarischen und auch von den Mythen befreien möchte. Erstaunlicherweise finden wir Don Quijote dennoch bei einigen Avantgarde-Künstlern. Oft wird der Stoff aus einem besonderen inhaltlichen Interesse aufgegriffen, dieses ist antiklassisch und hat einen spanischen oder zumindest südländischen Bezug. Camille Corot zum Beispiel, der Landschaftsmaler aus der Schule von Barbizon, malte um 1865 das Bild „Cardenio“ (Abb. 27),⁵² eine Figur aus dem *Quijote* (I, 23). Es war gedacht als Wanddekoration für den Malerfreund Charles Daubigny. Man entdeckt außer dem nackten und wilden Cardenio unser Figurenpaar am Horizont. Zu diesem Bild gibt es ein Pendant, das Honoré Daumier schuf: „Don Quijote und Sancho treffen auf das tote Maultier“, ebenfalls aus der eingeschobenen Novelle „Cardenio“ (Ottawa 1999/2000: Nr. 360).

⁵⁰ Für den deutsch-, englisch- und französischsprachigen Bereich siehe Hartau (1987: 109–114, 169, 201).

⁵¹ Die wichtigsten Daten des 20. Jahrhunderts mit *Quijote*-Bezug, die auch die Roman-Rezeption strukturieren, sind: 1905 (= 300. Jubiläum der Erstausgabe des *Quijote*); 1916 (= 300. Todestag Cervantes’); 1947 (= 400. Geburtstag von Cervantes).

⁵² Camille Corot (1796–1875): „Cardenio“ („Don Quijote“), 1865/1868, Cincinnati Art Museum, Ohio (Paris 1996/1997: 306).



Abb. 27: C. Corot, „Cardenio“, 1865/1868

Selbst die Ikone der modernen Malerei, Paul Cézanne, versuchte sich am Thema; er tat zwar Gustave Doré ab als „literarischen Maler“ (Metken 1975: 1471), malte dann aber selbst zwei Don-Quijote-Bilder (Abb. 28).⁵³



Abb. 28: P. Cézanne, „Don Quichotte“, um 1875

Für einen Außenseiter der französischen Kunst, Adolphe Monticelli, gehörte Don Quijote ebenfalls zum Repertoire; er schuf in den Jahren 1863 bis 1883 mindestens fünf Bilder.⁵⁴ Auch Odilon Redon, gleichfalls ein Außen-

⁵³ Paul Cézanne (1831–1906): „Don Quichotte“, um 1875, 22,5 x 16,5 cm, Privatbesitz, USA; siehe auch „Don Quichotte“, um 1875; 35 x 24 cm, Paris, Sammlung Lecomte (Rewald 1996: Nr. 239, 238).

⁵⁴ Adolphe Monticelli (1824–1886): 1. „Don Quichotte et Sancho“, 1863/1865, 29,8 x 36,2 cm, Ottawa, National Gallery, Museum of Art (Pittsburgh 1978/1979: Pl. 45); 2. „Don Quichotte dans un parc“, um 1865/1866, 96,5 x 130 cm, Paris, Musée d’Orsay (Pittsburgh 1978/1979: Pl. 44); 3. „Scène de Don Quichotte“, 34,5 x 49 cm, Boston, Museum of Fine Arts; 4. „Don Quichotte en

seiter der Pariser Kunstszene am Ende des 19. Jahrhunderts, porträtierte den Hidalgo (Abb. 29).⁵⁵



Abb. 29: O. Redon, „Don Quichotte“, vor 1890

Die *triste figura* des Don Quijote sitzt voll armiert in geheimnisvolles Zwielicht gehüllt im Schatten eines einsamen Baumes. Sein Gesicht gleicht einer Maske; fragend wendet er sich dem Betrachter zu. Im Expressionismus taucht der Hidalgo als kämpferische Figur in einigen Holzschnitten auf.⁵⁶

las bodas de Camacho“, Washington, Corcoran Gallery; 5. „Don Quichotte et les Moulins“, 1883/1885, 38 x 46 cm, Paris Sammlung Caillieux (siehe Pittsburgh 1978/1979: Farbabb. 37, S. 157).

⁵⁵ Odilon Redon (1840–1916): „Don Quichotte“, vor 1890, Zeichnung, 32 x 24,8 cm, Cambridge, Fogg Art Museum (Wildenstein 1992: Nr. 69).

⁵⁶ Zum Beispiel im Holzschnitt von Karl Otten (1889–1963) in der Zeitschrift *Die Aktion* 7 (1917), Sp. 594; siehe auch das „Lobgedicht auf Rosinante“ (mit Holzschnitt) in: *Die Aktion* 6

Wir begegnen unserem einsamen Reiter auch bei zwei deutschen Künstlern der Moderne: August Macke⁵⁷ und Paula Modersohn-Becker.⁵⁸ Selbst in den Facetten einer expressionistischen oder kubistischen Faktur kann Don Quijote sichtbar bleiben, so bei Otto Möller, 1921 (Abb. 30).⁵⁹



Abb. 30: O. Möller, „Don Quijote“, 1921/1922

(1916), Sp. 227. Eine expressionistische Illustration bietet Hans Alexander Müller (1888–1962) in Cervantes Saavedra (1923); siehe Eichhorn/Salter (1997: Nr. 1.23, 1.25, 1.68).

⁵⁷ August Macke (1887–1914): „Reiter in kubistischer Landschaft“ („Don Quijote und Sancho Panza“), 1912, Zeichnung, 27,7 x 41,6 cm, Städtisches Kunstmuseum Bonn (Heiderich 1993: Nr. 1358) sowie „Don Quichotte“ (Bonn 2001: 102, Farbabb. 35), nach Daumiers „Don Quichotte“ von 1850 (Maison 1968: Bd. I, Nr. 33).

⁵⁸ Paula Modersohn-Becker (1876–1907): „Don Quichote“, 1900, Pappe, 53 x 39,5 cm, Bremen, Paula Modersohn-Becker-Stiftung (München 1997: Nr. 18, Abb. 37).

⁵⁹ Otto Möller (1883–1964): „Don Quijote“, 1921/1922, Öl/Lwd. 157 x 94 cm, Berlin, Privatbesitz (siehe Berlin 1977: Nr. 47, Farbabb., S. 107); Variante: „Don Quichotte“, Öl, 109,5 x 80,5 cm, 1922 (Berlin 1969: Nr. 16).

Bei dem vielseitigen Hans Poelzig taucht unser Held in dem farbigen Dickicht eines Gemäldes auf, diesmal sogar mit Sancho.⁶⁰ Selbst bei den Surrealisten, die allgemein eher die Tradition zertrümmern wollten, begegnen wir dem Ritter. André Masson, der von 1934 bis 1936 in Spanien lebte, malte mehrere Bilder zum *Quijote*, um Gewalt, Tod und Verrücktheit auszudrücken (Abb. 31).⁶¹



Abb. 31: A. Masson, „Don Quichotte et le char de la mort“, 1935

⁶⁰ Hans Poelzig (1869–1936): „Don Quichotte“, um 1925, Öl/Lwd., 155 x 125 cm (siehe Marquart/Brockstedt 1995).

⁶¹ André Masson (1896–1987): „Don Quichotte et le char de la mort“ („Don Quijote und der Todeskarren“; II, 11), 1935, Öl/Lwd., 98 x 124,5 cm, Cleveland Museum of Art; siehe auch „Don Quichotte et les enchanteurs“, 1934/1935, Öl/Lwd., 98 x 126 cm (Hannover 1955: Nr. 8); dazu Aquarell, 1935, 48 x 60 cm (Paris 1990/1991: 108); „Don Quichotte“, 1934, Öl, 81 x 65 cm (Palma de Mallorca 1993: 50); „La veillée de Don Quichotte“, 1934, Öl/Lwd., 128 x 98 cm, Monaco, Privatsammlung (Rom 1989: 105).

Die Plastikerin Germaine Richier schuf um 1950 einen Hidalgo, der auf der Biennale in Venedig 1952 zu sehen war und der so dünn ist wie eine Giacometti-Figur (Abb. 32).⁶²



Abb. 32: G. Richier, „Don Quichotte de la Forêt“, 1949/1951

Bereits 1929 war ihr der spanische Bildhauer Julio González mit Plastiken des spanischen Ritters vorausgegangen.⁶³ Bei den US-Amerikanern Edward

⁶² Germaine Richier (1902–1959): „Don Quichotte de la Forêt“, 1949/1951, Bronze, 236 x 88,9 x 63,5 cm, Kunsthalle Bielefeld, ausgestellt auf der 26. Biennale in Venedig 1952 (siehe Venedig 1952: 278); siehe auch „Don Quixote at the windmills“, 1949, Bronze, 56,5 x 31 x 29 cm, San Francisco Museum of Fine Art.

⁶³ Julio González (1876–1942): „Don Quichotte“, um 1929–1930, Eisen, 43,7 x 12 x 6,5 cm, Hannover, Sprengel-Museum; „Petit masque Don Quichotte“, 1930, Eisen, 12,5 x 7,2 x 4,3 cm,

Hopper (um 1903)⁶⁴ und Jackson Pollock (um 1944) finden wir Don Quijote ebenfalls (Abb. 33),⁶⁵ dort fremd in einer unwirtlichen Umwelt, hier verformt durch das *action painting*.



Abb. 33: J. Pollock, „Don Quixote“, 1944

Barcelona, Museo de Arte Moderno.

⁶⁴ Edward Hopper (1882–1967): „Don Quixote“, 1903/1904, 43,2 x 30 cm, Öl/Lwd., New York, Whitney Museum of American Art (Düsseldorf 1981: Nr. 74).

⁶⁵ Jackson Pollock (1912–1956): „Don Quixote“, 1944, 74 x 46 cm, Venedig, Coll. Peggy Guggenheim-Foundation (O'Connor/Thaw 1978: Bd. I, 117).

Auffällig ist bei all diesen Darstellungen, dass Sancho meist fehlt. Offensichtlich identifizierte man sich mehr mit dem Herrn als mit dem Knappen und hatte keinen Sinn für die Dialektik des Paares.

Von den Künstlern, die das Buch im 20. Jahrhundert illustrierten, ist Salvador Dalí zu nennen (Abb. 34), der sich mehrmals mit Don Quijote auseinandersetzte: 1946, 1957 und 1965.⁶⁶

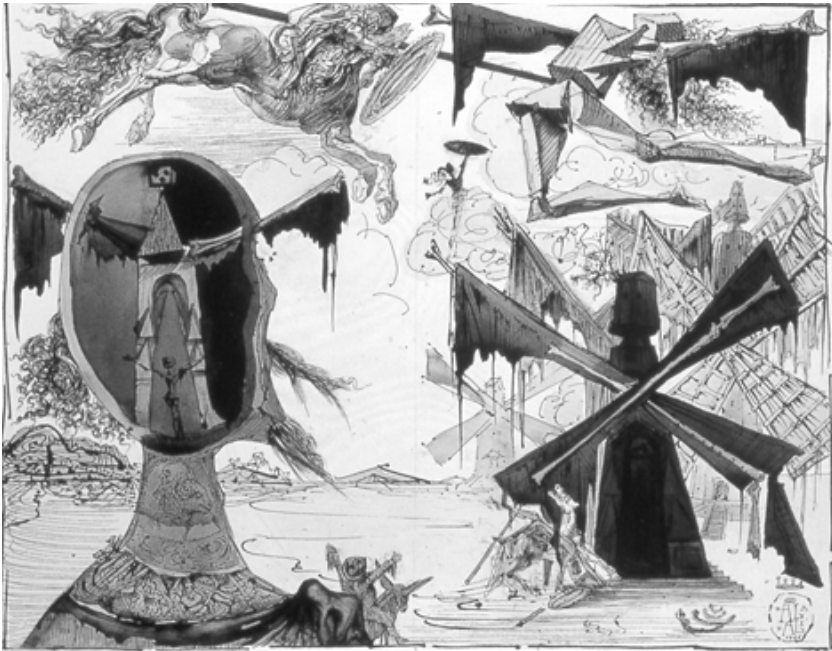


Abb. 34: S. Dalí, Illustration, 1946

Auch die geistreiche Skizze von Jean Cocteau⁶⁷ sowie eine Gelegenheitsarbeit von Pablo Picasso⁶⁸ sollen hier nicht unerwähnt bleiben. Picassos locke-

⁶⁶ Salvador Dalí (1904–1989), in Cervantes Saavedra (1946, 1957, 1965); Literatur zur Edition 1957 in: Michler/Löpsinger (1995: Register, „Don Quichotte“).

⁶⁷ Jean Cocteau (1889–1963): Bemalung einer Keramikschüssel (Hamburg 1966: Nr. 106 und Zeichnung Nr. 55).

⁶⁸ Pablo Picasso (1881–1973): „Don Quijote und Sancho Panza“, 10.8.1955, zuerst erschienen zum 350. Jubiläum der Erstausgabe des *Quijote* in *Les Lettres françaises*, 18.–24.8.1955, S. 12 (Hilton 1975: 64).

re Tuschzeichnung von den beiden Helden ist überall präsent, wenn in den Medien Don Quijote anschaulich gemacht werden soll.

Zum 20. Jahrhundert gehört auch, dass Standbilder und Monumente zu Ehren des Schöpfers von Don Quijote und Sancho Panza errichtet wurden, „in hartem Erz und ewigem Marmor“ („en bronces duros y en eternos mármoles“, I, 47): so in Madrid, Brüssel und andernorts.⁶⁹

Der Spanienreisende heutigen Tages könnte erleben, wie aus dem gescheiterten Visionär Don Quijote ein erfolgreicher Geschäftsmann geworden ist, Angestellter der Don-Quijote-Industrie. Sollte der Wissbegierige sogar ein Fenster im Internet öffnen, so kann er feststellen, dass im Wald der millionenfachen Websites zu Don Quijote die Suche nach der Wahrheit oder der Ehre noch schwieriger geworden ist als um 1600 auf der Ebene von La Mancha.

Bibliographie

Texte

Die Aktion 6 (1916) und 7 (1917)

Cervantes Saavedra, Miguel de (1605): *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta / Francisco de Robles 1605 (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)

Cervantes Saavedra, Miguel de (1618): *Seconde Partie de l'histoire de l'ingenieux et redoutable Chevalier Don-Quichot de la Manche*. [Übersetzung: François de Rosset]. Paris: du Clou & Moreau 1618 (Bayerische Staatsbibliothek, München)

Cervantes Saavedra, Miguel de (1648): *Don Kichote de la Mantzscha, das ist: Juncker Harnisch auß Fleckenland / auß hispanischer Spraach in hochdeutsche ubersetzt durch Pahsch Basteln von der Sohle* [Nebentitel: *Theil der abenthewerlichen Geschichte des scharpffsinnigen Lehns- und Rittersassen Juncker Harni-*

⁶⁹ Zum Beispiel in Redding, Connecticut: Anna Hyatt Huntington (1876–1973): Monument to Collis P. Huntington, Relief „Don Quixote“, 1942, mit der Strophe: „Shall deeds of Caesar or Napoleon ring / More true than Don Quijote's vapouring? / Hath winged Pegasus more nobly trod / Than Rocinante stumbling up to God?“ Die Verse entstammen Archer Milton Huntingtons Gedicht „Rocinante“ (Huntington 1936: 24); siehe auch Huntingtons Skulptur „Don Quixote“, Brookleen Gardens, Myrtle Beach, South Carolina, USA.

- ches auß Fleckenland*]. Frankfurt a. M.: Götzen 1648 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1657): *Den Verstandigen Vroomen Ridder, Don Quichot de la Mancha / Geschreven door Miguel De Cervantes Saavedra. En nu uyt de Spaensche in onse Nederlantsche tale overgeset, Door L. V. B. [= Lambert van den Bos]*. 2 Bde. Dordrecht: Savry [Drucker: Braat] 1657 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1662): *Vida y hechos del ingenioso Caballero Don Quixote de la Mancha*. 2 Bde. Brüssel: Mommarte 1662 (British Library, London)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1687): *The history of the most renowned Don Quixote of Mancha: and his trusty squire Sancho Pancha*. Ed. J[ohn] P[hillips]. London: Hodgkin/Whitwood 1687 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1706): *Histoire de l'admirable Don Quixotte de la Manche; revuë, corrigée, & augmentée de quantité de figures* [Übersetzung: François Filleau de Saint-Martin]. 2 Bde. Brüssel: Fricx 1706 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1836/1837): *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* [Übersetzung: Louis Viardot]. 2 Bde. Paris: Dubochet 1836–1837 (Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1863): *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. [Übersetzung: Louis Viardot]. 2 Bde. Paris: Hachette 1863 (Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1923): *Leben und Taten des scharfsinnigen edlen Don Quixote von la Mancha*. Mit 81 Holzschnitten von Hans Alexander Müller. 3 Bde. Wien: Schroll 1923 (Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1928): *Don Kichote de la Mantzscha, Das ist: Juncker Harnisch auß Fleckenland / Auß Hispanischer Spraach in hochteutsche vbersetzt*. Herausgegeben von H. Tiemann. Hamburg: Friederichsen / de Gruyter 1928 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1946): *The life and achievements of the renowned Don Quixote de la Mancha. Part I* [Übersetzung: Peter Motteux, Illustrationen: Salvador Dalí]. New York: Random House 1946 (The Illustrated Modern Library) (Universitätsbibliothek, Erfurt)

- Cervantes Saavedra, Miguel de (1957): *Don Quichotte de la Mancha* [zwölf Lithos von Salvador Dalí]. Paris: Joseph Foret 1957 (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1965): *Don Quijote de la Mancha*. 2 Bde. Barcelona: de Mateu 1965 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1981): *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha* [Übersetzung: Ludwig Braunfels]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981 (Lizenz Winkler Verlag 1956)
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg 2004 (Edición del Instituto Cervantes 1605–2005)
- Coytel, Charles-Antoine (1971): *Œuvres, 1720–1752*. Genf: Slatkine Reprints 1971
- Flaubert, Gustave (1980): *Correspondance. Tome II: 1851–1858, Juillet–Décembre*. Ed. Jean Bruneau. Paris: Gallimard 1980 (Bibliothèque de la Pléiade)
- Heine, Heinrich (1837): „Einleitung zum Don Quixote“, in: Cervantes Saavedra, Miguel de: *Der sinnreiche Junker Don Quixote von La Mancha. Aus dem Spanischen übersezt, mit dem Leben von Miguel Cervoantes nach Viardot und einer Einleitung von Heinrich Heine*. 2 Bde. Stuttgart: Verlag der Classiker 1837–1838, Bd. 1, S. XLV–LXVI (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)
- [Hübner, Tobias] (1614): *Cartel, Auffzüge / Vers und Abrisse / So bey der Fürstlichen Kindtauff / und frewdenfest zu Dessa / den 27. und 28. Octob. vorlauffenden 1613. Jahrs [...]*. Leipzig: Grosse 1614 (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)
- Huntington, Archer Milton (1936): *Rimas*. New York: Hispanic Society of America 1936
- Jamnitzer, Christoph (1610/1966): *Neuw Grottessen Buch*. Herausgegeben von Heinrich Gerhard Franz. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1966
- Lagniet, Jacques (Hg.) (1650/1958): *Les advantures du fameux Chevalier Dom Quixot de la Manche et de Sancho Pansa son escuyer* [Vorwort: Françoise Debaisieux]. Madrid: Cándido Bermejo 1958
- Paul, Jean (1804/1963): *Vorschule der Ästhetik*. Herausgegeben von Norbert Miller. München: Hanser Verlag 1963 (Werke, 5)

Studien

- Ackerman, Phyllis (1947): „Five Baroque Don Quixote Tapestries“, in: *The Art Quarterly* 10 (1947), S. 188–201
- Alcalá de Henares (1997): *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*. Herausgegeben von Carlos Reyero. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural 1997
- Alexandre, Arsène (1893): „Daumier“, in: *Vente Geoffroy-Dechaume*. Paris: Drouot, 14.–15.4.1893
- Allen, John J. / Finch, Patricia S. (2004): *Don Quijote en el pensamiento y en el arte del Occidente*. Madrid: Cátedra 2004
- Allgemeine Deutsche Biographie (1881/1969): *Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. XIV*. Berlin: Duncker & Humblot 1881 (Reprint Berlin: Duncker & Humblot 1969)
- Areny Batlle, Ramón / Roch Sevina, Domingo (1948): *Ensayo bibliográfico de ediciones ilustradas de Don Quijote de la Mancha*. Lérida: La Editorial Leridana 1948
- Armero, Gonzalo (Hg.) (2005): *Cuatrocientos años de Don Quijote por el mundo*. Madrid: tf. editores 2005 (Poesía: revista ilustrada de información poética, 45)
- Ashbee, Henry Spencer (1895): *An Iconography of Don Quixote, 1605–1895*. London: Bibliographical Society 1895
- Astrana Marín, Luis (1953): *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. Vol. V*. Madrid: Reus 1953
- Baecque, Antoine de (2000): *Les éclats du rire: la culture des rieurs au XVIII^e siècle*. Paris: Calmann-Lévy 2000
- Bardon, Maurice (1931/1971): *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle, 1605–1815*. Paris: Champion 1931 (Reprint New York: Franklin 1971)
- Berlin (1969): *Galerie Nierendorf: Otto Möller*. Berlin: Nierendorf 1969 (Kunstblätter der Galerie Nierendorf, 16)
- Berlin (1977): *Kunstamt Wedding: Die Novembergruppe*. Herausgegeben von Peter Hopf. (15. Europäische Kunstausstellung – Tendenzen der Zwanziger Jahre). Berlin 1977
- Berlin (2004): *Schloss Charlottenburg: Don Quichotte und Ragotin: zwei komische Helden in den preußischen Königsschlössern*. Herausgegeben von Susanne Evers und Christoph Martin Vogtherr. Köln: Dumont 2004

- Bertièrre, Simone (1991): „La guerre en images: gravures satiriques anti-espagnoles“, in: *L'âge d'or de l'influence Espagnole: la France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615–1666*. Herausgegeben von Charles Mazouer. Mont-de-Marsan: Ed. InterUniversitaires 1991, S. 147–184
- Bertrand, Jean-Jacques Achille (1953/1954): „Génesis de la concepción romántica de Don Quijote en Francia“, in: *Anales Cervantinos* 3 (1953), S. 31–36 (Doré) und 4 (1954), S. 55–58 (Resonancias de Gustavo Doré)
- Bonn (2001): Westfälisches Landesmuseum Münster und Kunstmuseum Bonn: *August Macke und die frühe Moderne in Europa*. Redaktion: Ursula Heiderich. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001
- Bouvy, Eugène (1933): *Daumier, l'œuvre gravé du maître*. 2 Bde. Paris: Le Garrec 1933
- Chatelus, Jean (1974): „Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artisans parisiens aux XVIII^e siècle“, in: *Dix-Huitième Siècle* 6 (1974), S. 309–324
- Cherpin, Jean (1960): „Le quatrième carnet de comptes de Daumier“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 56 (1960), S. 353–362
- Conermann, Klaus / Bircher, Martin (Hg.) (1992): *Briefe der Fruchtbringenden Gesellschaft und Beilagen: die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen, 1617–1650, Bd. 1: 1617–1626*. Tübingen: Niemeyer 1992 (Die Deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts Fruchtbringende Gesellschaft, Reihe I: Kritische Ausgabe der Briefe, Beilagen und Akademiearbeiten, Abt. A: Köthen)
- Córdoba (1991): *Presencias de lo literario en la pintura del siglo XIX*. Córdoba: Convenio de Colaboración Cultural 1991
- Cox, Montagu H. / Forrest, G. Topham (1930/1979): *The Parish of St. Margaret, Westminster, Part 2*. London: Batsford 1930 (Survey of London, 13) (Reprint New York: AMS Press 1979)
- Delmarcel, Guy (1999): *Flemish Tapestry*. London: Thames & Hudson 1999
- Dünnhaupt, Gerhard (1991): *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock. Teil 3: Franck–Kircher*. 2. Auflage. Stuttgart: Hiersemann 1991
- Düsseldorf (1981): Kunsthalle: *Edward Hopper, 1882–1967, Gemälde und Zeichnungen*. Herausgegeben von Gail Levin. München: Schirmer/Mosel 1981
- Eichhorn, Uli / Salter, Ronald (1997): *Hans Alexander Müller: das buch künstlerische Werk, 1888–1962*. Rudolstadt: Burgart-Press 1997
- Farner, Konrad (1963/1975): *Gustave Doré, der industrialisierte Romantiker*. Dresden: Verlag der Kunst 1963 (Reprint München: Rogner & Bernard 1975)

- Fenaille, Maurice (1904–1907): *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600–1900: XVIII^e siècle*. Paris: Hachette 1904–1907
- Fernández, Jaime S. J. (1995): *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos 1995; auch im Internet: <http://www.csd.tamu.edu/cervantes/V2/Bibliografias/biblquijot/H.htm> (29.3.2006)
- García Felguera, María de los Santos (1997): „Don Quijote en el estudio del fotógrafo“, in: Alcalá de Henares (1997), S. 58–73
- Göbel, Heinrich (1934): *Wandteppiche, 3. Teil: Die germanischen und slawischen Länder, Bd. 2: West-, Mittel-, Ost- und Norddeutschland [...]*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1934
- Graves, James (1852/1853): „Ancient Tapestry of Kilkenny Castle“, in: *Transactions of the Kilkenny Archaeological Society* 2 (1852/1853), S. 3–9
- Guiffrey, Jules (1897): „Les modèles des Gobelins devant les Jury des Arts en septembre 1794“, in: *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 3^{me} Sér., vol. 3 (1897), S. 349–399
- Hake, Helmut (1955): *Don Quijote als Jugendbuch: Grundlagen und Wandlungen einer literarischen Interpretation*. Universität Hamburg (Diss. Masch.) 1955
- Hamburg (1966): Museum für Kunst und Gewerbe: *Jean Cocteau*. Herausgegeben von Heinz Spielmann. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe / Kunstgewerbeverein 1966
- Hannover (1955): Kestner-Gesellschaft: *André Masson – Gemälde, Zeichnungen*. Herausgegeben von Alfred Hentzen. Hannover: Vandrey 1955
- Hartau, Johannes (1985): „Don Quixote in Broadshets of the Seventeenth and early Eighteenth Centuries“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Intitutes* 48 (1985), S. 234–238
- Hartau, Johannes (1987): *Don Quijote in der Kunst; Wandlungen einer Symbolfigur*. Berlin: Mann 1987
- Hartau, Johannes (1998): *Honoré Daumier: Don Quijote – komische Figur in großer Malerei*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1998
- Hartau, Johannes (2004): „Zur Don Quijote-Rezeption in der Kunst bis zu Coypel“, in: Berlin (2004), S. 194–206
- Hefford, Wendy (1988): „Introducing James Bridges“, in: *Arts in Virginia*, vol. 2, no. 2/3 (1988), S. 34–47

- Heiderich, Ursula (1993): *August Macke: Zeichnungen; Werkverzeichnis*. Stuttgart: Hatje 1993
- Heinz, Dora (1995): *Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts: die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihrer künstlerischen Zielsetzungen*. Wien: Böhlau 1995
- Henrich, Manuel (Hg.) (1905): *Iconografía de las ediciones del Quijote [...], 1605–1905*. 3 Bde. Barcelona: Henrich 1905
- Heurck, Émile H. van (1920): *Les Harrewijn*. Antwerpen: Buschmann 1920 (Uitgaven der Antwerpsche Bibliophilen, 35)
- Hilton, Timothy (1975): *Picasso*. New York: Thames & Hudson 1975
- Jaén (2005): Instituto de Estudios Giennenses: *Un Quijote y cien ediciones de locura*. Herausgegeben von Encarnación Medina Arjona. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses 2005
- Jamieson, Irene (1930): *Charles-Antoine Coypel, premier peintre de Louis XV et auteur dramatique, 1694–1752, sa vie et son œuvre artistique*. Paris: Hachette 1930
- Killy, Walter (Hg.) (1989): *Literatur-Lexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache, Bd. 2*. Gütersloh: Bertelsmann-Lexikon-Verlag 1989
- Kirchner, Thomas (1991): *L'Expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Mainz: von Zabern 1991
- Knowles, Edwin B. (1941): *Four articles on Don Quixote in England*. New York University (Diss.) 1941
- Le Men-Samson, Ségolène (1983): „Les emprunts d'un autodidacte: sources graphiques de Gustave Doré dans les illustrations de livres“, in: *Gustave Doré, 1832–1883*. Herausgegeben von Jean Favière. Strasbourg: Musée d'Art Moderne et Cabinet des Estampes 1983, S. 214–222
- Leblanc, Henri (1931): *Catalogue de l'œuvre complet de Gustave Doré*. Paris: Bosse 1931
- Lefrançois, Thierry (1994): *Charles Coypel, peintre du roi, 1694–1752*. Paris: Arthéna 1994
- Lehni, Nadine / Clapp, Samuel F. (1991): „Une introduction à la sculpture de Gustave Doré“, in: *Bulletin de la Société de l'Art Français, Année 1991*, S. 219–253
- Lucía Megías, José Manuel (2005): *Banco de imágenes del Quijote (1605-1905)*; <http://www.qbi2005.com>

- Madrid (2003): Prado, Calcografía Nacional: *Imágenes del Quijote: modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*. Herausgegeben von Patrick Lenaghan. Madrid: The Hispanic Society of America u. a. 2003
- Madrid (2004): Centro Cultural Conde Duque: *Tres Mitos Españoles: La Celestina – Don Quijote – Don Juan*. Herausgegeben von José Luis Díez. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Junta de Castilla-La Mancha 2004
- Madrid (2005): Biblioteca Nacional: *El Quijote – biografía de un libro, 1605–2005*. Herausgegeben von Mercedes Dexeus Mallol. Madrid: Biblioteca Nacional 2005
- Maison, Karl Eric (1968): *Honoré Daumier: catalogue raisonné of the paintings, watercolours and drawings*. 2 Bde. London: Thames & Hudson 1968
- Marquart, Christian / Galerie Brockstedt (1995): *Hans Poelzig*. Hamburg: Wasmuth 1995
- Metken, Günter (1975): „Der Januskopf: Gustave Doré und die Folgen“, in: Forberg, Gabriele (Hg.): *Gustave Doré: das graphische Werk*. 2 Bde. München: Rogner & Bernard 1975, Bd. 2, S. 1471–1492
- Michler, Ralf / Löpsinger, Lutz W. (1995): *Salvador Dalí: das druckgraphische Werk*. 2 Bde. München: Prestel 1995
- München (1997): Lenbachhaus: *Paula Modersohn-Becker, 1876–1907, Retrospektive*. Herausgegeben von Helmut Friedel. München: Hirmer 1997
- Münster (1978/1979): Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte: *Honoré Daumier, 1808–1879, Bildwitz und Zeitkritik, Sammlung Horn*. Herausgegeben von Gerhard Langemeyer. Münster: Aschendorff 1978
- O'Connor, Francis Valentine / Thaw, Eugene Victor (1978): *Jackson Pollock: a catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works*. New Haven und London: Yale University Press 1978
- Orgel, Stephen / Strong, Roy (1973): *The theatre of the Stuart Court – Inigo Jones*. 2 Bde. London: Sotheby's 1973
- Ottawa (1999/2000): National Gallery of Canada: *Daumier, 1808–1879*. Herausgegeben von Henri Loyrette. Ottawa: National Gallery of Canada 1999
- Palma de Mallorca (1993): Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca: *André Masson en España: 1933–1943*. Herausgegeben von Michel Leiris und Michel Troche. Madrid: Electa 1993
- Paris (1978/1979): Grand Palais: *Les frères Le Nain*. Herausgegeben von Jacques Thuillier. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1978

- Paris (1990/1991): *André Masson, œuvres maîtresses*. Einleitung: Bernhard Noël. Paris: Galerie H. Odermatt / Ph. Cazeau 1990
- Paris (1996/1997): Grand Palais: *Corot*. Herausgegeben von Gary Tinterow. New York: Abrams 1996
- Pittsburgh (1978/1979): Museum of Art, Carnegie Institute: *Monticelli, his contemporaries, his influence*. Herausgegeben von Aaron Sheon. Pittsburgh: Museum of Art / Carnegie Institute 1978
- Popham, Arthur E. (Hg.) (1932): *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Vol. V: Dutch and Flemish drawings of the XVth and XVIth centuries*. London: Trustees of the British Museum 1932
- Préaud, Maxime (Hg.) (1987): *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*. Paris: Promodis 1987
- Rewald, John (1996): *The paintings of Paul Cézanne: a catalogue raisonné*. 2 Bde. New York: Abrams 1996
- Rius, Leopoldo (1895–1904/1970): *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*. 3 Bde. Madrid: Murillo 1895–1904 (Reprint New York: Franklin 1970)
- Rom (1989): *Masson, l'insurgé du XX^{ème} siècle*. Herausgegeben von Jean Leymarie und Jean-Marie Drot. Rom: Ed. Carte Segrete 1989
- Romera-Navarro, Miguel (1946): *Interpretación pictórica del Quijote por Doré*. Madrid: Blass 1946
- Rümann, Arthur (1921): *Gustave Doré – Bibliographie der Erstaussgaben*. München: Stobbe 1921
- Salomonson, Jan Willem (1985): „Dominicus van Wijnen“, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 24 (1985), S. 105–170
- Saur Allgemeines Künstlerlexikon (1992 ff.): *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker = The artists of the world*. [Begründet und mitherausgegeben von Günter Meissner], Bd. 1 ff. München u. a.: Saur 1992 ff.
- Serés, Guillermo (2004): „Don Quijote, ingenioso“, in: Egido, Aurora (Hg.): *Los rostros de Don Quijote: IV Centenario de la publicación de su Primera Parte*. Zaragoza: Ibercaja 2004, S. 11–36
- Strosetzki, Christoph (1991): *Miguel de Cervantes: Epoche – Werk – Wirkung*. München: C. H. Beck 1991

- Thomson, William George (1906/1930): *A History of Tapestry from the earliest times until the present day*. London: Hodder and Stoughton 1906 (Reprint 1930)
- Tiemann, Hermann (1933): „Der deutsche Don Kichote von 1648 und die Übersetzung Aeschacius Mayor“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 58 (1933), S. 232–265
- Urbina, Eduardo (1989): „El concepto de admiratio y lo grotesco en el *Quijote*“, in: *Cervantes* 9 (1989), S. 17–33; <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics89/urbina.htm> (29.3.2006)
- Urbina, Eduardo (Hg.) (2005): *Iconografía textual del Quijote*. College Station: Texas A&M University 2005; <http://www.csd.tamu.edu/cervantes/V2/iconography/pres.shtml> (29.3.2006)
- Venedig (1952): *Catalogo XXVI Biennale di Venezia*. Venedig: Alfieri 1952
- Wäschke, Hermann (1904): *Die Askanier in Anhalt: genealogisches Handbuch*. Dessau: Dünnhaupt 1904
- Washington (1985): National Gallery: *Treasure houses of Britain: 500 years of private patronage and art collecting*. Herausgegeben von Gervase Jackson-Stops. New Haven und London: Yale University Press 1985
- Wechsler, Judith (1982): *A human comedy: physiognomy and caricature in 19th-century Paris*. Chicago und London: Thames & Hudson 1982
- Weigert, Roger-Armand (Hg.) (1973): *Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVII^e Siècle. Bibliothèque Nationale, Département des Estampes. Tome VI (Labbe – La Ruelle)*. Paris: Bibliothèque Nationale 1973
- Wildenstein, Alec (1992): *Odilon Redon: catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné. I.: Portraits et figures*. Paris: Wildenstein Institute 1992
- Windt, Franziska (2004): „Der *Don Quichotte* von Charles Coypel“, in: Berlin (2004), S. 167–178
- Wolfenbüttel (1985): Herzog August Bibliothek: *Frühe spanische Drucke und Malerbücher spanischer Künstler*. Herausgegeben von Dietrich Briesemeister und Hans-Josef Niederehe. Wolfenbüttel: Bibliotheca Augusta 1985 (Ausstellungskataloge der Herzog-August Bibliothek, 46)
- Zmijewska, Hélène (1970): „La critique des Salons en France avant Diderot“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 76 (Juli/August 1970), S. 1–144

Abbildungen

- 1) Andreas Bretschneider, „Don Quijote“, Detail, 1614, Radierung, aus: Hübner (1614); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.
- 2) Andreas Bretschneider, „Don Quijote“, ganzer Aufzug, 1614, Radierung, aus: Hübner (1614); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.
- 3) Anonym, Titelblatt, Kupferstich, aus: Cervantes Saavedra (1648); Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.
- 4) Anonym (Werkstatt Leonard Gaultier?), Titelblatt, Kupferstich, aus: Cervantes Saavedra (1618); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.
- 5) Jacques Lagniet und Jérôme David, Frontispiz, Kupferstich, aus: Lagniet (1650/1958); Paris, Bibliothèque Nationale.
- 6) Jacques Lagniet und Jérôme David, „Deuxiesme sortie de Don Quixote“, Kupferstich, aus: Lagniet (1650/1958); Paris, Bibliothèque Nationale.
- 7) Umkreis Mathieu Le Nain, „Don Quichotte“, um 1650; Keir (Schottland), Sammlung Stirling.
- 8) Jacob Savery (zugeschrieben), Frontispiz, Radierung, aus: Cervantes Saavedra (1657); Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.
- 9) Werkstatt Francis Poyntz und James Bridges (zugeschrieben), Wandteppich, um 1670; Nairn (Schottland), Cawdor Castle.
- 10) Jacques Harrewyn, Frontispiz, Radierung, aus: Cervantes Saavedra (1706); Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.
- 11) Atelier Cozette und Claude Audran nach Charles Coypel, „Entrée de Sancho dans l'Isle de Barataria“, Gobelin, 1770/1772; Los Angeles, J. Paul Getty Center.
- 12) Charles Coypel, „Entrée de Sancho dans l'Isle de Barataria“, Zeichnung, vor 1722; Privatsammlung, Belgien.
- 13) Nicolas-Henri Tardieu nach Charles Coypel, „Entrée de Sancho dans l'Isle de Barataria“, Kupferstich und Radierung, um 1725; Kunstsammlungen der Veste Coburg.
- 14) Louis Surugue nach Charles Coypel, „Don Quichotte conduit par la Folie“, Kupferstich und Radierung, um 1725; Kunstsammlungen der Veste Coburg.
- 15) Charles-Nicolas Cochin nach Charles Coypel, „Don Quichotte est délié de sa Folie par la Sagesse“, Kupferstich und Radierung, um 1725; Kunstsammlungen der Veste Coburg.

- 16) Héliodore Pisan nach Gustave Doré, „Don Quichotte“, Frontispiz, Holzstich, aus: Cervantes Saavedra (1863); Hamburger Kunsthalle.
- 17) Héliodore Pisan nach Gustave Doré, „Don Quijote in der Sierra Morena“ (Szene I, 23), Holzstich, aus: Cervantes Saavedra (1863); Hamburger Kunsthalle.
- 18) Héliodore Pisan nach Gustave Doré, „Don Quijote und Sancho verbringen die Nacht im Freien“ (Szene II, 68), Holzstich, aus: Cervantes Saavedra (1863); Hamburger Kunsthalle.
- 19) Héliodore Pisan nach Gustave Doré, „Sancho umarmt seinen Grauen“, Holzstich, aus: Cervantes Saavedra (1863); Hamburger Kunsthalle.
- 20) Tony Johannot / Héliodore Pisan nach Gustave Doré, „Don Quijote liegt verletzt im Bett“ (Szene II, 48), Holzstiche, aus: Cervantes Saavedra (1836/1837) / Cervantes Saavedra (1863); Hamburger Kunsthalle.
- 21) Honoré Daumier, „Don Quichotte et Sancho Pansa“, 1856/1860, Zeichnung; Reims, Musée des Beaux-Arts.
- 22) Honoré Daumier, „Don Quichotte et Sancho Pansa“, 1864/1866, Öl/Lwd.; London, National Gallery.
- 23) Honoré Daumier, „Don Quichotte faisant des culbutes devant Sancho Pansa“, 1850/1855, Kohle; Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart.
- 24) Honoré Daumier, „Don Quichotte et Sancho Pansa“, um 1870, Öl/Lwd.; London, Courtauld Institute Galleries.
- 25) Honoré Daumier, „Don Quichotte et Sancho“ („Sancho kauert im Gebüsch“) (Szene I, 20), um 1855, Öl/Holz; Marseille, Musée des Beaux-Arts.
- 26) Honoré Daumier, „Hip hip, hura“, 1867, Zinkographie; Paris, Bibliothèque Nationale.
- 27) Camille Corot, „Cardenio“ (Don Quichotte), 1865/1868, Öl/Holz; Cincinnati/Ohio, Cincinnati Art Museum.
- 28) Paul Cézanne, „Don Quichotte“, um 1875, Öl/Lwd.; Privatsammlung, USA.
- 29) Odilon Redon, „Don Quichotte“, vor 1890, Zeichnung; Cambridge/MA, Fogg Art Museum.
- 30) Otto Möller, „Don Quijote“, 1921/1922, Öl/Lwd.; Berlin, Privatbesitz.
- 31) André Masson, „Don Quichotte et le char de la mort“, 1935, Öl/Lwd.; Cleveland/Ohio, Cleveland Museum of Art. Photo: VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

- 32) Germaine Richier, „Don Quichotte de la Forêt“, 1949/1951, Bronze, 236 cm; Kunsthalle Bielefeld. Photo: VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- 33) Jackson Pollock, „Don Quixote“, 1944, Öl/Lwd.; Venedig, Peggy Guggenheim-Foundation. Photo: Pollock-Krasner Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- 34) Salvador Dalí, Illustration, aus: Cervantes Saavedra (1946); Rostock, Universitätsbibliothek.

Don Quijote im Film

Tilmann Altenberg (Cardiff)

Für E. P. G.

Dass der hagere Ritter Don Quijote und sein rundlicher Knappe Sancho Panza auch nach 400 Jahren noch in unserer Vorstellung lebendig sind, uns in ihrer unverwechselbaren Gestalt gewissermaßen vor Augen stehen, ist nicht nur das Verdienst von Miguel de Cervantes. Zwar gibt der Roman über manche Einzelheit der äußeren Gestalt des ungleichen Paares Auskunft, doch wissen wir alle, wie individuell die mentalen Bilder sind, die wir uns als Leser von den Figuren eines Romans machen. Dies wird besonders deutlich, wenn wir im Kino oder im Fernsehen denselben Helden begegnen, die wir schon aus einem Buch kennen. Meist haben wir sie uns nicht so vorgestellt, wie sie auf der Leinwand oder dem Bildschirm erscheinen.

Beim *Quijote* verhält es sich ähnlich und doch anders. Ähnlich, weil auch hier die beim Lesen entstehenden inneren, immateriellen Bilder von äußeren, materiell fixierten Bildern überlagert werden; anders, weil dafür kaum Kino und Fernsehen verantwortlich zu machen sind. Denn schon wenige Jahre nachdem Cervantes den ersten Teil des *Quijote* veröffentlicht hatte, mehr als 250 Jahre bevor die Bilder laufen lernten, wurden die Abenteuer von Don Quijote und Sancho Panza erstmals illustriert.¹ Das Kino im Kopf, wie wir dies heute nennen können, speist sich also schon seit den ersten Generationen von Lesern nicht nur aus der durch den Romantext angeregten Phantasie, sondern immer auch aus den jeweils geläufigen Abbildungen der ikonographischen Tradition. Die gelegentlich behauptete prinzipielle Unvereinbarkeit der beim Lesen entstehenden inneren Bilder mit den materiell fixierten Darstellungen der bildenden Kunst und des Films² er-

¹ Zur *Quijote*-Ikonographie in der bildenden Kunst vgl. ausführlich den Beitrag von Johannes Hartau in diesem Band.

² So etwa bei Gast/Hickethier/Vollmers (1981/1993: 14): „Sicher ist jeder Zuschauer einer Adaption enttäuscht, wenn er das Buch bereits kennt, muß es in der Regel sein, weil er sein selbstgeformtes Bild des literarisch vermittelten Geschehens im Film nicht wiederentdeckt.“

scheint im Falle des *Quijote*, wenn nicht vollkommen hinfällig, so doch zumindest weniger kategorisch, als es den Anschein haben könnte.

Ausgehend von der Beobachtung der (noch zu belegenden) ikonographischen Kontinuität der *Quijote*-Darstellungen über Medien- und Epochen Grenzen hinweg unternimmt dieser Beitrag den Versuch, das kaum überschaubare Korpus der *Quijote*-Verfilmungen nach verschiedenen Gesichtspunkten zu erschließen. Dabei werden zunächst einige für die Adaptation des cervantischen Romans spezifische Herausforderungen und Möglichkeiten aufgezeigt und diskutiert. Darauf folgt ein knapper statistischer Überblick über die mehr als 100-jährige Präsenz Don Quijotes im Film. Im Zentrum steht schließlich die chronologische Entfaltung eines Panoramas der *Quijote*-Verfilmungen.³ Anhand ausgewählter Beispiele, die überwiegend im Handel erhältlich sind, soll nicht nur die Breite des Spektrums der filmischen Adaptationen nähergebracht, sondern auch die Neugier auf die eine oder andere Verfilmung geweckt werden.

Quijote-Ikonographie und Film

Das Aufkommen des Mediums Film, dessen Anfänge bis in die letzten Jahre des 19. Jahrhunderts zurückreichen, markiert in ikonographischer Hinsicht keinen Bruch. Vielmehr scheinen sich die Filmemacher bei manchen Einstellungen – bewusst oder unbewusst – an ihnen vertraute bildliche Darstellungen anzulehnen und die *Quijote*-Ikonographie fortzuschreiben. Das in dieser Beziehung wirkungsmächtigste Modell der vergangenen rund 140 Jahre finden wir in den 377 Illustrationen Gustave Dorés, die erstmals 1863 publiziert wurden (Cervantes Saavedra 1863/1869). Einige besonders prägnante Beispiele für die ikonographische Kontinuität beim Übergang vom Einzelbild zur technisch verfertigten Bilderfolge, die den nachhaltigen Einfluss des Franzosen deutlich vor Augen führen, sollen exemplarisch betrachtet werden.

Die gemächlichen Ritte von Don Quijote und Sancho Panza durch die karge Landschaft repräsentieren eine immer wiederkehrende Grundsituation des Romans, deren Reduziertheit sie zu einem graphischen Motiv mit

³ Eine Liste aller erwähnten Verfilmungen findet sich in der Bibliographie.

hohem Wiedererkennungswert macht. Meist erscheint die Silhouette von Ritter und Knappe im Film als weite Einstellung oder Totale (Abb. 1).



Abb. 1: Silhouette von Don Quijote und Sancho Panza (Standbild aus G. Kozintsev: *Don Kikhot*, 1957)



Abb. 2: Silhouette von Don Quijote und Sancho Panza (horizontal gespiegeltes Standbild aus R. Galdón: *Don Quijote cabalga de nuevo*, 1973)

Aufgrund seines emblematischen Charakters wird dieses Motiv häufig als Schlusseinstellung gewählt, welche die Unsterblichkeit des Mythos des Don Quijote bildhaft beschwört (Abb. 1 und 2).

Was bei einer spezifisch filmischen Lektüre auf den ersten Blick als Zitat einer für das Western-Genre typischen weiten Einstellung erscheinen mag,⁴ findet sich in der vorfilmischen *Quijote*-Ikonographie bereits sehr ähnlich bei Gustave Doré (Abb. 3).



Abb. 3: Silhouette von Don Quijote und Sancho Panza (G. Doré, 1863)⁵

⁴ André Bazin (1975: 118) weist darauf hin, dass diese Art der Bildkomposition für den *epischen* Western vor allem der 1920er und 1930er Jahre charakteristisch sei: „Der Cowboy ist ein Ritter. Dem Charakter des Helden entspricht der Inszenierungsstil, bei dem die epische Umsetzung schön in der Bildkomposition sichtbar wird; die Vorliebe für weite Horizonte, die großen Totalen erinnern immer an die Konfrontation des Menschen mit der Natur.“ Diese Motivierung eines bildkompositorischen Merkmals aus der Anlage des Helden heraus lässt sich *mutatis mutandis* auf das Streben Don Quijotes nach Wiederbelebung eines ideal(isiert)en, aber im Gegensatz zum Western gänzlich unmetaphorischen Rittertums übertragen, ohne deswegen in Widerspruch mit der beobachteten Kontinuität der *Quijote*-Ikonographie zu geraten.

⁵ Titel in der französischen Ausgabe von 1869: „Don Quichotte et Sancho Panza s’apprêtent à passer la nuit à la belle étoile avant d’approcher la ville du Toboso“ (Cervantes Saavedra 1863/1869).

Auch der Blick auf das Lager des verletzten Don Quijote weist im hier gewählten Standbild eine verblüffende Übereinstimmung mit einer Illustration Dorés auf, die sich nicht aus der Textvorlage ableiten lässt. So ist das linke Auge des übel zugerichteten Ritters von einem lappenförmigen Teil des Kopfverbandes verdeckt. Der Regisseur scheint die Situation nicht nur minutiös nachgestellt, sondern auch den Blickwinkel Dorés direkt übernommen zu haben, wie die Gegenüberstellung zeigt (Abb. 4 und 5).⁶



Abb. 4: Krankenlager Don Quijotes (Standbild aus M. Gutiérrez Aragón:
El Quijote de Miguel de Cervantes, 1991)

⁶ Für Manuel Gutiérrez Aragóns TV-Verfilmung *El Quijote de Miguel de Cervantes* (1991) ist durch Interview-Äußerungen des Regisseurs belegt, dass dieser bewusst an bestimmte bildliche Darstellungen von Don Quijote anknüpfen wollte, die er bei den Zuschauern als bekannt voraussetzte (Torres 1998: 360).



Abb. 5: Krankenlager Don Quijotes (G. Doré, 1863)⁷

⁷ Titel in der französischen Ausgabe von 1869: „Don Quichotte allité, le visage couvert de pansements et d'emplâtres suite à sa bataille contre les chats“ (Cervantes Saavedra 1863/1869).

Das letzte Beispiel zeigt Sancho in inniger Umarmung mit seinem Esel. Auch hier scheint Dorés bekannte Illustration dem Regisseur als Vorlage gedient zu haben (Abb. 6 und 7).



Abb. 6: Sancho umarmt seinen Esel (Standbild aus G. W. Pabst:
Don Quixote / Don Quichotte, 1933)

Die bemerkenswerte Nähe der exemplarisch betrachteten Standbilder zu den Illustrationen Dorés führt vor Augen, dass auch das Medium Film in ikonographischer Hinsicht auf etablierte Sehgewohnheiten zurückgreift, die im vorliegenden Fall sogar älter sind als das Medium selbst.⁸ Allerdings erlaubt diese Betrachtungsperspektive weder, das spezifisch Filmische in Abgrenzung zur bildenden Kunst zu erfassen, noch erhellt sie die grund-

⁸ Diese Kontinuität insbesondere zu Dorés Illustrationen ist wiederholt beobachtet worden: so etwa von Gómez Mesa (1942/1998: 175), Fernández Cuenca (1948: 181), Borau (1958/1998: 242), Buache (1965/1998: 194), Kercher (1997: 122), Tejada Medina (1997: 136) und zuletzt Utrera Macías (2000: 217).

sätzlichen Herausforderungen und Möglichkeiten bei der Übertragung des Romans vom sekundären Medium der Schrift in das tertiäre, technische Medium des Films (vgl. Hickethier 2001: 7 f.). Diesem letzteren Komplex ist der folgende Abschnitt gewidmet.



Abb. 7: Sancho umarmt seinen Esel (G. Doré, 1863)⁹

⁹ Titel in der französischen Ausgabe von 1869: „Sancho Panza malheureux de son état de gouverneur, se console auprès de son âne“ (Cervantes Saavedra 1863/1869).

Herausforderungen und Möglichkeiten der filmischen Adaptation des *Don Quijote*¹⁰

Jeder Versuch, einen literarischen Text zu verfilmen, sieht sich zunächst mit der grundlegenden Tatsache konfrontiert, dass Wort und Bild verschiedenen Bedeutungssystemen angehören, die sich nicht direkt aufeinander abbilden lassen. So kann der Wortlaut eines literarischen Textes im Film zwar prinzipiell bewahrt werden, doch muss selbst die wörtlichste Adaptation Bilder finden zu den Worten. Denn der Film kann im Zweifelsfall zwar auf Sprache verzichten, nicht jedoch auf Bilder. Bei der Übertragung eines literarischen Textes in das Medium Film tritt zur verbalen also unweigerlich eine visuelle Dimension hinzu, die gestaltet werden muss. Dabei kann das Verhältnis zwischen der visuellen Information und der Textvorlage sehr unterschiedlich sein. Eine im Ansatz wenig filmische Extremposition ist die direkte Übernahme des Wortlauts der Textvorlage als Figuren- beziehungsweise Erzählerrede, wobei den Bildern lediglich eine illustrierende Funktion zukommt (vgl. Kreuzer 1981/1993: 27). Am anderen Ende der Skala von Möglichkeiten steht eine Adaptation, die den Ausgangstext vollständig in Bilder überführt, wie dies im Prinzip in den Stummfilm-Adaptationen geschieht (vgl. Hickethier 2001: 55).¹¹

Die Verfilmungen des *Quijote* besetzen sehr unterschiedliche Positionen auf der angedeuteten Skala von Möglichkeiten. Während der Erzählerdiskurs der Romanvorlage in den meisten Adaptationen vollständig getilgt beziehungsweise in Bilder überführt wird – auf einige Ausnahmen werde ich noch zurückkommen –, gehen die Dialoge der Figuren, allen voran die Gespräche zwischen Don Quijote und Sancho Panza, auf je spezifische Weise in die Filme ein. Einige Verfilmungen, die sich als besonders werktreu verstehen, bewahren den Wortlaut des Ausgangstextes nahezu exakt; andere dagegen bemühen sich, den Duktus der Figuren grundsätzlich beizubehalten, ihn jedoch in eine aus gegenwärtiger Sicht leichter verständliche und weniger archaisch wirkende Sprache zu gießen. Eine letzte Gruppe

¹⁰ Fernández Cuenca (1948: vor allem 163–170) arbeitet in seinem luziden Überblicksartikel bereits eine Reihe grundsätzlicher Aspekte dieses Fragenkomplexes heraus.

¹¹ Zwar hatte Sprache auch im Stummfilm stets ihren Platz, dort allerdings ausschließlich im Bild: als Zwischentitel, Schlagzeile, Brief etc.; in einem weiteren Sinne auch in den Erläuterungen der Filmerklärer. Zudem gilt es, sich zu vergegenwärtigen, dass das Fehlen von Ton (und Farbe) im Stummfilm in der zeitgenössischen theoretischen Diskussion keinesfalls als Defizit, sondern als Spezifikum dieser damals noch jungen Kunst begriffen wurde (vgl. etwa Tynjanov 1927/2003, hier: 139–142).

schließlich fasst die Rede der Figuren vollkommen neu, entsprechend der jeweiligen Wirkungsabsicht des Films. Allen Spielfilm-Adaptationen der Tonfilmepoche ist in dieser Hinsicht gemein, dass sie den Dialogen zwischen Ritter und Knappen einen hohen Stellenwert beimessen.

Der Anspruch einiger Filme, den Text des *Quijote* möglichst in seinem Wortlaut zu erhalten, kollidiert in der Praxis mit der extremen Länge des Romans. Doch auch jede freiere filmische Adaptation sieht sich mit der Notwendigkeit konfrontiert, den Umfang des Ausgangsmaterials radikal zu reduzieren. Stärker noch als bei anderen Texten tritt beim *Quijote* das quantitative Missverhältnis zwischen dem Umfang der literarischen Vorlage (beziehungsweise der für die Lektüre erforderlichen Zeit) und der Laufzeit eines Films zutage.¹²

Der Zwang zur Reduktion mag zunächst als Nachteil des Films gegenüber der Romanvorlage erscheinen. Diese Auffassung erkennt jedoch nicht die Chance des audiovisuellen Mediums, die Fülle und Komplexität eines literarischen Textes mit den gestalterischen Mitteln des Films zu einer intensiven sinnlichen Erfahrung zu verdichten. Dies gilt in besonderem Maße für den episodisch konstruierten *Quijote*. Während die Episodenstruktur die Lektüre des sehr umfangreichen Romantextes erleichtert, da sie den schnellen Wiedereinstieg selbst nach längeren Unterbrechungen erlaubt, empfindet der Filmzuschauer die zeitlich gedrängte Aneinanderreihung der überwiegend lose verknüpften Episoden bald als monoton. Denn auch die Beibehaltung der von Cervantes verfügbaren Anordnung der Episoden ändert nichts an ihrer relativen Beliebigkeit. So liegt die besondere Herausforderung an das Medium Film an diesem Punkt meines Erachtens in der synthetisierenden Reduzierung und Neustrukturierung des Ausgangsmaterials. Im Idealfall erreicht eine *Quijote*-Verfilmung auf diese Weise eine Kohärenz und Spannung, die den Text von Cervantes nicht durchgängig auszeichnen. Dass dies immer auch eine Reduktion des (allerdings ohnehin kaum je ausschöpfbaren) Sinnpotentials des Romans mit sich bringt, sei dabei nicht in Abrede gestellt.¹³

¹² Ein Blick in die Geschichte der *Quijote*-Spielfilme zeigt, dass sich die Länge der Endprodukte zwischen einer Minute und neun Stunden bewegt. Der längste mir bekannte *Quijote*-Animationsfilm bringt es gar auf 16,5 Stunden Laufzeit (vgl. *infra*). Doch selbst diese extreme Laufzeit relativiert die genannte Disproportion zwischen der Erzählzeit des Romans und der Laufzeit der filmischen Adaptationen nicht grundlegend.

¹³ Für Gast/Hickethier/Vollmers (1981/1993: 20) sind Literaturverfilmungen „Neuversinnlichungen literarischer Texte, [...] die gerade andere Sinne der Zuschauer ansprechen als die literari-

Eine weitere spezifische Herausforderung bei der filmischen Umsetzung des *Quijote* besteht in der verzerrten Wirklichkeitswahrnehmung des Titelhelden. Der entscheidende Motor der Geschichte des Ritters von der traurigen Gestalt ist dessen Unfähigkeit, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden. So hält seine durch die exzessive Lektüre von Ritterbüchern (*libros de caballerías*) geprägte Einbildungskraft Windmühlen für Riesen und Schafherden für verfeindete Heere. Im Roman wird die verzerrte Wirklichkeitswahrnehmung Don Quijotes vom Erzähler in der Regel zuverlässig aufgelöst: Dieser lässt keinen Zweifel daran, dass der Titelheld Dinge zu sehen glaubt, die nur in seiner Phantasie existieren.¹⁴ Im Film nun scheint es naheliegend, diese objektivierende Funktion der Kamera zu übertragen. Das Bild, das in diesem Zusammenhang für die unverzerrte, ‚objektive‘ Sicht auf die materielle Realität steht, tritt so in Widerspruch zu den wortreichen Beschwörungen des Ritters. Diesen einfachen Weg beschreiten denn auch die meisten *Quijote*-Verfilmungen. Allerdings entsteht hierdurch ein semiotisches und wahrnehmungspsychologisches Ungleichgewicht, da zwei in der Informationskodierung und Intensität ihrer Wirkung sehr unterschiedliche Zeichensysteme zueinander in Widerspruch gebracht werden, die zudem verschiedenen Kanälen zugeordnet sind (visuell beziehungsweise akustisch). Das aufgrund der ikonischen Dimension der visuellen Kodifizierung unmittelbare und in seiner Autorität starke Bild – nicht umsonst heißt es im Englischen *seeing is believing* – dominiert über das von vornherein schwächere Wort, das auch noch aus dem Munde eines Verrückten kommt. Im Roman dagegen artikuliert sich der Erzähler im gleichen Zeichensystem wie Don Quijote. Die relative Autorität seiner Stimme entspringt dort nicht einem spezifischen Code, sondern seiner erzähllogisch privilegierten Position im Text.¹⁵

Eine Möglichkeit, dieses Ungleichgewicht aufzuheben, besteht darin, auch die Sicht Don Quijotes ins Bild zu setzen und so gewissermaßen die

schen Texte selbst. [...] Neuversinnlichungen können den Sinn eines literarischen Textes verfälschen oder ihn reduzieren (so wie es die Adaptionkritik seit Jahrzehnten für die Adaption generell behauptet hat), sie könnten aber auch versuchsweise Erprobungen sein, zu bestimmten, literarisch vorgegebenen Sinnkonzepten sich zu verhalten, sie zu deuten und neu zu formulieren“.

¹⁴ Als vieldiskutierter Grenzfall lässt sich allenfalls die Episode der Höhle von Montesinos (*Cueva de Montesinos*, II, 22–24) anführen. Vgl. Maestro (1993).

¹⁵ Trotz der zahlreichen ironischen Brechungen der Erzähl- und (fiktionalen) Autorinstanz verbürgt sich der (extradiegetische) Erzähler (alias *segundo autor*) innerhalb der Fiktion letztlich dafür, dass sich die nicht ausdrücklich als zweifelhaft markierten Ereignisse tatsächlich in der von ihm berichteten Form zugetragen haben.

Gleichheit der Mittel herzustellen. Dies bedeutet, dass die vermeintlichen Riesen oder Heere auch im Bild als solche erscheinen.¹⁶ Von den Stummfilmen bis hin zu neuesten Produktionen ist dieser Weg mit unterschiedlichen technischen Mitteln – von der Doppelbelichtung bis zum digitalen Morphing¹⁷ – immer wieder beschritten worden (vgl. *infra*). Vor allem in den mehr als 20 Trickfilmen über die Abenteuer Don Quijotes und Sancho Panzas wird die Möglichkeit genutzt, die besondere Wahrnehmung des Titelhelden in illusionistische Bilder zu fassen.¹⁸ In den Spielfilmen hingegen geriet die illusionistische Umsetzung der abweichenden Sicht auf die Realität mit dem Aufkommen des Tonfilms zunächst weitgehend in Vergessenheit und wurde erst mit den Möglichkeiten der digitalen Filmtechnik erneut aufgegriffen.¹⁹

¹⁶ Fernández Cuenca (1948: 168) lehnt in seinem frühen Überblicksartikel die illusionistische Umsetzung der verzerrten Wahrnehmung Don Quijotes im Film nicht nur grundsätzlich ab, da sie dem Geist des Textes und der Absicht von Cervantes nicht gerecht werde, sondern er hält sie auch für in der Praxis kaum durchhaltbar. Da es sich um eine der wenigen theoretischen Reflexionen über diesen Fragenkomplex überhaupt handelt, zitiere ich ausführlich: „No hay dificultad técnica que impida mostrar en la pantalla la transformación de los molinos o de los cueros de vino en gigantes, de los rebaños en ejércitos, de las ventas en castillos, de las mozas de pecado en nobles y elegantísimas damas, de la bacía en yelmo de Mambriño, de la carreta de bueyes en carro encantado, de la armazón de madera en prodigioso Clavileño que surca los espacios, etcétera, etc. El cine, desde sus mismísimos comienzos, hizo gala de su mágico poderío para expresar lo irreal, lo fantástico, lo imposible. Pero *Don Quijote de la Mancha* no es obra fantástica o irreal; su irrealidad reside en haber superado la realidad en finura poética y no en descripciones fabulosas. Acierta soberanamente el autor cuando nos sugiere, por las palabras de su personaje, cómo éste deforma la verdad interpretándola según sus obsesiones de andante caballero, pero pone cuidado exquisito en no contagiarse de tal locura. Y si el primerísimo deber de quien traslada al cine una obra literaria es mantenerse fiel al espíritu del texto y a la intención del autor, tendremos que en el caso presente el adaptador debe ponerse del lado de Cervantes y no del de Don Quijote, y ver las cosas como son y no como las imagina el hidalgo. Es ésta, para mí, la única solución posible al problema de la realidad y la fantasía en el *Quijote* y en sus versiones cinematográficas, sin olvidar que, de incurrir en el fácil tópico y mostrar como gigantes los molinos y como ejércitos los rebaños, habría que mantener esta clase de transformaciones durante casi toda la película, puesto que la demencia de Alonso Quijano el Bueno, salvo en sus contadas horas de lucidez, transforma cuanto le rodea, y hasta cree poblada de furibundos enemigos su propia biblioteca.“

¹⁷ Unter Morphing versteht man „die ausschließlich digitale Umwandlung eines Objektes, einer Figur, eines Raumes mittels Computergrafik [...] als fließender Übergang (wie bei einer Verwandlung) zwischen zwei separaten Einstellungen“ (Schleicher/Urban 2005: 191).

¹⁸ Paz Gago (2005: o. S.) bezeichnet diese Perspektivierung in Hinblick auf den *Quijote* treffend als „interne psychische Okularisierung“ („ocularización interna psíquica“).

¹⁹ Crespo (1995: 133 f.) kommt zu dem irriren Schluss, keine der kinematographischen Adaptationen des cervantinischen Romans nutze die Möglichkeit, Don Quijotes abweichende Sicht-

Wie die Realisierung dieser Idee konkret aussieht, soll am Beispiel des ersten Abenteuers Don Quijotes bei dessen zweitem Auszug gezeigt werden, das zu den bekanntesten Episoden des Romans überhaupt zählt und in kaum einer *Quijote*-Verfilmung – und sei sie noch so kurz – fehlt: der sprichwörtlich gewordene Kampf gegen die Windmühlen (I, 8). Die nicht zufällig überwiegend dem Animations-Genre entstammenden Beispiele bieten auch Gelegenheit, auf einige andere Aspekte der Trickfilm-Adaptationen einzugehen, die nicht direkt mit dieser Episode oder der illusionistischen Umsetzung von Don Quijotes Sichtweise in Zusammenhang stehen. Bereits in einem britischen Stummfilm von Maurice Elvey (*Don Quixote*, 1923) erscheinen die Windmühlen in einer Doppelbelichtung zugleich als Riesen (Abb. 8).



Abb. 8: Windmühlen-Riesen (Standphoto; M. Elvey: *Don Quixote*, 1923)

weise filmisch abzubilden. Auch wenn er die in dieser Hinsicht besonders konsequente US-amerikanische Fernsehproduktion *Don Quixote* (2000) unter der Regie von Peter Yates (vgl. *infra*) aus chronologischen Gründen nicht berücksichtigen konnte, so gibt es doch insbesondere in den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte hinreichend Gegenbeispiele für seine Behauptung. Wenig plausibel scheint mir der explizite Ausschluss von *El Quijote de Miguel de Cervantes* (1991) von Manuel Gutiérrez Aragón (vgl. *infra*) mit der Begründung, es handle sich nicht um eine Kino-, sondern um eine Fernsehproduktion (Crespo 1995: 133, Fußnote 16). In einer Sequenz dieser Verfilmung setzt der Regisseur Don Quijotes Einbildung realistisch ins Bild (vgl. Torres 2003: 164).

Ein früher Farb-Trickfilm des ehemaligen Disney-Animationszeichners Ub Iwerks von 1934,²⁰ der ganz ohne das gesprochene Wort auskommt, aber effektiv mit Musik und Geräuschen unterlegt ist, zeigt den ungleichen Kampf zwischen Ritter und Windmühle auf ähnliche Weise. Allerdings unterscheidet sich der Ausgang des Abenteuers vom Roman: Hier besiegt der Ritter den Windmühlen-Riesen, nachdem er sich durch eine Ration Nägel gestärkt hat. Vor dem Grabmal des Feindes stößt Don Quijote den unverwechselbaren Tarzan-Schrei aus. Dies ist sicher kein Zufall, feierte der Dschungelheld mit Johnny Weissmuller in der Titelrolle doch just in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts seine ersten Tonfilm-Erfolge im Kino (Filmausschnitt 1).



Filmausschnitt 1: Kampf gegen die Windmühlen (Ub Iwerks: *Don Quixote*, 1934)

Die zweiteilige Trickfilm-Adaptation *Don Quixote*, die in der legendären Reihe *The Famous Adventures of Mr. Magoo* („Die berühmten Abenteuer des Herrn Magoo“) 1964/65 das US-amerikanische Fernsehpublikum erreichte, hält sich dagegen enger an die Romanvorlage.²¹ Die Besonderheit dieser

²⁰ Zum Schaffen von Ub Iwerks, der für Walt Disney u. a. den ersten Mickey-Mouse-Trickfilm animierte, vgl. Maltin (1987: 189–197).

²¹ Ursprünglich war Aldous Huxley mit dem Script zu einem abendfüllenden *Quijote*-Trickfilm beauftragt worden. Den Zuschlag erhielt jedoch *Tausendundeine Nacht*, da dieser Stoff den Geldgebern kommerziell aussichtsreicher erschien als die ihnen unbekanntere Geschichte von

rund 50-minütigen Produktion des Animationsstudios UPA (United Productions of America) besteht darin, dass die Geschichte von eben jener unverwechselbaren Zeichentrickfigur des Mr. Magoo als literarischer Klassiker präsentiert wird. Magoo selbst schlüpft in die Rolle von Don Quijote, der somit als kleinwüchsiger, extrem kurzsichtiger Glatzkopf mit Knollennase vor uns steht.²² Diese radikale Abweichung von der im Text angelegten und durch die bildende Kunst überlieferten Erscheinung des Titelhelden ist meines Wissens einzigartig. Der Filmausschnitt zeigt einen Ausschnitt aus dem Rahmen, innerhalb dessen die Geschichte präsentiert wird, gefolgt vom Beginn der Windmühlen-Episode (Filmausschnitt 2).



Filmausschnitt 2: Mr. Magoo präsentiert Don Quijote und kämpft gegen die Windmühlen
(*The Famous Adventures of Mr. Magoo: Don Quixote*, 1964/65)

Ein Superlativ des *Quijote*-Trickfilms ist ohne Zweifel die vom Spanier Cruz Delgado animierte monumentale Produktion *Don Quijote de la Mancha* von 1979.²³ Die 39 Episoden von insgesamt ca. 16,5 Stunden Laufzeit waren weit über die Grenzen Spaniens hinaus ein kommerzieller Erfolg (vgl. Delgado

Don Quijote (Maltin 1987).

²² Die Initiative von Walt Disney Co., die Figur des sehbehinderten Mr. Magoo in einer Komödie mit Leslie Nielsen in der Hauptrolle wiederzubeleben (*Mr. Magoo*, 1997), veranlasste die US-amerikanische National Federation of the Blind zu einer Medienkampagne gegen diese Produktion, die ihrerseits polemische Reaktionen provozierte. Vgl. Mazrui (1997), Pierce (1997) und Our Media Problem (1997).

2005: 132–134). Das deutsche Fernsehen strahlte die Folgen erstmals 1981 im ZDF aus (vgl. Grief/Harperath/Schönfeldt 1998–2006a). Diese Verfilmung erscheint mir insofern bemerkenswert, als sie nahezu alle Abenteuer des Romans beibehält. Zwar lösen sich die Dialoge der Figuren auch hier deutlich von der Textvorlage, doch erlaubt sich diese Produktion nicht die für Trickfilme sonst üblichen Freiheiten im Umgang mit dem literarischen Modell (Filmausschnitt 3).



Filmausschnitt 3: Kampf gegen die Windmühlen (C. Delgado: *Don Quijote de la Mancha*, 1979)

Wie wir noch sehen werden, setzt die relative Werktreue dieses *Quijote*-Animationsfilms auch die spanischen *Spielfilm*-Produktionen tendenziell gegen Filme anderer Herkunft ab, die eine größere Unbefangenheit gegenüber diesem Meisterwerk der Weltliteratur zeigen.²⁴

²³ Im Jahr des 400. Jubiläums der Publikation des ersten Teils des Romans wurde neben der vollständigen Fassung auch eine stark gekürzte Version (186 Min.) vermarktet.

²⁴ Fernando Gil-Delgado (2005b: 66) weist in seinem Kommentar zum *Don Quixote / Don Quichotte* von Georg Wilhelm Pabst (1933) (vgl. *infra*) ebenfalls auf die überzogene Ehrfurcht spanischer Filmemacher vor dem *Quijote* hin: Pabst sei „un artista que no tiene el problema que tienen los españoles al llevar el Quijote al cine: no tiene un temor reverencial ante el texto original.“ Die Nähe von Cruz Delgados Trickfilm zum cervantinischen Roman wird auch von der spanischen Kritik keineswegs einhellig gepriesen. Während Pedro Eugenio Delgado (2005: 133) die Produktion recht pauschal zu einer „treuen und gelungenen Adaptation des bekann-

Ein 50-minütiger australischer *Don Quixote of La Mancha*, animiert von Warwick Gilbert (1987), versucht, die teilweise brüchige Episodenstruktur des *Quijote* zu kitten, indem er einen die Abenteuer überspannenden Handlungsstrang hinzufügt. Don Quijote wird uns als Erbe eines reichen Vermögens präsentiert, der – zum Entsetzen einer im Testament übergangenen geldgierigen Cousine – seinen Reichtum als fahrender Ritter durchzubringen gedenkt. Diese Cousine heftet sich nun gemeinsam mit ihrem Gatten an die Fersen Don Quijotes, um diesen ins Jenseits zu befördern. Natürlich geht der Plan nicht auf und der Ritter kehrt nach einigen Abenteuern in einer mexikanisch anmutenden Landschaft wohlbehalten nach Hause zurück. Dort gelobt er im Kreis seiner Freunde, zukünftig nicht mehr fortzuziehen. Auch in diesem Trickfilm, dem jedes tiefere Verständnis des Romans abgeht (vgl. Rosa 1998: 111 f.), spielen die eindrucksvoll animierten Riesen dem mutigen Ritter übel mit (Filmausschnitt 4).



Filmausschnitt 4: Kampf gegen die Windmühlen (W. Gilbert: *Don Quixote of La Mancha*, 1987)

testen Werkes der Literatur“ erklärt („una fiel y acertada adaptación de la obra más conocida de la literatura“), erkennt Emilio de la Rosa (1998: 112 f.) zahlreiche Unzulänglichkeiten in Konzeption und Ausführung. Er kommt zu dem vernichtenden Urteil, es handle sich um eine hohle, hässliche und anmaßende *Quijote*-Adaptation, die stümperhaft animiert sei und eine veraltete, flache, nachlässige Ästhetik aufweise („encontramos una adaptación vacía, fea y pretenciosa, una animación pobre y chapucera y una estética antigua, plana y descuidada“; Rosa 1998: 113).

Ein japanisch-US-amerikanischer Trickfilm von 1991,²⁵ der ähnlich wie *Mr. Magoo* in einer Reihe von animierten Märchen und literarischen Klassikern produziert wurde (*Wundersame Geschichten*), nimmt einen originellen Eingriff in den cervantinischen Text vor. Dieser rund 20-minütige *Don Quijote* nähert sich dem jungen Zielpublikum der meisten Filme des Animations-Genres auf besondere Weise an, indem er Sancho Panza als einen Jungen vorstellt, der die verzerrte Sichtweise seines Herrn teilt. So ist er es, der in den Windmühlen als Erster ein Ungeheuer [sic] erkennt. Wie zuvor bei Ub Iwerks (1934) geht (der in der deutschen Synchronfassung etwas hysterische) Don Quijote auch hier wider Erwarten siegreich aus dem Kampf hervor (Abb. 9).



Abb. 9: Don Quijote und Sancho Panza (Standbild aus *Wundersame Geschichten: Don Quijote*, 1991)

Als letztes Beispiel für die Umsetzung der Windmühlen-Episode aus der verzerrten Sicht Don Quijotes sei ein Ausschnitt aus einer US-amerikanischen Fernsehproduktion unter der Regie von Peter Yates (2000) angeführt, auf die ich weiter unten ausführlicher eingehen werde. Hier sind die waffenschwingenden Riesen mit Hilfe der noch vergleichsweise jungen Digi-

²⁵ Im deutschen Fernsehen wurden die insgesamt 26 Folgen dieser Reihe erstmals 1998 in der ARD ausgestrahlt (vgl. Grief/Harperath/Schönfeldt 1998–2006b).

taltechnik in das Bild hineingerechnet worden.²⁶ Ein interessantes Detail ist der schwarz gekleidete Zauberer, der – so glaubt Don Quijote in der cervantineschen Textvorlage – die vermeintlichen Riesen in letzter Sekunde in Windmühlen verwandelt (Filmausschnitt 5).



Filmausschnitt 5: Kampf gegen die Windmühlen (P. Yates: *Don Quixote*, 2000)

Offenbar ist das für den *Quijote* spezifische Problem des Ungleichgewichts zwischen Bild und Wort auch von einigen Regisseuren erkannt worden, die sich der realistischen Filmsprache in einem grundsätzlicheren Sinne verpflichtet fühlen und derartige Trickaufnahmen ablehnen. Sie versuchen, dem aufgezeigten Ungleichgewicht entgegenzuwirken, indem sie die betreffenden Objekte, etwa die Weinschläuche (I, 36), derart ins Bild setzen, dass sie eine tatsächliche Ähnlichkeit zu den von Don Quijote imaginierten Riesen aufweisen und so dessen verzerrte Wahrnehmung auch aus einer realistischen Perspektive halbwegs plausibel erscheinen lassen.

²⁶ Vgl. Schleicher/Urban (2005: Kap. V) für einen historischen Abriss der unterschiedlichen Verfahren des Compositing, das dort definiert wird als „Kombination von Bildern aus mindestens zwei Quellen, und zwar so, dass ein neues, integriertes Ganzes entsteht“ (Schleicher/Urban 2005: 202).

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Trickfilm-Adaptationen des *Quijote* die Möglichkeit, die verzerrte Wirklichkeitswahrnehmung des Protagonisten ins Bild zu setzen, konsequenter nutzen, als dies die meisten Spielfilme tun. Auch gehen sie grundsätzlich freier mit dem cervantinischen Roman um. Dies hängt sicherlich mit dem jungen Zielpublikum dieses Filmgenres zusammen,²⁷ das mit dem Romantext nicht vertraut ist und andere Erwartungen an das Medium Film hat als erwachsene Leser. So ist wohl auch zu erklären, dass die Trickfilme für Kinder die Slapstick-Komik in den Vordergrund stellen, an der die meisten erwachsenen Filmzuschauer nur wenig Gefallen finden dürften. Weitere Merkmale dieser Trickfilm-Adaptationen des *Quijote*, die generell zur Komik des Genres beitragen, sind die drastischen Klangeffekte und die mit menschlichen Eigenschaften ausgestatteten Tiere, die ihre Gefühle wie Trauer, Angst, Gier oder Schadenfreude offen zeigen. Wie weiter unten deutlich werden wird, kommt die im Roman auf verschiedenen Ebenen angelegte Komik in den meisten *Spielfilm*-Adaptationen hingegen kaum zur Geltung.

Der letzte Aspekt, den ich an dieser Stelle auf seine Übertragbarkeit in das Medium Film hin befragen möchte, ist die metaliterarische und metafiktionale Dimension des *Quijote*. Die Bezugnahme des Romans auf konkrete, real existierende Texte sowie die explizite Verhandlung literarischer Fragen gipfelt im zweiten Teil darin, dass der erste Teil der Abenteuer Don Quijotes nebst der apokryphen Fortsetzung Alonso Fernández de Avellaneda (1614) in die Fiktion eingeführt wird und die Akteure so zu Lesern (und Kritikern) von literarischen Versionen ihrer selbst werden. Diese ingenüose Konstruktion verdankt ihre Faszination entscheidend der Tatsache, dass sie vollständig systemimmanent, also innerhalb der Literatur, operiert: Denn der *Quijote* selbst ist ein literarischer Text, und alles in diesem Text über Literatur Gesagte gilt (vom Standpunkt des Lesers der cervantini-schen Fortsetzung) somit auch für ihn. Diese selbstreferentielle Spiegelung trägt wesentlich zur Komplexität und Bedeutungsvielfalt des Romans bei.

²⁷ Auch wenn es einige *Quijote*-Trickfilme gibt, die sich vorrangig oder ausschließlich an ein erwachsenes Publikum wenden, so ist dies innerhalb des Animations-Genres gegenwärtig doch ein relativ marginales Phänomen. Ein aufwändig produziertes Beispiel ist die 19-minütige sowjetische Puppenanimation *Der befreite Don Quichotte* von Wadim Kurtschewski (1987) nach dem gleichnamigen Schauspiel von Anatoli W. Lunatscharki (1925). Ein Kuriosum in der *Quijote*-Animationsfilmographie stellt der 30-minütige pornographische Zeichentrickfilm *Don Pichote* (1971) der deutschen Repa-Film dar (vgl. Rosa 1998: 116 f.).

Eine filmische Adaptation des *Quijote* kann nun durchaus auf der Ebene der Geschichte die Elemente dieser Konstruktion ins Bild setzen, wie dies in einigen Fällen auch geschieht. Allerdings hält das autoreferentielle Moment dem Medienwechsel nicht stand. Denn jeder Bezug auf Literatur erfolgt hier unausweichlich im System des Films. Nur eine der mir bekannten *Quijote*-Verfilmungen findet einen überzeugenden Ausweg aus diesem Dilemma.

Orson Welles zieht in einer Filmsequenz seines nie vollendeten *Quijote*-Projektes, dessen Fragmente jedoch zu großen Teilen erhalten sind,²⁸ die einzig stimmige Konsequenz: Er wandelt die Buch-im-Buch-Konstruktion des literarischen *Quijote* in eine Film-im-Film-Konstruktion um. Bei ihm begegnen Don Quijote und Sancho Panza im Spanien der 1960er Jahre einem Regisseur namens Orson Welles, der mit den Dreharbeiten für einen *Quijote*-Film befasst ist (vgl. Utrera Macías 2000: 217; Stam 2005: 48, 51). Dieser mutige Eingriff in die Romanvorlage zeugt meines Erachtens von einem tieferen Textverständnis als die vermeintlich werkgetreue Illustration mit bewegten Bildern.

Es ist deutlich geworden, dass die filmische Adaptation des *Quijote* eine besondere Herausforderung darstellt, die in mancherlei Hinsicht über die grundsätzlichen Probleme bei der Verfilmung literarischer Texte hinausgeht.²⁹ Den Schwierigkeiten bei der Übertragung in ein anderes Medium stehen die spezifischen Möglichkeiten des Films gegenüber, zu denen seit Einführung des Tonfilms in besonderem Maße auch die hier nicht systematisch betrachtete akustische Informationsvergabe durch Geräusche, Musik und Sprache zählt.

²⁸ Sieben Jahre nach dem Tod des Regisseurs wurde auf der EXPO 92 in Sevilla eine von Jesús Franco montierte Auswahl der Fragmente unter dem irreführenden Titel *Don Quijote de Orson Welles* einem breiten Publikum vorgestellt. Riambau (1998) zeichnet die Entstehungsgeschichte von den ersten Dreharbeiten Mitte der 1950er Jahre bis zur kommerziellen Vermarktung detailliert nach (s. dort auch weiterführende Literatur).

²⁹ Ausnahmslos: Überführung von Worten in Bilder und Gestaltung der Wort-Bild-Relation; vielfach: Kürzung der Textvorlage (vgl. Crespo 1995: 129 f.). Vgl. auch die noch grundsätzlicheren Überlegungen zum schwierigen Verhältnis von Roman und Film bei Gimferrer (1985).

Statistischer Überblick

Insgesamt lassen sich für die rund 100 Jahre seit dem ersten Erscheinen Don Quijotes auf der Leinwand durch den Abgleich verschiedener Quellen (Print und Internet) mehr als 130 Film- und Fernsehproduktionen mit eindeutigem *Quijote*-Bezug im Titel nachweisen.³⁰ Auch wenn die in diesem Zusammenhang ermittelten Zahlen sicher nicht ohne eine gewisse Fehlermarge zu lesen sind, so vermitteln sie doch einen Eindruck von der Vielfalt und genrespezifischen Gewichtung der Bezugnahmen des Filmmediums auf den cervantinischen Roman (Abb. 10).

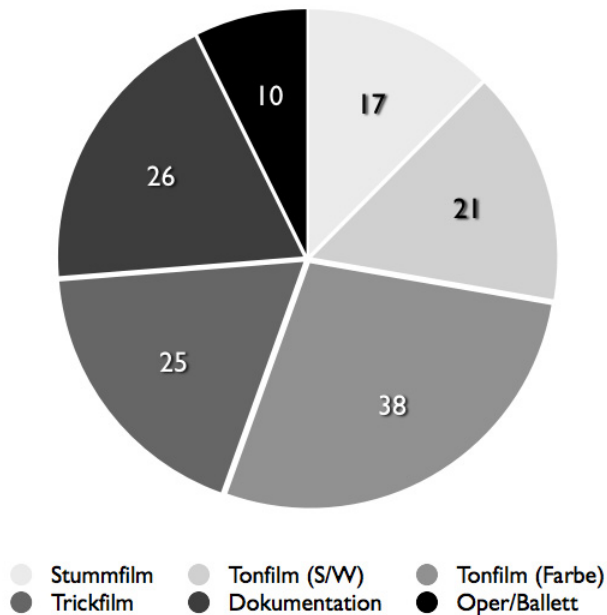


Abb. 10: Film- und Fernsehproduktionen mit direktem *Quijote*-Bezug –
Verteilung nach Filmgenre

³⁰ Da nur wenige Filme dieses umfangreichen Korpus überhaupt zugänglich sind, war ich bei den Recherchen auch auf kaum nachprüfbare Einschätzungen von Filmkritikern angewiesen. Die Kurzanalysen der im Folgenden vorgestellten Tonfilm-Adaptationen stützen sich jedoch alle auf die direkte Kenntnis des jeweiligen Filmmaterials.

Die historische Verteilung dieser Produktionen in Schritten von jeweils 15 Jahren (Abb. 11) spiegelt deutlich den Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm um 1930 und das Aufkommen des Farbfilms zu Beginn der 1950er Jahre wider, der den Schwarz-Weiß-Film ab Mitte der 1960er Jahre schließlich verdrängt. Mit der zunehmenden Etablierung des Fernsehens in den 1960er Jahren steigt die Zahl der Produktionen zunächst sprunghaft an, während sie in den letzten Jahrzehnten wieder leicht abflacht.

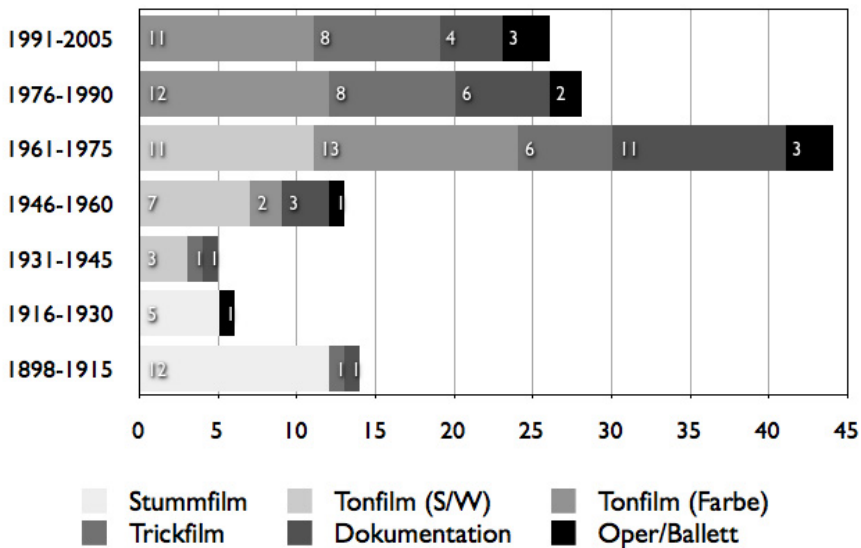


Abb. 11: Film- und Fernsehproduktionen mit direktem *Quijote*-Bezug – chronologische Verteilung

Was das Jubiläumsjahr 2005 an Filmproduktionen hervorgebracht hat, lässt sich bisher nur schwer überblicken. Vermutlich wird ein erneuter Schub von *Quijote*-Filmen und -Verfilmungen zu verzeichnen sein.

Don Quijote im Stummfilm

Bei den nun folgenden Einzelbetrachtungen gehe ich in weitgehend chronologischer Folge auf einige Spielfilme näher ein, die sich auf je unterschiedliche Weise der Aufgabe stellen, den cervantinischen Roman für den Film zu adaptieren. Die Verfilmungen des *Quijote* reichen fast bis zu den Ursprüngen des Mediums zurück. Nach einer nicht erhaltenen, mit rund einer Minute (20 m)³¹ sehr kurzen Stummfilmsequenz des Hauses Gaumont aus dem Jahr 1898 (*Don Quichotte*) (Gil-Delgado 2005b: 56) drehten die Filmpioniere Ferdinand Zecca und Lucien Nonguet in Paris in den Jahren 1902/03 für Charles Pathé einen nach damaligen Maßstäben außergewöhnlich langen, von Hand kolorierten Film (*Les aventures de don Quichotte de la Manche*), der bis vor wenigen Jahren ebenfalls als verschollen galt. Die ursprünglich knapp 24 Min. (430 m) dauernde Adaptation, in der 15 Episoden des *Quijote* präsentiert werden, erreichte das breite Publikum aus Gründen der leichteren Vermarktbarkeit in einer um etwa die Hälfte gekürzten Fassung (Paz Gago 1998: 161). Zwischentitel zu Beginn einer jeden Sequenz leiten – teilweise ironisch – in das Geschehen ein und sollen das Verständnis erleichtern: ein Kunstgriff, der erstmals in diesem Film eingesetzt wurde und schnell zum Standardverfahren im ansonsten ‚sprachlosen‘ Medium des Stummfilms avancierte (Paz Gago 1998: 163). Die hier gezeigten Standfotos entstammen einer zu Beginn des Jahrhunderts vertriebenen Sammlung von Postkarten (Filmoteca Cervantina 2005).

Der frontale Blick der starren Kamera von einem zentralen Punkt aus ist noch ganz den Wahrnehmungsgewohnheiten des Theaterpublikums verpflichtet, welches das Geschehen auf der Bühne von einem festen Ort im Zuschauerraum aus verfolgt (Abb. 12). Auch die Kulissen der sämtlich in Innenräumen gedrehten Sequenzen gleichen denen aufwändiger Theaterproduktionen: prächtige Requisiten vor großformatigen Panoramabildern (vgl. Paz Gago 1998: 161) (Abb. 13).

³¹ Die Laufzeitangaben für die hier erwähnten Stummfilme basieren auf den in der Literatur zu findenden (nicht immer widerspruchsfreien) Längenangaben in Metern. Dabei gehe ich für den Stummfilm von einer (in der Praxis nicht immer eingehaltenen) Aufnahme- und Projektionsgeschwindigkeit von 16 Bildern/Sek. aus (1 m Filmmaterial = 3,29 Sek. Laufzeit). Als Faustregel zur näherungsweise Berechnung kann folgende Entsprechung gelten: 100 m = 5:30 Min. (vgl. Diederichs 1996: 222, Fußnote 2140).



Abb. 12: „Die Lektüre der Ritterbücher“ (L. Nonguet / F. Zecca: *Les aventures de don Quichotte de la Manche*, 1902/03) (koloriertes Standphoto)



Abb. 13: „Windmühlenabenteuer“ (L. Nonguet / F. Zecca: *Les aventures de don Quichotte de la Manche*, 1902/03) (koloriertes Standphoto)

Die noch im Standbild überzogen wirkende Körpersprache der Darsteller (Abb. 14) ist einerseits der Distanz und Unbeweglichkeit der Kamera geschuldet, die subtile Gesten aus technischen Gründen noch nicht abzubilden vermag; andererseits entspringt sie dem Anliegen, auch ohne das gesprochene Wort Eindeutigkeit zu erzielen. Hierbei leisteten während der Filmvorführung auch die Filmerklärer wertvolle Dienste, indem sie das Geschehen auf der Leinwand live kommentierten und somit die Funktion der Zwischentitel unterstützten (vgl. Gil-Delgado 2005b: 57).



Abb. 14: „Furchtbarer Kampf gegen die Weinschläuche“ (L. Nonguet / F. Zecca: *Les aventures de don Quichotte de la Manche*, 1902/03) (koloriertes Standphoto)

In Deutschland (Leipzig) war diese früheste erhaltene *Quijote*-Verfilmung, die als erster längerer fiktionaler Film überhaupt gelten kann (Paz Gago 1998: 159), bereits im Januar 1904 zu sehen (Paz Gago [2005]: o. S.).³²

Insgesamt sind aus der Stummfilmperiode wenigstens 20 Produktionen mit direktem *Quijote*-Bezug dokumentiert, darunter die rund zwölfminütige

³² José María Paz Gago sei für die großzügige Überlassung einer Kopie seiner noch unveröffentlichten Studie von 2005 gedankt, die seinen Aufsatz von 1998 in wesentlichen Punkten erweitert.

(220 m) erste Zeichentrick-Adaptation durch den französischen Animations-Pionier Émile Cohl aus dem Jahr 1909, die ebenfalls als verloren gilt (Gil-Delgado 2005b: 58).³³ In dieser frühen Epoche der Filmgeschichte sind es in erster Linie französische, spanische und italienische Filmemacher, die den *Quijote* in das noch junge Medium transponieren. Zu nennen ist die mit ursprünglich über einer Stunde Laufzeit (je nach Quelle: 1150, 1680 bzw. 1740 m; vgl. Sammons *et al.* 1998: 402 und Paz Gago [2005]: o. S.) erste Feature-Verfilmung des Romans: *Don Quichotte* unter der Regie von Camille de Morlhon aus dem Jahr 1913. Dieser sehr eng an den Romantext angelehnten Produktion war trotz (und wegen) des großen finanziellen Aufwands kein kommerzieller Erfolg beschieden (Sammons *et al.* 1998: 402 f.). Der 70-minütige (1281 m; vgl. Sammons *et al.* 1998: 407) britische *Don Quixote* (1923) von Maurice Elvey setzte als erste Adaptation des cervantinischen Romans die verzerrte Wahrnehmung des Titelhelden systematisch durch Doppelbelichtungen ins Bild (vgl. *supra*). In dieser einseitig komisch angelegten Verfilmung erscheint Don Quijote als Schwachsinniger, sein Knappe Sancho als Hanswurst (Oliver 1998: 169) – eine keineswegs ungewöhnliche filmische Auslegung der beiden Figuren. Als letztes Beispiel in der Gruppe der Stummfilme soll der *Don Quixote of Mancha* des dänischen Regisseurs Lau Lauritzen von 1926 Erwähnung finden. In dieser mit drei Stunden (3280 m; vgl. Sammons *et al.* 1998: 408) bis dahin längsten *Quijote*-Adaptation, deren Außenaufnahmen in Spanien entstanden, werden die Protagonisten durch das erste international erfolgreiche Komikerpaar der Filmgeschichte verkörpert: Carl Schenstrøm und Harald Madsen, besser bekannt als „Pat und Patachon“ (Gómez Mesa 1942/1998).

Don Quijote im Tonfilm

Georg Wilhelm Pabst: *Don Quixote / Don Quichotte* (1933)

Zum Tonfilm fand der *Quijote* 1933. Auf Initiative des damals weltberühmten russischen Opernsängers Fjodor Schaljapin wurde nach Erwägung verschiedener Kandidaten, unter ihnen Charles Chaplin und Sergei Eisenstein, schließlich der österreichische Regisseur Georg Wilhelm Pabst mit der Realisierung der englisch-französischen Koproduktion betraut (Fernández Cuenca 1948: 186–187; Paz Gago [2005]: o. S.). Schaljapin, der bereits 1910 in der

³³ Zum richtungsweisenden Schaffen von Cohl (1857–1938) vgl. Crafton (1982: 59–88).

Uraufführung von Jules Massenets Oper *Don Quichotte* mit großem Erfolg die Titelrolle verkörpert hatte, trat nun – auf dem Höhepunkt seines Ruhms – als singender Don Quijote auch vor die Kamera (Jaouan-Sánchez 2003: 122 f.). Für den heutigen Zuschauer ist dies der vielleicht irritierendste Aspekt dieser Version, die vielen Kritikern in anderer Hinsicht dennoch als besonders gelungene filmische Umsetzung des *Quijote* gilt. In Anbetracht des damaligen technischen Entwicklungsstandes mag die Faszination jedoch nachvollziehbar sein, die von der neuen Möglichkeit ausging, Bild und Ton synchron zu fixieren und zu reproduzieren. Dies schien in besonderem Maße für gefilmte musikalische Darbietungen wie die Schaljapins zu gelten.³⁴

Da die nachträgliche Vertonung des Filmmaterials in verschiedenen Sprachen in den ersten Jahren des Tonfilms technisch noch nicht ausgereift war – erst ab 1932, zu spät also für diese Filmproduktion, begann sich die Nachsynchronisation als Standardverfahren durchzusetzen (Dibbets 1998: 200) –, drehte Pabst auf der Grundlage eines Szenarios von Paul Morand parallel eine französische und eine englische Version mit je unterschiedlicher Besetzung der Nebenrollen.³⁵ Dieses zu Beginn der Tonfilm-Ära keineswegs ungewöhnliche Verfahren gewährleistete, dass der Film ein breites internationales Publikum erreichen konnte (Jaouan-Sánchez 2003: 122). Die ursprünglich von Maurice Ravel eigens für den Film komponierten Lieder, die unter dem Titel *Don Quichotte à Dulcinée* als Vermächtnis des Komponisten seither ein musikalisches Eigenleben führen, wurden in letzter Minute zugunsten von

³⁴ Gil-Delgado (2005b: 65) führt aus, dass rund ein Drittel der ursprünglich geplanten Filmsequenzen wegen Geldmangels gestrichen werden mussten. Die fünf Gesangsnummern von Schaljapin hatten demnach auch die Funktion, den Film auf eine vermarktbarere Länge zu bringen. Die schauspielerische Leistung des Russen ist sehr unterschiedlich beurteilt worden. Während weitgehend Konsens darüber zu bestehen scheint, dass Schaljapins Darbietung die der übrigen Darsteller in den Schatten stellt (vgl. etwa Buache 1965/1998: 194 und Gil-Delgado 2005b: 65), weist Paz Gago ([2005]: o. S.) kritisch auf die (noch am Stummfilm orientierte) ausladende Gestik des Hauptdarstellers hin; Grierson (1933/1998: 201 f.) hält Schaljapins Interpretation der Figur des Don Quijote generell für überzogen. Geradezu enthusiastisch äußert sich dagegen Kael (1991: s. v. „Don Quixote“): „[...] if the film fails as *Don Quixote* it allows us to be in the presence of a great performer who is already a legend. Chaliapin was one of the rare great singers who was also a great actor. [...] He isn't just a singer photographed: the voice is part of the actor's equipment. He's magnificent – a master of gesture who seems born to the camera.“

³⁵ Einige Autoren erwähnen eine dritte, deutschsprachige Version, die jedoch – falls sie jemals existiert hat – nicht erhalten zu sein scheint (vgl. Rotha/Griffith 1967: 583; Kael 1991: s. v. „Don Quixote“; Gil-Delgado 2005b: 65). Ich danke Albert Sanchez [sic] Moreno für den Hinweis auf die Einträge in Rotha/Griffith und Kael (persönliche E-Mail-Korrespondenz vom 9.4.2005).

Kompositionen Jacques Iberts und des Russen Alexander Dargomyschski verworfen (Jaouan-Sánchez 2003: 123; Paz Gago [2005]: o. S.).

Anders als in den meisten Opern oder Musicals ist Schaljapins Gesang durchgängig im inneren Kommunikationssystem des Films verankert, das heißt: Der Darsteller wird auch innerhalb der Fiktion von den übrigen Figuren als singender Don Quijote wahrgenommen, wie der wenig begeisterte Kommentar des zickigen Sansón Carrasco gegenüber dem Priester deutlich macht, als der Titelheld wieder einmal ein Lied anstimmt (englischsprachige Fassung): „Oh! Is he never going to stop!? How many songs does he know?“

Filmhistorisch bemerkenswert an dieser Adaptation ist insbesondere die Animation der deutschen Silhouetten-Filmerin Lotte Reiniger (1899–1981) zu Beginn, in der die Figuren der Ritterbücher vor den Seiten eines Folianten zum Leben erwachen.³⁶ Diese Eröffnungssequenz, die durch präzise auf die Bewegungen der animierten Silhouetten abgestimmte Musik untermalt ist, veranschaulicht die Wirkung der Lektüre auf Don Quijote: Als Filmbetrachter tauchen wir aus seiner Leserperspektive in die Welt der Ritterbücher ein (Filmausschnitt 6).



Filmausschnitt 6: Silhouetten-Animation von Lotte Reiniger
(G. W. Pabst: *Don Quijote / Don Quichotte*, 1933)

³⁶ Zur Technik der Silhouetten-Animation vgl. Schoemann (2003: 41–43); dort auch ein Abriss des Wirkens von Lotte Reiniger (134–143), in dem der kunstvoll animierte Vorspann zum *Don Quijote / Don Quichote* von Pabst allerdings keine Erwähnung findet.

Allgemein sticht bei Pabsts *Quijote*-Verfilmung die Unbefangenheit im Umgang mit der literarischen Vorlage ins Auge.³⁷ So modifiziert der Regisseur beispielsweise drei für die Charakterisierung der Titelfigur wesentliche Episoden grundlegend und kombiniert sie auf intelligente Weise zu einer einzigen kompakten Sequenz. Bei Cervantes sind dies das Puppenspiel des Maese Pedro (II, 26), der Ritterschlag Don Quijotes (I, 3) und die Bestimmung Dulcineas zu seiner Herzensdame (I, 1). Im entsprechenden Filmausschnitt sehen wir dagegen, wie Don Quijote in ein Bühnenspiel eingreift, indem er an der Seite von Amadís erfolgreich gegen einen Riesen kämpft, woraufhin er vom zunächst irritierten Leiter der Schauspieltruppe – auf Drängen und zur Freude des Publikums – den improvisierten Ritterschlag erhält und schließlich eine (sehr konkrete) Magd aus dem Publikum unter dem Namen „Dulcinea“ zur Dame seines Herzens wählt (Filmausschnitt 7).



Filmausschnitt 7: Drei Episoden des Romans verdichtet zu einer Filmsequenz
(G. W. Pabst: *Don Quixote / Don Quichotte*, 1933)

³⁷ Damit meine ich nicht den Schnitzer im Vorspann der englischsprachigen Fassung, in dem 1615 als Erscheinungsjahr des Romans angeführt wird.

Der deutlichste Eingriff in die Textvorlage findet sich in der Schlussequenz, die den Tod Don Quijotes zeigt. Anders als bei Cervantes, wo die Bibliothek des Ritters zu einem sehr frühen Zeitpunkt vom örtlichen Pfarrer und dem Barbier kritisch inspiziert und ‚gesäubert‘ wird (I, 6 f.), verlagert Pabst die Bücherverbrennung, der keine detaillierte Prüfung der Bände vorausgeht, als dramaturgischen Höhepunkt ans Ende des Films. Bei ihm scheidet der wieder zu Verstand gekommene Titelheld nicht friedlich im Bett dahin, sondern Pabst lässt ihn beim Anblick der von der Inquisition zum Flammentod verurteilten Bücher seiner Bibliothek innerlich zerbrechen und desillusioniert in den Armen Sanchos und seiner Nichte sterben.³⁸

In der Schlusseinstellung schließlich bedient sich Pabst eines ebenso einfachen wie verblüffenden filmischen Tricks. Indem er die Aufnahmen des verbrennenden Romans von Cervantes in umgekehrter Richtung montierte, scheint das Buch wie Phoenix aus der Asche hervorzugehen – eine sinnfällige Illustration der Unsterblichkeit des Mythos des Don Quijote, die derweil von Schaljapin im Off explizit besungen wird („Chanson de la mort de Don Quichotte“, Filmausschnitt 8).³⁹

³⁸ Die spätere Kritik hat die Schlussequenz gelegentlich in einen direkten Zusammenhang mit den organisierten Bücherverbrennungen im nationalsozialistischen Deutschland gebracht und als indirekte politische Stellungnahme Pabsts gewertet. Auch wenn diese Lesart zunächst durchaus plausibel zu sein scheint und der ideologischen Position des Regisseurs entspricht, so hatte Pabst seine Arbeit an dem Film doch nachweislich bereits vor dem 10. Mai 1933 abgeschlossen (Rentschler 1990: 279), und nichts deutet darauf hin, dass das zeitgenössische Kinopublikum eine Verbindung zu den Ereignissen in Deutschland herstellte (Jaouan-Sánchez 2003: 136). Die französische Version (82 Min.) hatte zunächst in Brüssel (16.3.1933), dann in Paris (24.3.1933) Premiere. Die geringfügig kürzere englischsprachige Version wurde zuerst am 29.5.1933 in London öffentlich aufgeführt (Rentschler 1990: 279 f.). Im Gegensatz zu Pabsts Adaptation ist der historische Bezug zu den Bücherverbrennungen im nationalsozialistischen Deutschland in Cristóbal Halffters 2000 im Teatro Real von Madrid uraufgeführter Oper *Don Quijote* (Libretto: Andrés Amorós) unverkennbar intendiert. In Deutschland wurde diese Oper in einer überarbeiteten, leicht gestrafften Fassung zuerst am Opernhaus Kiel inszeniert (Premiere: 30.4.2006) (Oper Kiel 2005/2006).

³⁹ Der vollständige Text der „Chanson de la mort de Don Quichotte“ (französische Filmfassung) lautet: „Ne pleure pas Sancho, ne pleure pas mon bon. / Ton maître n’est pas mort, il n’est pas loin de toi. / Il vit dans une île heureuse / où tout est pur et sans mensonges. / Dans l’île enfin trouvée, / où tu viendras un jour. / Dans l’île désirée / O mon ami Sancho! / Les livres sont brûlés et font un tas de cendres. / Si tous les livres m’ont tué, / il suffit d’un pour que je vive. / Fantôme dans la vie et réel dans la mort. / Tel est l’étrange sort du pauvre Don Quichotte“ (Text von Alexandre Arnoux).



Filmausschnitt 8: Fjodor Schaljapin besingt die Unsterblichkeit Don Quijotes
(G. W. Pabst: *Don Quixote / Don Quichotte*, 1933)

Rafael Gil: *Don Quijote de la Mancha* (1947)

Die mit 133 Minuten erste längere spanische Verfilmung des *Quijote* gelangte 1948 in die Kinos. Die dem Franco-Regime loyal verbundene Produktionsgesellschaft CIFESA (Compañía Industrial Film Española S. A.) hatte das als *superproducción* in Hollywood-Manier beworbene Projekt „von nationalem Interesse“ („de interés nacional“) mit Blick auf den 400. Geburtstag von Miguel de Cervantes 1947 lanciert (Abb. 15).

Schon der Vorspann lässt erkennen, mit welcher Ehrfurcht sich der Regisseur Rafael Gil diesem Monument der spanischen Literatur näherte. Ein Frauenchor stimmt ein triumphierendes *Gloria* des Komponisten Ernesto Halffter an.⁴⁰

⁴⁰ Ernesto Halffter (1905–1989) war der Onkel des zuvor erwähnten Cristóbal Halffter (*1930) (vgl. Fußnote 38).



Abb. 15: Eine Superproduktion von CIFESA (R. Gil: *Don Quijote de la Mancha*, 1947)

Die erste Einstellung steht paradigmatisch für die Gesamtkonzeption des Films als eine im engsten Sinne werkgetreue Umsetzung des *Quijote*, die der Regisseur als „Synthese“ verstanden wissen wollte (Vilches 1947/1998: 215). So erscheint der Romananfang im Wortlaut eingeblendet, während die Kamera durch die nächtlichen (Studio-)Gassen fährt und sich dem laut aus seinen Büchern deklamierenden Don Quijote in seiner Bibliothek nähert.⁴¹ Die Dialoge und der gelegentliche Erzählerdiskurs im Off lassen sich über weite Strecken ohne Schwierigkeiten im Romantext verfolgen (Film-ausschnitt 9).

⁴¹ Luciano Egido (1984: 50) übertreibt sicher, wenn er dieses *travelling* zur „schlechtesten [Kamerafahrt] der gesamten Kinogeschichte“ erklärt („le plus mauvais de toute l’histoire du cinéma mondial“).



Filmausschnitt 9: Kamerafahrt mit Einblendung des Romananfangs im Wortlaut
(R. Gil: *Don Quijote de la Mancha*, 1947)



Filmausschnitt 10: Tod Don Quijotes und Unsterblichkeit des Mythos
(R. Gil: *Don Quijote de la Mancha*, 1947)⁴²

⁴² Übersetzung der Schlusstitel: „Und dies war nicht das Ende, sondern der Anfang.“

Die Schlussequenz des Films greift das *Gloria* des Vorspanns auf und beschwört so erneut musikalisch die ins Bild gesetzte Unsterblichkeit von Don Quijote und Sancho Panza, die ihren ruhmreichen Weg über die stauigen Wege der Mancha auch nach dem Tode des *hidalgo* unbeirrt fortsetzen. Ähnlich wie bei Pabst ist auch hier am Ende des Films der erste Teil des Romans als Objekt in die Schlussequenz integriert, ohne jedoch die gleiche Symbolkraft zu erlangen. Unmittelbar nach dem Tod des Titelhelden greift Sansón Carrasco⁴³ im Schlafgemach des Verstorbenen wie zufällig zu einem Buch, um sichtlich berührt festzustellen, dass er den ersten Teil des *Quijote* in den Händen hält (Filmausschnitt 10).

Innerhalb der Literaturverfilmungsdebatte⁴⁴ illustriert dieser sehr aufwändig produzierte, im Ergebnis jedoch kalte und pathetische Umsetzungsversuch jene Extremposition, die von der Unantastbarkeit und grundsätzlichen Überlegenheit des literarischen Textes gegenüber dem Film ausgeht.⁴⁵ Dabei führt gerade das Beharren auf dem Anspruch der wörtlichen Werk-treue fast zwangsläufig zu einer unfilmischen Adaptation, die in einer Art sich selbst erfüllender Prophezeiung die Unerreichbarkeit der literarischen Vorlage bestätigt. Dass der Bearbeiter der Romanvorlage (Antonio Abad Ojuel) und der Regisseur in dieser Art von Werk-treue die besondere Stärke ihrer Verfilmung sahen, geht aus Interview-Äußerungen hervor, in denen

⁴³ Carrasco wurde hier vom jungen Fernando Rey verkörpert, der noch in zwei weiteren *Quijote*-Produktionen mitwirken sollte: in der Rolle des Herzogs in *Don Quijote von der Mancha* (Carlo Rim, 1965) und als Don Quijote in *El Quijote de Miguel de Cervantes* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1991) (vgl. *infra*).

⁴⁴ Für einen Abriss der Geschichte der filmischen Literaturadaptation und der sie begleitenden theoretischen Reflexion, die vor allem in Frankreich lange Zeit als „Treue versus Verrat“-Diskussion in Erscheinung trat, vgl. Albersmeier (1989; hier insbesondere: 18–20); zum „Werk-treue“-Axiom vgl. auch Albersmeier (1995: 237).

⁴⁵ Rafael Gil selbst distanzierte sich ausdrücklich von der Vorstellung einer (interpretierenden) Adaptation des *Quijote*: „Ich denke, dass Cervantes, wie Shakespeare oder Molière – und aus noch besserem Grund –, nicht ‚adaptiert‘ werden darf. Der *Quijote* ‚ist‘ und kann nicht auf die eine oder andere Art gesehen werden, sondern allein so, wie Cervantes ihn schrieb. Es handelt sich [bei Gils *Don Quijote*; T. A.] also gar nicht um eine ‚Adaptation‘, sondern um eine einfache filmische Synthese des herausragendsten Werkes unserer Literatur.“ („Yo creo que Cervantes, como Shakespeare o Molière, y aún con más motivos, no debe ‚adaptarse‘. El *Quijote* ‚es‘, y no puede verse de una o de otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes. No hay, pues, tal ‚adaptación‘, sino simple síntesis cinematográfica de la obra cumbre de nuestra literatura“; Vilches 1947/1998: 215 f.). Aus heutiger Sicht erscheint diese Vorstellung von der Möglichkeit der direkten Entsprechung zwischen einem literarischen Text und dessen filmischer Umsetzung naiv.

Abad Ojuel den Adaptationen von Lauritzen (1926) und Pabst (1933) ein „vollkommenes und tadelnswertes Unverständnis“ („incomprensión total y culpable“) des cervantinischen Romans attestiert. Überhaupt sei es nur Spaniern vergönnt, eine „treffende und tiefgründige [filmische] Fassung“ („una versión certera y entrañable“) des *Quijote* hervorzubringen (Alcaraz 1947/1998: 221) – eine Äußerung, die der *Generalísimo* Francisco Franco sicher goutierte.⁴⁶ Das zeitgenössische Publikum nahm den Film verhalten auf, und auch die Kritik stand ihm von Anfang an eher distanziert gegenüber (vgl. Ramírez Morales 1958: 6 f.; Quesada 1986: 32–35; Crespo 1995: 131; Llinás 1998; Utrera Macías 2000: 215; Hernández Ruiz 2004: 154 f.; Paz Gago [2005]).⁴⁷

Grigori Kozintsev: *Don Kikhot* (1957)

Der nächste Meilenstein in der Geschichte der Quijote-Verfilmungen ist zweifellos der russische *Don Kikhot* des Eisenstein-Schülers Grigori Kozintsev aus dem Jahr 1957. Diese erste in Farbe produzierte Adaptation des cervantinischen Romans, deren Außenaufnahmen in der Krim gedreht wurden, bedient sich der Vorlage auf ähnlich freie Weise wie 25 Jahre zuvor Pabst. Die Dialoge lösen sich vom Ausgangstext, und die für den Film ausgewählten Episoden werden neu angeordnet. In Kozintsevs *Don Kikhot* begegnen wir einem bedächtigen, melancholischen Don Quijote, der mit ruhiger Stimme und wenig kämpferischer Attitüde für die Befreiung der Unterdrückten eintritt – fast so, als ahnte er von Anfang an die Aussichtslosigkeit seines Anliegens. Dieser von Nikolai Tscherkassow⁴⁸ verkörperte Don Quijote ist kein Verrückter, sondern ein Idealist, der mit seinem Glauben an das Gute im Menschen in einer habgierigen, zynischen Welt scheitert (vgl. Borau 1958/1998: 240). Wenngleich Kozintsev weit davon entfernt ist, einen kommunistischen Propagandafilm zu drehen, so ist der klassenkämpferi-

⁴⁶ Kurioserweise hatte Heinrich Heine rund 100 Jahre zuvor in seiner Einleitung zur deutschen Übersetzung des *Quijote* von 1837/38 mit Bezug auf die bildende Kunst seinerseits reklamiert: „[...] nur ein Deutscher kann den *Don Quixote* ganz verstehen [...]“ (Heine 1837/1981: 169 f.).

⁴⁷ Als Ausnahme kann in diesem Sinne Miguel Juan Payán (2005b) gelten, der neben der schauspielerischen Leistung der Hauptdarsteller Rafael Rivelles (Don Quijote) und Juan Calvo (Sancho Panza) die „epische Größe“ („grandeza épica“) der Verfilmung von Gil hervorhebt (Payán 2005b: 72).

⁴⁸ Tscherkassow war dem Kino-Publikum bereits aus zwei Eisenstein-Filmen bekannt: *Alexander Newski* (1938) und *Iwan der Schreckliche* (1945).

sche Subtext seiner *Quijote*-Interpretation doch unverkennbar (vgl. Siler Salinas 1961: 13 f.; Hernández Ruiz 2004: 155; Gil-Delgado 2005a: 79). Für die Komik des cervantinischen *Quijote* bleibt auch bei dieser Lesart kein Raum.

Ich möchte dies anhand zweier Filmausschnitte illustrieren. Die inszenierten Abenteuer im herzoglichen Schloss im zweiten Teil des Romans machen in Kozintsevs Film über ein Drittel der Gesamtlaufzeit von 102 Minuten aus. Dabei bildet die monotone höfische Realität des zynischen, egoistischen Herzogspaares die ideale Kontrastfolie für den Idealismus und die Selbstlosigkeit Don Quijotes.⁴⁹ Die marionettenhafte Starre der Bewegungen und des Ausdrucks der Gastgeber wird noch verstärkt durch ihre hell geschminkten Gesichter und den freudlosen Schwarz-Weiß-Kontrast der Kleidung des Personals (vgl. Borau 1958/1998: 241).

Der folgende Filmausschnitt zeigt den Abschied Don Quijotes am Ende dieser Sequenz. Der Herzog eröffnet seinem Gast, dass er zum Narren gehalten worden ist. Die Welt sei eine Komödie, Tugendhaftigkeit absurd, Treue lächerlich und Liebe eine fieberhafte Einbildung. Der Hofstaat spendet dem vermeintlichen Ritter, der das ihm angebotene Honorar irritiert ablehnt, für dessen komödiantische Darbietung braven Beifall (Filmausschnitt 11).



Filmausschnitt 11: Abschied Don Quijotes vom Herzogspaar (G. Kozintsev: *Don Kikhot*, 1957)

⁴⁹ Oms (1976/1998: 244) sieht vor allem in dieser Episode auch eine subtile Auseinandersetzung mit der jüngeren stalinistischen Vergangenheit.

Als besonders wirkungsvoll im Rahmen dieser Konzeption der Titelfigur als ein an der Realität scheiternder Idealist erscheint mir die folgende kompositorische Klammer: Anders als Cervantes im Roman lässt Kozintsev Don Quijote erst am Ende des Films erneut auf den Schäferjungen Andrés treffen (I, 31), nachdem er von Sansón Carrasco im Zweikampf besiegt worden ist und den Weg zurück in seinen Heimatort angetreten hat. Der Ritter hatte den Jungen zu Beginn seiner Abenteuer gegen dessen prügelnden Herrn in Schutz genommen in der Überzeugung, dieser werde sein gegebenes Wort halten und Andrés in Zukunft milder behandeln (I, 4). Bei der zufälligen Wiederbegegnung nun wird Don Quijote seiner Hoffnung, sein Wirken sei trotz seiner Niederlage im Kampf nicht vollends vergebens gewesen, auf brutale Weise beraubt. Andrés offenbart Don Quijote, dass sein Herr das Versprechen gebrochen und ihn hernach nur umso stärker verprügelt habe. Die Wut des Jungen kulminiert in der Verwünschung des gesamten Ritterstandes. Diese bewegende Sequenz repräsentiert meines Erachtens die Essenz des Don Quijote von Kozintsev (Filmausschnitt 12).



Filmausschnitt 12: Andrés verflucht Don Quijote (G. Kozintsev: *Don Kikhot*, 1957)

Carlo Rim: *Don Quijote / Don Quichotte / Don Quijote von der Mancha* (1965)

Der erste mir bekannte Beitrag zur Filmographie des *Quijote* mit deutscher Beteiligung stammt aus dem Jahr 1965. In der in Schwarz-Weiß gedrehten TV-Produktion spielt der damalige österreichische Träger des Iffland-Ringes Josef Meinrad die Titelrolle. Regie führte der Franzose Carlo Rim, der

in seiner letzten Regiearbeit auch für das Drehbuch verantwortlich zeichnete (Sammons *et al.* 1998: 428). Das ZDF strahlte diese insgesamt fast fünfeinhalb Stunden dauernde spanisch-französisch-westdeutsche Koproduktion⁵⁰ im Rahmen seiner Reihe von Abenteuer-Vierteilern aus, in der wenige Jahre später auch Raimund Harmstorf als kartoffelquetschender „Seewolf“ zu bestaunen war (vgl. Kellner/Marek 1999).⁵¹

Die außergewöhnliche Länge des Films, die bis dahin nur von der ersten *Quijote*-Fernsehproduktion (Spanien, 1962) mit neun Stunden Laufzeit übertroffen worden war (Sammons *et al.* 1998: 423), führte im vorliegenden Fall nicht zu einer engen wörtlichen Anlehnung an die Romanvorlage. Rim übernimmt zwar weitgehend deren Episoden, löst sich im Wortlaut der Dialoge jedoch vollständig von der Textvorlage und modifiziert und ergänzt die Geschichte an einigen Punkten. So erscheint etwa Sansón Carrasco, wie zuvor bei Pabst und wenige Jahre später in *Man of La Mancha* (vgl. *infra*), als Verlobter von Don Quijotes Nichte Antonia, was seinem Handeln eine plausible Motivation verleiht.

Die metafiktionale Dimension des Ausgangstextes, die bei Pabst und Gil ansatzweise erhalten bleibt, wird in dieser Verfilmung aufgegeben. Der Barbier denunziert die für die „Ritterkrankheit“ verantwortlichen „albernen Rittergeschichten“ pauschal als „Schundliteratur“. Die Musterung der Bibliothek entfällt ganz und die Bücherverbrennung nimmt gerade einmal 15 Sekunden in Anspruch. Zudem erhalten die Figuren an keiner Stelle Kenntnis von der Existenz eines Buches über die Abenteuer Don Quijotes, die allerdings zum allgemeinen Kneipengespräch geworden sind.

Eine Besonderheit dieser Adaptation besteht in der Einführung einer Erzählerstimme im Off, die – einer naiven Lektüre folgend – explizit als die von Miguel de Cervantes konzipiert ist. Vergleichbar dem Erzähler im Roman lenkt und kommentiert diese Stimme das Geschehen fast durchgängig, ohne dass der hinter ihr stehende ‚Cervantes‘ jemals als Figur der Filmhandlung auftritt. Don Quijote selbst erscheint als verträumter, etwas schrulliger, aber durchaus sympathischer Weltverbesserer, dessen konstan-

⁵⁰ Im Abspann der im deutschen Fernsehen ausgestrahlten Fassung wird der Film als „französisch-deutsche Koproduktion“ bezeichnet. Möglicherweise sind hierfür dieselben (mir nicht bekannten) Umstände verantwortlich, die auch die kommerzielle Nutzung des Films in Spanien verhinderten (vgl. Sammons *et al.* 1998: 428).

⁵¹ Insgesamt umfasst diese Reihe, die ein zentrales Stück deutscher Fernsehgeschichte darstellt, 16 jeweils vierteilige Filme, die fast im Jahresrhythmus zwischen 1964 und 1983 produziert und überwiegend in der Adventszeit ausgestrahlt wurden (Kellner/Marek 1999).

tes Lächeln bisweilen allerdings idiotisch wirkt (Abb. 16). In seinen luziden Momenten offenbart dieser melancholisch angehauchte Don Quijote ein keineswegs triviales Selbstverständnis.

Es liegt mir fern, eine (metaphorische) Lanze zu brechen für diese in mehrfacher Hinsicht reduzierende Lesart des cervantineschen Romans, doch spiegelt die Lektüre des *Quijote* als Vorlage für einen durchaus unterhaltsamen und kurzweiligen Abenteuer-Episodenfilm die Gründe für den Erfolg der Geschichte des Ritters von der traurigen Gestalt bei seinen ersten Lesern sicher genauer wider, als dies die tiefgründigen Interpretationen von Pabst und Kozintsev tun.⁵²



Abb. 16: Josef Meinrad als Don Quijote (Standbild aus C. Rim: *Don Quijote / Don Quichotte / Don Quijote von der Mancha*, 1965)

⁵² Die Resonanz beim deutschen Fernsehpublikum war jedoch verhalten. Die Einschaltquote lag mit durchschnittlich 18,75 % (der angemeldeten Geräte) deutlich unter der der übrigen Produktionen desselben Programmformats. Allerdings kann dies auch mit den Sendeterminen im Oktober 1965 zusammenhängen. Ab 1966/67 (*Die Schatzinsel*) wurden die Abenteuer-Viertel der ZDF in der Adventszeit ausgestrahlt (vgl. Kellner/Marek 1999: 29, 216). Seit dem 8. November 2006 ist diese *Quijote*-Verfilmung im deutschsprachigen Raum auf DVD erhältlich (Concorde Home Entertainment 2007; persönliche E-Mail-Korrespondenz mit Concorde Home Entertainment vom 22.1.2007).

Arthur Hiller: *Man of la Mancha* (1972)

Kurz eingehen möchte ich auch auf die italienisch-US-amerikanische Kinoversion des erfolgreichen Broadway-Musicals *Man of la Mancha*, die ihre Bekanntheit entscheidend der Mitwirkung von Peter O'Toole als Cervantes / Don Quijote und Sophia Loren als Dulcinea verdankt. Dale Wasserman, der den Roman zunächst für das Fernsehen, dann als Musical für die Bühne (1965)⁵³ und schließlich für die Leinwand adaptierte (Santos Fontela 1998: 302; Paz Gago [2005]: o. S.), bettet die Abenteuer Don Quijotes in eine originelle Rahmenhandlung ein, die typologisch funktioniert wie der Halsrahmen in *Tausendundeine Nacht*.

Der von der Inquisition eingekerkerte Miguel de Cervantes wird von seinen raubeinigen Mithäftlingen in einem Spott-Prozess angeklagt, ein Idealist, Edelmann und schlechter Dichter zu sein. Cervantes bekennt sich schuldig im Sinne der Anklage und nutzt sein Rederecht dazu, gemeinsam mit seinem Assistenten die Geschichte des Don Quijote zu inszenieren. Es gelingt ihm sogar, die Zellengenossen zum Mitspielen zu bewegen und den Richterspruch des Gefangenentribunals, der im Falle der Verurteilung die Verbrennung des Manuskripts des *Quijote* bedeuten würde, dadurch hinauszuzögern.

In den verbleibenden 111 (von insgesamt 129) Minuten bewegt sich der Film auf zwei ineinander verschachtelten Realitätsebenen. Auf der Ebene des Halsrahmens wird Cervantes gezeigt, wie er die Abenteuer seines Helden im Kerker in Szene setzt; auf der Ebene des inszenierten Spiels verselbstständigt sich die Geschichte Don Quijotes in realistischen Filmsequenzen, in denen die Spuren der fiktionsinternen Inszenierung vollständig getilgt sind. Diese Realitätsillusion wird allerdings durch die Gesangseinlagen der Darsteller empfindlich gestört.⁵⁴ Während die zum Teil recht eingängigen Melodien von Mitch Leigh in der weniger illusionistisch angelegten Bühnenfassung des Musicals als Gattungsspezifikum integraler Bestandteil der Darbietung sind, wirken sie auf der Leinwand

⁵³ Bereits im Herbst 1968 brachte Jacques Brel das Musical in einer französischsprachigen Fassung in Brüssel (30 Aufführungen) auf die Bühne, bevor es von Januar bis Mai 1969 in Paris (150 Aufführungen) gespielt wurde (Bénil 2003: 107). Der Musicalfilm konnte nicht an den Erfolg der Broadway-Produktion von 1965 anknüpfen (Santos Fontela 1998: 301).

⁵⁴ Sophia Loren und einige andere Darsteller interpretierten die gesungenen Passagen selbst. Peter O'Tooles Gesangsnummern dagegen wurden von einem Stimmendouble nachsynchronisiert (Arranz 2005: 90).

dem Realitätseffekt der skizzierten Konstruktion entgegen.⁵⁵ Der Film endet in dem Moment, als Cervantes vor das Inquisitionsgericht gerufen wird. Das Gefangenentribunal hat ihn freigesprochen.

Wasserman stützt sich bei der Gestaltung der Abenteuer seines Don Quijote erkennbar auf den cervantinischen Roman, ohne sich ihm im Detail jedoch allzu stark verpflichtet zu fühlen. Der eigentliche Protagonist ist in dieser Adaptation denn auch Miguel de Cervantes, der unbeirrbar an seinen Idealen festhält und auch das von ihm geschaffene Doppel mit dieser Beharrlichkeit ausstattet (vgl. Legido 1994: 272 f.). Die Konzeption des Ritters als ein idealistischer Träumer, der wie sein inhaftierter Schöpfer die Realität nicht erträgt, wird besonders anschaulich im letzten Kampf Don Quijotes gegen den als Ritter verkleideten Sansón Carrasco. Dieser tritt unter dem Namen „Knight of the Mirrors“ (Ritter der Spiegel) auf, den er bei Cervantes im ersten Duell mit Don Quijote trägt (II, 12–14). Anders als im Roman, wo dieser Name keine besondere Funktion hat, verweist er im Film auf die mit Spiegeln besetzten Schilde des Ritters und seiner Begleiter. Don Quijote unterliegt in diesem Kampf nicht der Stärke oder Geschicklichkeit seines Gegners, sondern der vernichtenden Macht der Selbsterkenntnis. Der Spiegel der Realität („mirror of reality“), in den er blickt, führt ihm schonungslos die Lächerlichkeit seiner selbst vor Augen. So ertrinkt Don Quijote, in den Worten Sansón Carrascos, in seinem eigenen Spiegelbild.

Nichts von alledem ist im Ursprungstext angelegt. Die Intensität dieser Sequenz gründet denn auch ganz auf dem Einsatz spezifisch filmischer Mittel. Die grellen Lichtreflexe, die näher rückende Kamera, die immer schnelleren horizontalen Schwenks und die zunehmend gedrängte Schnittfolge von Schuss und Gegenschuss – dies alles unterlegt mit einer verstörenden Klangkulisse – bringen uns die sich wahnhaft steigernde Orientierungslosigkeit Don Quijotes aus seiner Perspektive nahe (Filmausschnitt 13).

Hier stellt das Medium Film seine besondere Suggestivkraft unter Beweis, die es entscheidend der ikonischen Dimension der visuellen Kodifizierung verdankt, da diese auf den Zuschauer unmittelbar wirkt als ein verbal kodifizierter Text (vgl. Müller 2003: 160 f.).

⁵⁵ Santos Fontanela (1998: 303) hingegen nähert sich *Man of la Mancha* von der Gattungserwartung als Musicalfilm und würdigt ihn als eine in musikalischer Hinsicht außergewöhnliche Leistung.



Filmausschnitt 13: Don Quijote im Kampf gegen den Ritter der Spiegel
(A. Hiller: *Man of la Mancha*, 1972)

Roberto Gavaldón: *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973)

In den bis hierher näher betrachteten Spielfilm-Adaptationen des *Quijote* überschattet die Lesart des Ritters von der traurigen Gestalt als tragischer Held die unzweifelhaft vorhandene komische Facette des Romans. Diese von der Kritik erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederentdeckte Komik,⁵⁶ die entscheidend über die Figur des Sancho Panza transportiert wird, tritt in der spanisch-mexikanischen Produktion *Don Quijote cabalga de nuevo* von 1973 in den Vordergrund. Der mexikanische Regisseur Roberto Gavaldón, der zuvor unter anderem Juan Rulfos *El gallo de oro* verfilmt hatte (Paz Gago [2005]: o. S.), besetzte den stark aufgewerteten Sancho mit dem mexikanischen Komiker Mario Moreno, besser bekannt als „Cantinflas“.⁵⁷ Das Drehbuch aus der Feder des Spaniers Carlos Blanco löst sich konsequent vom Text des *Quijote*. Blancos erklärtes Ziel war es, die Idee des Romans bei der Transposition in das Medium Film in eine neue Sprache und in neue Episoden zu kleiden (Blanco 1962: [9]). Am Ende des Vor-

⁵⁶ Vgl. dazu ausführlich den Beitrag von Katharina Niemeyer in diesem Band.

⁵⁷ Payán (2005a: 95) charakterisiert Fernando Fernán Gómez, den Darsteller des Don Quijote, im Verhältnis zu Cantinflas gar als Komparsen.

spanns, in dem einige der bekanntesten Abenteuer Don Quijotes zu einer kurzen Sequenz zusammengeschnitten sind, lesen wir die Einblendung des folgenden an Cervantes gerichteten Satz:

„Aber ich bin sicher, Don Miguel, dass Ihr uns unsere Kühnheit nachseht. Ich weiß um Euer Wohlwollen, Euren Sinn für Humor und die Offenheit Eures Geistes für alles, was mit Hingabe getan wird.“⁵⁸

Mit dieser rhetorisch eingeholten Lizenz ausgestattet schickt der Film Ritter und Knappen auf eine mehr als zweistündige Reise (129 Min.). Eine besonders originelle Zugabe ist die 20-minütige Sequenz, in der einem ernsthaften, aber nie pathetischen Don Quijote nach seinem ersten Auszug öffentlich der Prozess gemacht wird. Hier begegnen wir dem zuvor bereits als Figur eingeführten Miguel de Cervantes (gespielt von Vicente Escrivá) als Gerichtsschreiber, der in dem Angeklagten einen Romanhelden wittert (Abb. 17). Seinen Notizen können wir auch entnehmen, dass die vermeintliche Verrücktheit Alonso Quijanos ihm im Verlauf der Verhandlung immer zweifelhafter erscheint (Abb. 18).

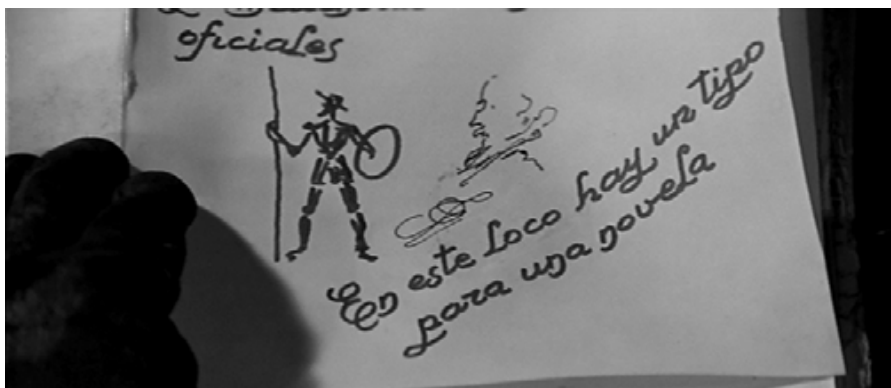


Abb. 17: Bemerkung im Protokoll des Gerichtsschreibers: „In diesem Verrückten steckt eine Romanfigur“ (Standbild aus R. Gavaldón: *Don Quijote cabalga de nuevo*, 1973)

⁵⁸ „Pero de lo que sí estoy seguro, Don Miguel, es de que perdonará nuestro atrevimiento. Sé de su benevolencia, de su sentido del humor y de su espíritu abierto a todo lo que se hace con devoción.“

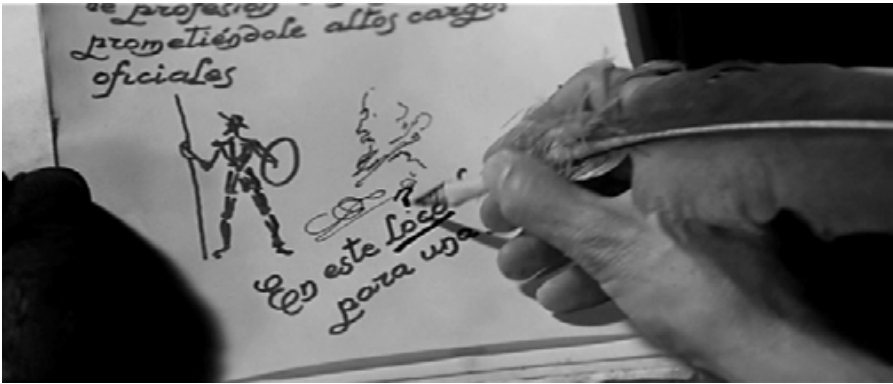


Abb. 18: Dem Gerichtsschreiber kommen Zweifel an der Verrücktheit Alonso Quijanos
(Standbild aus R. Gavaldón: *Don Quijote cabalga de nuevo*, 1973)

In der Verteidigungsrede Sansón Carrascos tritt die Reinheit des von Don Quijote verfolgten Ideals zutage. Carrasco verweist auf die universale Sehnsucht des Menschen nach Gerechtigkeit und Schönheit, die von Don Quijote konsequent gelebt werde. In Ermangelung einer persönlichen Schuld entgeht der Angeklagte der Bestrafung. Die Ritterbücher hingegen werden dem Feuer übergeben. Diese differenzierte Auslegung der Titelfigur bewahrt den Film vor einer einseitig komischen Reduktion des Romans. Die mit Kalauern und Wortspielen durchsetzten Reden des vorlauten Sancho Panza haben mit der literarischen Vorlage nicht mehr – aber auch nicht weniger – gemein als ihre komische Wirkung. Und dies scheint mir kein geringes Verdienst zu sein.

Ein kurzer Ausschnitt aus der genannten Gerichtsszene soll diesen (von Sancho nicht intendierten) Wortwitz illustrieren, der sich in einer Synchronfassung nur mit Schwierigkeiten wiedergeben ließe, da er auf den spezifischen Voraussetzungen der spanischen Sprache basiert.⁵⁹ Sancho entzieht sich der Anklage durch die Bereitschaft, umfassend über seinen Herrn Auskunft zu geben und alles zu gestehen. Auf die Nachfrage des Richters, ob er bereit sei, „todo lo de su vida“ – alle Einzelheiten von dessen Leben – zu berichten, erwidert Sancho: „y todo lo de bajada“ – eine re-

⁵⁹ Zabalbeascoa Terran (2001: 260) klassifiziert diese Art von Wortwitz, deren Unübersetzbarkeit ausschließlich auf sprachlichen Oberflächenphänomenen (im Gegensatz etwa zu kulturspezifischen Referenzen) beruht, als „linguistisch-formal“ („lingüístico-formal“).

flexartige Äußerung, die mit dem Gleichklang von „su vida“ („sein Leben“) und „subida“ („Aufstieg“), spielt. Es scheint, als wolle Sancho seiner Aussagebereitschaft besonderen Nachdruck verleihen, indem er die sprachliche Vorgabe des Richters, die er spontan falsch als „subida“ („Aufstieg“) deutet, durch das Antonym „bajada“ („Abstieg“), ergänzt (Filmausschnitt 14).



Filmausschnitt 14: Sanchos Wortwitz (R. Gavaldón: *Don Quijote cabalga de nuevo*, 1973)

Das komödiantische Talent von Cantinflas kommt in besonderem Maße zum Tragen im ersten Abenteuer, das eine Episode aus dem Roman parodiert (I, 8). Don Quijote glaubt, eine entführte Prinzessin zu befreien, bei der es sich jedoch in Wirklichkeit um einen alten, zahnlosen Notar handelt. Sancho ist mit der verzerrten Wirklichkeitswahrnehmung seines Herrn vertraut und scheint diese zu teilen (vgl. Paz Gago [2005]: o. S.). So ist auch er davon überzeugt, einer vom Zauberer Frestón perfekt entstellten Prinzessin gegenüberzustehen, deren vermeintliche Annäherungsversuche er allerdings entrüstet zurückweist. Während sich die situative Komik im folgenden Ausschnitt ohne Schwierigkeiten aus den Bildern erschließt, hat der Sprachwitz auch hier eine nur unzulänglich übersetzbare spielerische Dimension (Filmausschnitt 15).

In seiner Ausgewogenheit zwischen der Ernsthaftigkeit und Würde Don Quijotes und der Komik seines Knappen, dem das Herz auf der Zunge liegt, ist diese freie Adaptation des *Quijote* in meinen Augen ein besonders gelungener Versuch, dem Text von Cervantes bei der Übertragung in das Medium Film neues Leben einzuhauchen, ohne ihn einseitig zu reduzieren.

Vor allem in Spanien stößt diese Erweiterung des cervantineschen Romans bis heute jedoch weitgehend auf Ablehnung.⁶⁰



Filmausschnitt 15: Befreiung des Notars alias „Prinzessin“
(R. Gavaldón: *Don Quijote cabalga de nuevo*, 1973)⁶¹

⁶⁰ Exemplarisch sei Quesada (1986: 35) angeführt, der zu dem Urteil kommt, der Film sei langweilig, ermüdend, kraftlos und nicht einmal witzig. Selbst Payán (2005a), dessen Interesse an der Adaptation nach eigenem Bekunden vor allem seiner Freude am Widerspruch gegen eingefahrene Urteile entspringt (Payán 2005a: 93), macht keinen Hehl aus seinen Vorbehalten gegenüber dieser *Quijote*-Verfilmung. Ein wichtiges jüngeres Kompendium übergeht sie bei den Einzeldarstellungen gar vollständig (vgl. Rosa/González/Medina 1998). Als Ausnahme kann in diesem Sinne Paz Gago [2005] gelten, der den Film ausführlich und geradezu enthusiastisch bespricht.

⁶¹ Transkription des Dialogs: Quijote (Q): Estáis libre, hermosa princesa. / Notario (N): ¿Qué quieren de mí? / Sancho (S): ¡Pero si parece un hombre! / Q: Salid, señora. / N: ¡Déjenme seguir, se lo suplico! / S: ¡Y tiene voz de hombre! / Q: Ea, salid, princesa. / N: Soy un pobre notario. Por Dios, señores: ¡Déjenme tranquilo! / S: ¿Y Gerineldo se enamoró de esto? / Q: Esto es una lindísima mujer. / N: ¿Cómo? / Q: Sancho, ¿es que aún no conoces las tretas de Frestón? / S: ¿El mago? Pero Ud. me había dicho que transformaba a una princesa en cisne, en jasmín, en ruiseñor. Pero esto tiene más de señor Ruiz que de ruiseñor. / N: Le juro que soy notario. / Q: Confieso que jamás leí las transformase en notarios. Nunca imaginé tanta maldad. / N: ¡Están locos! / S: Pues, está muy bien hecha la transformación, porque, mire Ud. cómo la dejó: toda desdentada, mire Ud. qué flaca, mire Ud. qué piernas. Y ahora, ¿quién se va a echar con esta porquería? / N: Tengo dinero. / S: No, yo ni con dinero, chiquita, ¡no! / Q: No temáis nada. Yo os protejo. / N: ¡Muchísimas gracias, señor! ¡Muchas gracias! / Q: Soy don Quijote de la Mancha. / N: Yo, Baldomero Fernández. ¡Encantado! / S: Eso sí lo sabemos, ¿verdad señor? / N: ¿Cómo? / S: Estáis encantada, princesa Blancaflor. / N: ¡Baldomero! / S: ¡Princesita Blancaflor! Ay, no me diga que no. / N: ¡Están locos! / Q: Sancho, súbela al burro con delicadeza y partamos.

Manuel Gutiérrez Aragón: *El Quijote de Miguel de Cervantes* (1991)

Ein Panorama der *Quijote*-Verfilmungen, und sei es noch so lückenhaft, darf nicht die Beiträge des spanischen Regisseurs Manuel Gutiérrez Aragón übergehen. Seine für das spanische Fernsehen (TVE) aufwändig auf Film (nicht Video) produzierte Adaptation des ersten Teils des *Quijote* zeigt eine große Nähe zur Romanvorlage. Ursprünglich war Camilo José Cela mit der Abfassung des Drehbuchs beauftragt worden, doch erwies sich der Text des Literatur-Nobelpreisträgers von 1989 aus filmischer Sicht als untauglich und wurde vom Regisseur verworfen (Benavent 2000: 489). Die Mitwirkung Celas blieb jedoch Teil der Werbestrategie für die Verfilmung (Kercher 1997: 121–122).

Die Werktreue dieser *Quijote*-Adaptation erschöpft sich nicht in der weitgehend identischen Übernahme der Episoden und Dialoge der literarischen Vorlage, wie wir dies zuvor schon bei Rafael Gil (1947) gesehen haben, sondern sie erstreckt sich auch auf die fiktionale Genese des *Quijote*, so wie der Erzähler des Romans sie uns darbietet. Hierin setzt sich diese über fünfstündige Produktion, die in fünf Teilen ausgestrahlt wurde, grundlegend gegen die anderen hier vorgestellten Verfilmungen ab (vgl. Torres 2003: 161).

Genau wie im Roman bricht der Erzählfluss auch im Film mitten im Kampf Don Quijotes mit dem Biskayer ab, da die Quellen der Geschichte an dieser Stelle versiegen (I, 8). In der Folge wird der zufällige Fund der Fortsetzung in Toledo ins Bild gesetzt (I, 9). Die bereits zu Beginn des Films im Off eingeführte Erzählerstimme bekommt in dieser Sequenz nun ein Gesicht. Dem Zuschauer wird suggeriert, es sei Miguel de Cervantes selbst, der durch die Gassen Toledos zieht und dabei auf das in arabischer Sprache verfasste Manuskript stößt (Filmausschnitt 16).

Dass diese Konkretisierung sich über das ironische Verwirrspiel mit den fiktionalen Autor- und Erzählerinstanzen hinwegsetzt, stellt einen Bruch dar in der sonst so genauen Lektüre der Textvorlage. Allerdings lässt sich fragen, ob diese Szene des Buches filmisch überhaupt darstellbar ist, ohne die Erzählerfigur mit einer konkreten Identität auszustatten. Und was liegt angesichts dieses Dilemmas näher, als den historischen Autor des Buches auf diese Weise in die Filmfiktion zu integrieren (vgl. Heredero 1998: 355)?



Filmausschnitt 16: Manuskriptfund in Toledo (M. Gutiérrez Aragón:
El Quijote de Miguel de Cervantes, 1991)

Manuel Gutiérrez Aragón: *El caballero Don Quijote* (2002)

Auch die bislang letzte, mehrfach prämierte Kino-Verfilmung des *Quijote* aus dem Jahr 2002 wurde von Gutiérrez Aragón gedreht. Diese selbstständige Adaptation des zweiten Teils des Romans von 1615 geht freier mit der Textvorlage um als die soeben vorgestellte Fernsehverfilmung desselben Regisseurs. Nach seiner Genesung beschließt Don Quijote, erneut als fahrender Ritter durchs Land zu ziehen, als er von der Existenz eines Buches über seine Abenteuer erfährt. Die Verwirrungen um diese gedruckte Version der Geschichte und seine apokryphe Fortsetzung aus der Feder eines anderen Autors bilden den roten Faden der zweistündigen Romanverfilmung.

Von den gedruckten Abenteuern Don Quijotes und seines Knappen geht eine Faszination aus, der sich auch die Leser im Film nicht entziehen können. Selbst Sansón Carrasco, der keinen Zweifel daran lässt, dass er Don Quijote für verrückt und dessen Abenteuer für das Produkt seiner verwirrten Einbildung hält, wird in den Sog dieser Fiktion gezogen. Er gerät mit dem Barbier in einen heftigen Streit darüber, welchem der imaginären Ritter der Vorzug zu geben sei. Auch wenn die *willing suspension of disbelief* (Samuel Taylor Coleridge) seitens dieser Leser hier über das bei der Rezep-

tion fiktionaler Literatur übliche Maß hinauszugehen scheint, so verweist die Szene doch deutlich auf die Grenze zwischen einer identifikatorischen Lektüre des ersten Teils des *Quijote* auf der einen Seite und der Unfähigkeit Alonso Quijanos, zwischen den Ritterbüchern und der Realität zu unterscheiden, auf der anderen Seite (Filmausschnitt 17).⁶²



Filmausschnitt 17: Streit zwischen Sansón Carrasco und dem Barbier
(M. Gutiérrez Aragón: *El caballero Don Quijote*, 2002)



Filmausschnitt 18: Don Quijote trifft auf „Don Quijote“
(M. Gutiérrez Aragón: *El caballero Don Quijote*, 2002)

⁶² Vgl. Zipfel (2001: Kap. 6.2) für einige grundsätzliche Überlegungen zur Rezeption von fiktionalen Texten im Licht der gegenwärtigen Fiktionsforschung.

Die Reihe der metafiktionalen Episoden kulminiert in einer komödiantischen Aufführung der auch innerhalb der Fiktion bereits publizierten Abenteuer der beiden Romanhelden. Als Don Quijote den Schauspieler, der ihn verkörpert, als Betrüger beschimpft, begreift dieser nicht, dass er dem lebendigen Vorbild seiner Rolle gegenübersteht und schlägt ihn unter dem Gelächter der Umstehenden zu Boden (Filmausschnitt 18). Ab diesem Moment sehen wir einen gebrochenen Don Quijote, der die seiner Einbildung entsprungene Ritteridentität wie eine ihm fremd gewordene Rolle pflichtbewusst, aber kraftlos zu Ende spielt.

Eine besonders poetische Idee dieses traurigen Films, dessen prächtige Bilder im Gegensatz zu manchen seiner Vorläufer nicht im Wortschwall der Protagonisten ertrinken, ist die Aufwertung eines im Roman eher beiläufigen Details nach der Niederlage Don Quijotes gegen den Ritter vom weißen Mond (II, 66). Gutiérrez Aragón (wie schon Cervantes im Roman) lässt Sancho seinem Herrn kurz vor der endgültigen Heimkehr einen Grillenkäfig schenken, um ein schlechtes Vorzeichen abzuwenden (II, 73). Vordergrundig steht der Käfig in Zusammenhang mit der Hoffnung Don Quijotes, Dulcinea wiederzusehen. Auf einer zweiten Ebene kann er jedoch als Chiffre für die geistige Verwirrung Don Quijotes aufgefasst werden. Denn im Spanischen bezeichnet *jaula de grillos* („Grillenkäfig“) auch metaphorisch einen Ort, an dem ein lautes Durcheinander herrscht, entsprechend etwa dem deutschen „Narrenkäfig“. Das im ersten Moment so unscheinbare Objekt, das im Roman nicht erneut Erwähnung findet, steht im Film im Mittelpunkt einer kurzen Einstellung, in der Don Quijote beim Betrachten des Grillenkäfigs erstmals seines geistigen Zustands gewahr zu werden scheint. Diese Selbsterkenntnis des Protagonisten kurz vor seinem Tod spricht meines Erachtens aus den Bildern des folgenden Filmausschnitts (Filmausschnitt 19).

Beide Protagonisten zeigen in diesem Film eine anrührende menschliche Seite. Der strenge und humorlose Don Quijote, der schnell aufbraust, verbirgt unter der grantigen Oberfläche einen weichen Kern; der einfältige, zeternde Sancho ist zerrissen zwischen seinen egoistischen Trieben und der Loyalität gegenüber seinem Herrn, gegen den er schließlich sogar die Hand erhebt. Für die Komik des ungleichen Paares bleibt auch in diesem Film wenig Raum.



Filmausschnitt 19: Der Grillenkäfig am Sterbelager Don Quijotes (M. Gutiérrez Aragón:
El caballero Don Quijote, 2002)

Peter Yates: *Don Quixote* (2000)

Am Schluss der Einzelbetrachtungen steht ein relativ aktueller US-amerikanischer Beitrag zur *Quijote*-Filmographie, der sich in mancherlei Hinsicht gegen die bisher betrachteten Beispiele absetzt. Die 139-minütige, opulent ausgestattete Fernsehproduktion unter der Regie von Peter Yates, aus der wir zu Beginn bereits den Kampf gegen die Windmühlen gesehen haben, führt einerseits die faszinierenden Möglichkeiten der modernen Filmtechnik vor Augen, zeigt andererseits aber auch die Gefahren eines allzu unbefangenen Umgangs mit der geographischen und historischen Dimension des Romans. Dem mit der spanischen Geographie und dem Roman halbwegs vertrauten Zuschauer sticht ins Auge, dass die Architektur und die prächtige Innenausstattung der Häuser nicht dem geographischen und sozio-kulturellen Kontext der Romanhandlung entsprechen; El Toboso wird zu einer prächtigen Stadt und der Herzog mutiert zu einem Zigarre rauchenden „Lord“ im Frack, der mit seiner gelangweilten Gattin Krocket spielt – eine unfreiwillig komische Anhäufung von Anachronismen und falsch zugeordneten kulturellen Stereotypen. Der bemüht britische Akzent der meisten US-amerikanischen Darsteller tut ein Übriges, um dem Fernsehpublikum zu signalisieren, dass dieses Märchen im fernen aristokratischen Europa spielt.

Insgesamt scheint diese Adaptation großen Wert zu legen auf gefällige, teilweise verblüffende Bilder. Dies geht jedoch einher mit einer Verflachung

der Geschichte des Ritters von der traurigen Gestalt (verkörpert von John Lithgow), dessen aufgeblasene Verstocktheit ihn zu einem lächerlichen *madman* macht. Trotz dieser Vorbehalte lohnt meines Erachtens der Blick auf einige Sequenzen des Films, in denen die abweichende Sicht Don Quijotes in illusionistische Bilder gefasst wird. Diese Grundidee, die in keiner anderen mir bekannten Spielfilm-Adaptation mit der gleichen Konsequenz ausgeführt ist, greift den Ansatz einiger früherer Stummfilme auf, die verzerrte Wahrnehmung des Titelhelden und die sich daraus ergebende zweifache Gestalt der Dinge in Doppelbelichtungen zu visualisieren (vgl. *supra*). Als Beispiel für die Umsetzung dieser Idee im vorliegenden Film kann die im Wortlaut triviale Sequenz gelten, in der Don Quijote Aldonza (gespielt von Vanessa Williams)⁶³ zu seiner Dulcinea erwählt. Die Überblendung zwischen den einander ähnelnden Einstellungen (*match dissolve*) setzt die idealisierte Wahrnehmung der jungen Frau durch den Ritter ins Bild (Filmausschnitt 20).



Filmausschnitt 20: Don Quijote trifft auf Aldonza alias „Dulcinea“ (P. Yates: *Don Quixote*, 2000)

⁶³ Usero Cañestro (2005: 106), der den Film trotz des beträchtlichen Produktionsaufwandes in nahezu jeder Hinsicht für wenig gelungen hält, kritisiert diese Besetzung aus zwei Gründen: Zum einen sei Vanessa Williams aufgrund ihrer Attraktivität bereits im Ansatz unglauwbüdig (eine Kehrseite des Starsystems); zum anderen weist er auf den Anachronismus einer Aldonza/Dulcinea mit dunkler Hautfarbe hin.



Filmausschnitt 21: Kampf Don Quijotes mit dem Weinschlauch
(P. Yates: *Don Quixote*, 2000)



Filmausschnitt 22: Don Quijotes Sterbevision (P. Yates: *Don Quixote*, 2000)

Das digitale Morphing (vgl. *supra*, Fußnote 17) kommt eindrucksvoll zum Einsatz im Kampf des Ritters gegen einen Weinschlauch, der sich vor unseren Augen in eine Art Sumo-Riesen zu verwandeln scheint (Filmausschnitt 21).

Auf dem Sterbelager hat Don Quijote schließlich die folgende Vision: Er reitet gemeinsam mit Dulcinea auf dem Rücken Clavileños durch den Weltraum. Als sie in der Ferne entschwinden, sehen wir einen hellen Lichtblitz, der wohl den Moment des Todes von Don Quijote markieren soll (Filmausschnitt 22). Denjenigen Zuschauern, die mit der *Star Trek*-Serie vertraut sind, wird diese vorletzte Einstellung des Films fast unweigerlich als Zitat erscheinen. Denn dort verlieren sich die auf Warp beschleunigten Raumschiffe in einem Lichtblitz in der Weite des Weltalls. Eine überraschende, vielleicht ironisch gemeinte Parallele, die Ausdruck einer konsequent filmischen, an den Sehgewohnheiten eines überwiegend jugendlichen Publikums ausgerichteten Lektüre des *Quijote* ist.

Schlussbetrachtung

Bei aller Freiheit im Umgang mit der Romanvorlage, die insbesondere die Trickfilm-Adaptationen auszeichnet, behandeln die vorgestellten Verfilmungen die Abenteuer des fahrenden Ritters und seines Knappen ausnahmslos als historischen Stoff. Zwar finden sich in einigen hier nicht erwähnten Filmen, die durch Cervantes' Helden inspiriert sind, durchaus quijoteske Figuren unserer Zeit, *dem* Don Quijote begegnen wir in ihnen jedoch nicht. Zu welch grotesken Verwicklungen eine bewusste Verpflanzung des historischen Don Quijote in eine andere Epoche führen kann, lässt die folgende Sequenz aus den rund 40 Jahre alten Fragmenten des zuvor erwähnten *Quijote*-Projektes von Orson Welles erkennen, in der sich Don Quijote mit den technologischen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts konfrontiert sieht (Filmausschnitt 23). In der Begegnung des Ritters zu Ross mit einer jungen Frau auf einer Vespa (alias „Höllmaschine“) wird der für die Zeitgenossen von Cervantes deutliche, dem heutigen Leser jedoch kaum noch bewusste Anachronismus der Figur des Don Quijote in der historischen Gegenwart der Handlung der Geschichte erneut augenfällig (vgl. Stam 2005: 49).⁶⁴

⁶⁴ Vgl. Stam (2005: 48–53) für eine eingehendere Betrachtung der von Welles in seiner *Quijote*-Adaptation eingesetzten narrativen Verfahren und spezifisch filmischen Mittel.



Filmausschnitt 23: Don Quijote und die Vespa (O. Welles: *Don Quixote*, 1992)

Auch wenn der *Quijote* verschiedentlich für unverfilmbar erklärt worden ist,⁶⁵ so hat er doch bis in die jüngste Zeit immer wieder die Phantasie von Drehbuchautoren und Regisseuren angeregt. Wir haben gesehen, wie unterschiedlich sich die Adaptationen den Herausforderungen der Übertragung des Romans in den Film stellen und die spezifischen Möglichkeiten dieses Mediums nutzen. Die in der Geschichte des Films variable Grenze des technisch Machbaren ist dabei weder der einzige noch der maßgebliche Faktor. Als folgenreicher erweist sich die Grundhaltung gegenüber

⁶⁵ So etwa bei Gómez Mesa (1942/1998), der die Möglichkeit der Übertragung des *Quijote* in seiner Kritik des dänischen *Don Quixote af Mancha* (1926) grundsätzlich skeptisch beurteilte: „Llevar al cine la trascendencia aleccionadora, el grande, hondo y firme significado humano y artístico de este libro genial es cometido difícilísimo, si no imposible“ (Gómez Mesa 1942/1998: 173). Auch Alexandre Arnoux, der in Georg Wilhelm Pabsts *Don Quixote / Don Quichotte* (1933) für die Dialoge verantwortlich zeichnete, stellte einige Jahre später die Übertragbarkeit des *Quijote* auf die Leinwand grundsätzlich in Frage: „*Madame Bovary* et *Don Quichotte*, œuvres admirables, refusent l'écran. Leurs héros, nourris de romans de chevalerie ou de romantisme bourgeois fabriqués par les livres, ont de trop vastes dessous, exigent une trop minutieuse présentation, et contraire au génie même du film pour qu'ils ne nous arrivent pas, à la projection, vidés de leur sang et de leur moelle. Ils ne nous offrent plus, ces fantômes à deux dimensions, ces momies creuses, qu'une cascade d'anecdotes, une illustration et non une œuvre cohérente, étagée, de ferme assise“ (zitiert nach Jaouan-Sanchez 2003: 125, Fußnote 14). Vgl. auch Ramírez Morales (1958: 9) und Utrera Macías (2000: 203).

dem literarischen Ausgangstext. Das ehrfürchtige Erstarren vor dem Klassiker der Weltliteratur verleitet zu einer wenig filmgerechten Lektüre, welche die vorausgesetzte Überlegenheit des Textes gegenüber dem Film letztlich bestätigt.

In den rund 100 Jahren seiner Geschichte ist der Film zu einer selbstbewussten Kunstform gereift, die es schon lange nicht mehr nötig hat, durch eine vermeintlich werkgetreue Umsetzung literarischer Klassiker um die Gunst eines skeptischen Publikums zu buhlen (vgl. Paech 1997: 28). Als ästhetisch befriedigender erweisen sich aus meiner Sicht jene Adaptationen, die den Film als eine Erweiterung und Aktualisierung des literarischen Ausgangstextes begreifen, die keine Trivialisierung bedeuten muss – ähnlich der im Theater selbstverständlichen Praxis der Neuinszenierung eines klassischen Damentextes, der diesen davor bewahrt, zu einem leblosen Denkmal zu erstarren (vgl. Gast/Hickethier/Vollmers 1981/1993: 20).⁶⁶ Der am *Quijote* geschulte Leser wird die filmischen Adaptationen des Romans mit besonders kritischer Aufmerksamkeit betrachten, um sich dem Text hernach mit einem erfrischten Blick erneut zuzuwenden – wenn er nur anerkennt, dass eine Windmühle kein Riese ist und ein Film kein Roman.

Bibliographie

*Erwähnte Quijote-Verfilmungen (chronologisch)**

- 1898: *Don Quichotte* (Stummfilm). Gaumont. Frankreich. 1 Min. (20 m).
 1902/03: **Les aventures de don Quichotte de la Manche* (Stummfilm). Regie: Lucien Nonguet / Ferdinand Zecca (Pathé). Frankreich. 24 Min. (430 m).
 1909: *Don Quichotte* (Zeichentrick). Animation: Émile Cohl (Gaumont). Frankreich. 12 Min. (220 m).
 1913: *Don Quichotte* (Stummfilm). Regie: Camille de Morlhon. Frankreich. 63 Min. / 92 Min. / 95 Min. (1150 m / 1680 m / 1740 m).
 1923: **Don Quixote* (Stummfilm). Regie: Maurice Elvey. Großbritannien. 70 Min. (1281 m).

⁶⁶ In diesem Sinne stellt Sanders (2006: 20) lapidar fest: „[...] it is usually at the very point of infidelity that the most creative acts of adaptation and appropriation take place.“

* Alle Filme, aus denen Standbilder/Standphotos oder kurze Ausschnitte gezeigt werden, sind mit einem Stern (*) markiert. Einen zweiten Stern (**) erhalten diejenigen Titel, die zudem im Text eingehender besprochen werden.

- 1926: *Don Quixote af Mancha* (Stummfilm). Regie: Lau Lauritzen. Dänemark. 180 Min. (3280 m).
- 1933: ***Don Quixote / Don Quichotte* (S/W). Regie: Georg Wilhelm Pabst. Großbritannien / Frankreich. Zwei Fassungen: 76 Min. (engl.) / 82 Min. (franz.).
- 1934: **Don Quixote* (Zeichentrick). Animation: Ub Iwerks. USA. 7 Min.
- 1947: ***Don Quijote de la Mancha* (S/W). Regie: Rafael Gil. Spanien. 133 Min.
- 1957: ***Don Kikhot*. Regie: Grigori Kozintsev. UdSSR. 102 Min.
- 1962: *El Quijote* (TV) (S/W). Regie: Domingo Almendros. Spanien. 18 Folgen à 30 Min.
- 1964/65: **Don Quixote (The Famous Adventures of Mr. Magoo)* (Zeichentrick). Produktion: Henry G. Saperstein (UPA). USA. 50 Min. (2 Teile).
- 1965: ***Don Quijote / Don Quichotte / Don Quijote von der Mancha* (TV) (S/W). Regie: Carlo Rim. Spanien/Frankreich/BRD. 4 Teile à 80 Min.
- 1971: *Don Pichote* (Zeichentrick). Repa-Film Rüsselsheim. BRD. 30 Min.
- 1972: ***Man of la Mancha* (Musicalfilm). Regie: Arthur Hiller. Italien/USA. 129 Min.
- 1973: ***Don Quijote cabalga de nuevo*. Regie: Roberto Gavaldón. Spanien/Mexiko. 129 Min.
- 1979: **Don Quijote de la Mancha* (Zeichentrick). Animation: Cruz Delgado. Spanien. 39 Folgen à 25 Min.
- 1987: *Der befreite Don Quichotte* (Puppenanimation). Animation: Wadim Kurtschewski. UdSSR. 19 Min.
- 1987: **Don Quixote of La Mancha* (Zeichentrick). Animation: Warwick Gilbert. Australien. 50 Min.
- 1991: **Don Quijote (Wundersame Geschichten)* (Zeichentrick). Saban International. Japan/USA. 20 Min.
- 1991: ***El Quijote de Miguel de Cervantes* (TV). Regie: Manuel Gutiérrez Aragón. Spanien. 310 Min.
- 1992: **Don Quijote de Orson Welles* (S/W). Regie: Orson Welles, Schnitt: Jesús Franco. USA/Spanien. 116 Min.
- 2000: ***Don Quixote* (TV). Regie: Peter Yates. USA. 139 Min.
- 2002: ***El caballero Don Quijote*. Regie: Manuel Gutiérrez Aragón. Spanien. 117 Min.

Texte

- Blanco, Carlos (1962): *Don Quijote cabalga de nuevo*. Madrid: [Talleres Tipográficos Ferreira] 1962
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1863/1869): *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Illustrationen von Gustave Doré. 2 Bde. Paris: Hachette 1863 (Illustrationen der Ausgabe von 1869 im Internet: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22001777>; 11.7.2006)

Studien

- Albersmeier, Franz-Josef (1989): „Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik“, in: Albersmeier, Franz-Josef / Roloff, Volker (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 15–37
- Albersmeier, Franz-Josef (1995): „Literatur und Film: Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik“, in: Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial: Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 235–268
- Alcaraz, Juan de (1947/1998): „Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de *Don Quijote* a la pantalla“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 219–222
- Arranz, David Felipe (2005): „El hombre de la Mancha (Man of la Mancha), 1972“, in: Rodríguez (2005), S. 87–90
- Bazin, André (1975): *Was ist Kino?* Köln: DuMont Schauberg 1975
- Benavent, Francisco María (2000): *Cine español de los 90. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao: Ediciones Mensajero 2000
- Bénil, André (2003): „Du chevalier à la Triste Figure à *L'homme de la Mancha*“, in: Perrot (Hg.) (2003), S. 107–119
- Borau, José Luis (1958/1998): „„Don Quichot' (Don Quijote)“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 239–242
- Buache, Freddy (1965/1998): „De *Don Quichotte* al exotismo“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 193–197
- Concorde Home Entertainment (2007): „Die legendären TV-Vierteiler“; <http://www.concorde-home.de/tv-vierteiler/aktuell.php> (23.1.2007)
- Crafton, Donald (1982): *Before Mickey: The Animated Film 1898–1928*. Cambridge/MA und London: The MIT Press 1982

- Crespo, Antonio (1995): „Reflexiones sobre *El Quijote* en el cine“, in: *Homenaje al profesor Antonio de Hoyas*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio 1995, S. 129–134
- Delgado, Pedro Eugenio (2005): „Animando a Don Quijote“, in: Rodríguez (2005), S. 129–134
- Dibbets, Karel (1998): „Ton: Die Einführung des Tons“, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart und Weimar: Metzler 1998, S. 197–203
- Diederichs, Helmut H. (1996): *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Habilitationsschrift. Frankfurt a. M.: J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main 1996. Veröffentlichung im Internet 2002: <http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/> (18.7.2006)
- Egido, Luciano (1984): „Le cinéma d’interêt national“, in: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, no. 38/39 (1984), S. 47–53.
- Fernández Cuenca, Carlos (1948): „Historia cinematográfica de *Don Quijote de la Mancha*“, in: *Cuadernos de Literatura*, vol. 3, no. 8–9 (1948), S. 161–221
- Filmoteca Cervantina (2005): *Enciclopedia Libre Universal en Español*, s. v. „Enciclopedia: Filmoteca Cervantina“; http://enciclopedia.us.es/index.php/Enciclopedia:Filmoteca_cervantina (23.8.2006)
- Gast, Wolfgang (Hg.) (1993): *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchners Verlag 1993 (Themen, Texte, Interpretationen, 11)
- Gast, Wolfgang / Hickethier, Knut / Vollmers, Burkard (1981/1993): „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“, in: Gast (1993), S. 12–20
- Gil-Delgado, Fernando (2005a): „Don Quijote (Don Kikhot), 1957“, in: Rodríguez (2005), S. 73–79
- Gil-Delgado, Fernando (2005b): „En torno a los Quijotes del cine mudo“, in: Rodríguez (2005), S. 56–67
- Gimferrer, Pere (1985): „De la novela al cine“, in: ders.: *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta 1985 (Ensayo, 32), S. 49–87
- Gómez Mesa, Luis (1942/1998): „Carl Schenström y Marina Torres en *Don Quijote de la Mancha*“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 173–177
- Grief, Armin / Harperath, Henning / Schönfeldt, Ralf (1998–2006a): „Don Quijote“; <http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=5471&seite=1> (22.8.2006)
- Grief, Armin / Harperath, Henning / Schönfeldt, Ralf (1998–2006b): „Wundersame Geschichten“; <http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=3728> (22.8.2006)

- Grierson, Johnson (1933/1998): „Don Quixote“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 199–202
- Heine, Heinrich (1837/1981): „Miguel Cervantes de Saavedra [sic]: Der sinnreiche Junker Don Quixote von La Mancha. Einleitung“, in: ders.: *Sämtliche Schriften*. Herausgegeben von Klaus Briegleb. Bd. 7: Schriften 1837–1844. Frankfurt a. M. u. a.: Ullstein 1981, S. 149–170
- Herederero, Carlos F. (1998): „Aventuras Cervantinas de Manuel Gutiérrez Aragón“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 351–356
- Hernández Ruiz, Javier (2004): „La Celestina, don Juan y el Quijote en las pantallas. Luces y sombras de sus recreaciones audiovisuales“, in: Gutiérrez Márquez, Ana (Hg.): *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones / Junta de Castilla-La Mancha 2004, S. 133–169
- Hickethier, Knut (2001): *Film- und Fernsehanalyse*. 3., überarb. Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler 2001
- Jaouan-Sánchez, Marie-Pierre (2003): „L'étrange histoire d'une adaptation cinématographique de *Don Quichotte* dans la France des années folles (Morand, Pabst, 1932–1933)“, in: Perrot (2003), S. 121–139
- Kael, Pauline (1991): *5001 nights at the movies*. New York: Henry Holt and Company / Owl Books 1991
- Kellner, Oliver / Marek, Ulf (1999): *Seewolf & Co.: Robinson Crusoe, Lederstrumpf, David Balfour, Cagliostro, Tom Sawyer – Die Tradition der Abenteuer-Vierteiler im ZDF*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1999 [erw. Neuaufl.: *Robinson Crusoe, Mathias Sandorf, Lederstrumpf, David Balfour, Tom Sawyer – Die großen Abenteuer-Vierteiler des ZDF*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2005]
- Kercher, Dona M. (1997): „The Marketing of Cervantine Magic for a New Global Image of Spain“, in: Kinder, Marsha (Hg.): *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*. Durham und London: Duke University Press 1997, S. 99–132
- Kreuzer, Helmut (1981/1993): „Arten der Literaturadaptation“, in: Gast (1993), S. 27–31
- Legido, Eva (1994): „Man of La Mancha: Un sí triunfante“, in: *Anales Cervantinos* 32 (1994), S. 271–278
- Llinás, Francisco (1998): „Una adaptación reverente“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 231–235

- Maestro, Jesús G. (1993): „Lo fantástico y lo maravilloso en la aventura de la cueva de Montesinos“, in: *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos 1993, S. 439–461
- Maltin, Leonard (1987): *Of Mice and Magic*. New York u. a.: Plume 1987
- Mazrui, Jamal (1997): „Magoo in Wall Street Journal, Wash. Post“, in: *National Council on Disability Document Archive*, Article #249, eingestellt von Jamal Mazrui, 3.8.1997; <http://www.dimenet.org/disnews/archive.php?mode=N&id=248&sort=D> (22.8.2006)
- Müller, Marion G. (2003): *Grundlagen der visuellen Kommunikation*. Konstanz: UVK 2003 (UTB, 2414)
- Oliver, Jos (1998): „Don Quixote [Maurice Elvey, 1923]“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 165–169
- Oms, Marcel (1976/1998): „Grigori Kozintsev“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 243–246
- Oper Kiel (2005/2006): *Don Quijote: Oper über den Mythos des Miguel de Cervantes, von Cristóbal Halffter*. Programmheft. Kiel: Theater Kiel 2005
- „Our Media Problem“ (1997): „Our Media Problem: More than Magoo“, in: *Electric EDGE* (Web Edition of *The Ragged Edge*), September/Oktober 1997; <http://www.ragged-edge-mag.com/sep97/media9.htm> (25.7.2006)
- Paech, Joachim (1997): *Literatur und Film*. 2., überarb. Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler 1997 (Sammlung Metzler, 235)
- Payán, Miguel Juan (2005a): „Don Quijote cabalga de nuevo, 1973“, in: Rodríguez (2005), S. 91–98
- Payán, Miguel Juan (2005b): „Don Quijote de la Mancha, 1947“, in: Rodríguez (2005), S. 70–72
- Paz Gago, José María (1998): „Les aventures de Don Quichotte de la Manche (1902–1903), premier filme de la historia“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 159–164
- Paz Gago, José María [2005]: *Nuevas andanzas de Don Quijote: El Quijote [en] la pantalla*. 27 Seiten. Unveröffentlichtes Manuskript ohne Seitenzählung.
- Perrot, Daniel (Hg.) (2003): *Don Quichotte au XX^e siècle. Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2003
- Pierce, Barbara (1997): „Let the Old Creep Die“, in: *The Braille Monitor*, Oktober 1997; <http://www.nfb.org/bm/bm97/bm971001.htm> (15.7.2006)
- Quesada, Luis (1986): *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC 1986

- Ramírez Morales, Dulce-Nestor (1958): *Don Quijote de la Mancha en el cine universal*. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos 1958
- Rentschler, Eric (Hg.) (1990): *The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*. New Brunswick und London: Rutgers University Press 1990
- Riambau, Esteve (1998): „Welles y Cervantes: Una aventura quijotesca“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 365–385
- Rodríguez, Javier (Hg.) (2005): *El Quijote en el cine*. Madrid: Ediciones Jaguar 2005
- Rosa, Emilio de la (1998): „Don Quijote se anima“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 101–120
- Rosa, Emilio de la / González, Luis M. / Medina, Pedro (Hg.) (1998): *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares 1998
- Rotha, Paul / Griffith, Richard (1967): *The film till now: A survey of world cinema*. Revised edition. London: Spring Books 1967
- Sammons, Eddie et al. (1998): „Filmografía“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 399–471
- Sanders, Julie (2006): *Adaptation and appropriation*. London und New York: Routledge 2006
- Santos Fontela, César (1998): „El hombre de La Mancha, un musical polémico“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 301–303
- Schleicher, Harald / Urban, Alexander (Hg.) (2005): *Filme machen: Technik, Gestaltung, Kunst – klassisch und digital*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2005
- Schoemann, Annika (2003): *Der deutsche Animationsfilm. Von den Anfängen bis zur Gegenwart 1909–2001*. Sankt Augustin: Gardez! Verlag 2003
- Siler Salinas, Jorge (1961): „Don Quijote en Rusia: de Dostoyevski al cine actual“, in: *Estudios sobre el Comunismo* 10 (1961), S. 8–15
- Stam, Robert (2005): „A Cervantic prelude: From *Don Quixote* to Post-modernism“, in: ders.: *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. Malden/MA u. a.: Blackwell Publishing 2005, S. 22–62
- Tejada Medina, María del Rosario (1997): „Aproximación al lenguaje cinematográfico [sic] de *Don Quijote de La Mancha*. Tranco III“, in: Gómez Blanco, Carlos J. (Hg.): *Literatura y cine: perspectivas semióticas*. La Coruña: Universidad de La Coruña 1997 (Cursos, Congresos e Simposios, 29), S. 127–143

- Torres, Augusto M. (1998): „Manuel Gutiérrez Aragón: Director de Cine. Entrevista [1991]“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 357–361
- Torres, Bénédicte (2003): „Cervantes et Manuel Gutiérrez Aragón: de l'écriture à l'image du corps“, in: Perrot (2003), S. 159–178
- Tynjanov, Jurij N. (1927/2003): „Über die Grundlagen des Films“, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003, S. 138–171
- Usero Cañestro, Jesús (2005): „Don Quijote (Don Quixote), 2000“, in: Rodríguez (2005), S. 103–110
- Utrera Macías, Rafael (2000): „Representación cinematográfica de mitos literarios“, in: *Versants* 37 (2000), S. 197–230
- Vilches, Ángel (1947/1998): „El Quijote no puede verse de una u otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes [Entrevista con Rafael Gil publicada en *Radiocinema* 140, 1 de octubre de 1947]“, in: Rosa/González/Medina (1998), S. 215–217
- Zabalbeascoa Terran, Patrick (2001): „La traducción del humor en textos audiovisuales“, in: Duro, Miguel (Hg.): *La traducción para el doblaje y la subtítulos*. Madrid: Cátedra 2001, S. 251–263
- Zipfel, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001

Don Quijote in der deutschsprachigen Oper*

Bárbara P. Esquivál-Heinemann (Rock Hill, S. C.)

Die folgende Darstellung berücksichtigt alle Opern mit deutschsprachigen Libretti aus Deutschland oder Österreich,¹ die auf Cervantes' berühmten Roman *Don Quijote de la Mancha* zurückgehen. Dabei wird sich zeigen, dass die Opernlibretti zu einer Neubeurteilung der deutschsprachigen Interpretation des *Quijote* führen und neues Licht auf die Romantisierung sowohl der Figur Don Quijotes als auch des Romans werfen können. Um diesen Romantisierungstrend zu verstehen, muss zunächst erläutert werden, wie sich die romantische Auffassung des *Quijote* in Deutschland entwickelt hat. In seiner einschlägigen Untersuchung schreibt Anthony J. Close:

„Die deutschen Romantiker brachten ihre Interpretationen nicht in förmlichen literaturkritischen Arbeiten zum Ausdruck, die sich ausschließlich Cervantes widmeten, sondern in Vorlesungen zur europäischen Literaturgeschichte, in Abschnitten von Abhandlungen über allgemeine Ästhetik, in gelegentlichen Literaturrezensionen, in nachträglich aufgezeichneten Gesprächen“ (Close 1978: 30).

Close erklärt, für die Romantiker hätten die poetischen Qualitäten im *Quijote* über den komischen gestanden oder, präziser formuliert, diese beiden Merkmale seien miteinander verschmolzen worden, indem das Komische von der Poesie aufgesogen wurde. Er erläutert weiterhin, Cervantes sei als philosophischer Poet betrachtet worden, der den universellen Kampf zwischen Ideal und Wirklichkeit symbolhaft durch die Abenteuer seines Hel-

* Dieser Beitrag ist bereits als ein eigenes Kapitel in der englischsprachigen Studie der Verfasserin *Don Quijote's sally into the world of opera: libretti between 1680 and 1976*. New York: Peter Lang 1993 erschienen. Für den vorliegenden Band wurde das Kapitel neu durchgesehen und ergänzt.

¹ In Deutschland und Österreich entstand ein neues Genre, das für die Entwicklung der Oper in den deutschsprachigen Ländern typische „Singspiel“, welches als deutsches Pendant zur italienischen Opera buffa gilt.

den dargestellt habe. Indem sie dem Humor im *Quijote* einen höheren Status verliehen, hätten die deutschen Romantiker das Werk aus der Gattung der Komödie herausgelöst. Für sie seien Humor und Ironie keine Unterhaltung in Slapstick-Manier gewesen, sondern eine tiefer schürfende Art, gewisse Formen des Komischen zu sehen.² Durch den Gebrauch von Humor und Ironie habe sich Cervantes vom Gegenstand seines Werkes distanziert, wodurch dieser ‚objektiver‘ und ‚universeller‘ geworden sei (Close 1978: 32 ff.). Die Nobilitierung des *Quijote* setze die Nobilitierung des Protagonisten voraus. Eben diese Nobilitierung der Figur Don Quijotes, die schon lange vor Beginn der Romantik in Deutschland präsent war, soll nun anhand der Untersuchung verschiedener Opernlibretti aufgezeigt werden.

Wie Anthony J. Close haben auch einige andere Gelehrte³ eine plötzliche Romantisierung der Figur Don Quijotes in Deutschland während der Blütezeit der Romantik sehen wollen. Doch führen die in Frage stehenden vor 1800 entstandenen Libretti zu einer anderen Interpretation. Schon mit der allerersten deutschen Oper über dieses Thema, *Der irrende Ritter Don Quixote de la Mancia*, geschrieben 1690 auf dem Höhepunkt der Barockepoche, ist eine starke Tendenz zur Romantisierung der Don-Quijote-Figur verbunden, ein Trend, der sich im gesamten 18. Jahrhundert fortsetzt. Die heroische Sicht Don Quijotes entstand also offenbar lange vor Beginn der Romantik und findet sich noch Anfang des 20. Jahrhunderts, wo sie allerdings mit einer anderen Richtung nichtromantischer Auffassungen zusammenfällt. Zwei Kompositionen, die streng genommen nicht mehr zum Operngenie gehören, werden am Ende unserer Darstellung Erwähnung finden: die Ballettpantomime *Die Hochzeit des Gamache oder Don Quixote* und das Pasticcio-Ballett *Don Quijote*. Diese Werke stellen eine gewisse Abweichung von der Oper dar und stehen der französischen „Ballettooper“ näher.

Die im Folgenden aufgelisteten 20 Opern wurden in Deutschland und Österreich zwischen 1690 und 1930 komponiert. Man beachte die verschiedenen Schreibweisen des Namens „Quixote“, der als „Chisciote“ (italienische Form), „Quixote“ oder „Quijote“ (spanische Form) sowie als „Quichotte“ oder „Quischott“ (französische Form) und als Mischform „Quixotte“ auftauchen kann. Die Varianten der Schreibweise sind ein Hinweis auf den Vermittlungstext, der dem jeweiligen Libretto zugrunde liegt. Libretti, die

² In diesem Verständnis unterscheidet sich Deutschland deutlich von Frankreich und England.

³ So zum Beispiel Azar (1981), Eisenberg (1987) und Bertrand (1914).

direkt vom spanischen Original ausgehen, benutzen die spanische Schreibweise, Libretti, die entweder von einer italienischen oder französischen Übertragung ausgehen, verwenden deren Schreibweisen.

Die mit einem Sternchen markierten Libretti werden ausführlich behandelt, weil sie eine besondere Entwicklung darstellen, sei es in der Auffassung bezüglich der Figur des Don Quijote als Protagonist oder aber in dem Hervortreten einer neuen Operngattung. Libretti, die vor 1800 entstanden sind, unterstützen die These einer frühen Romantisierung. Die übrigen Libretti zeigen den Entwicklungsverlauf der Operngenes.

*1690	<i>Der irrende Ritter D. Quixote de la Mancía</i> Episoden: Ereignisse am Hofe des Herzogs. ⁵	Lustspiel ⁴
1722	<i>Don Quixote in dem Mohrengebirge</i> Episoden: Mehrere Abenteuer in der Sierra Morena.	tragicomedia ⁶
1727	<i>Sancio oder die siegende grossmuth</i> Episode: Sancho auf der Insel.	Opera buffa
1727	<i>Don Chisciotte</i> Episoden: Potpourri aus unterschiedlichen Abenteuern.	Oper
1728	<i>Don Quixotte am Hofe der Herzogin</i> Episoden: Ereignisse am Hofe des Herzogs. ⁷	Oper
*1739	<i>Amor medico o sia il Don Chisciotte</i> ⁸ Die Don-Chisciotte-Handlung beinhaltet die folgenden Episoden:	

⁴ Musikkomödie. Gattungsbezeichnungen werden in der Sprache aufgeführt, in der sie im Original-Libretto erscheinen, und bei Bedarf in der Fußnote übersetzt.

⁵ Es geht ein langer Prolog mit mittelalterlichen allegorischen Figuren voraus, der nichts mit dem Original zu tun hat.

⁶ Diese Oper ist eine Übersetzung von Francesco Contis *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719), daher wird die italienische Gattungsbezeichnung beibehalten.

⁷ Dieses Libretto ist auf Deutsch abgefasst, die Arien auf Deutsch und Italienisch. Sie wurden in beiden Sprachen gesungen, je nachdem, welcher Sänger gerade unter Vertrag stand.

⁸ Diese Oper hat zwei gesonderte Handlungen, die von *Amor medico* und die von *Don Chisciotte*. Beide Handlungen sind nur lose miteinander verbunden. Es gibt keine Gattungsbezeichnung. Der einzige Verweis auf die Gattung „Oper“ steht nach dem Titel: „da cantarsi nel teatro“; der Text ist zweisprachig deutsch-italienisch. Im deutschen Text heißt es: „ein musikalisches Schauspiel“.

- Sanchos Reise mit dem Ziel, Dulcinea einen Brief zu übergeben; wie Sancho auf der Decke geprellt wird und der Helm des Mambrino; Don Quijotes Kampf mit Pandafilando
- 1755 *Don Chisciotte* Oper
Episoden: die Windmühlen-Szene; der Helm des Mambrino; Clavileño.
- *1761 *Basilio und Quiteria* Oper⁹
Episode: die Hochzeit des Camacho.
- 1771 *Don Chisciotte von Manca* *dramma giocoso*
oder *Un pazzo ne fa cento*
Episoden: Potpourri aus verschiedenen Abenteuern.
- 1788 *Don Quixote* Oper/Operette
Episoden: Potpourri aus verschiedenen Abenteuern.
- 1795 *Don Quixote der zweite* komisches Singspiel
Episoden: Windmühlen;
wie Sancho auf der Decke geprellt wird;
die verzauberten Zofen am Hofe des Herzogs.
- 1802 *Der Ritter Don Quixote* romantisch-komisch
Episoden: Ereignisse im Palast des Herzogs.
- 1811 *Die Abenteurer des Ritters* musikalische Komödie
Don Quixote de la Mancha
Episoden: Sierra Morena;
Windmühlen.
- *1825 *Die Hochzeit des Camacho* romantisch-komisch
Episode: die Hochzeit des Camacho.
- 1861 *Der neue Don Quichott* *semi ridicula*
Episoden: mehrere Abenteurer,
zumeist aus dem zweiten Teil.

⁹ Obwohl die Gattungsbezeichnung „Oper“ lautet, handelt es sich hier um ein Singspiel. Weitere Angaben zu diesem Genre folgen bei der Behandlung des Stücks. Auch dieses Werk ist unter drei verschiedenen Titeln bekannt, die im weiteren Verlauf des Beitrags erörtert werden.

- *1897 *Don Quichotte* komische Oper
Episoden: am Hofe des Herzogs,
aber mit Variationen.¹⁰
- *1898 *Don Quixote* *tragicomica*
Episoden: abwechselnde Abenteuer
aus Teil I und II, von denen viele nicht im
Original erscheinen.
- 1903 *Don Quixote* komische Oper
Episoden: die meisten der wichtigen
Abenteuer aus dem ersten Teil.
- *1911 *Don Quijote der sinnreiche Junker* *tragicomica*
Episoden: nach dem ersten Abenteuer;
Bücherverbrennung; Don Quijote
wird zum Ritter geschlagen; Hochzeitsszene
von Lucinda und Fernando (nicht im Original);
Dulcinea befiehlt Don Quijote heimzukehren.
- 1930 *Don Quixote*¹¹ romantisch

Das erste Werk von Cervantes, das je ins Deutsche übersetzt worden ist, war nicht etwa die Geschichte Don Quijotes oder eine der in den Roman eingeschobenen Erzählungen, sondern *Rinconete y Cortadillo* (vgl. Hoffmeister 1983). Für das deutsche Lesepublikum hatte diese „exemplarische Novelle“ starke Ähnlichkeit mit der volkstümlichen Gattung der Narrenbücher, die sich bei den Lesern größter Beliebtheit erfreute. Das bekannteste Beispiel war die Sammlung von Erzählungen aus dem 16. Jahrhundert *Till Eulenspiegel* oder die niederdeutsche Variante *Tyll Uhlenspiegel*. Als 1617 eine Adaptation von *Rinconete y Cortadillo* erschien, konnte sich der deutsche Leser daher mit der Stimmung und der Ausdrucksweise identifizieren. Während des Dreißigjährigen Krieges wurde diese Art von Schelmengeschichte sogar noch beliebter. Deutschlands wichtigster Schelmenroman *Simplicius Simplicissimus* (1669), dessen Handlung während des Dreißigjäh-

¹⁰ Die Herzogin ist Witwe und Marcela ist Don Quijotes Nichte. Diese möchte Carrasco heiraten, soll jedoch den betagten Don Olivante ehelichen, einen alten Freund Don Quijotes.

¹¹ Es ist nicht viel über das Libretto bekannt. Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass die Ouvertüre 1930 in Königsberg aufgeführt wurde.

rigen Krieges spielt und der kurz darauf verfasst wurde, bezieht sich gleich im ersten Kapitel auf diese besondere Adaptation von Cervantes' exemplarischer Novelle. In Deutschland war sie unter dem Titel *Historia von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneid* bekannt, eine geschickte Übertragung des Originaltitels.¹² Die deutsche Version (es ist nicht wirklich eine Übersetzung) orientierte sich in Ausdrucksweise und Sinnintention sehr eng am Original. Ihr folgte unmittelbar danach eine deutsche Übersetzung der in den *Quijote* eingeschobenen Novelle *El curioso impertinente*. Der Stil dieser Übersetzung ist jedoch weit entfernt von der Aussage des spanischen Originaltextes. Die italienische Novelle war noch nicht nach Deutschland vorgezogen. Es ist keine Spur von dem eleganten Renaissance-Original geblieben; stattdessen finden wir einen ziemlich plumpen moralisierenden Stil, der in Deutschland Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts sehr in Mode war. Dieser wurde wohl von den bürgerlichen Prosaromanen inspiriert und ist am Untertitel der deutschen Ausgabe erkennbar, wo eine Lehre erteilt zu werden scheint: „Eine neue und schöne Geschichte, in welcher die unzeitliche Neugier einiger Männer, die Schwachheit der Frauen und der Tod beider dargestellt wird: guter und erbaulicher Lesestoff“.¹³

Der erste Verweis auf den *Quijote* ist 1613 in Heidelberg bei einer königlichen Hochzeit zwischen dem „Winterkönig“, dem pfälzischen Kurfürsten Friedrich V., und der englischen Prinzessin Elizabeth Stuart, Tochter von James I. von England, dokumentiert.¹⁴ Offenbar war England in diesem Fall der direkte Vermittler, da Thomas Sheltons Übersetzung des cervantini-schen Romans bereits 1612 erschienen war. Die erste deutsche Übersetzung kam erst 1648 heraus, obwohl sie bereits seit 1621 versprochen wurde.¹⁵ Wir finden nur 23 übersetzte Kapitel in dieser Ausgabe, die der Übersetzer unter dem Pseudonym Aeschacius Major herausgegeben hat.¹⁶ Doch ist das Werk selbst nach heutigen Übersetzungsstandards die bei weitem beste

¹² „Winkel“ (modernes Hochdeutsch) ist die wörtliche Entsprechung von *rincón* und „Schneid“ ist eine Ableitung von *cortar*. Die Eindeutschung der Familiennamen zeigt, wie gut der deutsche Bearbeiter das Original kannte.

¹³ Zitiert nach Wilhelm Creizenach (Hg.): *Die Schauspiele der englischen Komödianten*. Berlin und Stuttgart 1888, siehe Esquivel-Heinemann (1992a: 130).

¹⁴ Für die folgenden drei Opern siehe auch Esquivel-Heinemann (1992b: 45–57).

¹⁵ Der Grund für diese Verspätung hat zweifelsohne mit dem Dreißigjährigen Krieg zu tun und ist nach wie vor die Ursache für Fehler in bibliographischen Angaben sogar in den letzten beiden Jahrzehnten. Siehe Frazier (1974: 109).

¹⁶ Sein wirklicher Name war Joachim Caesar.

deutschsprachige Übertragung des *Don Quijote*. Der Autor kommentiert sogar die Qualität der englischen und französischen Übersetzungen und hebt einige Schwierigkeiten bei der Übertragung der korrekten spanischen Bedeutung in die verschiedenen europäischen Hauptsprachen hervor.¹⁷ Er teilt auch seine Meinung über die Rezeption des *Quijote* mit, die durch die französische Übersetzung zustande gekommen war, noch ehe die deutsche Version erschien. Er nennt den Roman ein „Narrwerck“ und vergleicht es mit den Narrenbüchern aus dem 16. Jahrhundert. In seiner Einleitung schreibt er: „Die Arbeit thöricht ist / die man off Thorheit richt“ (Cervantes Saavedra 1648/1928: 13). Dieser Kommentar ist repräsentativ für die Haltung der deutschen Barock-Autoren, die den *Quijote* als burlesken Roman sahen. Doch, wie man später sehen wird, ist die Ansicht in Bezug auf den Protagonisten eine ganz andere.

Von den Veröffentlichungen der beiden Teile des *Quijote* 1605 und 1615 bis zur ersten Übersetzung 1648 lasen die Deutschen den Roman entweder auf Französisch oder im Original. Die französische Übersetzung des zweiten Teils des *Quijote* von François de Rosset (1618) war besonders beliebt. Wenn man bedenkt, dass die erste deutsche Übersetzung lediglich 23 Kapitel enthielt, dann wird umso verständlicher, weshalb die französische Version lange Zeit in Gebrauch blieb.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kann die Geschichte des *Quijote* in Deutschland am besten auf der Opernbühne verfolgt werden. Hamburg, zu jener Zeit das Zentrum der deutschen Oper und Opernkunst, wurde 1690 Zeuge der Aufführung der ersten deutschen Oper, die auf Cervantes' Werk basierte. Viele Komponisten und Librettisten der Hamburger Oper waren Bewunderer und Kenner der spanischen Literatur und taten viel für ihre Einführung und Verbreitung in Deutschland. Mehrere *autos* und Stücke von Calderón und Lope de Vega waren bereits für Opernaufführungen adaptiert worden.¹⁸

Der Komponist Johann Philipp Förtsch und der Librettist Hinrich Hinsch trafen sich in Hamburg um 1680. Sie arbeiteten zusammen an mehreren Opern und eine davon, *Der irrende Ritter D. Quixotte de la Mancía*, war

¹⁷ Melz (1945) bietet in seiner Studie eine exzellente Analyse beider Texte.

¹⁸ Calderóns *auto* mit dem Titel *La cena de Baltasar* und Lopes Drama *El mayor imposible* waren schon als Opern aufgeführt worden, bevor sie auf einer Theaterbühne in Deutschland erschienen (1682).

die erste deutsche Oper zu dem cervantinischen Roman.¹⁹ Sowohl Hinsch als auch Förtsch waren mit dem Original vertraut, da sie Spanisch lasen. Wie man später beobachten kann, ist dies ein bedeutender Faktor bei der Rechtfertigung von Ergänzungen und Veränderungen. Es ist wichtig zu erkennen, dass Hinsch sogar beim Titel eine kluge Anspielung auf den komplexen Charakter des Protagonisten macht. Zunächst scheint es nur ein Wortspiel seitens des Librettisten zu sein. Doch der Leser wird bald verstehen, dass hier eine subtile psychologische Analyse mitschwingt. Der deutsche Titel *Der irrende Ritter D. Quixotte de la Mancha* ist keineswegs eine Übersetzung des spanischen *Vida y Hechos del ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*.²⁰ Hinsch veränderte absichtlich das beschreibende Adjektiv des „Ritters“ von einem definitiv positiven Attribut im Spanischen *ingenioso* in ein eher negatives deutsches „irrende“. *Ingenioso* hatte zu Cervantes' Zeiten die Bedeutung von „una fuerza natural de entendimiento“ (ein natürliches Begriffsvermögen) (Rosenblat 1971: 158).²¹ Das deutsche Wort „irrend“ hingegen kann auf drei Arten interpretiert werden: irrig, umherziehend, verloren. Obwohl diese drei Interpretationen in der Bedeutung des Wortes verbunden sind, führt der Librettist mit der Wahl des Adjektivs „irrend“ sein Konzept von Dualität in Don Quijotes Persönlichkeit ein, indem er ihn nicht nur als jemanden sieht, der sich womöglich bei seinen Taten täuscht, sondern der auch als Person den Orientierungssinn verloren hat. Er gibt der Charakteranalyse Don Quijotes eine psychologische Richtung und hebt die Komplexität seiner Persönlichkeit hervor. Das Wichtigste dabei ist, dass Hinsch nichts Komisches in der Person Don Quijotes sieht, son-

¹⁹ Dieses Libretto ist das älteste in meiner Untersuchung. Ich möchte kurz auf die abenteuerlichen Umstände eingehen, unter denen mir das Exemplar in die Hände fiel: Die barocke Oper am Hamburger Gänsemarkt existierte ungefähr zwischen 1680 und 1730. Nach dieser Zeit blieb das Archiv erhalten, das Gebäude wurde jedoch für andere Zwecke genutzt. Später wurde das Archivmaterial in die Hamburgische Staatsoper, ein paar Häuser weiter, gebracht. Dieses Gebäude wurde im Zweiten Weltkrieg zum größten Teil zerstört, und man nahm an, dass dabei alle Dokumente aus der Barockzeit vernichtet worden seien. Als ich jedoch das Musikarchiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky besuchte, erhielt ich die Erlaubnis, nicht katalogisiertes Material zu benutzen, und stieß dabei auf das vermutlich einzige erhaltene Exemplar des besagten Librettos.

²⁰ So der Titel des Romans in der Ausgabe von Juan Momarte, Brüssel 1662. Ich bin mir fast sicher, dass dem Libretto diese Ausgabe zugrunde liegt. Das würde die Wahl des Begriffs „Ritter“ (*caballero*) erklären und nicht „Edler“ oder „Junker“ (*hidalgo*). Siehe auch das Faksimile der Titelseite dieser Ausgabe in Murillo (1982: o. S.).

²¹ Siehe auch unter „ingenio“ in Murillo (1982: 97) und Maldonado de Guevara (1957: 97–111).

dern eher in den Situationen, die aus Don Quijotes veränderter Wirklichkeitswahrnehmung entstehen. Für ihn ist Don Quijote „[v]on gutem natürlichen Verstand, der aber durch das continuirliche Lesen der alten Spanischen Romanen [...] etwas verrücktet worden [...] und endlich von gutem Herzen und einer angeborenen Tapferkeit [...]“ (Hinsch/Förtsch 1690: 1 f.).

Bei dem Versuch, die Abweichung seines Librettos vom Originalroman zu rechtfertigen, lenkt Hinsch in seiner Einleitung die Aufmerksamkeit auf die Veränderungen, die er vorgenommen hat. Der Kern des Librettos geht auf den zweiten Teil des Romans zurück (II, 30–57) und spielt am Hofe des Herzogs. Hinsch erklärt die Hinzufügung von Rodrigo, einer Figur, die nicht im Original erscheint, durch den notwendigen theatralischen Effekt: „wie es uns vor das Theatrum am besten zu seyn gedeucht / haben uns auch der / den Schau=Spiel Schreibern erlaubten Freiheit gebraucht / und den Rodrigo [...] mit eingeführet“.²² Außerdem verteidigt er seine Abweichung vom Original, indem er den Leser daran erinnert, dass andere Dramatiker vor ihm ebenso verfahren seien. Als Beispiel nennt er den *Berger extravagant* von Charles Sorel, eine Satire der Gattung der Schäferdichtung. Hinsch schreibt Sorels Werk fälschlicherweise Thomas Corneille zu, dem Bruder des großen französischen Dramatikers Pierre Corneille. Dieses Stück spiegelt zum einen Don Quijotes eigenen Wunsch am Schluss des Romans wider, ein Schäfer zu werden, und zum anderen die Episode von Grisóstomo und Marcela. Der Inhalt hat nichts mit dem *Quijote* zu tun, doch soll hier die Schäferdichtung ebenso satirisch dargestellt werden, wie im *Quijote* die Ritterromane parodiert werden. Andreas Gryphius schrieb 1663 eine Adaptation des Werkes von Sorel, in der mehrere Figuren ergänzt wurden, die nicht im Original auftauchen. Auf seine Adaptation bezieht sich Hinsch. Diese Auffassung von der Schäferdichtung, die aus Frankreich kam, trägt zu einer frühen romantischen Interpretation von Don Quijote nicht nur in Hinschs Libretto, sondern in Deutschland im Allgemeinen bei.

In der Einleitung wendet sich Hinsch weiter an den Leser und bereitet ihn auf das vor, was er aus dem Libretto lernen wird. Er erklärt, dass er mit dem Libretto habe zeigen wollen, dass es für menschliche Wesen ebenso unausweichlich sei, von Torheit oder Wahnsinn befallen zu werden wie an

²² Hinsch/Förtsch (1690: 1). Dies ist die einzige Information auf dem Mikrofilm, der für mich vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg angefertigt wurde. Auf dem Libretto findet sich kein Hinweis auf das Publikationsdatum oder darauf, ob es sich um eine Kopie des Originals handelt.

Windpocken zu erkranken. Wir alle würden davon einmal befallen, und in diesem Fall werde der Verstand mit der Torheit kämpfen, um sie zu besiegen und uns zu heilen. Um diesen Punkt zu unterstreichen, räumt er ein, das Leben des spanischen Ritters Don Quijote ausgesucht zu haben, denn in diesem Buch „scheinen Thorheit und Witz darinnen mit einander zu streiten“ (Hinsch/Förtsch 1690: 2). Hinsch beginnt sein eigentliches Libretto mit einem Präludium, in dem eine Reihe von allegorischen Figuren erscheint. Dieses Präludium ist praktisch eine visuelle Synthese der Einleitung, die sich jetzt an das Publikum richtet und hervorhebt, was zu erwarten ist. Die personifizierte Torheit sitzt auf einem Thron und ihr wird von fünf Hofnarren gehuldigt, die zusammen mit der Torheit verschiedene Gefühle der menschlichen Natur beherrschen. Da ist der Kleidungs Narr, der Narr der Zecherei, der Venus Narr, der Narr der Verstellung und der Narr der Fabel. Die Torheit erteilt eine Aufgabe, bei der jener Narr die Krone und den Thron erhalten soll, der es schafft, dem Hofe die größte Unterhaltung zu bescheren, indem er aufzeigt, welche Wirkung ihr Einfluss auf die menschlichen Gefühle hat. Jeder von ihnen rezitiert ein paar Zeilen in Verspaaren und begründet, warum er die Krone verdiene. Der Gewinner ist, nicht überraschend, der Narr der Fabel. Er beteuert, dass sein Einfluss Menschen dazu gebracht habe, den Verstand zu verlieren und sich abnorm zu verhalten: „Wenn mein überzuckert Gifft / Das aus diesen Blättern quillet / und stets reizet / nimmer stillt / einmal ein Gemüthe trifft: kann es aus der Thorheit Ketten / selbst die Stärke nicht erretten“ (Hinsch/Förtsch 1690: 66–73). Die Torheit und alle übrigen Narren stimmen darin überein, dass der Narr der Fabel die Krone verdiene, da Don Quijote durch sein Einwirken verrückt geworden sei und eine Quelle der Freude und Unterhaltung für sie sein werde: „Dieweil durch dich / Ein Ritter uns ergetzt / der seinen Witz verliert [...] / Weil durch dich Don Quixott uns heute Freud gebiert“ (Hinsch/Förtsch 1690: 80–84).

Indem er die Fähigkeit zur Unterhaltung in einem Zustand des Wahnsinns hervorhebt, liefert Hinsch eine genaue Lektüre der Rolle Don Quijotes in dieser Oper. Es ist die Rolle des Narren, dem es erlaubt ist, die Wahrheit zu sagen, ohne dafür zur Rechenschaft gezogen zu werden. In der Tat scheint Don Quijote zu Beginn des ersten Akts, als er zum Hofe des Herzogs Don Pedro gebracht wird, diese Rolle manchmal zu erfüllen.

Die Oper folgt nun sehr genau den Romanepisoden am Hofe des Herzogspaares, wo Don Quijote, kurz nach seiner Ankunft, zum Gesprächs-

und Unterhaltungsobjekt wird. Nachdem er mit Katzen gekämpft hat, die Glocken an ihren Beinen tragen, kämpft Don Quijote auch mit einem großen Zauberer, der zwölf Jungfrauen verzaubert hat und ihnen Bärte wachsen lässt. Es folgt ein abschließendes Duell mit Sansón Carrasco alias „der Ritter vom silbernen Mond“. Wie in Cervantes' Vorlage wird Don Quijote nach der Niederlage im Duell gezwungen, die Auflage, die vor dem Kampf vereinbart wurde, zu erfüllen: Er muss jegliche ritterliche Taten unterlassen.

Der Librettist achtet sehr darauf, das Schwanken des Ritters zwischen Verstand und Torheit zu unterstreichen, was für jeden am Hofe faszinierend ist. Hinsch scheut keine Mühe, diese scheinbare Dualität herauszustellen, ist aber darauf bedacht, Don Quijote nicht als komische, sondern als tragische Figur darzustellen. Hinschs Interpretation von Don Quijote als tragischer Figur – ein edler Verrückter, der in der Lage ist, Mitgefühl zu erregen – kommt der romantischen Sichtweise schon sehr nah. Sein Don Quijote ist ein nur teilweise verrückter Philanthrop, der das Unrecht auf dieser Welt bekämpfen will. Wahnsinn wird zum Werkzeug, um dies zu erreichen. Obwohl das Konzept des Wahnsinns als geläufiges Element der Romantik die Literatur noch nicht erreicht hat, macht Hinsch schon vollen Gebrauch davon. Hinschs Vorstellung von Wahnsinn stimmt mit der Vorstellung der Romantiker überein, die den Wahnsinn als Darstellung eines psychologisch komplizierten Zustands des menschlichen Verstandes erklärten.²³

Für Hinsch und für die Romantiker ist Don Quijote ein faszinierendes Beispiel von Dualität, bei dem sich die Veranlagung für rationale Erklärungen mit der Schwäche für irrationale Impulse verbindet.

Auf der Titelseite betont der Librettist deutlich, sein Werk sei der Form nach eine Komödie. Er nennt es ein „Lustspiel“, ein fröhliches Stück oder eine Musikkomödie. Durch das gesamte Libretto hindurch unterstreicht er jedoch seine in der Einleitung gemachte Erklärung, dass Don Quijote von Natur aus intelligent, gutherzig, tapfer und edel in Verhalten und Art sei. Diese romantische Wahrnehmung des Protagonisten verstärkt sich im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts, hat aber ihren Ursprung in der ersten deutschen Oper über Don Quijote und steht im direkten Gegensatz zur französischen und englischen Interpretation.

²³ Erst Anfang des 18. Jahrhunderts trat die Pseudowissenschaft der Phrenologie in Erscheinung, begründet durch den deutschen Neuroanatom Franz Joseph Gall.

18. Jahrhundert

In den folgenden Jahrzehnten kann sogar eine noch stärkere Präsenz des Romans in Deutschland festgestellt werden. „Im 18. Jahrhundert erreichte *Don Quijote* den höchsten Grad an Beliebtheit in Deutschland. Nie war sein Einfluss so groß wie damals, nicht einmal in der Romantik. Praktisch jeder Aspekt und Abschnitt des deutschen Lebens zwischen 1730 und 1800, so weit diese in der Literatur widergespiegelt werden, sind direkt mit dem *Quijote* verbunden“ (Bergel 1947: 309). Zu jener Zeit stimmen die Ansichten über den *Quijote* praktisch einmütig darin überein, das Werk im Wesentlichen als Satire zu begreifen. Dennoch ist die Auffassung hinsichtlich des Protagonisten ganz anders. Bergel zufolge stellt er für die meisten Leute den „geistig Armen“ dar, der triumphieren und das Himmelreich erobern wird (Matthäus 5, 3). Auch wenn der endgültige Sieg ungewiss ist, da ihm die Belohnung nicht in diesem Leben zuteilwird, verstehen die Leser auch die Freiheit, die mit der schwierigen Lage einhergeht, als „geistig arm“ bezeichnet zu werden. Die Gesellschaft wird denen bereitwillig vergeben, die verrückt sind, selbst wenn sie Tabus brechen. Mit dieser Idee werden der Roman und sein Protagonist Don Quijote zum Instrument in den Händen aufgeklärter Schriftsteller und Gesellschaftskritiker.

Diese Ansicht kann aus verschiedenen Libretti der Epoche abgeleitet werden, wo die Ideen der Aufklärung in musikalisch arrangierten Versen Ausdruck finden. Ein gutes Beispiel ist das anonyme Libretto von 1739 *Amor medico o sia il Don Chisciotte (Die Liebe ein Arzt, oder Don Quijote)*, das vom Hofdrucker Johann Peter von Ghelen in Wien veröffentlicht wurde. Das Libretto ist zweisprachig auf Italienisch und Deutsch verfasst, eine höchst unübliche Praxis am Wiener Hof zu jener Zeit. Weder der Librettist noch der Komponist werden genannt, und es ist nicht bekannt, ob dieses Werk aus drei Akten jemals aufgeführt wurde. Es wird keine Gattungsbezeichnung angegeben, doch das Werk kann als frühes Beispiel eines „Singspiels“ bezeichnet werden. Das Zensorensiegel weist darauf hin, dass es entweder für die Bühne oder die Veröffentlichung autorisiert wurde, was nicht bedeutet, dass es tatsächlich aufgeführt worden ist. Obwohl das veröffentlichte Libretto existiert, scheint nur eine begrenzte Anzahl von Exemplaren gedruckt worden zu sein. In keiner der von mir konsultierten Musiksammlungen fand sich ein Hinweis auf das Libretto oder die Partitur

dieses Werks. Bis heute wurde die Partitur nicht gefunden.²⁴ Auf den ersten Blick ist dieses Libretto, wie viele andere, ein charmantes Unterhaltungsstück. Bei einer genaueren Untersuchung lässt sich jedoch eine sehr subtile Kritik an Gesellschaft, Religion, Erziehung und Regierung erkennen. Die Haupthandlung (der Librettist nennt sie Fabel, aus dem Lateinischen *fabula* = Handlung) erzählt von zwei Schwestern, Lucrine und Albarosa, die allein in einer Burg in der Sierra Morena leben. Beide Schwestern haben Naturwissenschaften studiert. Albarosa interessiert sich zudem für Astrologie und Sterndeutung. Im Burggarten verliebt sich Lucrine in eine Adonis-Statue des berühmten Bildhauers Fidenio, die Adonis in den Armen der Venus zeigt. Sie verliert den Verstand. Albarosa bittet Amaranto, Fidenios Sohn, um Hilfe, um die Verstandeskraft ihrer Schwester zurückzugewinnen. Sollte Amaranto erfolgreich sein, wird Albarosa ihn heiraten, auch wenn sie Ildoro liebt. Sie ist aber davon überzeugt, dass Amaranto keinen Erfolg haben wird. Keiner der Betroffenen weiß, dass Fidenio Amaranto als Modell für die Adonis-Statue benutzt hat. Als Lucrine Amaranto im Garten vor der Statue trifft, verliebt sie sich in das lebendige Abbild und wird geheilt. Nun fordert Amaranto seinen Lohn und erfährt von Albarosas Liebe zu Ildoro. Nach dieser Entdeckung verzichtet er großzügig auf seinen Anspruch und wendet sich Lucrine zu, die ihn zum Mann nimmt.

Parallel dazu verläuft der Handlungsstrang Don Quijotes: Dieser hat Sancho beauftragt, einen Brief an Dulcinea zu überbringen, während er selbst in der Sierra Morena bleibt und den in sich gekehrten Wahnsinn des Amadis imitiert. Auf seinem Weg nach Toboso trifft Sancho auf López, einen Verwandten von Don Quijote, der ihn anweist, seinem Herrn zu helfen heimzukehren, damit dieser seine geistige und körperliche Gesundheit wiedererlangt. Als Zeichen seiner Anerkennung gibt er ihm ein Geldstück, welches Sancho unbemerkt verliert. Als Sancho im Wirtshaus eintrifft, erhält er ein opulentes Mahl von Grullo, dem Wirt. Er kann nicht bezahlen, und Grullo weist seine Leute an, eine Decke zu bringen. Später, als Sancho

²⁴ Ich bin zufällig auf dieses Libretto gestoßen, als ich im Juli 1987 an der Albertina-Hofbibliothek in Wien recherchierte. Bei Gesprächen mit dem Kurator Dr. M. Koreni (einem leidenschaftlichen Hispanisten, der sich hauptsächlich mit der politischen Entwicklung im 18. Jahrhundert in Spanien befasst) fragte ich ihn bezüglich dieses kuriosen Librettos, ob er darin auch eine Allegorie für die Ablösung der spanischen Herrschaft der Habsburger durch die Bourbonen und den anschließenden Erbfolgekrieg sehe. Er sagte mir, dass eine solche Interpretation zum Teil zu rechtfertigen sei, riet mir jedoch, das Libretto nicht als offene Erklärung gegen das Haus der Bourbonen zu lesen, sondern eher als Satire auf die letzten Habsburger in Spanien.

wieder auf Don Quijote trifft, erfindet er eine fantastische Geschichte darüber, wie er es geschafft habe, so schnell nach Toboso und wieder zurückzukommen, und erzählt Don Quijote, er müsse mit Pandafilando kämpfen, um der verzauberten Dulcinea zu helfen. Auf dem Rückweg zum Wirtshaus treffen sie auf Rigo, den Barbier, und Don Quijote nimmt die Barbierschüssel an sich, die er für Mambrinos Helm hält. Im Wirtshaus kämpft López, alias Pandafilando, mit Don Quijote unter der Bedingung, dass dieser, sollte er den Kampf verlieren, in einem großen Vogelkäfig nach Hause zurückkehrt und für ein Jahr von allen ritterlichen Aktivitäten Abstand nimmt.

Diese beiden Handlungsstränge, *Amor Medico* und *Don Chisciotte*, laufen parallel zueinander (oder besser gesagt, eine Geschichte ist in die andere eingeschoben), bis auf zwei Momente, in denen sie sich kreuzen und verbinden. Das eine Mal trifft Don Quijote auf Lucrine, die ihn für Vulkan hält. Sie streiten über Dulcinea, denn Lucrine erzählt ihm, sie habe Dulcinea in den Armen eines anderen Mannes gesehen. Als Beweis bringt sie ihn zur Adonis- und Venus-Statue. In der Zwischenzeit hat Amaranto eine Satyrmaske auf Adonis' Gesicht gelegt. Als Don Quijote dies sieht, glaubt er, Adonis sei der Teufel, und beginnt einen Kampf mit ihm. Amaranto, der sich versteckt gehalten hat, greift ein, um die Statue vor der Zerstörung zu retten. Dabei hat sich die Maske vom Gesicht der Statue gelöst und Don Quijote, der die Ähnlichkeit zwischen Adonis und Amaranto erkennt, denkt, er sei einem weiteren Teufel begegnet. Bei dem Handgemenge mit der Statue bricht Don Quijote den Pfeil in Adonis' Hand ab. Der Pfeil enthält ein Papierstück, das Amaranto liest. Es ist eine Botschaft, in der Fidenio belegt, dass ihm sein Sohn als Modell für die Adonis-Statue gedient habe. Don Quijote beendet den Kampf mit Amaranto, da er nicht zwei Teufel derselben Familie bekämpfen will.

Das zweite Mal, wo beide Geschichten aufeinandertreffen, ereignet sich im Wirtshaus, als Grullo die zwei Schwestern herbeiruft, die nun mit ihren jeweiligen Verlobten zusammen sind, um den Kampf zwischen „Pandafilando“ und Don Quijote zu sehen. Sie kommen hinzu und kommentieren auf dem Weg die Windmühlenattacke und den Kampf mit den Marionetten.

Die Quijote-Handlung kommt Francesco Contis italienischer Oper *Don Chisciotte in Sierra Morena* von 1719 zum Teil sehr nah, bei der das Libretto von Apostolo Zeno und Paolo Pariati stammt. Mehrere Namen des Zeno/Pariati-Texts werden hier wieder eingeführt: Rigo, der Barbier; López, ein Verwandter Don Quijotes; „Pandafilando“. Dieses Libretto hat Ereignisse

der letzten drei Akte von Contis Oper in fünf Akten wieder eingeführt, die alle im Wirtshaus spielen. Wie Zeno/Pariati verarbeitet der Librettist dieses Textes nur eine Begegnung mit dem Barbier. Die erste verschmilzt mit der zweiten im Wirtshaus. Der Rest der Handlung ist gleichfalls ähnlich, ebenso wie das Ergebnis der letzten Konfrontation und ihre Folgen.

In der Haupthandlung von *Amor medico* finden sich Hinweise auf die Philosophie der Aufklärung: Zwei Schwestern, die allein leben, Naturwissenschaften studiert haben und sehr offen ihre Vorliebe für die Männer ausdrücken, die sie heiraten wollen. Es gibt allerdings keine Autoritätsperson in ihrem Leben, die sie darin unterweist, was von ihnen als Frauen erwartet wird. Außerdem kontrollieren sie nicht nur die Situation, sondern auch die Männer. Ebenso ist Albarosas Infragestellung der göttlichen Macht, indem sie ein spirituelles Orakel befragt, ein sicheres Zeichen von Misstrauen gegenüber religiösen Dogmen.²⁵

Die zweisprachige Ausgabe stellt ebenfalls eine sehr interessante Besonderheit dar. Es ist wahr, dass sich zu jener Zeit am Wiener Hof eine Reihe italienischer Musiker befand und Italienisch die Musikfachsprache war. In den deutschsprachigen Ländern war es lange üblich gewesen, Deutsch für das Instrumentenspiel oder die Gesangsanweisungen zu gebrauchen. Georg Philipp Telemann war ein leidenschaftlicher Verfechter dieser Praxis und wandelte zum Beispiel „vivace“ in „lebhaft“ und „piano“ in „leise“ um. Über ein halbes Jahrhundert lang hatten Deutsche ihre eigene Sprache für Opernlibretti verwendet. Doch der Wiener Hof übernahm das Deutsche als Musikfachsprache nur sehr langsam. Sogar als Wolfgang Amadeus Mozart 1782 seine *Entführung aus dem Serail* vorstellte, wurde das Werk verpönt, weil es auf Deutsch verfasst war. Das Erscheinen eines zweisprachigen Librettos zeigt somit eine progressive Haltung an, die mit dem Geist der Aufklärung einhergeht. Eine Anmerkung am Ende des deutschen Librettos unterstreicht diese Idee auf kuriose Weise: „Die Büchlein hiervon seynd in WELSCH und Deutscher Sprach beysammen bey dem Eingang des Teatri zu haben.“ Seit dem frühen 17. Jahrhundert war das Wort „Welsch“ ein abfälliger Ausdruck, der hauptsächlich für die italienische Sprache oder die Italiener verwendet wurde. Hier ist offensichtlich, dass irgendeine Form von Kritik beabsichtigt war.

²⁵ Dies ist die Zeit der Pragmatischen Sanktion in Österreich, durch die Kaiser Karl VI. in zwei Edikten (1713 und 1724) die Thronfolge für eine Tochter sicherte. Tatsächlich bestieg seine Tochter Maria Theresia, geboren 1717, im Jahre 1740 den Thron.

Dem italienischen Beispiel entsprechend findet man in Deutschland auch die Entwicklung einer Opera buffa, das so genannte „Singspiel“. Das Singspiel, eine frühe deutsche Form der komischen oder scherzhaften Oper, erschien Mitte des 18. Jahrhunderts. Sein wichtigstes Merkmal ist der Gebrauch des gesprochenen Dialogs anstelle des Rezitativs.²⁶ Die Musik bestand aus Liedern in sehr schlichtem Stil. Häufig waren deutsche Volkslieder Elemente eines „Singspiels“. Im Idealfall wurden schlichte und mitreißende Melodien ausgewählt, die jeder ohne (Instrumental-)Begleitung singen konnte. Das Singspiel unterscheidet sich von der Opera buffa nicht nur in der Verwendung gesprochener Dialoge, sondern auch im Gebrauch von Duetten und Terzetten anstelle der mehrstimmigen Lieder für sechs oder acht Stimmen. Dieses Genre wurde durch Joseph Haydn und Mozart zur Perfektion gebracht. Die meisten Musikwissenschaftler sehen Johann Adam Heller (1728–1804) als „Erfinder“ des deutschen Singspiels. Doch neuere Studien zu Georg Philipp Telemann haben ans Licht gebracht, dass er als eigentlicher „Vater des deutschen Singspiels“ gelten könnte (Baselt 1969: I, 73 ff.).

Obwohl Telemanns *Quijote*-Kompositionen 34 Jahre auseinanderliegen, gehört die ältere, *Sancio oder die siegende grossmuth* (1727), zur Gattung Singspiel. Das Libretto unterscheidet sich nur wenig von den Episoden auf der Insel aus Teil II, 44 des *Quijote* und verdient keine genauere Betrachtung. Das spätere Werk von 1761 soll jedoch ausführlicher untersucht werden. Es erscheint unter drei verschiedenen Titeln: *Basilio und Quiteria*, *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* und *Don Quixote der Löwenritter*.

Der Librettist Daniel Schiebeler (1741–1771) war erst 18 Jahre alt, als er die Idee hatte, ein Libretto zu der bekannten *Quijote*-Episode der „Hochzeit des Camacho“ (II, 20–21) zu entwerfen. Diese Idee erwuchs aus seinem umfangreichen Studium der spanischen Sprache und Literatur. Schiebeler arbeitete mit dem Originaltext des *Quijote*, um ein Libretto zu gestalten, das seinen eigenen hohen Maßstäben entsprach. Aus Teilen seiner Korrespondenz ist ersichtlich, dass er eine Kopie der 1737 von Gregorio Mayáns y Siscar veröffentlichten Ausgabe *Vida y hechos del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* besaß und mit dieser arbeitete (Baselt 1971: I, 85–100; Murillo 1982: 54). Schiebeler präsentierte Telemann einen Entwurf dieses Librettos mit dem Titel *Basilio und Quiteria*. Zu jener Zeit war Telemann fast 80 Jahre

²⁶ Eine Eigenschaft, die es auch mit der französischen *opéra comique* gemeinsam hat, von der es eigentlich abstammt.

alt. Er verliebte sich in das Stück und erklärte sich bereit, die Musik dazu zu komponieren. Bei der Dramatisierung der Handlung dieser Episode teilte Schiebeler sie in fünf Szenen mit einem Ballett auf. Er gab auch präzise Bühnenanweisungen. Dennoch überarbeitete Telemann das gesamte Libretto peinlich genau und produzierte einen Text, der besser für die Art der Musik geeignet war, die er im Kopf hatte. Er strich die komplette dritte Szene heraus, eine im cervantinischen Original allegorische Szene, die im Stil einer *hablada* die Hochzeitsfeier schmückend darstellen sollte. In älteren spanischen Volksbüchern wird die *hablada* als Tanzstück beschrieben, in dem gesprochen und gesungen wurde und das üblicherweise im Freien auf dem Dorfplatz oder auf der Wiese bei einem Dorffest aufgeführt wurde (García Matos 1956: 10). In Teil II, 20 des Romans fügt Cervantes eine *hablada* in die Hochzeitsfeier des reichen Camacho ein. Schiebeler übernahm diese Szene fast wörtlich von Cervantes und zeigte das Scheingefecht zwischen Reichtum und Liebe in Form eines „Singballetts“. Telemanns Auffassung der endgültigen Komposition ließ keine Ballettszene zu. Außerdem überarbeitete Telemann den Text so, dass das Versmaß sich ohne Weiteres seiner Musik anpassen konnte. Der junge Schiebeler, der in solchen Dingen noch recht unerfahren war, hatte auf diesen Aspekt nicht geachtet. Die endgültige Version des Librettos wurde musikalisch untermalt und feierte am 5. November 1761 Premiere. Der neue Titel lautete: *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*.

Der Form nach ist die Komposition ein Singspiel in einem Akt. Telemann gab sich große Mühe, die unterschiedlichen Figuren des Stückes musikalisch zu differenzieren. Don Quijote und Sancho werden als Männer von Stand dargestellt, zuweilen etwas spießig, aber mit einem parodistischen Effekt. Ihre Arien erinnern an die etwas pompösen Da-capo-Arien der italienischen Opera seria. Ihre Dialoge sind im rezitativen Stil gehalten. Die einfachen Leute, Schäfer und Landbevölkerung, machen auf der anderen Seite Gebrauch von volkstümlichen Melodien und Volksliedern, die mitunter an die späten Meister des Singspiels wie Haydn und Mozart erinnern. Ein weiteres für Telemann charakteristisches Verfahren ist das Einfügen von Rhythmus und Instrumentaltechniken, die typisch für die spanische Folklore waren. In einigen Schäferliedern ist der *ostinato*-Rhythmus der Trommeln bestimmter spanischer Volkstänze zu hören, insbesondere

der Chaconne und der Jota Aragonesa.²⁷ Die Idee, diese volkstümlichen Motive einzufügen, übernahmen Librettist und Komponist von der detailreichen Beschreibung der musikalischen Sitten und Traditionen im *Quijote*. Für einen an stilistischen Einzelheiten interessierten Musiker wie Telemann regten diese Beschreibungen die Phantasie an und veranlassten ihn, sie in seiner Komposition zu verwenden, indem er sie nach seinem Stil formte und trotzdem stets Respekt für die originale Schöpfung zeigte.

Wie in Italien wurde auch in Deutschland, wenngleich versehentlich, durch eine *Quijote*-Oper ein neues Operngenre eingeführt und verbreitet. Während in Italien Cervantes' Meisterwerk der Entwicklung des *buffo*-Genres förderlich war, wurde in Deutschland das Erscheinen des frühen „Singspiels“ mit einer *Quijote*-Oper verbunden.

19. Jahrhundert

Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts erreichte die Romantik ihre Blütezeit, und damit waren weitere Veränderungen verbunden. Während das 18. Jahrhundert in Deutschland dem *Quijote* eine universelle Bedeutung zugewiesen hatte, sahen viele Romantiker den Roman als Ausdruck eines „Nationalwerkes“, als eine Widerspiegelung der „spanischen Seele“. Dies geschah hauptsächlich aufgrund der Popularität der Schilderung der Reise Wilhelm von Humboldts durch Spanien. Für Humboldt konnte nur jemand, der durch Spanien gereist und Leute und Traditionen beobachtet hatte, den *Quijote* richtig verstehen. Don Quijote wird für die Romantiker immer mehr zum tragischen Helden, eine Art Märtyrer, der der Dummheit seiner ihm unterlegenen Umgebung zum Opfer fällt (Bergel 1947: 324; Close 1978: 30 ff.). Im Lichte der Mythologie wird er als Held gesehen, der wie Tantalus unzählige und endlose Rückschläge erleidet. Sein Schicksal ist zeitlos und daher wird er für viele zum Ideal. Dennoch waren für viele Leser die eingeschobenen Erzählungen von größerer Bedeutung als die Ge-

²⁷ Die Geschichte der Chaconne ist selbst recht interessant. Cervantes erwähnt sie in seiner Novelle *La ilustre fregona* als einen aus Amerika stammenden Tanz, möglicherweise aus Kuba. Ihren Weg in die Musik fand sie über das Prinzip des *ostinato*-Basses. Der Tanz selbst war in unregelmäßigem Takt mit primitiven Formen der Wiederholung gehalten. Er steht der portugiesischen Follia und der italienischen Passacaglia nahe. Alle drei spielten eine wichtige Rolle in der Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine der bekanntesten Chaconnes ist Johann Sebastian Bachs Violinen-Ciaccona.

schichte Don Quijotes selbst. Sie waren von den darin auftretenden pittoresken Elementen fasziniert. Die wilde Leidenschaft, die Schäfer, Mauren und schönen Frauen auf der Flucht galten ihnen als Quintessenz romantischen Geistes (Bergel 1947: 324; Close 1978: 30 ff.). Das ganze 19. Jahrhundert hindurch gibt es Kommentare und kritische Arbeiten über den *Quijote*. Sie sind jedoch nicht unter einem Titel zusammengefasst, sondern finden sich verstreut in privater Korrespondenz oder in Essays zu anderen Themen.²⁸ Deutsche Hispanisten werden immer noch gelegentlich von Gelehrten, die auf einem gänzlich anderen Gebiet forschen, auf diese Tatsache hingewiesen.²⁹

Vor diesem Hintergrund komponierte der 16 Jahre alte Felix Mendelssohn Bartholdy 1825 *Die Hochzeit des Camacho*, eine komische Oper. Die Uraufführung fand 1827 in Berlin statt. Jahre später bezog er sich auf diese Komposition als „meine Sünden auf Camachos Hochzeit“. Es ist nicht ganz klar, wer das Libretto schrieb. Es wird zwei unterschiedlichen Personen zugeschrieben: Carl August Ludwig von Lichtenstein und F. Klingermann. Das Original-Libretto und die Partitur existieren nicht mehr, nachdem Mendelssohn sie wahrscheinlich angesichts der negativen Reaktionen auf die Oper in der ersten Laufzeit in Berlin vernichtet hat. Es gibt allerdings eine Piano-Partitur mit Text, die teilweise die beiden Librettistennamen erklärt. Mendelssohn verwendete Kapitel 19, 20 und 21 aus dem zweiten Teil des Romans und fügte einige Ereignisse aus dem Abenteuer in der Höhle des Montesinos aus den Kapiteln 22 und 23 hinzu. Er war besonders von Cervantes' Beschreibung der Musikinstrumente und der unterschiedlichen Tänze bei der Hochzeitsfeier beeindruckt. Anders als Telemann fügte er die allegorische Szene mit Cupido, Reichtum und Liebe ein und machte daraus eine Ballettszene, die in einer deutschen Opern nur erlaubt war, wenn sie sich für die Handlung als wesentlich erwies. Mendelssohn wählte als Haupttänze einen Bolero und einen Fandango. Die Oper ist in zwei Akte und viele Szenen unterteilt und macht von mehreren gesprochenen Dialogen Gebrauch. Die Sprache ist zuweilen sehr romantisch bis zu dem Punkt, sentimental oder gar rührselig zu werden. Dies trifft besonders auf zwei Arien des Basilio zu: als er bei Mondschein im Wald umherstreift auf der

²⁸ Zum Beispiel erklärt Friedrich Schlegel einige seiner Gedanken über den *Quijote* in einer Rezension zu Goethes Werk und in einer Rede über die Mythologie (Bergel 1947: 342).

²⁹ Dies trifft auch noch für das 20. Jahrhundert zu: siehe Thomas Manns Essay „Meerfahrt mit *Don Quijote*“ (Mann 1936).

Suche nach der passenden Zypresse, aus der er seine Hochzeitskrone machen kann, und als er schließlich Quiteria am Hochzeitstag sieht und sie zum schönsten Mädchen im ganzen Land erklärt. Zu diesem Zeitpunkt wird selbst der burleske Sancho weinerlich, angesichts so vieler Schönheit, und fällt mit einer schwermütigen Melodie ein. Don Quijote, hier nur unter dem Namen Quijano bekannt, wird als edler und mutiger Ritter dargestellt, der seine lange Lanze einsetzt, um alles und alle zur Ordnung zu bringen und für jene, die sich in Not befinden, zu kämpfen. All dies passt perfekt in die romantische Mode der Zeit. Musikkritiker haben ihr Bedauern darüber geäußert, dass Mendelssohn seine Oper zu einem späteren Zeitpunkt nicht überarbeitet hat. Wenn er dies getan hätte, da sind sich die Kritiker sicher, würde sie noch heute aufgeführt werden.³⁰

Für den durchschnittlichen Deutschen blieben die romantischen Vorstellungen über den *Quijote* bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts prägend. Trotzdem wurde die romantische Interpretation schon in der Blüte der Romantik von einer Reihe deutscher Denker und Philosophen angegriffen. Unter diesen Kritikern befand sich auch Hegel. Er gab dem romantischen Konzept des *Quijote* eine neue Bedeutung als Prototyp des modernen Romans. Beide Sichtweisen, die traditionelle (romantische) und die realistische (antiromantische), haben nach Hegel das Aufeinanderprallen von chimärischen, subjektiven Ideen von Liebe, Ehre, Ehrgeiz oder Weltverbesserung und die prosaische Realität der existierenden Ordnung zum Hauptthema, die sich selbst in Gestalt der von Polizei, Hof und Armee aufgestellten Gesetze von Staat und Gesellschaft präsentiert. Für Hegel ist der subjektive Geist charakteristisch für die Jugend. Junge Menschen seien die modernen Don Quijotes. Dieser Theorie zufolge fehle es dem abenteuerlichen Individuum als Held der Ritterromane an jeglichem substantiellen Inhalt. Gesetz und Ordnung hätten noch keine eigene Bedeutung und Absicht, sondern seien lediglich subjektive Launen. Cervantes habe diese mittelalterliche Welt des irrenden Ritters im Prozess der Auflösung beschrieben. Für Hegel ist Don Quijote eine Figur, die von der historischen Entwicklung überholt und zurückgelassen wurde. Er ist ein Anachronismus, der aufhört, eine tragische Figur zu sein (Hegel 1905: 214–216).

Ende des 19. Jahrhunderts stellten zwei Komponisten, Wilhelm Kienzl aus Österreich und George Raupenecker aus Deutschland, beste Beispiele

³⁰ Dazu gibt es einen Tagebucheintrag bei Cecilia Jeanrenaud, die später Mendelssohns Frau wurde. Siehe Sietz (1948: 59 f.).

für die romantische bzw. antiromantische Interpretation des *Quijote* dar, die in beiden Ländern nebeneinander bestanden. Indem sie den Weg einschlugen, den viele andere vor ihnen gewählt hatten, schrieben beide Komponisten eine Oper mit demselben Titel *Don Quijote*.³¹ Die Aufführungen fanden mit weniger als einem Jahr Abstand bei Rauchenecker im März 1897 und bei Kienzl im Januar 1898 statt.

Raucheneckers zwei Librettisten, Eugen Dicke und C. Cervinius, liefern ihm ein Libretto, das nach einer komischen Oper schrie. Der Komponist, der bis zu dem Zeitpunkt im romantischen Stil geschrieben hatte und an den Barden von Bayreuth erinnerte, zeigte sich nun dieser Herausforderung gewachsen und verließ den „romantischen Ozean“, um sich einem realistischeren und manchmal ironischen Ausdruck in seiner Musik zu nähern (Hardt 1897: 87). Die Oper in drei Akten fand allgemeinen Anklang und Raucheneckers neuer Stil wurde hoch gelobt. Sein Portrait von Don Quijote ist eine Kombination aus Pathos und Witz auf der einen Seite und Gerissenheit und Pragmatismus auf der anderen. Weder Sancho noch Dulcinea werden erwähnt. Don Quijote wird nicht als Narr dargestellt, der seinen Verstand verloren hat, sondern als sehr gesundes Individuum, welches das Beste für seine Nichte Marcela möchte.³² Für ihn bedeutet das Beste eine finanziell motivierte Vernunfttheirat mit einem älteren Mann. Dass dieser reifere Mann, Don Olivante, ein alter Freund ist, lässt die Verbindung in Don Quijotes Augen noch attraktiver erscheinen.

Die jungverliebten Marcela und Carrasco bestehen jedoch auf ihrem Recht auf Glück und auf einer Liebesheirat statt einer Zweckehe. Das Libretto dieser Oper weicht am stärksten vom Originaltext ab. Don Quijote wird an den Hof der Herzogin gerufen, um sie und ihren Status als Witwe zu beschützen. Seine Nichte Marcela begleitet ihn. Diese ist in den Studenten Carrasco verliebt, doch Don Quijote möchte sie ganz pragmatisch mit seinem alten Freund Don Olivante verheiraten, der zwar schon fortgeschrittenen Alters, dafür aber als Seneschall am Hof der Herzogin wohl situiert ist. Carrasco folgt ihnen, um dieses Vorhaben zu verhindern, gerät jedoch in die Liebesfalle der jungen Herzogin. Ein Kampf mit Don Quijote, der die Gemächer der Herzogin so gut wie ihre Ehre bewacht, endet zugunsten des Studenten, so dass Don Quijote ihm unter Eid versprechen muss, Marcela nicht dem alten Olivante zu übergeben. Alles scheint geklärt

³¹ Bei Rauchenecker lautet die Schreibweise *Don Quichotte*, bei Kienzl *Don Quixote*.

³² Im Roman trägt die Nichte Don Quijotes den Namen Antonia.

zu sein, bis die Herzogin als verschmähte Frau droht, Carrasco ins Gefängnis werfen zu lassen und Marcela zu verbannen. Nur dem Eingreifen der Bauern, die für die Erntezeit gekommen sind, ist die Rettung des jungen Paares zu verdanken. Der Dorfpriester versöhnt die Parteien, und alle bejubeln das junge Paar und Don Quijote.

Der Österreicher Wilhelm Kienzl war ein großer Bewunderer von Cervantes. Die Idee, eine Oper zu komponieren, entstand kurz vor dem 350. Geburtstag des spanischen Autors. In ein Arbeitsbuch, in das er mehrere Entwürfe für die Oper schrieb, machte Kienzl am 9. Oktober 1897 in Graz einen Eintrag zur Erinnerung an den großen Cervantes und seinen 350-jährigen Geburtstag am 9. Oktober 1547 in Alcalá de Henares. Dies ist natürlich eine reine Erfindung des Komponisten, da wir nicht genau wissen, wann Cervantes geboren wurde. Kienzl schrieb sein eigenes Libretto in Anlehnung an Wagners „Gesamtkunstwerk“. Seine hervorragende Beherrschung des Spanischen wird am Ende des Librettos deutlich, wo er ein phonetisches Lexikon der im Text gebrauchten spanischen Ausdrücke anhängt, um die Aussprache zu erleichtern. Es gibt sogar Endnoten zur Erklärung mancher Begriffe wie „Olla podrida = Spanisches Nationalgericht aus Fleisch, Gemüse, Speck und anderen Zutaten, die in einem großen Topf gekocht werden“.

Kienzl unterteilt die Oper in drei Akte und 26 Szenen und versucht, alle wichtigen Episoden beider Teile einzufügen, so dass ein möglichst vollständiges Bild des Originalromans entsteht. Er geht sogar darüber hinaus, indem er einen Besuch Don Quijotes in der Burg von Tirante el Blanco beschreibt. Kienzls Oper hält sich am stärksten an die Gesamtheit des cervantinischen Werkes. Zunächst hatte sich der Komponist auf die Aufgabe vorbereitet, das Libretto zu schreiben, indem er den Roman immer wieder las. Zumeist ist der Librettotext eine fast exakte Kopie des Originals mit dem einzigen Unterschied, in Dialogform umgeschrieben worden zu sein. Die 26 Szenen vermitteln ein rundes Bild beider Romanteile. In seinem Eifer, dem großen Cervantes gerecht zu werden, erreicht Kienzls Werk Wagner-ähnliche Dimensionen. Bei einer ungekürzten Aufführung der Oper dauert sie zwischen vier und fünf Stunden. Seine Interpretation Don Quijotes folgt der romantischen Mode. Don Quijote ist für Kienzl der tragische Held, von der Welt falsch beurteilt und nicht geschätzt, der für ein Ideal kämpft, das für die meisten unerreichbar ist, sogar für ihn selbst. Kienzl macht von Ballettszenen Gebrauch, in denen farbenfrohe und pittoreske Merkmale die Ober-

hand gewinnen. Das Ballett dient der Darstellung aller Episoden, in denen Don Quijote mit den illustren Rittern der Welt kämpft, die alle wie in einem Traum erscheinen. Der romantischen Vorstellung entsprechend ist auf der Bühne ein Durcheinander an beeindruckenden Ruinen inmitten drohender Gewitter zu sehen.

Die Originalpartitur enthält 450 Seiten auf übergroßem Notenpapier. Das Libretto umfasst nahezu 200 Seiten. 1924 widmete Kienzl eine signierte Kopie der Partitur und des Librettos der Biblioteca Circulante de Madrid. Seine Oper ist die einzige deutsche Oper über den *Quijote*, die noch heute in Deutschland und Österreich aufgeführt wird.³³

Die letzte Oper, die hier untersucht werden soll, ist Anton Beer-Waldbrunns *Don Quijote, der sinnreiche Junker von der Mancha*, die 1911 in Leipzig mit einem Libretto von G. Fuchs uraufgeführt wurde. In dieser Oper in drei Akten behält die Figur Don Quijotes ihren grundlegenden romantischen Charakter. Die Handlung ist eine Mischung aus originalgetreuer Befolgung der Romanvorlage und Erfindung neuer Episoden.

Die Geschichte beginnt *in medias res*, nachdem Don Quijote von seinem ersten Abenteuer zurückgekehrt ist und sich von den Prügeln erholt, die er von den Seidenhändlern einstecken musste (I, 4). Seine Nichte, die auch hier den Namen Marcela trägt, bittet den Dorfpriester um Hilfe, weil ihr Onkel zu einem weiteren Abenteuer aufbrechen möchte. Der Priester trifft ein und mit Hilfe der Köchin Emerenzia beginnen er und Marcela, Don Quijotes Bücher zu verbrennen. (Sie verbrennen den *Tirante el Blanco*!) Als Don Quijote hinstößt und sie verärgert befragt, erzählt ihm Marcela, ein großes feuerspuckendes Monster habe mit der Bücherverbrennung begonnen und sie habe in ihrer Angst den Priester gerufen, damit er das Monster mit Gebeten und Bekreuzigungen verjage. Don Quijote glaubt ihnen und beginnt einen Monolog, der seine Mission erklärt: „Der Bedrängten Heil und Schild / Verlaßner Zuflucht / Arm des Rechts / Der Witwen Trost / den Waisen mild / Erbarm' ich mich des ärmsten Knechts.“ Seine unmittelbare Mission ist die Maßregelung des Herzogssohns Fernando, der Lucinda aus dem Kloster entführen und sie gegen den Willen ihres Vaters heiraten will. Doch bevor er mit Fernando die Klinge kreuzen kann, muss er zum Ritter geschlagen werden. Aus diesem Grund geht er nach Toboso in der Hoffnung auf ein Zeichen der Unterstützung von seiner Auserwählten Dulcinea. Außerhalb von Toboso hält Fernando die bereits entführte Lucinda in

³³ Sie stand auf dem Programm der Oper in Linz für die Saison von 1986/87.

einem Pavillon versteckt. Sie ist nicht abgeneigt und möchte Fernando heiraten. Dieser initiiert eine Szene, in der er zusammen mit dem benachbarten Wirt Don Quijote zum Ritter schlägt, so dass Letzterer, in der Annahme, ein rechtmäßiger Ritter zu sein, einen Kampf mit Fernando beginnt, jedoch schnell geschlagen wird. Fernando nimmt Lucinda und reitet mit ihr zum Palast ihres Vaters, des Herzogs. Dieser muss nun der Hochzeit zustimmen, die sodann gefeiert wird. Nach dem Eheversprechen erscheint Don Quijote noch in der Kapelle, um Fernando erneut zu einem Duell herauszufordern, und schlägt ihn zu Boden. Der Herzog erkennt, dass Don Quijote geistig verwirrt ist, und erklärt sich bereit, ihm zu helfen. Fernando soll als Zauberer Merlin erscheinen und Lucinda als Dulcinea. Zusammen zwingen sie ihn, auf alle zukünftigen Abenteuer als Ritter zu verzichten unter Androhung von Dulcineas immerwährender Verzauberung.

Wie man an diesem Libretto erkennen kann, wird das romantische Bild Don Quijotes sogar noch in dieser späten Phase aufrechterhalten. Er ist noch immer der idealistische Held, der hinauszieht, um dem Unrecht entgegenzutreten. Zweimal wird Don Quijote in dieser Oper mit seinen eigenen Waffen geschlagen. Er ist ein Opfer seiner eigenen Überzeugung geworden. Zweimal setzt seine Nichte erfolgreich die Verzauberung als Vorwand für die Verschleierung der Wirklichkeit ein, zuerst bei der Bücherverbrennung und dann beim Erscheinen Fernandos als Merlin und Lucindas als Dulcinea. Don Quijote bleibt der Idealist, der die Welt verändern möchte, und ist gleichzeitig der weise Narr, der die Wirklichkeit nicht sehen will.

Zu guter Letzt verdienen die zwei Ballette Aufmerksamkeit, die schon anfangs erwähnt worden sind: *Don Quijote*, ein Pasticcio-Ballett der Komponisten Christian Cannabich und Giuseppe Toeschi und des Librettisten Etienne Lauchery,³⁴ sowie *Die Hochzeit des Gamache oder Don Quixote*, eine Ballettpantomime des Komponisten Michael Umlauf und des Librettisten P. Taglioni, Wien 1807. Das Libretto des Balletts ist eine Szene-für-Szene-Synopse der Handlung, die dann mit Hilfe der Musik in Bewegung und Tanzschritte transformiert wird. Diese Form der Komposition wurde häufig in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich verwendet und entwickelte sich zu einem eigenen Genre. Die zwei deutschen Versionen sind Imitationen der französischen Varianten, was den Ausdruck „Pasticcio“ für die erstere der beiden erklärt. Dieser Typus von Oper wurde in den deutschsprachigen Ländern und bei deutschen Komponisten nicht wirklich

³⁴ Uraufgeführt 1778 in Mannheim.

populär, erschien aber an manchen Orten wie Mannheim oder Wien unter dem Einfluss eines französischen Ballettmeisters und ersetzte zuweilen sogar die Opernserienproduktion. Aus diesem Grund werden sie hier im Zusammenhang mit den deutschsprachigen *Quijote*-Libretti genannt.

Die oft vergessenen Dramatisierungen des *Quijote* werfen ein interessantes Licht auf die Wahrnehmung und Interpretation des Romans von Cervantes und seines Protagonisten in den besprochenen Epochen. In der gesamten Geschichte der deutschen Opernlibretti, die auf den *Quijote* zurückgehen, ist eine starke romantische Tendenz erkennbar. Die hier untersuchten Libretti vor 1800 widerlegen die Vorstellung einer plötzlichen Romantisierung und zeigen stattdessen eine konstante romantische Sicht zumindest des Helden, wenn nicht des Romans insgesamt. Da diese Libretti manchmal die einzigen verfügbaren literarischen Zeugnisse einer kritischen Haltung in Deutschland und Österreich gegenüber dem *Quijote* sind, sollten sie in den Kanon der *Quijote*-Bibliographie aufgenommen werden.

Aus dem Englischen von Daniela Pérez y Effinger

Bibliographie

Texte

Anonym (1739): *Amor medico o sia il Don Chisciotte* (Die Liebe ein Arzt, oder Don Quijote). 1739

Cervantes Saavedra, Miguel de (1648/1928): *Don Kichote de la Mantzscha, das ist: Juncker Harnisch auß Fleckenland. Auß hispanischer Spraach ins hochteutsche ubersetzt [...]*. Frankfurt a. M.: Thomas Matthäus Götzen 1648. Nachdruck Hamburg: Friederichsen / de Gruyter 1928

Cervinius, C. / Dicke, Eugen / Rauchenecker, George (1897): *Don Quichotte*. 1897

Fuchs, G. / Beer-Waldbrunn, Anton (1911): *Don Quijote, der sinnreiche Junker von der Mancha*. 1911

Hinsch, Hinrich / Förtsch, Johann Philipp (1690): *Der irrende Ritter Don Quixotte de la Mancía*. Hamburg: Ed. Hamburg Opera 1690

Kienzl, Wilhelm (1898): *Don Quixote*. 1898

Klingermann F. / Mendelssohn Bartholdy, Felix (1825): *Die Hochzeit des Camacho*. 1825

- Lauchery, Etienne / Cannabich, Christian / Toeschi, Giuseppe (1778): *Don Quijote*. 1778
- Schiebeler, Daniel / Telemann, Georg Philipp (1761): *Basilio und Quiteria*. 1761
- Taglioni, P. / Umlauf, Michael (1807): *Die Hochzeit des Gamache oder Don Quixote*. 1807

Studien

- Azar, Inés (1981): „Meaning, Intention and the Written Text: Anthony Closes’s Approach to Don Quixote and its Critics“, in: *Modern Language Notes* 96 (1981), S. 440–444
- Baselt, Bernd (1969): „Zum Typ der komischen Oper bei Georg Philipp Telemann“, in: *Georg Philipp Telemann. Ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche. Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage vom 22. bis 26. Juni 1967*. Teil I. Magdeburg: Rat der Stadt Magdeburg (in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ im Deutschen Kulturbund Magdeburg) 1969, S. 73–87
- Baselt, Bernd (1971): „G. Ph. Telemanns Serenade ‚Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho‘. Beiträge zur Entstehungsgeschichte von Telemanns letztem Hamburger Bühnenstück“, in: *G. Ph. Telemann und seine letzten Werke. Magdeburger Telemann-Festtage vom 7. bis 10. August 1970*. Teil I. Magdeburg: Rat der Stadt Magdeburg (in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ im Deutschen Kulturbund Magdeburg), S. 85–100
- Bergel, Lienhard (1947): „Cervantes in Germany“, in: Flores, Ángel / Bernadete, M. J. (Hg.): *Cervantes Across the Centuries*. New York: The Dryden Press 1947, S. 305–342
- Bertrand, Jean Jacques Achille (1914): *Cervantes et le romantisme allemand*. Paris: F. Alcan 1914
- Close, Anthony J. (1978): *The Romantic Approach to Don Quixote. A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press 1978
- Eisenberg, Daniel (1987): *A Study of Don Quixote*. Newark: Juan de la Cuesta 1987
- Esquivál-Heinemann, Bárbara P. (1992a): „‘El curioso impertinente’ versus ‚Tragoedi Vnzeitiger Vorwitz‘: A German version of Cervantes’ interpolated story – translation or transposition?“, in: *Daphnis* 21, 1 (1992), S. 129–140

- Esquivel-Heinemann, Bárbara P. (1992b): „Some forgotten Don Quijote(s)“, in: *Cervantes* 12, 1 (1992), S. 45–57
- Frazier, Harriet C. (1974): *A Babble of Ancestral Voices*. The Hague: Mouton 1974
- García Matos, Manuel (1956): *Antología del Folklore Musical de España*. Madrid: Hispavox 1956
- Hardt, R. E. (1897): „Kulturnachrichten“, in: *General-Anzeiger für Elberfeld-Barmen*, April 1897, S. 87
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1905): *Vorlesung über Ästhetik*, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Hofmeister 1905
- Hoffmeister, Gerhart (1983): *Kommentare zu Nicolas Ulenharts ‚Historia von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schmeid‘ (1617)*. München: Finkverlag 1983
- Maldonado de Guevara, Francisco (1957): „Del ‚Ingenium‘ de Cervantes al de Gracián“, in: *Anales Cervantinos* 6 (1957), S. 97–111
- Mann, Thomas (1936): „Meerfahrt mit Don Quijote“, in: ders.: *Leiden und Größe der Meister*. Wien: Amalthea 1936
- Melz, Christian F. (1945): *An Evaluation of the Earliest German Translation of Don Quixote, Juncker Harnisch aus Fleckenland*. Los Angeles: University of California Publications 1945
- Murillo, Luis Andrés (1982): *Don Quijote de la Mancha: Bibliografía fundamental*. Madrid: Castalia 1982
- Rosenblat, Angel (1971): *La lengua del Quijote*. Madrid: Gredos 1971
- Sietz, Reinhold (Hg.) (1948): *Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben in Briefen*. München: Goldmann Verlag 1948

Musikalische Räume des *Don Quijote* in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper

Begoña Lolo (Madrid)

Señora A
Creo que una vez oí
que un libro es un objeto misterioso.
Pones los ojos en un libro
y una voz que no es la tuya, y llega de otro
tiempoy otro lugar,
habla dentro de ti.

(*Navarro/Turina 2000*)

Nachdem der erste Teil des *Quijote* in Spanien im Jahre 1605 veröffentlicht worden war, kam das Werk in der spanischen Version auch im übrigen Europa mit bemerkenswerter Schnelligkeit in Umlauf und wurde schon sehr bald bekannt (Rico 2004: CCXXXII–CCXLI)¹. Ebenso entstanden die Übersetzungen in den benachbarten Ländern Italien, England, Frankreich und Deutschland schon zu einem frühen Zeitpunkt (Alvar 2006: 35–52). Ein gutes Beispiel liefert die erste englische Übersetzung von Thomas Shelton im Jahre 1612 oder die französische Übersetzung der Novelle *El curioso impertinente*, die in den Kapiteln XXXIII–XXXIV des *Quijote* eingeschoben ist und dank Nicolas Baudoin, dem Übersetzer im Dienste der Königin Marguerite de Valois, bereits drei Jahre nach der Erstveröffentlichung im Jahre 1608 erschien (Bury 1991: 52–63). Die vollständige französische Übersetzung folgte dann 1614 aus der Feder von César Oudin.

Sowohl die Übersetzungen als auch zunächst die Lektüre der spanischen Ausgaben waren entscheidend dafür, dass die Abenteuer des Ritters von La Mancha als Inspirationsquelle für die Entstehung musikalischer

¹ Francisco Rico (2004) liefert in seinem Beitrag über die Textgeschichte in der Einleitung zur Ausgabe des *Don Quijote de la Mancha* in der Edition des Instituto Cervantes eine sehr interessante Analyse der Rezeption des Romans, insbesondere im Abschnitt über die frühe Verbreitung (1605–1617).

Werke ganz unterschiedlicher Wirkung und Art dienten, wobei die Treue zum cervantinischen Original nicht immer das vorherrschende Muster war. Die Imitationen, Versionen und Neuschöpfungen waren aufgrund der gebotenen Freiheit bei der Kreation von Anfang an eine äußerst anregende Herangehensweise für die Komponisten, und genau in diesem Punkt lassen sich die Vielfalt und der Reichtum des Romans als Inspirationsquelle in der Musik am besten beobachten. Dieses Merkmal ist unabhängig von der Typologie des Repertoires sowie von der jeweiligen Epoche oder dem Land, aus dem der Komponist eines Werkes stammt. Verschiedene Kulturen, Epochen und Stilmittel im Dienste der musikalischen Schöpfung teilen allerdings die gleiche Auffassung im Hinblick auf die Rezeption des cervantinischen Werkes, die zwischen Mythifizierung und Entmythifizierung, dem Lobpreis universeller Werte, die der Junker und seine Abenteuer darstellen, und der grob satirischen und grotesken Parodie mit dem Mittel der Komik schwankt (Lolo 2006: 318).

Bis heute konnte ein Korpus von über 1200 musikalischen Adaptationen des *Don Quijote* und der übrigen literarischen Produktion von Cervantes ermittelt werden. Zweifelsohne ist er der spanische Schriftsteller, der die Komponisten weltweit am meisten inspiriert hat.² Mit Abstand nehmen der Roman und die Figur Don Quijotes sowie insbesondere einige Episoden, wie die Hochzeit des Camacho, Sancho Panza und seine Herrschaft auf der Insel Barataria, der Aufenthalt des Junkers und seines Knappen im Palast des Herzogspaares, die Höhle des Montesinos, um nur die repräsentativsten zu nennen, den höchsten Prozentsatz der erhaltenen Titel ein.

In zwei Gattungen, die sich über die Jahrhunderte entwickelt haben, konnten sich die Abenteuer des Junkers aus der Mancha besonders gut etablieren: im Ballett und in der Oper. Im Fall des Balletts lässt die visuelle Kraft der Geschichte, die reiche und farbenfrohe Montagen ermöglicht, sowohl Don Quijote als auch Sancho bei vielen Gelegenheiten als gegensätzliche Figuren erscheinen, als extreme Gegensätze: die Antithese zwischen

² Im vorliegenden Aufsatz werden die Ergebnisse der Forschungsprojekte „Temas cervantinos en la música y la danza europea siglos XVII–XX“ („Cervantinische Themen in der europäischen Musik und im europäischen Tanz vom 17. bis zum 20. Jahrhundert“) und „El Quijote en la música europea siglos XVII–XIX. Mito y desmitificación“ („Der Quijote in der europäischen Musik vom 17. bis zum 20. Jahrhundert: Mythos und Entmythifizierung“) vorgestellt, die vom Ministerio de Educación y Ciencia de España seit 2000 finanziert werden und unter meiner Leitung von einem Forschungsteam der Universidad Autónoma de Madrid durchgeführt worden sind.

der Realität der grotesken Welt und der edlen Gesinnung des Idealisten und Träumers, der glaubt, die Welt verändern zu können, zwischen dem Helden und dem Feigling, der Utopie und dem Pragmatismus. Gerade im Ballett und in der Maskerade wird der körperliche Kontrast des Paares in Anlehnung an die *Quijote*-Illustrationen herausgestellt, was zu seiner Berühmtheit beiträgt (Lenaghan 2003: 129–131).

Man muss jedoch auch Gründe historischer und sozialer Art berücksichtigen: Das Ballett wurzelt seinerseits in der großen Tradition der *ballets de cour* der französischen Musik, die aus Tänzen, rezitierten Texten und Schauspielen mit Musik bestanden, bei deren Ausführung die Höflinge und gelegentlich sogar der König selbst mit seiner Familie mitwirkten. Frankreich ist par excellence das Land, wo die Figur Don Quijotes schon sehr früh in musikalischen Aufführungen und Zerstreungen sehr stark präsent war, insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert. Die Faszination, die das Werk hervorrief, ermöglichte die baldige Bühnenaufführung am 3. Februar 1614 durch die Herren Santenir, und zwar in Form eines Tanzballetts mit dem Titel *Ballet de Dom Quichotte et des chats et des rats*, so wie es im *Recueil d'airs de Michel Henry* der Bibliothèque Nationale de France dokumentiert ist. Offenbar wurde das Stück im Louvre aufgeführt, nur wenige Monate vor dem Erscheinen der Übersetzung des cervantischen Textes durch César Oudin (Lolo 2005: 42).

Diesem ersten Werk folgten andere als Ballett oder Maskerade. Insgesamt lassen sich sechs im Laufe des 17. Jahrhunderts verbuchen, die alle aus Frankreich stammen und von dem Interesse zeugen, das Cervantes' Werke ausgelöst haben. So etwa Titel wie *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche*, uraufgeführt zwischen 1616 und 1625, wo Don Quijote und Sancho neben anderen Romanfiguren und einigen textfremden Gestalten auftauchen. Die Texte dieser Schauspiele wurden von Paul Lacroix Ende des 19. Jahrhunderts in seiner Sammlung von Hofballetten und Maskeraden aus der Zeit von 1581 bis 1652 zusammengestellt (Lacroix 1868–1870/1968).

Der *Quijote* wurde in der Zeit von Louis XIII. zum Symbol eines stolzen und prahlerischen Spaniens, das mit kaum mehr als einem Schwert in der Lage ist, Riesen und Monstren herauszufordern, das man nun jedoch verspotten und lächerlich machen konnte, wo man es nicht mehr fürchtete. So beginnt im zuvor erwähnten Ballett *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* die eigentliche Handlung, als der Botschafter Chinas die Unterstüt-

zung des Abenteurers benötigt. In einem Brief bittet die chinesische Königin, die vom Khan Tatarsiens belagert wird, Don Quijote um Hilfe. Als Gegenleistung verspricht sie ihm ihr Reich und bietet ihre eigenen bescheidenen Dienste an. Derselbe Ton, dieselben Komplimente und dasselbe Angebot erscheinen in einem zweiten Schreiben, das dem Ritter durch den Botschafter der Kronprinzessin der Inseln der Seligen übermittelt wird, die ebenfalls unter der Gewalt eines Tyrannen leidet und im Austausch für ihr eigenes Leben und die Inseln, die sie besitzt, um Hilfe bittet. An dritter Stelle präsentiert sich die Prinzessin Micomicona in Begleitung zweier Ritter, um den Helden um die Hilfe seiner unbesiegbaren Waffen zu bitten. Doch der Junker wird schon bald von dieser fiktiven Ruhmeshöhe schroff auf die Erde zurückgeholt, als er von dem schwedischen Ritter, der Gustav Adolf und dessen militärische Erfolge symbolisiert, herausgefordert wird. Dieser droht Don Quijote und einem gesamten grundlos stolzen Spanien. Beim ersten Pistolenschuss flieht der vermeintlich ruhmreiche Junker von La Mancha erschrocken und legt so seine eigene Feigheit und niedrige Gesinnung bloß. Das Motto auf Sanchos Schwert lautet nicht zufällig „Allein gegen alle“ (Bardon 1931/1974: 185). Man hätte kein besseres Medium wählen können. Wir können uns ohne große Mühe vorstellen, wie die Anschaulichkeit des Balletts die Symbolkraft einer Botschaft in einer Zeit großer historischer Umwälzungen für die Machtverteilung in Europa verstärkte: Das spanische Reich geriet unter der Herrschaft Philipps IV. ins Wanken. Dies war der Beginn des spanischen Niedergangs.

Im Hinblick auf die Oper sind die Gründe für die häufige Verwendung des *Quijote*-Themas komplex. Aus dramaturgischer Sicht wird der *Quijote* von vielen Spezialisten als nicht bühnentaugliches Werk eingestuft, und dennoch hat seine Inszenierung den Komponisten erlaubt, vielfache Möglichkeiten zu erproben, die zwischen Originaltreue und freier Erfindung schwanken, obwohl es nicht einfach ist, die komplexe Geschichte des cervantinischen Helden in das Notensystem zu übertragen. Die ältesten erhaltenen Opernbeispiele stammen aus Italien, womit das Land, welches das *dramma in musica* erfand, seinem Ruf gerecht wird: *Sancio* mit dem Text von Camilo Rima und der Musik eines anonymen Autors, uraufgeführt in Modena im Jahre 1655, oder *Il Don Chisciotte della Mancha* von Carlo Fedeli, 1680 in Venedig aufgeführt (Sartori 1990). Doch zweifellos ist das bekannteste und meistverbreitete Werk in jenen Anfängen der *Quijote*-Rezeption die englische Oper in drei Akten *The comical history of Don Quixote* von Hen-

ry Purcell in Zusammenarbeit mit Henry und John Eccles, Colonel Simon Pack, Ralph Courteville und Samuel Akeroyde. Die ersten beiden Akte wurden 1694 am Queens Theatre in Dorset Garden uraufgeführt und der dritte im darauf folgenden Jahr. Von Purcell stammen tatsächlich sieben Arien. Das komplette Libretto ist dem Schriftsteller Thomas D'Urfey zu verdanken, der die Romanereignisse deutlich veränderte, indem er, wie der Titel zeigt, seinen komischen Charakter betonte und eine Herangehensweise an das Thema eröffnete, in welcher das närrische Element vorherrscht, auch wenn die Musik Purcells dieser Charakterisierung nicht immer entspricht (Flynn 1984: 16–46).

Im Einklang mit der vorherrschenden Lesart der Zeit überwog im 17. und 18. Jahrhundert der komische, witzige und burleske Charakter beim größten Teil der musikalischen Produktion, die den cervantinischen Roman zunächst als Abenteuerroman interpretierte, um ihn danach zunehmend als komischen Roman anstelle eines philosophisch orientierten Werkes zu deuten. Gerade in der Oper ist diese Verschiebung besonders gut zu beobachten.

Diese Interpretation haben alle Länder gemeinsam, und bei den Bühnenversionen, die im Laufe des 18. Jahrhunderts entstehen, trifft das auch auf *Don Quichotte chez la Duchesse*, ein komisches Opernballett in drei Akten mit dem Libretto von Charles-Simon Favart und der Musik von Joseph Bodin de Boismortier (1689–1755), zu. Favart schuf eine freie Adaptation der Episoden, die den Aufenthalt des Junkers im Palast des Herzogspaares (II, 30–41, 44, 46 und 48) sowie den Abstieg in die Höhle des Montesinos (II, 23) beschreiben, und fügte selbstkreierte, vergnügliche Situationen hinzu, die das komische Element fördern sollten. Das Stück wurde am 12. Februar 1743 an der Académie Royale de la Musique (Paris) uraufgeführt (La Vallière 1760/1967: 161). In dem Werk spielen neben Don Quijote, Sancho, Altisidora und Dulcinea eine große Menge an Jägern, Hirten und Hofdamen der Herzogin sowie die Zauberer Merlin und Montesinos, das Liebespaar, das dem Zauber zum Opfer fällt, Teufel und als exotische Note mehrere Japaner und Japanerinnen im Dienste der Kaiserin mit, die Don Quijote auf Gesuch der Herzogin ihre Besitztümer übergibt und ihn für die heldenhafte Verteidigung seiner liebenden Treue gegenüber Dulcinea belohnt (Bardon 1931/1974: 634–639).

Obwohl es dem Libretto zufolge als Ballett bezeichnet wird (Bodin de Boismortier [1743]), ist dieses Werk nach Meinung von Roger Blanchard die

erste komische Oper Frankreichs (Blanchard 1971: II–III). Es überwiegt die vokalische gegenüber der choreographischen Interpretation, wodurch die Bedeutung der *divertissements* in jedem Akt eingeschränkt wird. Zwei Aspekte sollen hervorgehoben werden, an erster Stelle die Figuren: Don Quijote und Sancho behalten die Eigentümlichkeiten ihrer Persönlichkeiten wie im cervantinishen Original. Unabhängig von den komischen Szenen und den närrischen Situationen, in denen sie sich wiederfinden, ist ihre Rolle immer die der Protagonisten, und die gesamte Aktion dreht sich um ihre Erscheinung, ein Aspekt, der häufig in den Bühnenversionen mit Musik nicht beachtet wird.³ Zweitens werden der Adel der Empfindungen, das Ehrgefühl, der Mut und die Tapferkeit, die Liebestreue, die Großzügigkeit gegenüber Feinden, kurzum die großen universellen Werte, die der *Quijote* vermittelt, in Favarts Version beachtet und mit bemerkenswertem Geschick von Bodin de Boismortier musikalisch umgesetzt, der die Eigenarten jedes Einzelnen einzuführen weiß und diese musikalisch unterstreicht.

Aber von allen Ländern wurde dem cervantinishen Helden im 18. Jahrhundert gewiss in Italien die beste Aufnahme zuteil. Über 40 Opern zum *Quijote* entstanden dort von Autoren wie Pasquale Anfossi, Niccolò Piccini, Angelo Tarchi und Giovanni Battista Martini, wobei die von Antonio Caldara, Giovanni Paisiello und Antonio Salieri besonders hervorzuheben sind.⁴ Aus ihrer Feder stammen drei Opern sehr unterschiedlicher Art, die alle von großem künstlerischem Wert und Interesse sind. *Don Chisciotte in corte della Duchessa*, eine Opera serioridicola in fünf Akten von Caldara mit dem Libretto von Giovanni Claudio Pasquini, wurde während des Karnevals 1727 am Wiener Hof uraufgeführt. Sie behandelt die Palastabenteuer von Don Quijote und Sancho am Hofe des Herzogspaares, wo cervantinishche Figuren mit anderen frei erfundenen Gestalten vermengt werden. Das Werk präsentiert Episoden komischen Charakters und solche mit einer ernststen Liebeshandlung, wie im Fall der Liebesbande zwischen Doralba,

³ So wie es zum Beispiel bei dem Werk *Les Folies de Cardenio* der Fall ist, einem heroisch-komischen Stück (oder einer Komödie) in drei Akten in Prosa mit einem Vorwort in Versen und Divertimentos. Der Text stammt von dem Schriftsteller und Maler Charles-Antoine Coypel, die Musik ist von dem Surintendant de la Musique du Roy, Michel-Richard Delalande, und die Choreographie von Claude (oder Jean) Ballon, Maître de Danse de Sa Majesté und Compositeur des Ballets du Roy. Es wurde am Montag, dem 30. Dezember 1720, am Théâtre du Palais des Tuileries de Paris von Les Comédiens François und den Schauspielern und Tänzern der Académie Royale de la Musique aufgeführt.

⁴ Hinweise zu den Libretti italienischer Opern dieser Zeit finden sich bei Sartori (1990).

Altisidora, Don Álvaro und Laurindo. Andere Szenen sollen wiederum Gelächter hervorrufen, wie etwa, wenn sich das Herzogspaar Schwindeleien ausdenkt, um sich über Don Quijote und Sancho lustig zu machen. Musikalisch basiert die Oper auf langen Rezitativen mit zahlreichen Figuren, die dem Fortgang der Geschichte sowie der Unterhaltung durch komische Situationen dienen. Gelegentlich nehmen diese Rezitative eine ganze Szene ein, wie der Auftritt Altisidoras (III. Akt, 2. Szene). Im Gegensatz dazu sind die Arien kurz gehalten, vorzugsweise *a solo* mit seltenen Vokalisierungen, einige getragen von spürbarer Emotionalität. Zwei weitere Werke nach cervantinischer Vorlage sind diesem Komponisten zu verdanken: die Oper *Sancho Panza, Governatore dell'Isola Barataria* und das Intermezzo *Dulcinea e cuoco*.

Der *Don Chisciotte della Mancina* von Paisiello ist eine Oper in drei Akten mit einem Libretto von Giambattista Lorenzi. Sie wurde im Sommer 1769 am Teatro dei Fiorentini mit großem Erfolg uraufgeführt, trotz der Jugend des Autors, der erst 29 Jahre alt war (Espinós 1947: 84–85). Der Librettist gestaltet eine sehr freie Adaptation des Romans und konzentriert sich hauptsächlich auf die Kapitel über Don Quijotes und Sanchos Aufenthalt am Hofe des Herzogspaares (II, 30–57), das Pferd Clavileño oder den Kampf gegen die Windmühlen (I, 8). Die übrigen Szenen sind seine eigene Erfindung mit der Einbindung neuer Figuren wie Cardolella, die Besitzerin der Herberge, Galafrón, Platon und Carmosina. Das Werk endet mit Don Quijotes Verschwinden, der in einen Käfig eingesperrt wird (Esquivel-Heinemann 1993: 29 f.). Die Musik unterstützt wirkungsvoll die komischen Situationen, die drei Akte sind voller musikalischer Spielereien. Mit der Entwicklung der Opera buffa tendiert die italienische Behandlung des *Don Chisciotte* zum Volkstheater, was an den verwendeten Dialekten sichtbar wird. So singt und spricht Sancho in seiner Charakterisierung als neapolitanischer Buffo auf Toskanisch, während die Rollen der Cardolella, Carmosina und des Platon im neapolitanischen Dialekt gehalten sind.

Das letzte Werk, das hervorgehoben werden soll, stammt von dem Komponisten Salieri: *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, ein Bühnen-Divertimento in einem Akt aus zwei Teilen nach dem Libretto von Giovanni Gastone Boccherini. Uraufgeführt in Wien im Jahre 1771, entspricht es der frühen Schaffensperiode des Komponisten. Das Werk basiert auf der Hochzeit des Camacho und erweitert den Inhalt des Romankapitels erheblich, mit der Besonderheit, dass die Figur des Basilio gestrichen wird. Da es keinen Widerstand gegen die Vermählung der schönen Quiteria mit dem reichen Ca-

macho gibt, findet die Hochzeit ohne Zwischenfälle statt. Don Quijote und Sancho werden zu solch einem glücklichen Ereignis eingeladen. Während der Junker jederzeit den Anstand und die Treue gegenüber Dulcinea wahr, reizen Sanchos Essgier und ungeschicktes Umwerben eines Mädchens zum Lachen. Musikalisch sticht der Reichtum an Tänzen hervor, die im Einklang mit dem Divertimento-Schema eingefügt sind, ein Aspekt, der einige Musikwissenschaftler dazu veranlasst hat, dieses Werk als Opernballett zu bezeichnen.

Doch erst mit dem Aufkommen der Romantik im 19. Jahrhundert wird der *Quijote* nicht mehr als Abenteuerroman oder komischer Roman interpretiert, sondern als Geschichte des fahrenden Ritters, der glaubt, er könne die Welt verändern. Don Quijote repräsentiert nun den Mann, der an Edelmüt, Tapferkeit, Ehre, Tugend und reine, idealisierte Liebe glaubt, an die großen moralischen Werte, die, wie er annimmt, ihr Reich in dieser Welt haben. Es ist der Kult der selbstlosen Gefühle, Don Quijotes Erscheinungsbild wird verwandelt und ebenso die Auffassung seines Lebens. Von diesem Zeitpunkt an nimmt der Ritter von der traurigen Gestalt die romantische Vorstellung des Helden an, eine Bedeutung, die der Schweizer Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi bereits 1813 voraussagte, als er feststellte, es sei das traurigste Buch, das je geschrieben wurde (Sismondi 1837: 350).

Der Erfindungsgabe Felix Mendelssohn Bartholdys verdanken wir eine der ersten Opern über den cervantischen Roman, die schon zu Anfang des Jahrhunderts uraufgeführt wurde. Die Rede ist von *Die Hochzeit des Camacho*, die der Komponist 1825 im frühen Alter von 16 Jahren schrieb. Als einzige Oper des Komponisten ist sie vollständig erhalten und muss als eines der ersten bedeutsamen Werke in seinem Repertoire betrachtet werden. Die Uraufführung fand zwei Jahre später am 29. April 1827 ohne jeden Erfolg statt, weshalb die Oper nie wieder aufgeführt wurde. Mendelssohns *Quijote*-Kenntnisse gehen auf die deutsche Übersetzung von Ludwig Tieck aus dem Jahre 1799 zurück, deren Lektüre ihm vermutlich von seinem Lehrer, dem Philologen Carl Wilhelm Heyse, nahegelegt worden war. Die Oper ist in zwei Akte unterteilt und bietet eine brillante Orchestrierung im Einklang mit dem programmatischen Charakter neben einer guten Charakterisierung der Figuren.⁵

⁵ Es existiert eine Schallplatteneinspielung dieser Oper, die schon weitgehend den Mendelssohn des *Sommernachtstraums* ankündigt, den er ein Jahr darauf schreiben sollte. Dirigent: Jos van Immerseel, Orchestra Anima Eterna, Channel Classics 1992.

Es sind jedoch andere Opern, die eine ausgeprägtere Spur im 19. Jahrhundert hinterlassen werden. Werke wie der *Don Quixote* des österreichischen Komponisten Wilhelm Kienzl, uraufgeführt am 18. November 1898 an der Berliner Hofoper unter der Leitung von Carl Muck, heben bereits den tragischen Charakter des cervantinschen Romans mit wagnerianischen Klängen hervor. Der Komponist selbst, der auch das Libretto schrieb, hielt in seinen Memoiren den Eindruck fest, den die Premiere seiner Tragikomödie beim Publikum hinterließ, indem er schreibt, er hätte auf die Tatsache achten sollen, dass es dem Publikum im Allgemeinen nicht gefalle, mit problematischen Situationen konfrontiert zu werden, da es von der Aktion mitgerissen werden wolle. Es könne – und wolle – in ein und demselben Werk nicht gleichzeitig lachen und weinen (Lolo 2005: 42).

Sein *Don Quijote* stellt den Idealismus dar, der bis zur persönlichen Zerstörung gehen kann. Daher verbrennt der Junker am Ende des Werkes die von ihm so sehr geliebten Ritterromane und stürzt sich schließlich selbst ins Feuer. Das Werk war ein Misserfolg und die Wirkung auf den Komponisten, der sich mit der Ideologie des Helden identifizierte, verheerend, da er daraufhin die Bühnenkomposition für 13 Jahre aufgab.

Es ist auch der große Augenblick des Balletts: Der *Kichote* des Choreographen Marius Petipa mit der Musik von Ludwig Minkus wurde in Moskau im Jahre 1869 aufgeführt, um kurze Zeit später in einer zweiten Version in Sankt Petersburg im Jahre 1871 zu erscheinen. Auf der Grundlage der Hochzeit des Camacho aus dem *Quijote*, besteht das Werk aus vier Akten, einem Prolog, acht Szenen und einem Epilog. Petipa betonte den komischen Charakter in der Choreographie sowohl durch den Tanz als auch durch die Pantomime des Prologs und Epilogs. Die Entfaltung choreographischer Nummern voller Virtuosität im akademischen Stil schuf bemerkenswert schöne, von der dramatischen Handlung allerdings sehr unabhängige Momente, neben anderen, in denen das farbenfrohe und klischeehafte Spanien dargestellt werden soll, das exotische Spanien, das durch „Zigeuner“, Toreros und andalusische Weisen repräsentiert wird, die dem cervantinschen Text hinzugefügt werden. Diese Mischung war ein wesentlicher Bestandteil für den Erfolg und trug dazu bei, dass das Ballett zu einem Klassiker wurde. Von diesem Werk gibt es zahlreiche Versionen, von denen die von Alexander Gorsky Erwähnung verdient, der eine andere Inszenierung nach der zweiten Version Petipas bot. Sie wurde ebenfalls in Moskau am Bolschoi-Theater am 6. Dezember 1900 uraufgeführt. Bei dieser

Gelegenheit nahm der Choreograph eine vollständige Überarbeitung von Petipas Ballett vor, führte Neuerungen auf der Bühne, in der Musik und in der Choreographie ein und gab einigen der Figuren aus dem cervantini-schen Roman einen individuellen Charakter. Die Version von Gorsky und Petipa wurde zum Ballett par excellence sowie zum Ausgangspunkt für die Werke einiger der im 20. Jahrhundert nach Europa emigrierten Russen, deren Versionen allesamt bekannt sind, wie im Fall von Anna Pawlowa und ihrem Ensemble (London 1924, Choreographie von Laurent Novikoff) und Michail Baryschnikow (Washington 1978). Die Version von Rudolf Nurejew, die zu denen gehört, die am häufigsten gespielt werden, basiert allerdings auf dem Minkus-Petipa-Ballett und wurde an der Wiener Staatsoper am 1. Dezember 1966 uraufgeführt (Lolo 2005: 43). Im Jahre 1970 inszenierte er das Werk mit dem Australian Ballet neu, wobei die Musik Ludwig Minkus' von John Lanchbery adaptiert wurde. Diesbezüglich lauteten die Überlegungen des Choreographen in einem Interview mit Laura Bell für die Zeitschrift *Show* im Jahre 1971:

„Und sogar der *Don Quijote*. Am Anfang habe ich ihn sehr gehasst. Lange Zeit habe ich ihn nicht verstanden. Ich war auf der Seite der Leute. Für mich war er wie ein Clown. Und dann las ich den Roman! Die Geschichte ist sehr reich, aber in einem Ballett kann man nur an der Oberfläche kratzen. Ich habe versucht, viele Dinge einzufügen, die ich im Werk fühlte, wie die Eindrücke der Lithographien von Callot, aber man darf nicht riskieren, zu viel zu kommentieren. Tatsächlich ist es vor allem eine große Menge an beeindruckenden Tänzen komischen Charakters [...], und dennoch scheint alle Welt zu glauben, dieses Ballett sei eine Art Unsinn. Ich kann mir keinerlei Verdienst für diese Produktionen anrechnen, die ich nur gemacht habe, um mir ein weiteres Mittel für mich selbst zu verschaffen und um das, was von Petipa bleibt, zu erhalten. Mit *Don Quijote* wollte ich eine bequeme Rolle, und da kein Choreograph es mir bisher angeboten hatte, machte ich es“ (Balanchine 1988: 128 f.).

Die Repräsentationsform der Abenteuer Don Quijotes im Ballett entwickelte sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts weiter, und genau wie in der Oper gab es Anlass für neue und tiefgehende Überlegungen im Hinblick auf die szenische Darstellung der Narrheit, der Gerechtigkeit, der Phanta-

sie und der moralischen Werte (Martínez del Fresno 2005): ein Aspekt, den man in der Version von George Balanchine beobachten kann, dem wir die dritte Choreographie und das wichtige Libretto des *Quijote* verdanken. Die Musik stammt von Nicolas Nabokow, und uraufgeführt wurde das Ballett am 28. Mai 1965 durch das New York City Ballet am State Theater (Lincoln Center) in New York mit Balanchine in der Rolle Don Quijotes. Die Handlung spielt auf zahlreiche Episoden des cervantinischen Romans an, ohne deren Reihenfolge zu beachten. Komponist und Choreograph versuchten die Betonung auf die schmerzvolle Suche Don Quijotes nach der menschlichen Perfektion zu legen und zogen es dabei vor, die strahlende Sicht Spaniens zu vermeiden, um ein durch die Welt der Gegenreformation und Inquisition dunkles Kastilien zu evozieren.

Doch der beste Zeitraum für die Rezeption des Romans ist zweifellos das 20. Jahrhundert. Fast ein Drittel des bestehenden Korpus über den *Quijote* gehört in diese Epoche, in der sich die gesamte Repertoire-Typologie wiederfindet und vor allem ein Höhepunkt bei der Schöpfung von Instrumentalmusik zu beobachten ist. Es ist auch der Schlüsselmoment für die musikalische Rezeption des Romans in Spanien.⁶

Das Jahrhundert begann mit der heroischen Komödie in fünf Akten *Don Quichotte* des französischen Komponisten Jules Massenet, geschrieben auf der Grundlage eines Librettos von Henri Cain, das wiederum auf dem Theaterstück *Le Chevalier de la longue figure* (1904) von Jacques le Lorrain basiert. Uraufgeführt wurde das Werk am Théâtre du Casino in Montecarlo am 24. Februar 1910 unter der Leitung von Leon Jenny, mit dem russischen Tenor Fjodor Schaljapin in der Rolle Don Quijotes, dem ein Großteil des Erfolgs zu verdanken ist, Lucy Arbell in der Rolle der Dulcinea und André Gresse als Sancho Panza (Canavaggio 2005: 190 f.). Es ist ein typisches Beispiel für die freie Neuschöpfung der cervantinischen Figuren: Während Sancho Panza *grosso modo* den ursprünglichen Charakter des Romans bewahrt, ist Dulcinea nicht länger eine Bäuerin, die nur in den Träumen Don Quijotes existiert, sondern nimmt Gestalt an als kokette Städterin, die den verliebten Junker betrügt. Somit werden die Dramaturgie des Romans und die Intentionalität Cervantes' erheblich verändert. Die idealisierte Herzens-

⁶ Die wenigen aus dem 17. und 18. Jahrhundert erhaltenen Verweise und Werke sind von sehr untergeordnetem Wert. Man musste bis zum 19. Jahrhundert und im Wesentlichen auf dessen zweite Hälfte warten, bis die Abenteuer Don Quijotes bei den spanischen Komponisten auf Interesse stießen und sie die Geschichte mit Begeisterung in das Repertoire der Zarzuela aufnahmen.

dame wird durch die berechnende Frau ersetzt, die nicht zögert, ihren Ver ehrer zu benutzen, um ihre Ziele zu erreichen.

Das Werk soll die Klänge Spaniens im 16. Jahrhundert widerspiegeln, indem auf charakteristische Elemente der Epoche zurückgegriffen wird, manchmal auf etwas forcierte Weise, ein Aspekt, der nach Meinung vieler Kritiker, unter anderen des Komponisten Gabriel Fauré, von einem offensichtlich konventionellen Exotismus zeugt, der zum künstlerischen Wert wenig beiträgt. Von seinem Erfolg spricht Massenet selbst in seinen Memoiren (1912):

„Der stürmische Beifall des Publikums muss ihnen wie eine süße und köstliche Belohnung geklungen haben, als er am 28. Dezember 1910 ausbrach, während jener Generalprobe, die von ein Uhr mittags bis fünf Uhr nachmittags dauerte. Mein Neujahrstag wurde auch feierlich begangen. Ich war an jenem Tag sehr krank und es war am Krankenbett, wo ich die Visitenkarten meiner treuen Schüler und die Telegramme der Freunde erhielt, die sich über den Erfolg freuten. [...] Im ersten Jahr des *Don Quichotte* am Theater der Brüder Isola, den Intendanten des Théâtre de la Gaîté-Lyrique, gab es 80 aufeinanderfolgende Aufführungen“ (AA. VV. 2005: 264).

Doch wenn es ein Werk gibt, das weitreichende Bedeutung erhält, da es zu den bekanntesten und viel bewunderten Werken gehört und gleichzeitig von einem der spanischen Komponisten kreiert wurde, der an jenem Anfang des 20. Jahrhunderts über die größte internationale Laufbahn verfügte, so ist dies kein geringeres als *El retablo de maese Pedro* von Manuel de Falla, eine Kammeroper, die zwischen 1919 und 1923 im Auftrag der Princesse de Polignac komponiert wurde.

Für die Neubearbeitung des Librettos stützte sich de Falla auf die Kapitel XXV und XXVI des zweiten Teils des *Don Quijote*, doch er nutzte auch Verweise auf weitere Episoden des ersten Teils und zeigte dabei stets Respekt vor dem Original. Die Kenntnis und Bewunderung des Romans sind durch die genaue Übertragung der cervantineschen Prosa im gesamten Werk sichtbar. Man darf nicht vergessen, dass de Falla ein profunder Kenner Cervantes' war, wie es die zahlreichen Werke und Editionen des *Don Quijote* in seiner Bibliothek bezeugen (Soria Olmedo 2000). Laut Federico Sopena zeigen sich in de Fallas *El retablo* drei sehr unterschiedliche Facetten

des cervantineschen Helden: erstens der dialogisierende und einfache Don Quijote, zweitens der erhabene, der die Dame seines Herzens Dulcinea anfleht, und drittens schließlich der lächerliche, der die Ritterromane verteidigt (Sopeña 1988: 128).

Die Uraufführung von *El retablo de maese Pedro* fand am 23. März 1923 in der Konzertversion am Teatro de San Fernando in Sevilla statt und in der Bühnenversion am 25. Juni desselben Jahres am Theater der Princesse de Polignac in Paris. De Falla verlegte Teile der Handlung in ein Puppentheater auf der Bühne und verwies mit dieser Technik auf die Oper als Theater im Theater. Somit dienten die Zuschauer des Puppenspiels als stumme, aber reale Figuren, was dem Werk eine bemerkenswerte Originalität verleiht. Seine Erfahrung mit dem Puppentheater, die er im Jahre 1923 zusammen mit Federico García Lorca und Hermenegildo Lanz gesammelt hatte, ist in *El retablo* spürbar. In der ersten Aufführung übernahmen Manuel Ángeles Ortiz die Anfertigung der Puppentheaterfassade, Hermenegildo Lanz die Köpfe der Puppen und Hernando Viñes das Bühnenbild sowie die Figuren. Wladimir Golschmann dirigierte das Orchester mit Wanda Landowska am Clavicembalo.

Musikalisch verwendet de Falla Techniken und Quellen sehr unterschiedlicher Prägung, die vom Rückgriff auf die volkstümlichen Ausrufe der Straßenhändler bis hin zur Einbindung von Klängen reichen, die der Epoche der Entstehung des Romans nahestehen, wie im Fall der *Gallarda* von Gaspar Sanz (1674) oder des katalanischen *villancico* mit dem Titel *El desembre congelat*. Nicht vergessen werden dürfen auch Zitate aus seinen eigenen Werken, wie in der sechsten Szene, als der Trujamán eine Melodie aus „Canción del fuego fatuo“ seines Balletts *El amor brujo* singt. Das Zurückgreifen auf alte Elemente ist nicht im historizistischen Sinn als einfache Erinnerung an die Vergangenheit zu verstehen, sondern als Präsenz einer Tradition, die bei der Ausarbeitung einer spanischen und internationalen Sprache mit avantgardistischen Elementen vermischt wird.

Nachdem er 1927 eine Aufführung in Zürich gesehen hatte, schrieb Salvador de Madariaga in einem Brief an seinen Freund:

„Mein lieber de Falla: Glauben Sie mir, dass ich weder durch meinen Artikel noch durch meine Widmung die Schuld begleichen konnte, in der ich bei Ihnen stehe, seitdem ich dieses *Retablo* gehört habe – das einzige Altarretabel, das in Spanien übrig sein wird, sollten die Yan-

kees die anderen weiterhin aus den Kirchen mitnehmen. Zürich war für mich ein unvergesslicher Augenblick. Wie Sie in meinem Buch sehen werden, empfinde ich wirkliche Verehrung für *Don Quijote* und so erstaunte es mich, ihn gesungen zu hören. Denn Sie, lieber de Falla, sind der Einzige, der seine Stimme treffen konnte. Wir sprechen nur – gut oder schlecht – über ihn. Sie und nur Sie allein haben ihn nicht nur zum Sprechen gebracht, sondern dazu, mit seiner Seele zu singen“ (Madariaga 1926).

Es ist offensichtlich, dass die Synthese aus historischer hispanischer Musik, der ausgewählte Orchestrierungsstil und der dramatische Aufbau eine große Wirkung erzeugten, mit der de Falla in die europäische Musik-Avantgarde eintrat. Gleichzeitig diente sie als Ansporn, um das cervantinische Thema in Spanien zu festigen, sowie als Inspiration für viele der nachfolgenden Komponistengenerationen. Über 200 Werke sind im 20. Jahrhundert zum *Quijote* komponiert worden.

Im Laufe des Jahres 2000 feierten zwei der entscheidenden Opern Premiere, die im Bereich der spanischen Musik im 20. Jahrhundert zur *Don Quijote*-Thematik geschrieben wurden: auf der einen Seite *Don Quijote. Oper in einem Akt* von Cristóbal Halffter, eine Oper bestehend aus einer Einleitung und sechs Szenen auf der Grundlage des Librettos von Andrés Amorós und einer Bühnenidee des Komponisten. Dies war nicht seine erste Beschäftigung mit dem Thema. Schon 1967 hatte Halffter den Plan gehegt, eine Oper über den *Quijote* zu schreiben. An der Uraufführung war die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf beteiligt. Bei jener Gelegenheit stammte das Textbuch von dem spanischen Dramatiker Antonio Buero Vallejo (im Jahre 2000 verstorben). Genau wie das spätere Libretto von Amorós war das Werk das Ergebnis zahlreicher Gespräche zwischen Komponist und Librettist. Es wurde 1968 unter dem Titel *Mito (Libro para una ópera)* in unabhängiger Form veröffentlicht. Streitigkeiten in Bezug auf das Bühnenbild neben der Schwierigkeit der musikalischen Textrealisierung waren dafür verantwortlich, dass Halffter das Projekt fallen ließ und erst viele Jahre später wieder aufnahm.

Der Handlungsverlauf des *Don Quijote* von Halffter und Amorós spiegelt das cervantinische Original, abgesehen von einigen der bekanntesten Episoden des Romans, wie der Kampf gegen die Windmühlen und die Bücherverbrennung, nur in der Mitte der Oper wider – am Ende der zweiten

Szene und in den Szenen drei bis fünf –, während in den restlichen Szenen Fragmente aus vielen Bereichen und Epochen der spanischen Literatur zusammenfließen: von den hispano-arabischen Jarchas, den Cantigas de Amigo oder dem Cancionero Musical de Palacio (Szenen I und II) bis hin zu Miguel de Unamuno (Szene VI) über Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Antonio Machado oder Jorge Guillén.

In der Konzertversion wurde das Werk in Teilen zuerst im Centro Cultural de Bélem (Lissabon) am 31. Mai 1998 uraufgeführt und als Ganzes feierte es am Teatro Real de Madrid am 23. Februar 2000 Premiere unter der musikalischen Leitung des Sohns des Komponisten, Pedro Halffter Caro, der Bühnenregie von Herbert Wernicke (1946–2002) sowie mit Josep Miquel Ramón (Cervantes), Enrique Baquerizo (Don Quijote), Emilio Sánchez (Sancho Panza), Diana Tiegts (Dulcinea) und María Rodríguez (Aldonza) in den Hauptrollen.

Halffter hat den cervantinischen Helden wie ein ideales Symbol wiedergeben wollen, als Verkörperung einer moralischen Utopie, mit einem radikal spanischen und universellen Wesen und im steten Kampf gegen die herrschende Ungerechtigkeit in der heutigen Gesellschaft:

„Ich glaube, Don Quijote ist heute noch lebendig, da er Spanien eigen ist. Ich möchte das retten, was am *Quijote* aktuell ist: der Idealismus; zu verlieren, ohne dass dies bedeutet, im Unrecht zu sein; für nicht-materielle Dinge zu kämpfen; sich für bedeutende Vorhaben zu engagieren; die Realität vom eigenen Standpunkt aus zu sehen. [...] Denn die Windmühlen waren Riesen, auch wenn die ganze Welt das Gegenteil glaubt. Und für mich sind sie auch Riesen“ (Rubio 1992: 38).

Dank seiner moralischen Werte nimmt das Werk einen bedeutenden Platz ein, ein Aspekt, der in den Überlegungen des Librettisten sowie des Komponisten gegenwärtig ist. Letzterer schreibt in „Meine Vorstellungen über die Oper *Don Quijote*“:

„Andrés Amorós [...] lieferte mir die unterschiedlichen Text- und Bühnenformen, die ich anforderte, um meine Unschlüssigkeit zu lösen und einen Weg zu finden, um mein grundlegendes Konzept eines musikalischen Aufbaus an eine faktische Aufführung anzupassen, in der durch das eine oder andere Fragment des unsterblichen

Buches das grundlegende Bedürfnis des Menschen dargestellt wird, die Utopie als Grundlage seiner Existenz zu begreifen. Eine Utopie, die sich auf die Kultur stützt, und eine Kultur, die im Wissen und in der Sensibilität ihre Prinzipien hat, und dass man all dies zusammen, Utopie, Kultur, Wissen, Sensibilität, Ästhetik und Ethik in der physischen Realität des BUCHES symbolisieren kann“ (Halffter 2000: 54 f.).

Musikalisch werden die technischen Mittel zusammengeführt, die der Komponist seit den sechziger Jahren verwendet, insbesondere seine anerkannte Beherrschung der Klangmassen, an die sich, im Einklang mit dem Libretto, der Gebrauch von historischem Musikmaterial der für die Epoche typischen spanischen Musik anschließt, die den Zuhörer in den kulturellen Rahmen versetzt, in dem der Roman geschrieben wurde (AA. VV. 2005: 377).

Die zweite entscheidende Oper ist *Don Quijote en Barcelona* des Komponisten José Luis Turina mit dem Libretto von Justo Navarro und der Bühnenkonzeption von La Fura dels Baus. Uraufgeführt wurde sie am 30. September 2000 am Liceo in Barcelona. Die Oper in drei Akten mit zwölf Szenen und einem Epilog ist eine freie Nachschöpfung des *Quijote*, die mit dem Herabsteigen in die Höhle des Montesinos beginnt. Die Handlung spielt in Genf im Jahre 3014 in einer Auktionshalle, in der den Kunden Objekte aus der Vergangenheit angeboten werden. Darunter befindet sich der Roman *Don Quijote*, ein Buch und somit ein Objekt, das schon nicht mehr existiert und den Auktionator veranlasst, zu erklären, worin es besteht und worum es in der Geschichte geht. Der *Quijote* wird an einen Multimillionär aus Hongkong als Geschenk für seine Töchter verkauft, die Schwestern Trifaldi, die den Romanhelden Don Quijote in einem Käfig aus Luft und Zeit in ihrem Garten der Ungeheuer zur Schau stellen. Die Nostalgie Don Quijotes ist so groß, dass die Schwestern beschließen, ihn dorthin zurückzubringen, wo man ihn besser in Erinnerung hat: in seine Epoche. Doch statt in seine Zeit zurückgesendet zu werden, erscheint Don Quijote in Barcelona im Jahre 2005, auf einem Kongress zum 400-jährigen Jubiläum des Erscheinens des Romans, der zum Ziel hat, die Autorschaft des Buches zu klären, aufgrund der Zweideutigkeit, mit der Cervantes dieses Thema behandelt.

In der Konzeption als globales Schauspiel ohne Hierarchien, wo sowohl der Librettist als auch die Regisseure und der Komponist Teil eines innovativen künstlerischen Konzepts gleichen Ranges waren, liegt die größte Originalität des Werkes, die Turina selbst auf folgende Weise beschreibt:

„In diesem Sinne (und man verzeihe mir die Unbescheidenheit) war dieses Schauspiel, so wie es bei der Premiere im Liceo zu sehen und zu hören war, beispielhaft in seinem ursprünglichen Ansatz: Es gehörte im kreativen Bereich zu gleichen Teilen La Fura dels Baus, Justo Navarro und dem, der hier spricht, ohne dass die Reihenfolge irgendeinen Vorrang impliziert und unabhängig davon, dass bei der Premiere die gesamte Aufmerksamkeit dem katalanischen Ensemble galt, sei es zu seinen Gunsten oder vor allem zu seinen Ungunsten. Und es liegt mir besonders daran, dies zu unterstreichen, denn darin besteht meiner Ansicht nach die wichtigste Neuerung bei diesem Projekt: Im Gegensatz zum üblichen *Procedere* gab es hier keinen Komponisten, der jahrelang in den Büros von Intendanten und Agenten eine Gelegenheit für eine Partitur erbettelt hätte, die nach einem Libretto entstanden wäre, das irgendein Schriftsteller auf der Grundlage einer bereits existierenden Erzählung oder eines Theaterstücks geschrieben hätte, und für die im besten Fall eine Inszenierung entstanden wäre, die gar nichts mit den anfänglichen ästhetischen Absichten zu tun gehabt hätte, die in diesen Pilgerjahren komplett verloren gegangen wären.“⁷

Musikalisch will das Werk sowohl den cervantinischen Roman als auch das Operngenre sowie dessen gesamte Konventionen parodieren. José Luis Turina verwendet eine tonale Sprache neben einer formalen Rhetorik, die deren Ursprung in der Vergangenheit erkennen lassen, und konfrontiert konventionelle Sprechweisen mit anderen avantgardistischen Sprecharten im Einklang mit der dramatischen Situation.

Der *Quijote* hat in der Musik die vielfältigsten Schöpfungen hervorgebracht, in unterschiedlichen Formaten und Richtungen. Gelegentlich wird das Original detailgetreu respektiert, wie in den Werken, in denen die Programmmusik vorherrscht. In anderen Fällen erhält die Beschreibung eine andere Prägung in dem Maße, wie sie sich nicht bloß auf das rein Erzählerische beschränkt, sondern in den Bereich der metaphorischen Andeutungen eintaucht. Bei anderen Gelegenheiten wiederum treffen wir auf Werke, denen der Roman als Inspirationsquelle für Versionen dient, die häufig we-

⁷ Vortrag von José Luis Turina auf dem internationalen Kongress „Cervantes y El Quijote en la Música“, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid – Circulo de Bellas Artes, 19.–21. Oktober 2005.

nig oder gar nichts mit dem cervantinischem Original zu tun haben. Wir haben es also mit sehr freien Nachschöpfungen zu tun, bei denen sich der Komponist von den universellen Werten, die das Werk vermittelt, angezogen fühlt, obwohl es zu keiner Zeit explizit genannt wird. Gerade in der Oper und im Ballett kann diese Rezeptionsform am besten beobachtet werden. Der *Quijote* war und wird aufgrund der Größe seiner Konzeption für eine musikalische Neuinterpretation stets empfänglich sein.

Aus dem Spanischen von Daniela Pérez y Effinger

Bibliographie

Texte

Bodin de Boismortier, Joseph [1743]: *Don Quichotte. Ballet comique en trois actes, représenté par l'Académie Royale de musique, le 12 fevrier 1743. Œuvre 97 par M. Boismortier [...].* Paris [1743]

Navarro, Justo / Turina, José Luis (2000): *Don Quijote en Barcelona. Opera en tres actos.* Libretto: Justo Navarro. Musik: José Luis Turina. Inszenierung La Fura dels Baus. Barcelona: Fundación Gran Teatre del Liceu 2000

Studien

AA. VV. (2005): *Cuatrocientos años de Don Quijote por el mundo.* Madrid: Ministerio de Cultura 2005

Alvar, Carlos (2006): „Las traducciones del Quijote“, in: *Edad de Oro XXV* (2006), S. 35–52

Balanchine, George (1988): *101 argumentos de grandes ballets.* Madrid: Alianza Editorial 1988

Bardon, Maurice (1931/1974): *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle (1605–1815).* Faksimile-Ausgabe. 2 Bde. Genf: Slatkine 1931–1974

Blanchard, Roger (Hg.) (1971): *J. Bodin de Boismortier. Don Quichotte chez la Duchesse.* Paris: Heugel 1971

Bury, Emmanuel (1991): „Jean Baudoin, traducteur de l'espagnol“, in: Mazouer, Charles (Hg.): *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615–1666.* Mont-de-Marsan: Ed. InterUniversitaires 1991, S. 52–63

- Canavaggio, Jean (2005): *Don Quichotte: Du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*. Paris: Fayard 2005
- Espinós, Víctor (1947): *El Quijote en la música*. Barcelona: Patronato del IV Centenario del nacimiento de Cervantes 1947
- Esquivel-Heinemann, Bárbara P. (1993): *Don Quijote's sally into the world of opera: libretti between 1680 and 1976*. New York: Peter Lang 1993
- Flynn, Susanne (1984): *The presence of Don Quixote in music*. Ann Arbor: UMI Dissertation 1984
- Halffter, Cristóbal (2000): „Mis conceptos sobre la ópera“, in: *Don Quijote. Programa de mano Teatro Real*. Temporada 1999–2000. Madrid: Fundación del Teatro Lírico 2000
- La Vallière, Louis-César de la Baume Le Blanc, duc de (1760/1967): *Ballets, opéras, et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depuis leur origine, avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs*. Paris: Réimpr. H. Baron 1967
- Lacroix, Paul (Hg.) (1868–1870/1968): *Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV (1581–1652)*. 6 Bde. Genf: Slatkine Reprints 1968
- 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
- Lolo, Begoña (2005): „Para solaz del corazón humano. El *Quijote* en la música ... más allá de los Centenarios“, in: *Goldberg* 37 (Dezember 2005), S. 40–47
- Lolo, Begoña (2006): „El *Quijote* en la música europea. Encuentros y desencuentros“, in: *Edad de Oro* 25 (2006), S. 317–331
- Madariaga, Salvador de (1926): *Guía del lector del Quijote*. Madrid: Espasa Calpe 1926
- Martínez del Fresno, Beatriz (2005): „El *Quijote* en el ballet“, in: *El Quijote y la música*, http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/quijote_musica/martinez.htm (10.5.2007)
- Rico, Francisco (2004): „Historia del Texto“, in: Cervantes Saavedra, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes 1605–2005. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles 2004, S. CCXXI–CCLXXVI

- Rubio, José Luis (1992): „Entrevista con Cristóbal Halffter. Los molinos de *Don Quijote* eran, en realidad, gigantes“, in: *ABC cultural* 13 (31.1.1992), S. 36–40
- Sartori, Claudio (Hg.) (1990): *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo: Bertola & Locatelli 1990
- Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de (1837): *De la littérature du midi de l'Europe*. Brüssel: H. Dumont. Lib. 1837 (Imprimerie de Berlaimont)
- Sopeña, Federico (1988): *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Turner 1988
- Soria Olmedo, Andrés (2000): „La biblioteca de Manuel de Falla“, in: Nommick, Yvan (Hg.): *La biblioteca de Manuel de Falla*. Granada: Archivo Manuel de Falla – Orquesta Ciudad de Granada 2000, S. 40–41

Beitragende

ALTENBERG, Tilmann (*1967), Lecturer in Hispanic Studies an der School of European Studies der Cardiff University (Wales). Studierte Hispanistik, Lusitanistik, Lateinamerikastudien, Germanistik und Erziehungswissenschaft in Bonn, Santiago de Chile, Coimbra und Hamburg, wo er mit einer Arbeit über den kubanischen Dichter José María Heredia promoviert wurde. Von 1999 bis 2005 war er Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Romanistik der Universität Hamburg. Neben Aufsätzen zur spanischsprachigen und portugiesischen Literatur veröffentlichte er die Monographie *Melancolía en la poesía de José María Heredia* (2001). Gegenwärtig arbeitet er an einer kritischen Ausgabe der Lyrik Heredias, die in Mexiko erscheinen soll.

ESQUIVAL-HEINEMANN, Bárbara P. (*1946), Professorin für Hispanistik an der Winthrop University (South Carolina). Arbeitsschwerpunkt: spanische Literatur des *Siglo de Oro*. Seit der Kindheit großes Interesse für Musik und Sprachen. Veröffentlichte nach umfangreichen Archivarbeiten in mehreren Ländern 1993 das Buch *Don Quijote's sally into the world of opera: libretti between 1680 and 1976* sowie weitere Aufsätze. Gegenwärtig arbeitet sie an einer Monographie über *17th-century Epistolary Writings: Comparison of French & Spanish Jesuit Literatures as it appears in their Annual Relations*.

HARTAU, Johannes (*1944), Kunsthistoriker, Lehrbeauftragter an den Universitäten Hamburg und Kiel. Wurde mit einer Arbeit über den *Don Quijote* in der Kunst 1983 an der Universität Hamburg promoviert. Mitarbeiter am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (1984–1986), der Hamburger Kunsthalle (1987–1989) sowie an dem von Martin Warnke geleiteten Leibniz-Projekt „Politische Ikonographie“ (1990–1992). Arbeitsschwerpunkte: *Don Quijote*-Ikonographie, Sebastian Brants *Narrenschiff* und Hieronymus Bosch. Neben zahlreichen anderen Veröffentlichungen Autor der Monographien *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Sym-*

bolfigur (1987) und *Honoré Daumier: Don Quijote, komische Gestalt in großer Malerei* (1998).

INGENSCHAY, Dieter (*1948), Professor für Romanische Literatur / Spanischsprachige Literaturen an der Humboldt-Universität zu Berlin; Gastdozenturen an der Cornell University, Ithaca/NY, der Universidad de Buenos Aires und am Dartmouth College, Hanover/NH, regelmäßige Gastveranstaltungen an der Universidad Complutense de Madrid; Präsident des Deutschen Hispanistenverbandes (1999–2003), Mitherausgeber der Zeitschrift *Iberoromania* und Gesamtkoordinator des Programms des spanischen Kulturministeriums zur Förderung spanienbezogener Forschung an deutschen Hochschulen („ProSpanien“). Veröffentlichte unter anderem: *Lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts* (2001) (mit S. Harmuth); *El pasado siglo XX. Una retrospectiva de la literatura latinoamericana* (2002) (mit K. Meyer-Minnemann u. G. Knauer); *After-Images of the City* (2002) (mit J. R. Resina); *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext* (2005) (mit M. Braig, O. Ette, G. Maihold); *Hemisphärische Konstruktionen der Amerikas* (2006) (mit P. Birle, M. Braig, O. Ette); *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (2006).

LOLO, Begoña (*1958), Professorin für Musikwissenschaft an der Universidad Autónoma de Madrid, wo sie mit einer Arbeit über die Musik an der Real Capilla de Madrid im 17. und 18. Jahrhundert promoviert wurde. Sie war Vizepräsidentin der Spanischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (1998–2003) und Direktorin der *Revista de Musicología* (1997–2002). Für ihre Arbeiten erhielt sie mehrere Preise. Gegenwärtig arbeitet sie an einem umfangreichen Forschungsprojekt über den *Don Quijote* in der Musik. Zu ihren zahlreichen Veröffentlichungen zählen: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo h. 1670–1738* (1990); *Historia de la música española y Sobre el verdadero origen de la música de José de Teixidor y Barceló* (1996); *Días de Gloria y muerte. Misas de José Torres en honor del rey Luis I* (2000); *Música en los Teatros de Madrid, I: Antonio Rosales y la tonadilla escénica* (2005).

MEYER-MINNE-MANN, Klaus (*1940), Professor (emeritus) für Romanische Philologie an der Universität Hamburg, Gastdozenturen an der U.N.A.M. (Mexiko-Stadt), der Universidad de Concepción (Chile), der Université de Bordeaux III und der U.N.A.N. León (Nicaragua), Vorsitzender des Vor-

standes des Instituts für Iberoamerika-Kunde Hamburg (2001–2006). Zahlreiche Veröffentlichungen zur französischen und spanischsprachigen Literatur, darunter die Monographien und Sammelbände *Die Tradition der klassischen Satire in Frankreich* (1969); *Der spanischamerikanische Roman des Fin de siècle* (1979) (span.: *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, 1991, 2. Aufl. 1997); *Avantgarde und Revolution. Mexikanische Lyrik von López Velarde bis Octavio Paz* (1987); *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX* (1994) (mit H.-O. Dill, C. Gründler u. I. Gunia); *El pasado siglo XX. Una retrospectiva de la literatura latinoamericana* (2002) (mit D. Ingenschay u. G. Knauer); *La narración paradójica. „Normas narrativas“ y el principio de la „transgresión“* (2006) (mit N. Grabe u. S. Lang).

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (*1933), Professor (emeritus) für Romanische Philologie und Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Vorsitzender des Deutschen Romanistenverbandes (1979–1981) und des Deutschen Hispanistenverbandes (1989–1992), langjähriger gewählter Fachgutachter für die DFG. Miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua. Zahlreiche romanistische Veröffentlichungen, darunter die Monographien und Sammelbände: *Der Sinn der Parodie im „Don Quijote“* (1963); *Populärromane im 19. Jahrhundert. Von Dumas bis Zola* (1976); *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung zwischen Mittelalter und Neuzeit* (1969, 2. Aufl. 1983); *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933–1976)* (1991) (span.: *Adiós a la España Eterna*, 1994); *Aufbrüche. Spanische Literatur nach 1975* (1991) (span.: *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, 1994) (mit D. Ingenschay); *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas* (1999); *Spanische Literaturgeschichte* (1997, 3. erw. Aufl. 2006) (mit S. Neumeister, G. Poppenberg, J. Schütz u. M. Tietz); *Literatura española. De las Jarchas al Siglo XXI. Antología* (2005) (mit M. Neuschäfer).

NIEMEYER, Katharina (*1962), Professorin für Romanische Philologie / Hispanistik an der Universität zu Köln, Gastprofessuren in Spanien (Sevilla), Argentinien und Mexiko. Wurde 1990 an der Universität Hamburg promoviert und habilitierte sich daselbst mit einer Arbeit über den hispano-amerikanischen Roman der historischen Avantgarden. Zahlreiche hispanistische Veröffentlichungen, darunter die Monographien *La poesía del Premodernismo español* (1992), *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana* (2004) sowie Aufsätze zur

Erzählliteratur des spanischen *Siglo de Oro*, zur Geschichte von Rhetorik und Poetik in der Iberoromania sowie zur lateinamerikanischen Literatur der Kolonialzeit und des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Gegenwärtige Forschungsschwerpunkte: der spanische Schelmenroman, Transkulturationsprozesse in der lateinamerikanischen Kolonialliteratur, Auslandschroniken lateinamerikanischer Schriftsteller des 19. und 20. Jahrhunderts.

Wie kein zweiter Roman zieht der *Don Quijote* von Miguel de Cervantes seit nunmehr vier Jahrhunderten Generationen von Lesern immer wieder neu in seinen Bann. Abgefasst im Spanien des frühen 17. Jahrhunderts, das zu jener Zeit die Geschicke Europas wesentlich mitbestimmte, wurde der Roman bald zum Inbegriff der spanischen Literatur und Kultur. Von Madrid aus hat er auf den Rest Europas ausgestrahlt und Denker, Dichter, Künstler, Komponisten und später auch Filmemacher zur Auseinandersetzung mit ihm angeregt.

Die acht Beiträge des Bandes erkunden zentrale Aspekte des cervantischen Romans und gehen seiner Rezeption und Verarbeitung in Literatur, Kunst, Film und Musik im europäischen Kontext nach.

Inhalt:

- Klaus Meyer-Minnemann: Zur Entstehung, Konzeption und Wirkung des *Don Quijote* in der europäischen Literatur
- Hans-Jörg Neuschäfer: Boccaccio, Cervantes und der utopische Possibilismus
- Katharina Niemeyer: Der Furz des Sancho Panza oder *Don Quijote* als komischer Roman
- Dieter Ingenschay: *Don Quijote* in der spanischen und deutschen Literaturwissenschaft
- Johannes Hartau: *Don Quijote* als Thema der bildenden Kunst
- Tilmann Altenberg: *Don Quijote* im Film
- Bárbara P. Esquivel-Heinemann: *Don Quijote* in der deutschsprachigen Oper
- Begoña Lolo: Musikalische Räume des *Don Quijote* in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper

978-3-937816-28-9