

In: a) Knaller, S. / Mara, E. (eds.), Das Epos in der Romania, Festschrift für Dieter Kremers, Tübingen und b) Iberoamericana 28 / 29, 1987, S. 38-55.

Selbstverwirklichung durch Erzählen bei Cervantes*

I.

—

Eine zentrale Einsicht findet sich in den beiden größten Romanen der Renaissance, dem »Gargantua« von Rabelais und dem »Don Quijote« von Cervantes, entfaltet, die der große Lehrer Erasmus so formuliert:

Zunächst steht fest, daß alles auf Erden zwei Seiten hat, zwei ganz verschiedene Seiten, wie die Silenen, von denen Alkibiades spricht. Was von außen Tod ist, wird Leben, von innen gesehen, und umgekehrt; was schön ist, wird unschön, was reich, wird arm, schändlich wird ruhmvoll, gelehrt wird ungelehrt, stark wird schwach, edel wird unedel, fröhlich wird traurig, günstig wird ungünstig, freundlich wird feindlich, heilsam wird schädlich, kurz, alles ist plötzlich vertauscht, sobald man den Silen aufschließt. (Laus Stultitiae 29)

Die Doppelwertigkeit aller Lebensbezüge ist ein – wenn nicht *das* – zentrale Thema des »Don Quijote«. Der »kluge Wahnsinn«, die »discretalocura« wird lange vor der Aufklärung nicht mehr anerkannt. Je mehr der Sinn des Lebens auf eng definiertes, bürgerliches, zweckrationales Verhalten reduziert wird, desto größer ist die Zahl des aus der Normalität Herausdefinierten. Das ausschließende Denken beruht auf der Grundlage von angenommenen Gegensätzen, von gewaltsamen Entscheidungen: entweder die Heftigkeit von Empfindungen oder die Klarheit des Gedankens, die Freiheit der Einbildungskraft oder die Gebundenheit an allseits anerkannte Ziele und Zwecke, die fiktionale Welt der Literatur oder die gesellschaftliche Praxis.

Wenn Cervantes am Ende der Renaissance den »genialen Ritter Don Quijote de la Mancha« erfindet, dann sicher nicht, um ihm nur à la Foucault die wichtigsten Wahnsinnsformen anzuhängen, wie »l'identification romanesque, la folie de vaine présomption, la folie du juste châtiment, la passion désespérée« (1961, Kap I). Pointiert

* Diese Arbeit beruht auf einem Vortrag, den ich auf dem "International Symposium Synopsis 4: Representation in Fiction" 1982 gehalten habe. Ich danke der DFG und dem Porter Institute for Poetics and Semiotics für die Unterstützung. Die Einsicht, daß eine Literaturwissenschaft der Repräsentation letztendlich hilflos vor Literatur steht und daß das notwendig komplementäre Nachdenken über Sympraxis ebenso vehement abgelehnt wie die Flucht in die offenen Arme poststrukturalistischer oder gar direkt lacanistischer o. ä. Ansätze gesucht wird, hat mich angesichts des "Don Quijote" solange deprimiert, wie ich nicht einsah, daß genau dies ein zentrales Problem des Romans ist. Inzwischen habe ich das Konzept einer Narrativik, die Mimesis (Repräsentation als Bedeutung) und Sympraxis (zeichenvermittelte Beteiligung als Sinn) umfasst, an so vielen französischen Romanen (insbes. Laclos, Zola und Graq) und einem weiteren spanischen (Valle-Incláns "Tirano Banderas") erprobt, daß vielleicht demnächst diese zehnjährige Arbeit vorgelegt werden kann, nach der manche wissenschaftliche Freunde fragen.

könnte man formulieren: Erst wenn man sich von Erasmus oder Cervantes trennt und den Wahn nicht mehr als Teil des Lebenssinns betrachtet, wird er als Wahnsinn gefährlich. Diese Trennung jedoch vollzieht der »Historiker des Wahnsinns« ebenso wie der aufgeklärte Literaturwissenschaftler. Beide werden jedoch dem Anspruch der Autoren nicht gerecht. Ich möchte dies insbesondere am Beispiel des »Wahnsinns der leeren Selbstüberhebung« und am »Wahnsinn der romanesken Identifikation« nachweisen.

H. Weinrich - ein hervorragender Kenner der Materie (s. 1956) - nennt Don Quijote schlichtweg einen »pathologischen Leser, der nur im ironischen Spott mit hochtönenden Epitheta«, wie »famoso, ingenioso, bueno, valeroso, valiente, bravo, invencible, extremado« bezeichnet werde. Foucault, Weinrich u. v. a. stellen wie Don Quijotes Nichte und die Haushälterin fest: Don Quijote alias Alonso Quijano ist unbekannt, naiv etc. und vor allem ältlich und schwach (I, 1 ff. u. ö.). Es ist Wahnsinn, wie er auszuziehen und Geschichte zu machen. Sie möchten ihm zurufen: »Bleibt in Eurem Hause, sorgt für Euer Hab und Gut, geht häufiger zur Beichte, tut den Armen Gutes, und es soll auf meine Seele kommen, wenn ihr dabei schlecht fahrt« (vgl. II, 73: 1095¹). Am Ende folgt der Held dem Rat und stirbt.

Demgegenüber steht der vorherige dreimalige Ausbruch des Helden aus der Normalität, der seine eigene Renaissance mit dem Wahlspruch kommentiert: Jeder ist »der Sohn seiner Taten« (I, 47: 493; I, 4; I, 66). Welche »Berufe« erscheinen für Don Quijote denkbar, um seine Möglichkeiten zu verwirklichen? Fast wäre er zum Dichter geworden, fast zum Wissenschaftler, und auch der Heilige kann es zu etwas bringen (II, 8), doch ist diesen dreien gemeinsam, daß sie ihr Ziel jenseits der alltäglichen Lebenspraxis suchen, während das »Rittertum« deren Ingenium umfasst und mit dem tagtäglichen Handeln verbindet (II, 18: 176 f.). Es ist der Reiz des Abenteuers, dessen sportliche Komponente an die heutigen Helden der Landstraße, des Hochgebirges oder der Arena erinnert: »... bei jedem Schritt das Unmögliche versuchen, auf einsamer Heide die glühenden Strahlen der Sonne männlich aushalten inmitten des Sommers und im Winter die rauhe Strenge der Stürme und der eisigen Kälte« (II, 17: 673 f.). Was ist der Unterschied zwischen einem Löwen- oder Stierkämpfer, einem Ritter und einem Tennisturnierspieler? Allein, dass die anderen Menschen zum gegebenen Zeitpunkt den Wahn nicht teilen. Entsprechend legt Cervantes den Roman so an, dass zwar alle Menschen Don Quijote verlachen und ihn doch benutzen, um sich selbst – ungestört von öffentlicher Kritik – ausleben zu können: Am Ende des 1. Bandes spielt ein ganzer Festzug angesehener Menschen Ritter, im 2. Band ist ein ganzer herzoglicher Hof Bühne für ein Ritterspiel geworden, an dem alle in verschiedenen Rollen teilnehmen. Als Don Quijote am Ende gar ganz Barcelona in Aufruhr versetzt, wird ihm genau diese ansteckende Wirkung vorgeworfen: »Du bist ein Narr, und wärest Du es für Dich allein und bliebst an der heimatlichen Wohnstätte Deiner Narrheit, so wäre es noch

¹ Die Belege geben jeweils den Band, dann das Kapitel und die Seitenzahl der Übersetzung und – soweit nötig – des spanischen Originals an. Ich habe auf die alte Übersetzung zurückgegriffen, obwohl sie nicht immer ganz korrekt ist, weil ich nicht nur für den Spezialisten schreiben wollte. Der Text sollte durchgehend lesbar sein. Allerdings gilt: Wie umfassende Bedeutungen aus teilweise Mikroelementen gebaut werden – so auch der umfassende Sinn. Deshalb ist eine mikrostrukturelle Analyse unabdingbar für den Nachweis, daß sich Sympraxen genauso aufbauen wie Bedeutungszusammenhänge (vgl. z. B. Hatzfeld 1966: 40 f.).

nicht so arg; aber Du hast die Eigentümlichkeit, alle anderen, die mit Dir umgehen und verkehren, auch zu Narren und Verrückten zu machen. Man sehe sich doch nur einmal die Herren an, die neben Dir herziehen! Geh heim, verrückter Kerl, zu Deinem Haus und kümmer Dich um Dein Hab und Gut, Dein Weib und Deine Kinder und laß diese albernern Possen, die Dir das Gehirn anfressen und den Rahm von Deinem Verstand abschöpfen« (II, 62: 1022). Jedoch vergnügen sich alle dermaßen an seinen Narreteien, daß sogar der Vizekönig **geschmerzt** ist, als Don Quijote – endlich und zum ersten Mal im Zweikampf besiegt – nach Hause zieht.

Das wiederholte Argument der wahnsinnigen Anmaßung abstrahiert von der tatsächlichen Situation des Junkers: Er hat kaum Besitz, nicht Weib, nicht Kind und nichts zu tun! Er sitzt da – und nun häufe ich die Kennzeichnungen, die ihm negativ zugeschrieben werden – bewegungslos, verfallen, vertrocknet, verrunzelt, niedergeschlagen, trübsinnig ..., kurz: melancholisch und dem Tode nicht fern. Genau diese Situation findet sich noch einige Male wieder: So wie er sitzt der Autor des I. Prologs im Gefängnis, und so wie dieser ist auch der historische Cervantes Teil einer Unzahl von Menschen, die in einem Spanien des Verfalls, der Austrocknung, der Verkrustung, der Stagnation und der Langeweile dasitzen und die – »den Ellbogen auf dem Schreibtisch und die Hand an der Wange« (8) – *lesen*. Während nun die »Normalen« dies verbieten wollen, wie der geheilte Don Quijote, der im Testament die Enterbung seiner normalen Nichte vorsieht, wenn sie jemanden ehelicht, der weiß, was Ritterbücher sind (II, 74), lassen wir uns auf den Roman ein, auf den sich Cervantes schreibend eingelassen hat, über einen Don Quijote, der sich auf die Ritterbücher lesend eingelassen hat ... und sie als Modell für seine Lebenspraxis braucht.

Über die Literatur wird jedoch auf den drei Einbettungsebenen (Don Quijote, Cervantes, wir) erfolgreich gehandelt. Don Quijote durchbricht den zeitbedingten unproduktiven Müßiggang, kämpft mit Erfolg gegen die Willkür der Justiz, indem er – aufgrund welcher Vorstellungen auch immer – die Galeerenhäftlinge befreit (I, 22), erhöht das sozial als niedrig Verachtete, indem er zum Freund Sancho Pansas wird, streitet erfolgreich gegen die Missachtung der Frau, hilft gesellschaftliche Schranken zu durchbrechen bspw. mit Liebesehen ... und erfährt sich »tapfer, freigebig, gesittet, großmütig, höflich, kühn, sanft, geduldig ...« (I, 50: 516); und dies alles beweist sich in Taten, wird von den anderen anerkannt und geht in die Bücher ein. Cervantes erreicht damit gleichzeitig sein aber-witziges Ziel, nämlich »das Wagstück (...) ein Buch drucken zu lassen, das (...) über alle Unmöglichkeiten unmöglich (...) alle Leser befriedigt« (II, 3: 569 f.); er wird schon zu Lebzeiten weltberühmt, und das Vergnügen folgender Generationen reißt nicht ab, bis eine Generation mit Unamuno und Ortega y Gasset Don Quijote als Modell für ein Spanien im Aufbruch rühmen. Und wir fernen Leser finden und verwirklichen mit dem Roman beispielsweise etwas, das uns vielleicht utopisch fremd war: Humor.

Die aufgeklärte Position, die wir aufbrechen wollen, vertritt H. Weinrich hervorragend: »Der ›Don Quijote‹ ist der Roman eines Lesers. Man könnte ihm als Untertitel den Titel geben, den Voltaire für seine Aufklärungsschriften gewählt hat: ›De l'horrible danger de la lecture‹«

(Weinrich 1985: 52). Für die »Normalen« ist die Lektüre gefährlich, doch für die anderen lebenswichtig:

Im 'Don Quijote' ist alles Literatur, und alle Literatur ist menschliches Leben ... Die Macht der Literatur ist das Grund-Phänomen, auf das der ganze Roman gegründet ist. Die Literatur reicht bis in den letzten Winkel. Dem Einfluß des Literarischen erliegt nicht nur Don Quijote. Jeder der ihm Begegnenden fühlt sich veranlaßt, aus der eigenen Lebensmitte Stellung zu nehmen, literarisch zu antworten.

Was W. Kraus (1966: 167) für den Roman immanent feststellt, gilt über diesen hinaus. Daher ist die zentrale Frage: Wenn »alle Literatur menschliches Leben ist« - und dieses ist ambivalent -, wie verhält man sich dann lesend angemessen? M. a. W.: Ist Don Quijote tatsächlich als »pathologischer Leser« der Prototyp, der über Rousseau und seine Leser und über die ›Madame Bovarys‹ ins 20. Jahrhundert gefunden hat? Es wird Don Quijote vorgeworfen, daß er maximal »mitgeht«, daß er die Ritterbücher wie die Bibel liest, sie gläubig zur Richtschnur seines Wirkens in der Welt zum Stimulus für Praxis macht. Hierbei bedenkt man jedoch dreierlei nicht genügend:

1. Die Gläubigkeit den »Büchern« gegenüber – gleichgültig, ob realistisch oder kritisch und auf das Prinzipielle gerichtet –, ist die Grundlage nicht nur großer Religionen, sondern auch aller Anstrengungen, die eine unhaltbare Lebenswirklichkeit zu verändern suchen – gegen den Widerstand der »Normalen«. Was ist denn der Unterschied zwischen einem Ignatius von Loyola, den Weinrich als einen »gesunden Leser« empfindet, und einem Don Quijote, außer, daß ersterer dem Trend der Zeit entspricht? Haben das die aufgeklärten Leser verstanden? Haben sie uns das »wilde Lesen« ausgetrieben und das »nützliche/zivile/hermeneutische Lesen« beigebracht und mit wissenschaftlichen Termini wie »Fiktionalität« die »Verriegelung zwischen Buch und Welt« erfolgreich abgeschlossen (Assmann 1985: 110)?
2. Don Quijote lernt im Laufe seiner Abenteuer, seinen Wahn immer angemessener zu gebrauchen; er weiß, daß er »im Rittertum ein Neuling« ist (I, 47: 491 f.) und dass er das Rittertum überhaupt für sich noch definieren muss (so lernt er die Tugenden von abstrakten Mustern zu lebensnahen Kräften zu transformieren: Gerechtigkeit, Tapferkeit, Liebe...).
3. Mit diesem Lernen verarbeitet er das Gelesene, und zwar zunehmend vielfältig: Während am Anfang der naive Glaube das Wichtigste war (›Amadís hat gelebt‹), ist es am Ende die Übereinstimmung mit den Prinzipien: Treue gegenüber sich und seinem Freund, Verwirklichung der Utopie mit Maß, »Ritterlichkeit« mit Humor. Weil auch Sancho als Statthalter und auf seine Weise diese Prinzipien zu verwirklichen vermag, gibt es für beide eigentlich nichts mehr zu lernen. Das Experiment, ob die eigenen Fähigkeiten zu Größerem ausreichen, ist positiv abgeschlossen.

II.

Vergleicht man den kräftigen, aktiven, unternehmungslustigen, jedoch durch die Bedingungen der Zeit an der Entfaltung gehinderten Don Quijote mit dem Gründer des Jesuitenordens, der als Offizier nach einer Verwundung 1521 die »Nachfolge Christi«

antrat, dann wird deutlich, was eigentlich den Romanhelden zum Irren bringt: Er hätte a) das Rittertum modernisieren, b) seine Glaubensform der Zeit anpassen und c) Mitstreiter finden müssen; die Abenteuer des »genialen Ritters« zeigen, daß er umgekehrt vorgeht und a) in seiner Zeit die Spuren der Vergangenheit belebt, b) zumindest zeitweise Vorstellungen seiner Umwelt seinem Glauben anpasst und c) nur einen Mitstreiter findet (Sancho Pansa), jedoch um so mehr Mitspieler. Gegenüber Ignatius von Loyola fehlt Don Quijote in seiner Mono-Mania das Maß (z. B. die Angemessenheit der Mittel), die Kommunikation (denn wer mit ihm lange redet, wird oft zum Freund) und vor allem das angemessene Modell: Der Ritter – und insbesondere natürlich der literarische – ist eine hybride Mischung aus allem Möglichen. Don Quijote macht ihn zunehmend, ganz persönlich und ohne dies vermitteln zu können, zur Inkarnation der humanistischen Ideale. Die in den Monologen ausgeführten Utopien werden von ihm als »Ritter«, im Gegensatz zum Taktiker und Strategen Ignaz, *unmittelbar* in die Tat umgesetzt, zur Befreiung von sozialen, ökonomischen, politischen, geschlechts- und altersspezifischen Zwängen. Wie aber wäre das anders als durch seine Verrückung möglich, wo doch »der Arme unfähig ist, die Tugend der Freigebigkeit gegen irgendwen zu zeigen, wenn er sie auch im höchsten Grade besitzt« (I, 50: 516)? Wie kann er annehmen, daß sein Tatendrang und seine Tugenden, die in Verantwortung gegenüber dem anderen wachsen sollen, wirklich sind, es sei denn, er ersinnt ein Mittel zur Ausübung?

Das einzig mögliche Mittel ist der Wahn-Sinn. »Wahn« als Wort mit einer interessanten Geschichte entspricht gut Don Quijotes Problem: Ursprünglich »Erwartung/Hoffnung/Zuversicht« schwächt es sich zur »Annahme/persönlichen Meinung/Verlangen« ab, wobei mit dem ausgehenden Mittelalter zunehmend der persönliche »Sinn« hinzukommt, den man subjektiv einer Sache gibt (»ohne wahn und witzen« entspricht »ohne Sinn und Verstand«). Mit der Renaissance bekommt »Wahn« zusätzlich den Aspekt der Annahme, welche gegen das allgemein anerkannte Wissen steht, wobei jedoch der »gemeine wahn« die weitverbreitete Volksmeinung bleibt. Erst mit dem 18. Jahrhundert wird »Wahn« ein »Fürwahrhalten von etwas, dessen Unwahrheit nachweisbar ist« (Ch. Wolff) und somit schließlich zum »Trugbild«, und zwar insbesondere eines von den Leidenschaften erzeugten, also von »dem hochmut und stolz, der einbildung und schwärmerei, der liebe und dem hass, der hoffnung und verzweiflung usw. (...) unter deren banne die klare überlegung und die richtige beurteilung der verhältnisse verloren geht« (Grimms WBB II, 7 d). Wahn ist seither, »über alle grenzen der sinnlichkeit hinaus etwas sehen, d. h. nach grundsätzen träumen (mit vernunft rasen) zu wollen« (das WBB zitiert damit Kants »Kritik der Urteilskraft«).

Genau dies ist Cervantes' zweites Thema: Don Quijotes verzweifeltes Gefühl seiner ungenutzten Möglichkeiten lässt ihn rasen, und zwar um so mehr, je unerfüllbarer die Wünsche sind: Am meisten rast er in Sachen Liebe, weniger in Verwirklichung von Gerechtigkeit und nur noch im Sinne eines hohen Enthusiasmus, wenn er redend darlegt, daß für ihn Rittertum angewandte Dichtkunst ist. Entsprechend konsequent »rast« Don Quijote, wenn man ihm das Recht abspricht »nach Grundsätzen träumen zu können«; umgekehrt wird er gänzlich »normal«, ja selbsteinsichtig in dem Moment, wo die anderen seine Sicht übernehmen (II, 31: 779 vgl. weiter unten). Warum jedoch geschieht dauernd

diese »Ansteckung«, so daß sich, bis zu seinem Tod gesteigert, fast jedermann bemüht, Don Quijotes Wahnwelt zu teilen?²

Man könnte vereinfacht antworten: Weil durch Don Quijote jeder die Chance bekommt, im Maße seiner Vermögen ungestraft seinen Wahn zu entfalten und damit intensiver zu leben. Was sonst in der Ausnahmesituation der Lektüre oder des Zuhörens, des Puppen- oder sonstigen Spiels als zeichengesteuertes Mitmachen zur Entfaltung der eigenen Kräfte möglich ist, das »life« zu erleben, gibt unser Held die Chance. Ich habe an anderer Stelle dieses literarische innere Mitspielen als »Sympraxis« in die Tradition seit Platon zu stellen versucht, um zu zeigen, daß es ohne dies Kunst überhaupt nicht gibt (Kloepfer 1985/1986). Don Quijote ermöglicht es, dies im Bewusstsein allein sich abspielende »Sym-«, dies Mitdabeisein in gedachter Weise in wirkliche Praxis zu überführen. Don Quijote verzichtet demnach nicht zufällig auf das literarische Fortsetzen der Ritterromane: Er ist wortwörtlich der Autor seines Lebensbuches. Entsprechend erzählt er erstmals ausreifend eben diesen Ausritt (I, 2), kehrt in die Wirtschaft ein und erzählt mit praktischem Erfolg, daß Ritter nicht zahlen müssen (I, 3), macht genau die »Geschichten«, die uns die Mütter, Tanten, Gouvernanten und die großen Geschwister verbieten wollen, wenn wir Kinder als Ritter, Cowboy, Heiliger, Lokomotivführer, Kapitän ... die Utopie leben wollen.³

Bekommt der Held auch nur scheinbar den geprügelten Knaben frei (I, 4), wird er auch windelweich geschlagen beim Versuch, eine Kaufmannsgruppe zur Anerkennung seines Wahns zu zwingen (die »unvergleichliche Dulcinea de Toboso«), so zeigt doch sein Handeln die Natur dieser Glaubensakte im »credo quia absurdum«, nämlich a) »glauben, bekennen, beschwören, verfechten ..., ohne zu sehen« und b) zur Geschichte machen, und sei es auch nur, indem er den Kaufleuten »Stoff zum Plaudern über den armen Prügelhelden« gibt. Wie das fremde, so füllt er auch das eigene Bewusstsein mit dem *Hilfsmittel* des romanesken Wahns. Alle Gestalten der beiden Bücher lachen und spielen sich mit Don Quijote gesund – wie auch er sich die Medizinen der geglaubten Vorbilder

² Die Tradition der Literatur geht wie Auerbach von der Überzeugung aus: "Don Quijote allein hat unrecht, solange er närrisch ist; er allein hat unrecht in einer wohlgeordneten Welt, in der jeder, außer ihm, an seinem Platz steht; er selbst sieht es zuletzt ein, wenn er sich sterbend ins Geordnete zurückfindet. Ist aber die Welt wirklich wohlgeordnet? Danach wird nicht gefragt. Gewiss ist, daß sie im Licht von Don Quijotes Narrheit, konfrontiert mit ihr, wohlgeordnet und sogar als heiteres Spiel erscheint. Es mag in ihr viel Unglück, Unrecht und Ordnung geben. Wir treffen Dirnen, Verbrecher als Galeerensklaven, verführte Mädchen, gehängte Banditen und vieles in der gleichen Art. Aber es ficht uns nicht. Don Quijotes Erscheinen, das nichts bessert und nirgends hilft, verwandelt Glück und Unglück in ein Spiel." (1946: 341). So leid es mir tut: Dies alles ist unrichtig und vor allem die als rhetorisch entwertete Frage nach der Unordnung in dieser Welt. M. Walter (1977) hat – sorgfältig argumentierend und belegend die Dialektik von "dargestellter Welt als Wunschtraum und Geschichte" eingehend dargestellt. Wie die künftigen Galeerensklaven keine Verbrecher sind, werden die vertriebenen Moriskanen, die missbrauchten Frauen und die Banditen als soziale Indikatoren im Roman eingeführt. Nicht zufällig zitiert Cervantes im Roman sein eigenes Schicksal mehrmals (man denke auch an das zynisch abgelehnte Bittgesuch, das er 1593 an Philipp III. richtet und das seine ganze Misere zeigt).

³ H. Weinrich (1956) unterscheidet sehr genau die verschiedenen Formen von Ingenium und Wahn (17 - 66), doch sieht er nicht, daß gerade der Wahn des Ritter"spiels" das Genialste des Ganzen ist. Der Grund liegt wohl darin, daß er die kompositorische Funktion des Titels im Hinblick auf seine systematische Ambivalenz nicht genügend berücksichtigt, sondern eher historisch die Tradition mit ihrem ganzen Reichtum entfaltet, aus dem sich der Begriff speist.

verabreicht: Die Geschichten von »Baldovino und den Marktgrafen von Padua« helfen ihm, Schmerz und Schmach zu verarbeiten ... eine Geschichte, »die Kinder auswendig wissen, die Jünglinge nicht vergessen, die Greise hochhalten und sogar glauben und die bei alledem um nichts wahrer sind als die Wunder Mohammeds« (I, 5: 49).

III.

Halten wir einen Moment ein: Die Wunder Mohammeds wurden im 16. Jahrhundert wie in meiner Kindheit verspottet, dennoch animieren sie als erfolgreicher Wahn zu kriegerischen Taten ... und die Gläubigen sterben, die Suren auf den Lippen, mit denen sie das Lesen gelernt haben. Nicht anders erfolgreiche Jesuiten, Juden, die als Söhne Davids den Libanon befrieden wollen, und Präsidenten, die mit Himmelsschildern die Völker in wahnsinniger Technologiegläubigkeit führen. Der Glaube an das Modell ist die Grundlage der Nachahmung und die Quelle ungeahnter Kraft ..., eben auch für »den feinsten Kopf, den es in der Mancha gab« (51).

Don Quijote ist als Leser nur insofern interessant, als Cervantes an ihm die Notwendigkeit und Ambivalenz des Lebenswahns experimentiert. Die Modernität steckt hierbei – ganz im Gegensatz zu dem, was unsere Aufklärer denken – in der phänomenalen Kraft der Einbildung: Don Quijote glaubt, ein Abenteuer entdecken zu können ..., und er entdeckt bei allen Irrtümern mit Wind- oder Walkmühlen die zentrale menschliche Kraft des Selbstentwurfes, die das einzige Wirklichkeitserschließende Vermögen ist. Mit verblüffender – jedoch von dieser These aus einleuchtender – Konsequenz begleitet daher Cervantes alle Abenteuer mit literatur- bzw. kunsttheoretischen Reflexionen oder gar der Vorführung lebender Modelle. Der Totalkritik der Literatur als Wahnschaffender Droge in I, 6 (inquisitorische Bücherverbrennung) entsprechen – nach dem Einschub in I, 32 – die Apologien in I, 47-50. Dem Bekenntnis zum Rittertum als verwirklichter Dichtung in II, 6, wo sich Nichte und Held einig sind, daß er Dichter, Pfarrer und Praktiker in einem sein könnte, entspricht II, 16 (wo Don Quijote Don Diego de Miranda erklärt, was Dichtkunst ist und warum sein »Rittertum« mehr ist (vgl. II, 18: 683)) sowie der Schluss des Ganzen.

Es würde sich lohnen, die von Weinrich skizzierte Lesertypologie zu vertiefen. Allerdings müsste sie erst einmal um die Ambivalenzthese bereichert werden: Es gibt Illiteraten, welche bigott Bücher und das Vorlesen hassen (wie die Haushälterin und die Nichte), und solche, die dies lieben (wie Mägde, Knecht, Frau und Tochter des Wirtes (I, 32)); die einen treiben den Teufel der wahnhaften Lüste mit einem Feuer aus, die anderen genießen sie, vor allem ermüdet von der Arbeit. Es gibt Lesekundige wie den Barbier, die allein nach dem Hörensagen Bücher beurteilen, und Kenner, die sich vom Pfarrer zum Domherrn in Kritikfähigkeit und auch in Lesepassion steigern. Und auch hier zeigt sich die Ambivalenz, und zwar gleich doppelt. Die gebildeten und sich »aufgeklärt« gebenden Damen und Herren (wie z. B. Dorotea) verlachen Don Quijote und alle, deren Sympraxis ins Leben hinüber schlägt: den Wirt, der »lieber seinen Sohn verbrennen lassen würde als eines von diesen Büchern« (I, 32: 320), und die anderen, die mitkämpfen bis hin zu leibhaftigen Gesten,

mitweinen bis hin zu andauernder Trauer, mitlachen, daß ihnen die Bäume wehtun («Wenig fehlt unserem Wirt daran, den zweiten Teil zum Don Quijote zu liefern»); die mitspielen, vor allem mit dem leibhaftigen Ritterhelden Don Quijote..., aber eben diese distanzieren, kühlen, kritischen, ja fast könnte man sagen »intellektuellen« Zeitgenossen führen sich kindischer auf als Don Quijote, wenn es ihnen die von ihm geschaffenen Bedingungen gestatten.

Man versteht die Komposition des Romans überhaupt nicht, wenn man die eingestreuten Novellen oder anderen kurzen Geschichten nicht als praktische Illustrationen zum Rahmenthema des lebensnotwendigen Wahns sieht. Wie Rosinante als Pferd und diverse Ziegen komplementär zu Don Quijotes hohen Neigungen ihrem »niederen" Trieb folgen und »Geschichte« machen, so erweckt die Liebe jene Kräfte des Wahns, die sonst versteckt schlummern. »Lieben wie das Leben«, in Verweigerung (Marcela gegenüber ihren selbstbetrügerischen, Selbstliebenden Verehrern (I, 11-14)), in Naivität, die durch Erfahrung belehrt werden muss (Dorotea (I, 29-32, 34-37)), in sentimentaler Vertrauensseligkeit (Cardenio (bei Dorotea eingebettet)), in der Überheblichkeit des Curioso Impertinente (I, 33-35), in heroischer Aufopferung (Capitán und Zoraida (I, 39-41)) etc. So reizvoll und erkenntnisreich es wäre, den Wahn Don Quijotes mit dem der Liebenden bis hin zum rachsüchtigen Räuber Guinart und der wahnsinnig eifersüchtigen Claudia Gerónima (II, 60) zu verfolgen, soll doch lieber die These von der gelebten Ambivalenz im Umgang mit Literatur vertieft werden. Sympraxis heißt, daß ein Kunstwerk in meinem Bewusstsein über die zeichengelenkte Einbildungskraft alle meine kognitiven, emotiven und volitionalen Vermögen zur Aufführung bringt. Deshalb ihre »bezaubernde Süße« («suavidad que encanta» (I, 6: 61/125)), die nur graduell, und weil es ihm passt, auf Don Quijote verrückend wirkt.

Diese bezaubernde Wirkung der Literatur in einer Sympraxis, die bei unserem Helden in unmittelbares Tun umschlägt, funktioniert jedoch vor allem, weil dieses Tun selbst wiederum erst einmal Geschichten-Erzählen ist: projektiv wie das Ausmalen der Insel und der Statthaltschaft für Sancho (I, 7) Metanarrativ wie im Kampf mit dem Biskayer, wo das Schwert in der Luft erstarrt, weil der eingebettete Erzähler erst erzählen muss, wie er die Fortsetzung fand (I, 8 und 9), oder retrospektiv, wenn Don Quijote vom goldenen Zeitalter erzählt (I, 10), und schließlich in vertiefender Einbettung der bereits aufgezählten Liebesgeschichten des I. Bandes. Was im I. Band des Romans die Erzählungen – also die wortvermittelten Vorstellungswelten – sind, dem entsprechen im II. Band die Aufführungen nicht in den Köpfen, sondern als Schauspiele vor den Augen der Theatergruppe (II, 11) über das Puppenspiel (II, 26) zu den vielen Aufführungen am Herzoghof, der Rieseninszenierung der Statthaltschaft Sancho Pansas ... und dem »Karneval« von Barcelona.

Bereits aus dieser Aufzählung wird deutlich, wie sich Literatur als erlaubter Wahn in Sympraxis mit Don Quijotes Abenteuer als unerlaubtem Wahn in Praxis verbindet: Er lässt andere sich ausleben und ermöglicht damit jene Sympraxis, die Aristoteles Katharsis nannte und die ich mit »reinigende Heilung« übersetze. Doch nicht »Furcht und Mitleid« sind die dominanten Sympraxen, sondern Hoffnung und Mitfreude, Neugier und Behaglichkeit,

Faszination von den ambivalenten Gestalten und die Entfaltung jenes Unterscheidungsvermögens, jener Urteilskraft, mit der wir hinter allen Masken, Schleiern, Wahnmitteln die Ambivalenz menschlicher Vermögen zu erfassen lernen. Im Zentrum steht entsprechend das Spiel mit der Autorschaft. Wie kann jemand durch Wahn Autor und glaubwürdiger Herr seiner Geschichte werden? Wie nehme ich wahr, ohne daß mich der notwendige Wahn im Glauben an die selbstverantwortliche Machbarkeit meiner Geschichte verblendet (vgl. über die »Geschichte als Mutter der Wahrheit« (I, 9: 79/148): »émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir«)? Der Wahn als Imagination von Lebensmöglichkeiten muss durch wirkliche (Sym-)Praxis davor bewahrt werden, im bloß Imaginären zu wuchern. Don Quijote entwirft die Utopie eines Urkommunismus und isst, spricht, erzählt gleichgestellt als Ritter mit Sancho und den Ziegenhirten, die ihrerseits seine Bewunderung für eine Art Liebesballade erwecken (I, 11). Diese Praxis führt in die Kindheit zurück, wenn Don Quijote nach sorgfältiger Auswahl des Modells »Liebeswahn à la Orlando furioso« (gg. Modell »Amadís«) halbnackt herumtobt, Purzelbäume schlägt und den keuschen Sancho in die Flucht treibt (I, 27), oder in die Jugend, wenn er als Speläologe die Höhlen des Montesino erforscht (II, 22).

Die befreiende Wirkung eines angemessen angenommenen Wahns beschreibt Don Quijote zuerst für den Dichter selbst. Dieser hat im Roman die Möglichkeit, alle denkbaren Ereignisse (Schiffbrüche, Seestürme, Scharmützel, Schlachten ...), alle menschlichen Eigenschaften (Mut, feine Gesittung, Biederkeit, Freigiebigkeit ...) und Heldentaten mittels aller möglichen wissenschaftlichen Befähigungen schreibend zu erleben (als Astrologe, Musikkenner, Staatslehrer oder »Schwarzkünstler«) und dazu alle Formen der Literatur im weitesten Sinne (von der Philosophie über Epos zur praktischen Ethik), sowie die Stile aller bekannten Gattungsformen (lyrische, dramatische, epische, rhetorische, wissenschaftliche ...) zu gebrauchen. Kurz: der Dichter ist verbal handelnd frei (I, 47). Aber Können ist er nur, wenn die Macht seiner Worte das Gegenüber zu allen »Gemütsbewegungen« zwingt, so »ungebildet und empfänglich der Hörer auch sein mag«, ja die Kunst ist – ganz aristotelisch, jedoch über Katharsis auf alle Sympraxen erweitert gesehen – dazu da, den Hörer »frohgestimmt durch den Witz, belehrt durch die Wahrheit, in Verwunderung gesetzt durch die Handlung, aufgeklärt durch die verständigen Ansichten, gewarnt durch die trügerischen Ränke, gewitzt durch die Beispiele, entrüstet ob des Lasters, in Liebe entflammt für die Tugend« zu machen (I, 48: 501).

Bevor der Gedanke der verwirklichten Dichtkunst in Don Quijotes Verständnis von Rittertum weitergeführt wird, möchte ich unter allen spielerischen Formen der Selbstverwirklichung – die die Literatur nebenbei ermöglicht, wie v. a. »Schach, Ball, Billard« (I, 32: 322) – kontrastiv diejenige herausgreifen, die wie das höfische Theater alle Lebensbereiche des Adels durchdrungen hat: die Jagd. Sancho Pansa wirft den Jägern als »guter Grüner« vor, daß die hohen Herren sich in Gefahr begeben »einem Vergnügen zuliebe, das meiner Meinung nach keines sein sollte, da es darin besteht, ein Tier umzubringen, das gar nichts Böses getan hat.« Die Antwort des Herrschers verdient ganz ausgeführt zu werden, denn sie zitiert nicht nur den von Don Quijote erwähnten sportlichen Grund wörtlich, sondern zeigt

ganz aktuell, daß nur die gesellschaftliche Konvention verhindert, daß ein Wahn Wahnsinn genannt wird:

»Im Gegenteil, Ihr seid im Irrtum, Sancho« entgegnete der Herzog; »denn die hohe Jagd ist eine körperliche Übung, die für Könige und Fürsten notwendiger ist als irgendeine. Die Jagd ist ein Abbild des Kriegs, bei ihr haben wir gar manche Kriegslust, manchen schlaun Anschlag und Hinterhalt, um den Feind ohne Gefahr zu besiegen; bei ihr erduldet man die strengste Kälte und unerträgliche Hitze und vergißt Schlaf und Müßiggang; die Kräfte werden gestärkt und die Glieder geschmeidig gemacht – kurz, es ist eine Leibesübung, die vielen Vergnügen macht und keinem schadet; und das Beste daran ist, daß sie nicht für jedermann ist, wie es die übrigen Arten der Jagd sind, ausgenommen die Falkenjagd, die auch nur für Könige und große Herren ist. Also, werter Sancho, ändert Eure Ansicht, und wenn Ihr einmal Statthalter seid, beschäftigt Euch mit der Jagd, und Ihr werdet sehen, für einen ausgelegten Groschen trägt sie Euch hundert ein.« (II, 34: 812)

Was würde Sancho zum Wahnsinn des Sportrummels (Paris-Dakar, Atlantik-Segelrennen, Tour-de-France, Fußball, Tennis, Olympiade) sagen, was zu den Rock- und Klassikfestivals, gleichgültig ob in Nachfolge von Woodstock oder Bayreuth, was zum Wahnsinn des Kunst-Antiquitätenmarktes, wo überall der »eine ausgegebene Groschen... Hunderte« an Vorteilen diverser Art zu Lasten aller möglichen Opfer erbringt?

Die »discreta locura« zeigt wie die Silene des Alkibiades – die andere, die wahnhaftige Seite, auf der die so genannte Normalität, das werthafte Anerkannte, das Hohe und Geschätzte aufbaut. Ist die Mode der Schäferspiele, die als zeitgemäßes Paradigma zur Gewinnung von Lebenslust am Ende von allen Freunden Don Quijote angeboten wird, nicht Vorwegnahme einer Eskapismuswelle, die Europa bis zur Französischen Revolution begleitete und danach nahtlos in den Tourismus überging, wo wir, zivilisierte Wilde, schönes Geld ausgeben, um es auch einmal wieder einfach zu haben am »Busen der Natur« wie Don Quijote und die Damen der Höfe und Städte? Wie unterscheidet sich die damals besinnende Mode der Mechanikspiele (II, 60) von der der Heim-Computer-Spiele? Anerkennen wir die Notwendigkeit der Ambivalenz und halten noch einmal inne, bevor wir zum Video-Wahn kommen.

Es geht um Selbstverwirklichung durch Erzählen, genauer: Es geht um den Anteil der Praxis des Autors und der Sympraxis des Lesers. Es geht darum, ob wir, seit Jahrhunderten falsch aufgeklärt, die wichtige Kehrseite der Literatur zugunsten reduzierter Kognition verneinen oder ob wir – belehrt von allen Künstlern – uns von einem falschen Selbstverständnis als Betroffene befreien. Cervantes sichert und verarbeitet die Sympraxis des Lesers ebenso systematisch, wie er Don Quijote und Sancho Pansa die Chance des Lernens durch wahngelitetes Tun gibt ... und wie er sich selbst schließlich so gut in den Buchmarkt einzubringen weiß, daß er mit dem II. Band die zeitgenössischen Reaktionen zitieren und gebrauchen kann: die Auflagen über 30.000 Stück in Europa, die Kritiken an der Komposition, der Wahrscheinlichkeit, der stilistischen Vielfalt, das Machwerk seines Nachahmers Avellaneda, das zur logischen Verwirrung des Lesers für Don Quijote handlungsbestimmend wird etc. Das Thema »sympraktischer Selbstentwurf« ist Voraussetzung für Geschichte. Es müsste vielfältig behandelt werden im Zusammenhang

mit den vielen Ebenen des Dialogs zwischen Cervantes und uns (vgl. Klopfer 1981). Unter den vielen Vermögen, die Cervantes in uns wachruft, gebraucht, absichert und genüsslich erfahren lässt, ist nicht das Geringste das Unterscheidungsvermögen bezüglich dessen, was unsere Wirklichkeit ausmacht. Was ist unter welchen Bedingungen real, was Fiktion? Was ist fiktiv und realisierbar, was (noch) nicht oder niemals? Was ist »gemeiner Wahn« und was vorweggenommener künftiger? Was übrig gebliebener vergangener und was unbekannter gegenwärtiger? Man denke nur an Don Quijotes Umgang mit den Schergen des damaligen »Staatssicherheitsdienstes«, der »santa hermandad« (I, 45). Was ist Don Quijotes erfolgreicher und was sein hilfloser Wahn? Was ist der meine, der ich als umfassender – und nicht reduziert aufgeklärter oder nur »intellektueller« – Leser all dies mit zu vollziehen beschenkt bin, über das Wunder der alle Zeichenwelten in sich tragenden Worte?

Kunst als »Statthalter einer besseren Praxis«, so wie Sancho Pansa als Statthalter einer denkbaren, demokratischeren Regierung im Spiel ist? »Nur Kunstwerke, die als Verhaltensweisen (sc. als zeichenvermittelte Sympraxen) zu spüren sind, haben ihre raison d'être«. Wie richtig das einer unserer wichtigsten Aufklärer bemerkt, um jedoch gleich – Statthalter der intellektuellen Haushälterinnen – diese zentrale Einsicht aus welchem Wahn heraus auch immer für Generationen von Adepten zu widerrufen:

Autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft. Die Bahn zu ihr führt durch Interesselosigkeit hindurch; die Emanzipation der Kunst von den Erzeugnissen der Küche (oh Sancho!) oder der Pornographie (oh edler Don Quijote!) ist irrevokabel. (...) In der falschen Welt ist alle ηδονη (sc. 'hedoné' Glückserfahrung) falsch. (...) An der künstlerischen Erfahrung tel quel (sic! meine französischen Spätentdecker unseres Aufklärers) hat das empirische Subjekt nur beschränkten und modifizierten Anteil; er dürfte sich verringern, je höher das Gebilde rangiert (...). Wäre aber die letzte Spur von Genuß extirpiert, so bereitet die Frage, wozu überhaupt Kunstwerke da sind, Verlegenheit. Tatsächlich werden Kunstwerke desto weniger genossen, je mehr einer davon versteht. (...) Ist schon die Kunst für den Betrieb der Selbsterhaltung unnütz (...), so behält sie buchstäblich und ungebrochen auftretend etwas Infantiles.

Was Adorno (Adorno 1970: 26-29) ausführt, widerspricht akkurat jenem »ästhetischen Urphänomen von Ambivalenz«

, von dem auch er so gerne spricht. Regressiv und progressiv gleichzeitig ist das große Kunstwerk (s. Klopfer 1985, Kap. 2). Das Hegelsche Motiv von der Kunst als Bewusstsein von Nöten ist ohne das Motiv des Bewusstseins von Glück falsch.

IV.

Wir sind in entscheidenden Fragen durch die Aufklärung (und ihre Ästhetik) nicht weitergekommen. Lassen wir uns lieber von Cervantes zum angemessenen Lesen(lernen) verleiten. Kehren wir zurück zur Frage nach dem Wahn. Wie Cervantes den Leser erst selbst im Großen erfahren lässt, wie dem »klugen Wahnsinn« Don Quijotes die »wahnsinnige Klugheit« der Großen dieser Welt entspricht (wörtlich in II, 69, wo sich der

Herzog und die Herzogin mit dem größten Theater um Don Quijote königlich amüsieren), so wird auch in allen einzelnen Sympraxen der Leser durch den Autor nachträglich in seinem Lernen bestätigt. Die Parallelität des lernenden Tuns (in der Vorstellung des Lesers) mit dem Don Quijotes (in der Realität des Romans) wird vom Autor durch Bemerkungen über den fiktiven Autor Sidi Hamete vermittelt: Dieser zeigt uns die eigenen »Gedanken, zieht den Vorhang von den Gebilden der Phantasie, antwortet auf die stillen Einwürfe des Lesers, hellt die Zweifel auf, entscheidet im Streit der Meinungen und Behauptungen und läßt den wißbegierigsten Menschen die Atome des Gewünschten schauen« (II, 42: 844, vgl. 873 und 875). Bevor wir zu Don Quijotes Wahn zurückkehren, ein Wort zur Sympraxis. Kann ein Leser überhaupt einen Text angemessen realisieren, der sich im Leben wie im Lesen mit dem Mitgehen mittels seiner Vorstellungskräfte entzieht? Müssen jene Literatur- und Kulturwissenschaftler, die nicht einmal im Kunstgenuss der Ambivalenz des Wahns Raum geben, nicht Cervantes in ihrer Verarmung missverstehen? Führen sie nicht als Kritiker und Domherr die Künstler gefangen an den Ort jener Normalität, wo der Tod auf sie wartet?⁴ Sehen wir unseren Helden in der größtmöglichen Erniedrigung: Die Intellektuellen fahren ihn in einem Ochsenkarren gefangen nach Hause und gäben ihm nicht einmal die Gelegenheit, seine natürlichsten Bedürfnisse zu befriedigen, wenn nicht Sancho Pansa daran dächte. Hier, wo Don Quijote wie sein Autor im Gefängnis seine Zeit absitzt, ist sein kunsttheoretischer und verbalpraktischer Wahn am größten. Man picknickt. Der Domherr redet dem Helden die Ritterbücher aus, die ihm selbst so viel Vergnügen machen, wenn er nicht auf die Übertreibungen achtet. Er soll »in den Schoß der Vernunft« zurückkehren. Sein Hauptargument: »Nehmet doch in der Heiligen Schrift das Buch der Richter, wenn ihr Großartiges finden wollt, oder Geschichtsbücher über Cäsar, Hannibal oder den Cid, deren Heldentaten zu lesen kann die ausgezeichnetsten Geister unterhalten, belehren, ergötzen und zur Bewunderung hinreißen« (I, 49: 509 f.). Don Quijote diagnostiziert die Meinung des anderen: Ritterbücher sind falsch, weil es niemals fahrende Ritter gegeben hat: man soll sie nicht lesen, schon gar nicht daran glauben, und vor allem nicht nachahmen ... warum aber – fragt er – haben dann diese Bücher solche Geltung gefunden? Warum liest sie jedermann, auch der Domherr, und gibt dazu noch vor, sie langweilen ihn? Wenn ich – Don Quijote – aber annähme, dass dies alles falsch sei, dann gälte das ebenso vom Trojanischen Krieg, von der Bibel und allen Heiligengeschichten, vor allem aber von den internationalen und nationalen Helden! Der Domherr bekommt Schwierigkeiten: Die spanischen Nationalhelden gab es, ihre Taten wurden vielleicht ein wenig übertrieben dargestellt. Don Quijote dreht die Argumentationsrichtung um: Wie sollen diese Ritterbücher, die von Menschen jeglicher Schicht, jeden Alters und jeden Bildungsgrades gelesen und mit königlicher Erlaubnis und dem Siegel der Zensurbehörde angeboten werden, Lüge sein? Und – abgesehen davon, dass die Romane unwahrscheinlich wahrscheinlich gemacht sind – ist der Genuss der

⁴ Adornos Abwertung des »Genusses« – man denke an den Wortgebrauch bei Goethe – beruht nicht nur auf einer Abwehr des konsumbürgerlichen Hedonismus, vor dem ihm ununterbrochen schaudert, sondern auf einer für die Geschichte der Aufklärung typische Form hypotropher Intellektualität. Dazu gehört seine Paradoxie vom Kunstwerk als Monade, die über sich hinausweist (268 f.), die oft kritisierte "Negativität" und die Überbewertung von Monolog, Schweigen und die "Methexis am Finsternen" (203).

Lektüre nicht Beweis für Wahrheit? Ebenso hatte der Wirt argumentiert: Schenkt die Literatur uns nicht die Lebenslust, die wir dringend brauchen (I, 32: 318)?

An dieser Stelle überwältigt Don Quijote seinen Wahn - oder dürfen wir sagen: sein Ingenium? –, und er imaginiert die »fiction«, die er als Lebensmittel gerade jetzt so dringend braucht. Er beschreibt, malt, dreht die Bilderfolgen nach dem scheinbar unwandelbaren Regiebuch des Archetypischen ab, dessen sich Walt Disney oder Steven Spielberg bedienen: Ich, Ritter der Welt, auf Fahrt – Urlandschaft mit Echsen des Grauens – kochender See, siedend und mit Blasen auftreibenden Pechs – Mitleidheischende, süße Stimme, die zu rettender Selbstaufgabe im Sprung in den Strudel auffordert - Tat – Verwandlung des Ich im Elysium – feenhaftes Phantasmagorie, die mich Helden aufnimmt in den Schoß des Schlosses, wo er – »splitternackt, wie er aus der Mutter Schoß kam« – gebadet, gesalbt, gespeist wird »so schmackhaft, daß die lüsterne Begier nicht weiß, wonach sie zuerst die Hand strecken soll« – und da, wo sich der Held zurücklehnt und entspannt – »während er in den Zähnen stochert, wie jetzt Sitte ist« – komme eine noch umwerfendere Jungfrau und die ... – Don Quijote unterbricht sich mit der Frage: Empfindet nicht jeder Leser Vergnügen und Verwunderung? Heilt Literatur nicht vom Trübsinn? Und bekomme ich so nicht die mir von H. Weinrich bereits abgesprochenen Qualifikationen wirklich, weil ich praktisch daran glaube (s. o. und I, 50: 516 f.)?

Als würden Don Quijote und Cervantes gleichzeitig mit ihren Domherren sprechen, beweisen sie im II. Band, wie der Praktiker humanistischer Bildungsideale, der Dichter seiner eigenen Geschichte, der Autor seiner selbst nicht nur über die Wissenschaften und ihre Anwendung verfügt (Jurisprudenz, Theologie, Medizin, Astronomie und natürlich Mathematik), die drei theologalen und die kardinalen Tugenden hat« und natürlich auch die praktischen Künste beherrscht wie Schwimmen, Pferde-Beschlagen und Betreuen. Den ungläubigen Gesprächspartner fragt Don Quijote: Ist es nicht so, daß solch ein »Ritter« »ersprißlich und notwendig gewesen wäre und jetzt auch noch nützlich sein würde«?

Im Maße, wie die Geschichte wirkt – man kennt das Buch, man erlebt den Star, man genießt seinen unterhaltsamen Enthusiasmus und die Kurzweiligkeit seines Freundes –, können Don Quijote und Sancho Pansa ohne wahnwitzige Umwege ihre Fähigkeiten entfalten. Mag Don Quijote auch momentan noch das Puppenspiel im Wahn der Sympraxis zerstören, er sieht seinen Irrtum rasch ein (II, 26: 750 f.). Er verzichtet auf wahnwitzigen Mut (II, 27), handelt korrekt den Lohn für seinen Knappen aus (II, 28), übersteht ein neues Mühlenabenteuer ohne halsstarrige Wahnausbrüche (II, 29), und so schlägt schließlich der Roman ganz in den Wahn um, in dem der Herzog und die Herzogin als Kenner des I. Bandes von »Don Quijote« ihn so aufnehmen, »wie in den Ritterbüchern, die sie gelesen hatten, ja die sie liebten«, niedergeschrieben ist..., worüber er selbst am meisten verwundert ist, wo er sich doch über die Ambivalenz seines Wahns nie im Unklaren war: »... und es war der erste Tag, wo er ganz und gar an sich glaubte und erkannte, daß er in Wirklichkeit und nicht bloß in der Einbildung ein fahrender Ritter sei« (II, 31: 779, vgl. I, 378). Dies sagt er genau in dem Moment, wo sein Skript Wirklichkeit wird und die süßen Mädchen ihn ausziehen, baden, salben wollen – nackt. Flucht! Nicht zu

jedem Wunsch haben wir den richtigen Mut. Daher wird nicht zufällig ab diesem Moment Sancho Pansa zur Geschichten erzählenden und Geschichte machenden Zentralfigur; zwar amüsieren sich die Hofleute nach dem Muster des I. Bandes, den der »Herzog tagtäglich las« (786) – mit dem keuschen Helden und der lüsternen Altisidora, zwar schwingt sich der Held zu erneuten Exkursen über das Rittertum auf (II, 32), doch die wahnsinnigen Ritterspieler sind längst die anderen geworden. Der Spaß am Spiel der Einbildung nimmt den Hof Ludwigs XIV. vorweg. Man simuliert einen Araber-Aufzug (II, 34) und lässt Teufel und die großen Zauberer der Geschichte auftreten ... »Denn es gab für sie (sc. den Herzog und die Herzogin) nichts Ernstes, das ihnen größere Ergötzlichkeit schaffen konnte als diese Scherze« (II, 35: 825).

Es wird gleichsam die Engführung dieser polyphonen Fuge geleistet. Die Verwirklichung des Themas (Dux: Don Quijotes wahnsinnig große Lust, seine Lebenskräfte zu entfalten) realisiert sich mit der Beantwortung (Comes: Lust des Mitspiels), und beide kommen zunehmend zur Einheit. Wichtig ist kompositorisch für die Fuge, dass die Antwort die Intervallfolge des Dux übernimmt, **m. a. W.** alle Verkleidungs-, Verwechslungs-, Vergrößerungs- und Verkleinerungsspiele des I. Teils von der Luftfahrt bis hin zum Auftritt der Kaiserin Mikomikona. Die burlesken Gegenbewegungen am Ende könnte man mit dem »Krebs« vergleichen.

Wenn der Bazillus des fiktionalen Auslebens alle erfasst hat, wenn nicht nur Sancho (II, 35: 822 f.) »schwanger« geht mit seinen Wünschen bis zur Entzauberung der »Schmerzensreichen« und natürlich Dulcineas, wenn die »Frauen« Männerbärte haben (II, 39), wie im I. Band die Kleider getauscht wurden, wenn im Aufnahme-Studio des Herzogs mit Blasebälgen für Wind im Wolkenritte, mit Feuer für die himmlische Hitze und mit Holzpferd gleichsam für Pegasus Don Quijotes »Film« abgedreht wird, wobei die Lust des Zuschauers bei der Mache manchem heißen Fernsehspot entspricht, dann hat der »scharfsinnige Leser« längst die Gesetze des all-gemeinen Wahns durchschaut. Deshalb braucht auch Don Quijote – befreit von der Last mangelnder Anerkennung und Selbsterfahrung – nicht mehr den Narren zu spielen. Wo er sonst jede Staubwolke, jede verschleierte Menschengestalt zum Anlass für Phantasiegebilde nimmt, da kommentiert er nun als souveräner Kunsthistoriker die entschleierte Ritt-Heiligen-Bilder und hat beim Stichwort eben nicht mehr seinen »raptus Pauli« (II, 58). Entsprechend werden unsere Einstellungen dieser faszinierenden Person gegenüber kommentiert: Hin- und hergerissen zwischen Vergnügen und Mitleid, Staunen und Zweifel, ähneln wir den Gestalten, die sich und Don Quijote in der Wirtschaft – wie immer! – eben den II. Band erzählen (II, 59).

Wir ernten wie die Helden und wie Cervantes die Früchte der sympraktisch entfalteten Einbildungskraft... wie umgekehrt der Seelendoktor Don Quijote die in ihrer Einbildungskraft überschäumende Altisidora, therapiert, die wie Herzog und Herzogin an den Folgen der »ociosidad/Müßiggang« leidet. Allerdings spricht er damit – in Gegenreaktion auf die abenteuersüchtige Altisidora – gleichzeitig sein eigenes Urteil (dem sich Sancho brav anschließt):

...die Herzogin fragte ihn, ob Altisidora bei ihm in Gunst stehe. Er antwortete ihr: »Verehrte Gebieterin, Eure Herrlichkeit muß wissen, daß das ganze Leiden dieses Fräuleins aus Müßiggang entsteht, und das Mittel dagegen ist ehrbare und anhaltende Beschäftigung. Hier an dieser Stelle hat sie mir gesagt, in der Hölle würden Spitzen getragen, und da sie ohne Zweifel solche anzufertigen versteht, so sollte sie solche Arbeit nie aus der Hand lassen; denn wenn sie beschäftigt ist, die Klöppel in Bewegung zu halten, wird das Bild oder werden die Bilder dessen, was sie liebt, ihre Phantasie nicht in Bewegung setzen können. Dies ist die Wahrheit, dies ist meine Meinung, dies ist mein Rat.«

»Auch der meinige«, fügte Sancho hinzu, »denn ich habe in meinem ganzen Leben keine Spitzenklöpplerin gesehen, die vor Liebe gestorben wäre; Mädchen, die tätig sind, richten ihre Gedanken mehr auf die Vollendung der ihnen obliegenden Arbeit als auf ihre Liebesgeschichten. Das sage ich aus eigener Erfahrung, denn wenn ich beim Graben und Schaufeln bin, denke ich nicht an meine Hausehre, ich meine an meine Teresa Pansa, die ich doch lieber habe als meine Augenwimpern.« (II, 70: 1078 f.)

Wir sind mit dem Roman am Ende. Wie Sidi Hamete (und sein Gehilfe) waren wir Partner des Übersetzers, Chronisten, epischen Erzählers, Philosophen, Romanschreibers und des allwissenden Weisen der Ritterromane sowie des »fleißigen Forschers« (II, 3). Alles hat uns Cervantes mitspielen lassen, vorgemacht und kommentiert – wie M. Walter in ihrer vorzüglichen Studie (Walter 1977) feststellt. Schließlich wird die Kopf stehende Welt erneut gedreht: Don Quijote hat seine Zeit in jeder Hinsicht in sich, deren Normalität zu sprengen eine Anstrengung ist, wenn der Ernst des Spiels nicht anerkannt werden kann. Niemand außer Don Quijote und Sancho Pansa wird letztendlich »Ritter« in dem radikalen Sinne der umfassenden sozial verantwortlichen Selbstentfaltung. Die anderen schöpfen ihren Wahn nur im Widerspruch zum Helden. Sie gestatten sich nicht, wirklich schöpferisch zu sein. Sie bleiben fremdbestimmt wie der gelehrte Baccalaureus Sansón Carrasco, der Don Quijote aus dem Sattel werfen kann, aber kein Mittel zur Entfaltung der schon zitierten »Lebenslust« hat (II, 65). Schwermut und Normalität rafften Don Quijote rasch dahin, was sogleich beurkundet wird, »um die Möglichkeit zu beseitigen, daß irgendein anderer Schriftsteller als Sidi Hamete Benengeli ihn fälschlich von den Toten auferwecke und Geschichten ohne Ende von seinen Taten schreibe.« Dieser sagt wie der Erzähler, der zufrieden und stolz ist, daß er »der erste gewesen, der die Früchte von Sidi Hametes Schriften vollkommen gepflückt hat, wie er selber es gewollt hat«, sagt es wie ich in der unendlichen Kette der »Angesteckten«: »Für mich allein ist Don Quijote geboren und ich für ihn; er wusste Taten zu vollbringen und ich sie zu schreiben« bzw. zu lesen und das Buch zu kommentieren (II, 74: 1103).

V.

Dreifach wirklich macht das Erzählen bei Cervantes: Uns Leser, wenn wir uns nur richtig einzulassen wissen (aber ohne das bleibt auch die »größte Liebe« unwirklich), Cervantes selbst, wenn wir seinen Biographen trauen dürfen (die wiederum viel Geld damit verdienen wie z. B. W. Byron), Don Quijote und Sancho Pansa, der mit einem ungewöhnlichen Verdienst an Goldstücken die gemachte Erfahrung seiner Teresa sowie der liebevollen Tochter anschaulich machen kann. Jede dieser Formen des Wirklichkeitserschließenden

Tuns hat ihr eigenes Gesetz. Jede beruht in besonderer Weise auf der Nutzung der – oder sagen wir bescheidener: einer wichtigen menschlichen Ambivalenz. Nicht zufällig faszinierte gerade dies die Erneuerer des Romans im 18. Jahrhundert mit Sterne oder Diderot und vor allem die deutsche Romantik (vgl. Bruggemann). Jean Paul definiert sogar das Romantische nach eben diesen Modellen, wobei er neben Cervantes und Rabelais Shakespeare setzt. Das normale Komische – so beginnt er in der »Vorschule der Ästhetik« sein Programm »Über die humoristische Poesie« **im 31** - besteht »bloß im Kontrastieren des Endlichen mit dem Endlichen«. Hier wird keine »Unendlichkeit« zugelassen. Wo kommt diese her? Wenn ich nun sagen würde – einfach, anspruchslos und unwissenschaftlich – »aus uns«, wäre sicherlich mein Versuch am Ende platt wie Sancho Pansa als Schildkröte, auf der der Kampf in der utopischen Stadt wütet (II, 53). Geben wir also am Ende einem Dichter das Wort, der wohl zu erkennen wusste, dass das, was wir als subjektiv aus unserer Geschichte und Einbildungskraft dazuerfinden, gerade als unendliche Sehnsucht die Matrix ist, in der der schöpferische Samen befruchtet und ausgetragen wird. Nicht weil Dichter Wissen abrufen, sondern weil sie uns damit, alle Vermögen weckend, befruchten, so dass wir zeichengesteuert eben sympraktisch tätig sind, entsteht der reale Wahn, die konkrete Utopie, die intensive Wirklichkeit des Bewusstseins:

Der Verstand und die Objekten-Welt kennen nur Endlichkeit. Hier finden wir nur jenen unendlichen Kontrast zwischen den Ideen (der Vernunft) und der ganzen Endlichkeit selber. Wie aber, wenn man eben diese Endlichkeit als subjektiven Kontrast¹ jetzo der Idee (Unendlichkeit) als objektivem unterschöbe und liehe und statt des Erhabenen als eines angewandten Unendlichen jetzo ein auf das Unendliche angewandtes Endliches, also bloß Unendlichkeit der Kontraste gebäre, d.h. eine negative?

Dann hätten wir den Humor oder das romantisch Komische (...)

Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Tore, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er hebt - ungleich dem gemeinen Spaßmacher mit seinen Seitenhieben - keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Große, aber – ungleich der Parodie – um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, aber – ungleich der Ironie– um ihm das Große an die Seite zu setzen.

1 *Man erinnere sich, dass ich oben den objektiven Kontrast den Widerspruch des lächerlichen Bestrebens mit dem sinnlich- angeschauten Verhältnis nannte, den subjektiven aber den zweiten Widerspruch, den wir dem lächerlichen Wesen leihen, indem wir unsere Kenntnis zu seiner Handlung leihen.*

Bibliographie

Textausgaben

CERVANTES; *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*

- ed. Fr. Rodríguez Marín (nueva ed. crítica ... patronato del IV centenario de Cervantes) Madrid 1947 ff. , 10 vol.
- ed. J. J. Allen, Madrid 1977, 2 vol.
- Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha, übertragen von L. Braunfels 1848, zit. nach der überarbeiteten Ausgabe Darmstadt 1981.

Sekundärliteratur

ADORNO, Th. W., *Gesammelte Schriften 7. Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970.

ASSMANN, A., „Die Domestikation des Lesens. Drei historische Beispiele“. In: *Lili* 57/58, 1985: 95-110.

AUERBACH, E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern/München 1946.

BYRON, W., *Cervantes. Der Dichter des Don Quijote und seine Zeit*, Frankfurt 1984.

ERASMUS VON ROTTERDAM, „Laus stultitiae“ (1511), übers. A. Hartmann. In: *Ausgewählte Schriften II*, Darmstadt 1975.

FOUCAULT, M., *Histoire de la folie*, Paris (Plan) 1961.

GRIMM, J. u. W., *Deutsches Wörterbuch*, Nachdruck München 1984.

HATZFELD, H., *El "Quijote" como arte de lenguaje*, Madrid 1966.

JEAN PAUL, *Werke V*, München (ed. N. Miller 1963).

KLOEPFER, R., „Grundlagen des 'dialogischen Prinzips' in der Literatur“, in: Lachman, R. (Hg.), *Dialogizität*, München 1981 a: 85-106; „Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur“, in: Schröder/Sieger (Hg.), *Dialogforschung*, Düsseldorf 1981 b: 314-333.

Id., „Mimesis und Sympraxis: Zeichengelenktes Mitmachen im erzählenden Werbespot“, in: *MANA 4: Narrativität in den Medien*, Mannheim 1985.

WALTER, M., „'Don Quijote'. Vom Ritterbuch zum realistischen Roman“, in: Weimann (Hg.), *Realismus in der Renaissance. Aneignung der Welt in der erzählenden Prosa*, Berlin/Weimar 1977: 624-787.

WEINRICH, H., *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*, Münster 1956.

Id., „Der Leser des Don Quijote“, in: *Lili* 56/7, 1985: 52-66.

