

## Die verrückte Vernunft

### Zum Wirklichkeitsbewußtsein in Cervantes' 'Don Quijote'

Was im Ritter Don Quijote als Mechanismus der Verwandlung aller Erscheinungen in den lebendigen Zusammenhang seiner angelesenen Ritterwelt funktioniert, funktioniert auch seit dem Erscheinen dieses „ersten großen Romans der Weltliteratur“ (Lukács) in seinen Lesern. Die Interpretationen dieses Textes behandeln seinen Helden wie einen lebendigen Menschen, der über der Lektüre zu vieler Ritterbücher verrückt geworden ist und nun auszieht, um deren Welt am eigenen Leibe zu erfahren. So wie für Don Quijote die äußere Welt zum Demonstrationsobjekt seiner inneren geworden ist, so wird sein Buch für die Kritik zum Medium ihrer Konstruktionen, er selbst zum Stellvertreter des Lebens und seiner beiden Seiten, des Lesens und der Taten, des Denkens und des Handelns.

Don Quijote ist der Repräsentant dieser Zweiteilung von Welt, an ihm läßt sich Übereinstimmung oder Auseinanderfallen ihrer beiden Seiten immer aufs neue beweisen. Der Alltag mit seinen zufälligen Erscheinungen und die ihm wesentlichen politischen und ökonomischen Ordnungen bilden dabei die Folie, von der aus Vorstellungen und Taten Don Quijotes interpretiert werden. Von hier aus werden seine Chimären für absurd erklärt, wird sein Handeln „absolut sinnlos“<sup>1</sup>. Auch die Interpretationen, die in dem Buch keine direkte Reaktion auf zeitgenössische Wirklichkeit sehen will, es statt dessen als Kritik tradierter Texte und ihrer Wirklichkeitsdarstellungen liest, als Konfrontation von überfällig gewordenem Ideal und aktueller Erfahrung, setzt immer noch eine für sich verlaufende äußere Welt und eine innere des Romans voraus. Das Außen, auf welchen Umwegen auch immer, bleibt dabei konstitutiv für die Immanenz<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> So bei Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern 1971.

<sup>2</sup> Etwa Neuschäfer, Hans-Jörg. *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*, Heidelberg 1963. Diese für die deutschsprachigen Quijote-Kommentare weiterhin ausgezeichnete Untersuchung wird im Folgenden exemplarisch herangezogen. Zur weiteren (uferlosen) Literatur siehe Hatzfeld, Helmut. (Hrsg.) *Don Quijote. Forschung und Kritik*. Darmstadt 1968.

Der Roman wiederholt dann nur, was auch ohne ihn erkannt werden könnte, ein bezeichnender Überfluß, ein bedeutender Rest, der wieder vergessen werden darf. Dieser Mechanismus, in dem dominierend die inneren Vorgänge als Repräsentanzen der äußeren funktionieren, wobei allerdings, da sich innen/außen ja im Roman nochmals als Darstellung von Ideen und Darstellung von Handeln wiederholt, auch die äußere Welt eine innere repräsentieren kann, ist selber der zentrale Gegenstand des Buchs.

Für den Ritter sind alle Erscheinungen Zeichen seiner inneren Welt, in ihm werden die Bilder in Ideen und diese in Taten verwandelt, hier wird das unendliche Spiel der Repräsentationen eröffnet, indem sie sich ineinander übersetzen<sup>3</sup>.

Der Roman ist damit nicht Schauplatz einer Äußerlichkeit, die sich in ihm noch einmal bebildert. Er bezeichnet Erkenntnisweisen, nach denen erst eine äußere Wirklichkeit und eine innere Wahrheit gedacht werden können. Die Repräsentation, der Zauber und die „Dialektik von Vernunft und locura“<sup>4</sup> sind seine zentralen Kategorien. An ihnen läßt sich die Konstitution jener 'ursprünglichen Konzepte' aufzeichnen.

Am 'Don Quijote' entwickelt Michel Foucault die Grenze, den Übergang zweier Zeitalter, wo sich Wahrnehmungs- und Erkenntnisweisen, die epistemologischen Formen radikal verändern<sup>5</sup>. Der Roman erscheint auf der Wende vom 16. ins 17. Jhd.<sup>6</sup>, im Übergang von der Renaissance ins „klassische“ Zeitalter, wie Foucault die folgenden zwei Jahrhunderte nennt. Das 16. Jhd. bildet für ihn die Epoche der Ähnlichkeiten, sympathetischen Verwandtschaften, beständigen Hinweise, durch die Dinge, Bilder und Worte korrespondierten. Die Welt erschien als ein einziger Text, Transzendenz und Immanenz lebten in einem ununterbrochenen Austausch.

„Seit der Stoa war das System der Zeichen in der abendländischen Welt ternär, da man darin das Bezeichnende, das Bezeichnete und die 'Konjunktur' erkannte. Seit dem siebzehnten Jahrhundert wird die Anordnung der Zeichen binär, weil man sie seit Port-Royal durch die Verbindung eines Bezeichnenden und eines Bezeichneten definieren wird. In der Renaissance ist die Organisation eine andere und viel komplexere. Sie ist ternär, weil sie sich des formalen Gebiets der Zeichen, dann des Inhalts, der durch diese Zeichen signalisiert wird, und der Ähnlichkeiten bedient, die diese Zeichen mit den bezeichneten Dingen verbinden. Aber da die Ähnlichkeit ebenso die Form der Zeichen wie ihr Inhalt ist, lösen sich die drei getrennten Elemente dieser Distribution in einer einzigen Figur auf“<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Wenn man will handelt es sich hier um das Kantsche 'Schema', das produktive Vermittlungsprinzip von Sinnlichkeit und Intelligibilität aus der 'Kritik der reinen Vernunft'. Wie der 'Don Quijote' dies Schema auflöst, noch bevor es philosophisch fixiert wurde, ist einer der ausdauernden Späße, die das Buch bereitet.

<sup>4</sup> Die Kapitelüberschrift eines wichtigen Abschnitts bei Neuschäfer, a.a.O.

<sup>5</sup> Foucault, Michel. Die Ordnung der Dinge. Ffm. 1979.

<sup>6</sup> Erscheinungsjahr 1605. Zit. im Folgenden nach: Miguel de Cervantes Saavedra. Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha, übers. L. Braunfels, München 1970.

<sup>7</sup> Foucault, a.a.O., S. 74f.

Diese Konfiguration verschwindet mit der Durchsetzung des binären Zeichensystems im 17. Jhd. Es gibt nur noch ein Bedeutendes und ein Bedeutetes, die autonome Existenz der Dinge und den dieses Sein repräsentierenden Text.

„Mit ihren Wendungen und Umwegen bezeichnen die Abenteuer Don Quijotes die Grenze: in ihnen enden die alten Spiele der Ähnlichkeit und der Zeichen, knüpfen sich bereits neue Beziehungen. . . . Als langer, magerer Graphismus, wie ein Buchstabe, ist er gerade den offen klaffenden Büchern entkommen. Sein ganzes Wesen ist nur Sprache, Text, bedruckte Blätter, bereits geschriebene Geschichte. Er ist aus verkreuzten Wörtern gemacht, ist in der Welt zwischen den Ähnlichkeiten der Dinge irrende Schrift“<sup>8</sup>.

Im Roman treffen zwei Welten aufeinander, von denen die eine sich mit dem Ritter nach den unzähligen Merkzeichen der Ähnlichkeit, die andere als sein Widersacher und gewitzter Mitspieler nach Identität und Unterschied strukturiert. Gegen diese zweite Welt der Mittel und Zwecke, des Handels und Gewerbes, der klerikalen und staatlichen Institutionen muß der Ritter den Nachweis erbringen, daß auch in ihr noch Tugend, Tapferkeit und Ehre herrschen. So ist er auf der ständigen Suche nach Hinweisen, daß diese Welt noch lebt, wird ihm die winzigste und deshalb lächerlichste Ähnlichkeit zum Dokument seiner Wahrheit, nach der die Ritterbücher das wirkliche Wesen der Welt ausgesagt haben.

Damit ist allerdings der Umschlag schon erfolgt. Indem die Vorstellungen der Ritterbücher zu Ideen geworden sind, die nur im Kopf Don Quijotes existieren und im Nachhinein realisiert werden müssen, hat sich der alte Text bereits verwandelt. Der Ritter ist zum Stellvertreter einer toten Szenerie geworden, mit dem die neue Welt ihren Spaß treibt, den sie als witzige Ablenkung gern akzeptiert.

Die Kommentare haben die Differenz von erstem und zweitem Buch betont. Auerbach und Neuschäfer etwa begreifen sie als Differenz von Aktion und Reaktion. Im ersten Buch verwandelt Don Quijote die Erscheinungen, im zweiten haben die Erscheinungen sich vorbereitet. Weil alle Welt seine Geschichte kennt ist auch schon alles, was ihm begegnet, seinen Vorstellungen gemäß zurechtgemacht. Menschen und Dinge sind verkleidet, um in den Kopf des Ritters zu passen. Die Interpretationen leiten daraus sein Scheitern und seine Bekehrung ab. Weil die normale Welt dem Narren keinen Widerstand mehr entgegengesetzt sondern sich auf ihn einstellt, erlahmt seine Phantasie und schläft schließlich ein. Dagegen erwacht die Vernunft und sieht, daß die Wirklichkeit an sich schon richtig geordnet ist und gar keine Rittertugenden nötig hat.

Im Unterschied zu dieser Sicht, die den Roman als Mittel der Rechtfertigung oder Kritik einer eigentlichen Realität nimmt<sup>9</sup>, hat Foucault einen anderen Weg

<sup>8</sup> ebd., S. 76.

<sup>9</sup> Die romantische Kunstkritik wandte sich mit dem 'Don Quijote gegen die eigene Gesellschaft. So stellt etwa F. Schlegel den „göttlichen Witz“ des Cervantes gegen die eigenen „kränklichen Verhältnisse“, in denen solche Poesie nicht mehr entspringen könne.

Schlegel, Friedrich. Schriften zur Literatur. München 1972. S. 314. Neuschäfer kritisiert diese Vereinnahmung durch den romantischen Poesiebegriff, indem er Wahn,

bestritten. Für ihn führt das zweite Buch nicht aus dem ersten heraus und in die rationale Welt, sondern schließt sich mit dem ersten vollkommen zusammen. Hatte das erste Buch noch zwei getrennte Bereiche vorausgesetzt, die Ritterbücher und die Alltagswelt, so nimmt es selbst nun im zweiten die Stelle der Ritterbücher ein, und die Welt des Alltags bleibt gerade nicht vernünftig, sondern wird selber verrückt, gleicht sich dem Narren, wenn auch bloß „künstlich“, bis in die letzte Verzweigung an. Deshalb auch läßt sich aus dem Roman keine unmittelbare Sozialkritik filtern. Nicht, weil es da nichts zu kritisieren gäbe oder weil die soziale Realität so undurchschaubar geworden wäre, daß demgegenüber die Literatur nur ein unterhaltendes Spiel in Gang setzen könnte. Vielmehr reflektiert sich der Text so in sich selber, daß er einen gewissen Abstand gegenüber beiden, der alten wie der neuen Realität eröffnet<sup>10</sup>.

Die alten Ähnlichkeiten und die neuen Identitäten werden so transformiert, daß der Text darüber seine eigene Substanz gewinnt. „Don Quijote“ ist der erste moderne Roman deshalb, weil er alle äußere Realität so in sich hineinnimmt, daß sie sich in eine eigene Erfahrung verwandelt.

„Zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Romans . . . hat Don Quijote seine Realität eingenommen. Diese Realität verdankt er nicht der Sprache, sie bleibt auch völlig den Worten innerlich. Die Wahrheit Don Quijotes liegt nicht in der Beziehung der Wörter zur Welt, sondern in jener kleinen und beständigen Beziehung, die die Sprachmarkierungen zwischen einander weben. Die getäuschte Fiktion der Epen ist zur darstellenden Kraft der Sprache geworden. Die Wörter haben sich über ihrer Zeichennatur verschlossen“<sup>11</sup>.

Wie sich die Realität dieses „dürren Graphismus“ Don Quijote herstellt, soll an einer Szene, einem Motiv und einer „eingeschobenen Novelle“ nachgelesen werden.

### Die Repräsentation

Im 25. Kapitel des zweiten Buchs begegnet Don Quijote und Sancho der „Meister Pedro“. Er betreibt ein Puppentheater und läßt einen Affen für Geld weissagen. In Wirklichkeit heißt er Gines de Pasamonte und ist jener Räuber und Betrüger, den Don Quijote nebst anderen zur Galeere verurteilten Männern im

Vernunft und Realität als von Cervantes klar getrennte Sphären zu entwickeln sucht, von denen der Wahn eben nicht Kritik sondern Beweis der Notwendigkeit der Vernunft sein soll.

<sup>10</sup> Schlegel hat solch einen eigenen Raum angedeutet, wenn auch resigniert als Poesie einer unerreichbaren Vergangenheit. „... auch im zweiten Teil des ‘Don Quixote’ nahm er (Cervantes, P. G.) Rücksicht auf Urteile; es blieb ihm ja doch frei, sich selbst zu genügen und diese an die erste überall angebildete Masse des einzig in zwei getrennte und aus zweien verbundenen Werks, das hier gleichsam in sich selber zurückkehrt, mit unergründlichem Verstand in die tiefste Tiefe auszuarbeiten“. a.a.O., S. 292f.

<sup>11</sup> Foucault, a.a.O., S. 80.

22. Kapitel des ersten Buchs aus der Staatsgewalt „befreit“ hatte, worauf sie ihn zum Dank mit Steinen bewarfen, seine Kleider stahlen und ihn bewußtlos liegen ließen. Gines hatte den Ritter von daher sofort wiedererkannt, er weiß um dessen fixe Idee, während Quijote in ihm nur die neue Figur „Meister Pedro“ erblickt, die neue Abenteuer verspricht. Das erste besteht darin, daß Pedro den Affen Namen und Berühmtheit des Ritters und seines Knappen „wahrsagen“ läßt, für die beiden eine unerklärliche und höchst erstaunliche Fähigkeit.

Meister Pedro repräsentiert so ein doppeltes Wissen, als Gines die alte Geschichte und als Meister Pedro das aktuelle, vernünftige Bewußtsein, das sich zu seinem Spaß verpuppt hat, um mit dem Ritter zu spielen. In dieser doppelten Weise werden praktisch alle Gestalten des zweiten Buchs dem Ritter entgegengetreten, kulminierend in den gestellten Abenteuern am Hofe des Herzogs. Daß das Zweite, die sich selbst verstellende Vernunft nur die pure Wiederholung, das Schema der Repräsentation produzieren kann, und seine Inhalte, den Verlauf ihrer Umwandlungen der intensiven Narrheit des Ritters überlassen muß, beweist das 26. Kapitel, wo Meister Pedro ein Puppenspiel zur Aufführung bringt.

„Diese wahrhafte Geschichte, die hier den Herrschaften vorgeführt wird, ist buchstäblich aus den französischen Chroniken entnommen sowie aus den spanischen Romanzen, die im Munde der Männer und Jünglinge weit und breit auf den Gassen umgehen. Sie zeigt, wie der Senor Don Gaiféros seine Gattin Melisandra befreite, welche da gefangensaß in Spanien in der Gewalt der Mohren, zu Sansuena, denn so hieß damals die Stadt, die heutzutage Zaragoza heißt“<sup>12</sup>.

Es handelt sich um ein Spiel, das die Grundidee aller Ritterromane vorstellt, mit-hin eine Hauptfigur des Quijoteschen Bewußtseins, aus seinem Kopf genommen und zum Puppenspiel verkleinert. Die Episode mit diesem Marionettenstückchen spiegelt den ganzen Roman in mehrfacher Brechung. Solange das Spiel bei sich bleibt, Pedro die Figuren bewegt und der Dolmetsch ihre „Geheimnisse“ erklärt, wiederholt es eine miniature die Rittertexte. Melisandra wird gefangen gehalten und von abscheulichen Mohren bedrängt, von Gaiféros befreit. Sie fliehen auf seinem Pferd, verfolgt vom Mohrenheer. Gleichzeitig und beabsichtigt ist Don Quijote direkt an diesem Spiel beteiligt. Zunächst mit Einwüfen, die sein Wissen um die Kunst des Erzählens – der Dolmetsch soll nicht von der Hauptlinie abschweifen – und sein Wissen um die Fakten der Ritterbücher dokumentieren. Er unterbricht das Glockengeläut auf den Moscheen,

„denn bei den Mauren gibt es keine Glocken, sondern nur Pauken und eine Art Holzflöte, ähnlich unsern Schalmeien; und das Glockenläuten in Sansuena ist jedenfalls eine große Verkehrtheit“<sup>13</sup>.

Soweit gehorcht die Aufführung der einfachen Scheidung von Wirklichkeit und Repräsentation, und Don Quijote vertritt die Wahrheit der Erzählung. Allerdings

<sup>12</sup> Cervantes, a.a.O., S. 745.

<sup>13</sup> S. 748.

ist dies im Ritter keine tote Wahrheit und kein leeres Wissen. In seinem Bewußtsein gibt es keinen Unterschied zwischen lebendigen Menschen und toten Puppen, dem Bedeuteten und seinen hohlen Zeichen. Für Quijote hat das Natürliche und das Gemachte, haben Menschen und Puppen die gleiche Dichte. Deshalb wird er für eine Vernunft, die nur ursprüngliche Identitäten und abgeleitete Repräsentationen kennt, immer wieder zur Gefahr. Er bringt ihren Sinn durcheinander und sie vermag ihm dabei auch keinen Einhalt zu gebieten.

„Als nun Don Quijote soviel Mohrenvolk sah und soviel brausenden Lärm hörte, bedünkte es ihn wohlgetan, dem fliehenden Paar Hilfe zu gewähren; er stand auf und rief mit mächtiger Stimme: ‘Nie würde ich gestatten, daß während meiner Lebenstage und in meiner Gegenwart einem so ruhmvollen Ritter und so kühnen Liebeshelden wie Don Gaiféros so von der Übermacht mitgespielt werde...’ Ein Mann, ein Wort. Schon zog er das Schwert... und begann mit raschster, beispielloser Wut auf das Mohrenpuppenvolk Hiebe niederregnen zu lassen..., hieb einen zum Krüppel, den andern in Stücke, und unter viel anderen Hieben zog er eine so gewaltige Prime, daß er, wenn Meister Pedro sich nicht gebückt, die Glieder eingezogen und sich vorsichtig geduckt ihm den Kopf abgehackt hätte, als wäre er von Marzipan“<sup>14</sup>.

Für den Ritter gibt es keine Teilung in Handeln und bloßes Beschauen, den Unterschied von Tun und erkennendem Betrachten, in dem sich die Welt des Sinns und seiner Ableitungen unendlich verdoppelt. Don Quijote als Stellvertreter der Bücherwelt ist von Anfang an und ganz in einer ungeteilten Szenerie. In ihr gibt es nur Tugend und Tapferkeit, Liebe und Ehre, und das sind auch keine Ideen, die begründet werden müßten, sondern einfache Taten in einfachen Umgebungen. In dieser Welt ist das Theater sinnlos, die Repräsentation wird aufgelöst, indem sie für sich genommen wird. Sie endet hier folgerichtig in der Zerstörung, die Puppen werden zerschlagen. In dieser Transformation entsteht eine eigene Erfahrung. Indem der Roman sich selbst, seine verschiedenen Ebenen ineinanderspielt, irritiert er das Wirklichkeitsbewußtsein des Lesers. Von dieser Irritation befreit er sich durchs Lachen.

Auf den Stationen seines Weges erfährt Quijote die Gesetze der neuen Welt und richtet sein Denken danach ein, auf seine Weise. Das diesem nicht Assimilierbare, die ihm völlig unerklärlichen Dinge „versteh“ er im 1. Buch mit einer einfachen, den Ritterbüchern entnommenen Wendung. Gute oder böse „Zauberer“ nämlich begleiten ihn ständig und verzaubern die Welt, wie sie buchstabengetreu zu sein hätte, in jene fremden, falschen Erscheinungen. So bleibt nichts mehr wirklich fremd, gefährlich, die alten Texte vielmehr werden immer neu bestätigt. Das ändert sich im zweiten Buch. Die neue Vernunft erhält auch in Don Quijote ihren Platz, im gleichen Maße, wie seine Umwelt sich auf seine Verücktheit einläßt.

Als dem Ritter die Puppenbescherung deutlich wird, tragen die Schuld an dem Unglück zwar immer noch die Zauberer, aber mit einer entscheidenden Differenz. Plötzlich ist die Welt geteilt in äußere, wirkliche Tatsachen und innere Vorstellungen. Nur diese haben ihm die Zauberer vernebelt.

<sup>14</sup> S. 749.

„Jetzt muß ichs vollends glauben“, erwiderte hier Don Quijote, „daß nämlich jene Zauberer... mir beständig die Gestalten, wie sie wirklich sind, vor Augen stellen und sie mir dann gleich in alles, was ihnen einfällt, verwandeln“<sup>15</sup>.

Diese Zerlegung einer zauberhaften Welt in ihr wahres Wesen und ihre fälschbaren Erscheinungen geschieht an dieser Stelle bezeichnenderweise über ein Mittel, das im 16.–17. Jhd. zur zentralen Repräsentation überhaupt erst wird, das Geld. Für Meister Pedro ist es ganz gleichgültig, welche Geschichten von seinen Puppen aufgeführt werden. Sie sind sein Unterhaltungsmittel, weiter nichts.

„Sofern der Herr Don Quijote einen Teil der Kulissen und Figuren, die er zerstört hat, mir bezahlen wollte, so wäre ich zufrieden gestellt, und seine Gnaden würden sein Gewissen beruhigen...“. ‘Das ist wahr’, versetzte Don Quijote; aber bis jetzt ist mir nicht bewußt, daß ich mir etwas von Eurem Besitz angemäßt hätte, Meister Pedro.’ ‘Nicht bewußt?’, entgegnete Meister Pedro, ‘und diese Leichenreste, die hier auf diesem harten, dünnen Boden umherliegen, wer anders hat sie zerstreut und zerstört als die unbesiegle Kraft dieses gewaltigen Armes? Und wem gehörten ihre Körper als mir? Und womit ernähre ich mich als mit ihnen?’<sup>16</sup>

Und so hält das Reich der Mittel und des Nutzens Einzug in Don Quijotes Zauberwelt, als Täuschung.

„Ist es verkehrt ausgeschlagen, so ist es nicht meine Schuld, sondern die der bösen Geschöpfe, die mich verfolgen. Nichtsdestominder will ich für diesen meinen Irrtum... mich selbst zu den Kosten verurteilen. Überlegt, Meister Pedro, was ihr für die zerschlagenen Puppen haben wollt; ich erbiere mich, es Euch sofort in gutem und gangbarem spanischen Gelde zu zahlen“<sup>17</sup>.

## Der Zauber

Das produktive Prinzip des Romans ist nicht die Erfindung, sondern die Verwandlung, die Aufnahme und Verdichtung tradierter Texte. Für den „Don Quijote“ sind das die Ritterbücher. Er kann sie durch den Pfarrer ins Feuer werfen lassen oder er kann sie parodieren und in dieser deformierten Wiederholung aneignen. Zentrum dieser besonderen Aneignung ist Don Quijote selbst, in ihm sind alle Helden, alle Umgebungen, alle Kommentare und Interpretationen versammelt. Don Quijote ist ein Verwandlungsmechanismus, er gleicht die Texte den Erscheinungen an und umgekehrt, und wo ihm das nicht gelingen will,

<sup>15</sup> S. 751. Für Neuschäfer ist dies ein wichtiges Dokument der positiven Wende des Ritters. „Dies ist ein wichtiges Dokument dafür, daß im zweiten Teil nicht nur die Kraft der locura nachläßt, sondern sich zugleich damit auch die Vernunft wieder einstellt...“ Neuschäfer, a.a.O., S. 104.

<sup>16</sup> S. 750.

<sup>17</sup> S. 751.

erklärt er das Ganze für verzaubert. Das Zauberwort entnimmt er den Ritterbüchern, verändert es aber wieder in einem eigenen Sinne<sup>18</sup>.

Zauberinnen und Zauberer waren in den Ritterbüchern konkrete Personen, Feen oder Weise wie Merlin oder der böse Arcalaus aus dem 'Amadis von Gallien', jedenfalls mit ebensolchem Wirklichkeitswert wie der Held und seine Dame. Im 'Don Quijote' gibt es gar keine Zauberer mehr. Sie existieren nur noch in der Vorstellung des Helden. Neuschäfer hat diesen Wandel vom Artus-Roman über den 'Amadis' bis zum 'Don Quijote' verfolgt, vom Zauberer als wirklichem Gegner über die nur mit Gegenzauber beeinflussbare Person bis zur bloßen Benennung eines unlösbaren Problems<sup>19</sup>. Von den wirklichen Abenteuern als Ausdruck des feudalgemeinschaftlichen Ideals über die Verengung und Verkleinerung seiner Elemente in einer widersprüchlicher werdenden Welt leitet Neuschäfer die Notwendigkeit der Fiktionalisierung und den Zwang zur Zauberei ab, d. h. zur Verschleierung eines Unerklärlichen.

„Von hier aus läßt sich die Entwicklung der mittelalterlichen Epik überhaupt unter dem Aspekt einer fortschreitenden Isolierung und Verengung der idealen Sphäre bei gleichzeitiger Entfremdung und Verzauberung eines immer größeren Teils der Welt begreifen“<sup>20</sup>.

Die Zunahme des Phantastischen wird als Symptom der Auflösung der Feudalgesellschaft gelesen. Die Ritterromane funktionieren als Kompensationen eines gesellschaftlichen Verlusts. Damit ist für die Erkenntnis des 'Don Quijote' nur ein Motiv, ein auslösendes Moment gewonnen. Bei Neuschäfer repräsentiert der Ritter die alte, zum Untergang verurteilte Ordnung und die neue Vernunft. Er soll beides sein, in ihm soll sich der Übergang zweier Gesellschaftsformen nachlesen lassen. Aber Zauber und Phantasterei zeigen nicht bloß den Grad an Illusion oder Realitätsgerechtigkeit eines gesellschaftlichen Bewußtseins. Für den Roman bilden sie erste Mittel seiner Konstitution, Mittel der Selbstreflexion. Don Quijote ist der eigentliche Zauberer des Buchs, seine Dame „Dulcinea von Toboso“ der zentrale Inhalt, der Mittelpunkt seiner Zaubereien. Die leibhaftige Existenz einer wirklichen Dame hat der Ritter nicht mehr nötig, er schafft sie aus der Kraft seiner Einbildung. Zwar gibt es ein Bauernmädchen aus dem Nachbardorf, das die Grundlage seiner Phantasie bildet. In einer Auseinandersetzung mit Sancho weiß er sogar um diese Relation, erklärt sie aber für belanglos.

„... ich male sie mir in meinem Geiste, wie ich sie mir wünsche, ebenso an Schönheit wie an Vornehmheit; und ihr kommt Helena nicht nahe noch reicht Lukrezia an sie heran noch irgendeine andere von den berühmten Frauen der vergangenen Zeiten, sei es eine Griechin, Barbarin, oder Lateinerin...“<sup>21</sup>

<sup>18</sup> s. Predmore, Richard. Die Funktion der Verzauberung in der Welt des 'Quijote'. in: Hatzfeld, a.a.O.

<sup>19</sup> Neuschäfer. a.a.O., Kap. I.

<sup>20</sup> ebd., S. 17f.

<sup>21</sup> S. 237.

Dies schöne Bild trägt der Ritter mit sich, weiß es gegen alle kritischen Einwände zu verteidigen und seine Taten danach auszurichten. Kein Mißerfolg, keine noch so demütigende Prügel können ihn an seiner Aufgabe irre machen, die Schönheit und Tugend seiner Dame zu verbreiten und zu verteidigen. Durchs ganze erste Buch hält ihn dies Motiv am Leben, treibt ihn von Abenteuer zu Abenteuer. Im zweiten Buch dann kennt alle Welt seine fixe Idee, der eigene Knappe Sancho ist der erste, der bei aller vertrackten Begrenztheit seines Verstandes doch den Herrn ganz durchschaut hat und es in schwierigen Fällen auch auszunutzen weiß. Schon im ersten Buch hatte er sich dem Auftrag, Dulcinea einen Brief des Ritters zu übermitteln, durch die Erfindung ihrer Antwort zu entziehen gewußt. Im 10. Kap. des zweiten Buchs nun soll er Dulcinea direkt ausfindig machen und mit dem Ritter zusammenführen. In dieser heiklen Situation schlägt er den Herrn mit den eigenen Waffen und erklärt sich zum Demiurgen.

„Wenn mein Herr also ein Narr ist, wie er es wirklich ist, und eine Art Narrheit hat, die meistens ein Ding fürs andere nimmt und weiß für schwarz und schwarz für weiß hält... so wird es auch nicht schwerfallen ihm weiszumachen, daß eine Bäuerin, die erste beste, die mir hierherum in den Wurf kommt, das Fräulein Dulcinea ist“<sup>22</sup>.

So „verzaubert“ er dann drei zufällig daherkommende Bäuerinnen, erklärt seinem Herrn, es seien die strahlende Dulcinea und zwei Dienerinnen auf ihren Zeltern. Don Quijote sieht nur Maulesel und häßliche Bäuerinnen. Er muß wohl oder übel erkennen, daß die Zauberer jetzt nicht mehr bloß seine Umwelt, sondern deren Wesentlichstes, seine angebetete Dame in ihr pures Gegenteil verwandelt habe.

„Sancho, was bedünket dich, wie verhaßt ich den Zauberern bin? Und sieh, wie weit sich ihre Bosheit erstreckt, und die Feindseligkeit, die sie gegen mich hegen, da sie mich der Freude berauben wollten, die es mir bereitet hätte, meine Gebieterin in ihrer wahren Wesenheit zu erschauen. In der Tat, ich bin geboren, um das Vorbild aller vom Glück Verlassenen zu sein, Zielpunkt und Zielscheibe für alle Pfeile des Mißgeschicks“<sup>22a</sup>.

Neuschäfer hat in der Ver- und Entzauberung Dulcineas die Hauptanlässe der Rückkehr Don Quijotes in die vernünftige Welt gesehen.

„In Dulcinea hatte sich Don Quijote seine eigene Providenz geschaffen, von der er Schöpfer und Untertan zugleich war. Nachdem nun auch dieses höchste Prinzip in seiner Wirklichkeit dem Machtbereich des bösen Zaubers anheimgefallen und auf so enttäuschende Weise in die Wirklichkeit getreten ist, ... so gibt es für die ritterliche Vorstellung... keine neue Zuflucht mehr;... Nachdem das Erscheinen der Historie vom *Ingenioso Hidalgo*... die äußeren Lebensumstände Don Quijotes radikal verändert hatten, ist mit der Verzauberung Dulcineas nun auch in der inneren Vorstellung des Protagonisten die Peripetie erreicht, an der sich erster und zweiter

<sup>22</sup> S. 613.

<sup>22a</sup> S. 617f.

Teil perspektivisch brechen und die Illusion in desengano umzuschlagen beginnt<sup>23</sup>.

Wie in dem schon angeführten Abschnitt zur Puppenszene beginnt für Neuschäfer der Ritter hier Wirklichkeit als solche anzuerkennen. Die Bekehrung wird vollkommen, als sich Sancho 3300 Hiebe versetzen soll, um Dulcinea zu entzaubern. Sancho weiß sich dieser Pflicht lange zu entziehen, im 71. Kapitel endlich will er seinen Herrn und dessen Ideal erlösen. Listig und mit aller Kraft schlägt er unter lautem Stöhnen so auf einen Baumstamm ein, daß Quijote an die Realität von Sanchos Schmerzen glauben muß.

„Da geschieht das Unerwartete und für einen höfischen Ritter Unglaubliche: Don Quijote gebietet Einhalt. . . . Hier wenden sich Vernunft und Güte Alonso Quijanos (Quijotes urspr. Name. P. G.) . . . ganz offen gegen die locura Don Quijotes, . . .“<sup>24</sup>

Endlich ist der eigentliche Kern Don Quijotes erschienen, eine Person, „die im Grunde ihres Seins vernünftig ist“<sup>25</sup>.

Auf diesen Vernunftbegriff und seine Voraussetzungen wird noch einzugehen sein. Hier interessiert nur, wie sich für Neuschäfer auch der Zauber in diese Vernunftentwicklung fügt. Der Zauber tritt ein, wo Widersprüche mit den alten Erklärungen nicht mehr zu lösen waren, wo die Interpretationen des Ritters versagen. Die Widersprüche werden aber so von vornherein aus der neuen Ordnung definiert, haben keine eigene Qualität, gelten nur als Abweichungen vom Neuen. Für den Roman muß solche Methode ins Leere laufen, da sie schon weiß, was sie erst erkennen will. Der Roman nimmt nicht seine Vergangenheit in sich hinein, um seine Gegenwart als naturnotwendige und ganz logische Stufe der Entwicklung zu legitimieren. Indem er Erinnerung und Gegenwart zusammenführt, bildet er einen Raum, der die Eindimensionalität von Geschichte gerade auflöst. Der Zauber ist nicht bloß ein Vorwand, der die eigentliche Vernunft unnötig verschleiern. Vielmehr bildet er das Medium, durch das in diesem Roman die verwirrenden Zeichen der Ähnlichkeit mit den eindeutigen Unterschieden und Identitäten in Konflikt geraten. Als Metapher gehört er zur alten Welt der leichten Übersetzungen. Als Erklärungsprinzip gehört er zur Welt der Begriffe, zur neuen Ordnung, die die Bilder ausgeschossen hat. In diesem Konflikt entdeckt der Roman eine eigene poetische Kraft.

Konkreter als mit Neuschäfers These vom Untergang des Ideals könnte Quijotes Imagination der Dame Dulcinea ja als Abbildung des sich verändernden Geschlechterverhältnisses gelesen werden. So würde hier die Auflösung der hohen Minne, die Integration der Frau in den prosaischen Alltag, die Transformation der Dame zur verwertbaren Hausfrau dokumentiert. Aber die Imagination setzt hier erst ein und entwickelt sich in einer eigenen Richtung, die mindestens doppelt gelesen werden kann: zum einen als Kritik einer Gesellschaft, die

<sup>23</sup> Neuschäfer, a.a.O., S. 87.

<sup>24</sup> ebde., S. 105.

<sup>25</sup> ebd., S. 106.

die Frau in der Phantasie erhöht, um sie realiter umso unangefochtener ausbeuten zu können. Zum andern, und das ist die Pointe des Romans, entstehen seine Ereignisse erst als Reflexion solcher Phantasiemechanismen. Er beschreibt sie gerade als Begrenzung von Phantasie, wenn sie für einen Zweck eingesetzt wird – die Bekehrung Quijotes –, wenn aus den Helena-Phantasmen des Ritters die praktikablen Maskierungen der Bäuerinnen werden. Der Roman distanziert sich von der idealen wie von der praktischen Phantasie, entwickelt seine negative Kraft, läßt beide zuschanden werden, da beide nur Weiblichkeit auszubeuten verstehen. Am Ende sind die Bäuerinnen keine Bäuerinnen mehr und Dulcinea ist nicht mehr Dulcinea, alles nur noch Zauber, d. h. Lug und Trug. Diese Fähigkeit der Auflösung von Phantasmen in ihrem eigenen Medium gibt dem Roman seine über die Entstehungszeit hinausreichende Bedeutung.

Die Ver- und Entzauberung Dulcineas gehören im zweiten Buch zu den wichtigen Ereignissen, an denen der Zauber, der durch Quijote entmaterialisiert worden war, aus seinem Kopf ins Bewußtsein seiner Mitspieler einwandert. Der Zauber selbst ist es, der hier das Gesetz des Handelns vorschreibt. Sancho benutzt die fixe Idee, der Hof für die „Entzauberung“ Dulcineas ein paar Figuren aus einem Traum des Ritters. Alle Mitspieler können nur Elemente des verrückten Bewußtseins bewegen, laufen entlang den Gliedern einer Kette, der sie lediglich das Schema abgesehen haben. Sie können nur handeln, indem sie ihr Bewußtsein gegens ritterliche austauschen, glauben sich ihren Spaß zu machen, während der Roman den seinen mit ihnen treibt<sup>26</sup>. Das Zweck-Mittel-Denken durchschaut sich ganz, es gibt sich keinen Abstand als den der Repräsentation. Nur wenn es wie Quijote verrückt wird, kann das lächerlich-absurde Spiel in Gang gesetzt werden. Vor dieser Konsequenz hütet sich die Analyse, indem sie wie etwa Neuschäfer des Ritters Weg von der Aktion zur Passion, Resignation und Bekehrung zur wahren Wirklichkeit nachzeichnet. Oder indem sie wie Auerbach die Welt für krisenhaft und undurchschaubar, den Roman dagegen für ein heiteres, ungefährliches Spiel erklärt.

„... das ganze Buch ist ein Spiel, in dem Narrheit lächerlich wird an einer wohlgegründeten Wirklichkeit“<sup>27</sup>.

Die Wirklichkeit verkleidet sich, um ihren Ernst zu vergessen. So hat der Roman nicht einmal eine besondere Abbildungsfunktion, keinen Erkenntniswert für die Geschichtstheorie wie bei Neuschäfer. Bei Auerbach ist er weniger, dient direkt dazu, ein Bewußtsein sozialer Verhältnisse zu löschen.

„Don Quijote allein hat Unrecht, solange er närrisch ist; er allein hat Unrecht in einer wohlgeordneten Welt, in der jeder außer ihm, an seinem Platze steht; er selbst

<sup>26</sup> „Sidi Hamét sagt auch noch weiter, er sei der Meinung, daß die Anstifter der Fopperei ebensolche Narren seien wie die Gefoppten und der Herzog und die Herzogin selbst seien keine zwei Finger breit von der Grenze der Verrücktheit entfernt gewesen, da sie soviel Mühe darauf verwandten, ein paar Verrückte zum besten zu haben“. Cervantes, S. 1074f.

<sup>27</sup> Auerbach, a.a.O., S. 331.

sieht es zuletzt ein, wenn er sich sterbend ins Geordnete zurückfindet. Ist aber die Welt wirklich wohlgeordnet? Danach wird nicht gefragt. ... Don Quijotes Erscheinen, das nichts bessert und nirgends hilft, verwandelt Glück und Unglück in ein Spiel<sup>28</sup>.

## Vernunft und Wahn

„Weil du gerade von Hügeln sprichst“, fiel ihr die Königin ins Wort, „so könnte ich dir Hügel zeigen, dagegen käme dir das wie das reinste Tal vor“. „Nein“, sagte Alice, die ihr vor lauter Verblüffung nun doch widersprach, „ein Hügel kann doch gar nicht ein Tal sein. Das wäre ja Unsinn“. Die schwarze Königin wiegte das Haupt. „Du magst das ‘Unsinn’ nennen, wenn du willst“, sagte sie, „aber ich habe schon Unsinn gehört, dagegen ist das so logisch wie das Einmaleins!“

Lewis Carroll, *Alice hinter den Spiegeln*

Seit dem „Don Quijote“ erzeugt der Roman seine eigene Substanz, d. h. nichts als eine besondere Differenz zu anderen Formen der Wirklichkeitsdarstellung. Eben indem der Roman diese gegeneinanderführt, produziert er eine wie auch immer gefährdete, wie auch immer auflösbare Autonomie. Dieser Prozeß läßt sich an seiner Darstellung von Vernunft und Wahn ablesen. Der gegenwärtige, normale Alltagssinn und der vergangene Ritterunsinn werden dabei als komplementäre Formen entwickelt. Besonders im zweiten Buch entfaltet die Vernunft ihr Gesetz in dem Maße, wie der Wahn in Gewalt umschlägt. Genau mit den Begriffen des Wahns, der Vernunft und der Gewalt nun läßt sich im ersten Buch eine Episode erhellen, und lassen sich Konsequenzen fürs ganze Buch angeben. Es handelt sich um die „Novelle vom törichten Vorwitz“, die auch Neuschäfer in einem eigenen Abschnitt untersucht hat<sup>29</sup>. Er sieht darin den Wahn Quijotes an einem Beispiel verdeutlicht, begreift die Novelle als „Spiegelung der locura“.

Die Erzählung ist eine in der Tradition italienischer Novellen stehende Dreiecksgeschichte. Von zwei Freunden, Anselmo und Lotario, heiratet der erste die schöne Camila. Um deren Tugend auf die Probe zu stellen, beauftragt er Lotario, seine Frau zu verführen. Der Freund sträubt sich gegen den verrückten Einfall, gibt ihm aber schließlich nach, und gerade an Camilas Standhaftigkeit entzündet sich seine Liebe, er verführt sie tatsächlich und fortan spielen sie dem Ehemann eine Komödie vor.

Durch die Unvorsichtigkeit einer Dienerin wird alles aufgedeckt und endet katastrophal. Anselmo stirbt unter dem Druck der Wahrheit, Lotario fällt in einer Schlacht, Camila geht ins Kloster. Sie erfährt dort vom Tod des Freundes und „hauchte kurz darauf unter der Last des Kummers und des Trübsinns ihr Leben aus. Dies war das Ende, das allen wurde, ein Ende, wie es aus einem so wahn-sinnigen Anfang kommen mußte“<sup>30</sup>. Wichtig ist, wie sich im Lauf der Geschichte

<sup>28</sup> Auerbach, S. 341f.

<sup>29</sup> Neuschäfer, a.a.O., Kap. 5. Eine moderne Variante dieser Novelle beschreibt P. Klossowski Romanzyklus „Die Gesetze der Gastfreundschaft“. Reinbeck 1966.

<sup>30</sup> S. 374.

Lüge und Wahrheit austauschen, Fiktion sich in Wirklichkeit verwandelt und damit als Grenze, als Kreuzungspunkt und Ende der Fiktionen entsteht. Alles beginnt mit dem plötzlichen Einfall des Ehemanns, der Wahrheit, der wirklichen Tugend seiner Frau auf den Grund zu gehen.

„Durchbrochen wird diese ruhige Harmonie ähnlich wie in der Haupthandlung durch eine plötzliche Sinnesänderung Anselmos, die er selbst als *locura* bezeichnet, ... Mitten im sicheren Glück der Liebe, der Freundschaft und des Reichtums wird er von dem nagenden Zweifel befallen, ob seine Frau wohl wirklich so gut und so perfekt ... sei, wie er es gerne glauben möchte“<sup>31</sup>.

Die Vernunft gibt sich schon hier im auslösenden Moment als die eigentliche Fiktion zu erkennen, als „fingieren“ eines ersten unzerstörbaren Ursprungs. Als solche setzt sie sich fort.

„Zunächst weigert sich Lotario, ... willigt aber ... ein, um Schlimmeres zu verhüten. Er hat dabei den Hintergedanken, die Probe nur zu fingieren, um damit sowohl Anselmo als auch Camila gerecht zu werden“<sup>32</sup>.

Lotario erzeugt einen „falschen“ Schein, womit sich schon eine andere Wirklichkeit im Verdacht der Verführbarkeit Camilas andeutet. Diese ist schließlich hergestellt, entstanden da, wo zwei Fiktionen zusammentreffen, Lotarios Annahme der unerschütterlichen Tugend Camilas mit den davon abgeleiteten Beweisen Lotarios<sup>33</sup>. Die einfache Trennung in Wahrheit und Schein, der Logos selbst ist die erste „Chimäre“, nicht bloß die Bedingungen, denen er ausgesetzt wird, wie Neuschäfer gern möchte.

„Wenn man diesen Kampf noch einmal überblickt, so muß man zu dem Schluß kommen, daß der Grund für das Versagen hier wie in der Haupthandlung weniger in einem Mangel der realen Gegebenheiten, d. h. in einer mangelhaften moralischen Integrität Camilas oder auch Lotarios, als vielmehr in den chimärischen Bedingungen zu suchen ist, denen sie unterworfen werden“<sup>34</sup>.

Es handelt sich aber hier um eine Kritik der Vernunftannahmen überhaupt, aus denen die chimärischen Bedingungen entstehen, so unangenehm das einer der Metaphysik des binären Zeichens verpflichteten Interpretation auch sein mag. Und deshalb eben darf sie nicht als identisches Symbol für den ganzen Roman, durchsichtiges Zeichen gelesen werden. Nach Neuschäfers Überblick sind das verrückte Bewußtsein Anselmos und das des Ritters ganz eins.

<sup>31</sup> Neuschäfer, a.a.O., S. 71.

<sup>32</sup> ebd.

<sup>33</sup> Die beiden Männer bilden gewissermaßen Signifikanten, die „bedeutenden“ Seiten im binären Zeichensystem. Die Frau soll das Signifikat sein. Dieses erweist sich dann eben nicht als fest, sondern als am Spiel der Signifikanten beteiligt. Das Signifikat ist eine Fiktion, sichernde oder begrenzende Orientierung des Spiels aller Signifikanten, gleichzeitig Illusion und Ursprung von Herrschaft.

<sup>34</sup> Neuschäfer, a.a.O., S. 77.

„So zeitigt das Experiment Anselmos, der ein chimärisches Ideal der Tugend verwirklicht sehen will, das gleiche Resultat wie das Experiment Don Quijotes, der die chimärische Romanwelt zur Wirklichkeit machen möchte“<sup>35</sup>.

Nur vom Standpunkt einer neutralen und eindeutigen Wirklichkeit, der jede Abweichung gleich unsinnig erscheint, läßt sich die Differenz des Wirklichkeitsbewußtseins Don Quijotes und Anselmos so verwischen. Dabei brechen sich die beiden Wirklichkeitsauffassungen geradezu aneinander, reflektieren ihren Unterschied. Zwei verschiedene Chimären werden als solche deutlich. Bei Anselmo ist es die *ursprüngliche Evidenz* einer Wahrheit, die *vor* allen Zeichen sein soll. Das ist die Voraussetzung der logischen Konstruktion, die er bewiesen haben will und die mit dem Beweis gerade destruiert wird. Für Quijote gibt es *nichts als Zeichen*, deren Wahrheit ist und bleibt nur in ihnen, und über der Gewaltbarkeit der Leute, die den Ritter auf den logischen Wirklichkeitsbegriff verpflichten wollen, legt er sich schließlich zum Sterben, ohne aber je aus den Zeichen herausgetreten zu sein. Anselmo und Quijote scheitern zwar an derselben Vernunft, aber von verschiedenen Seiten und auf verschiedene Weise. Don Quijote repräsentiert nicht einfach eine Verirrung dieser Vernunft, sondern etwas anderes, eine vergangene Erkenntnisweise, in der es die Trennung von Wahrheit und Schein so nicht gab, sondern alle Dinge als Zeichen der Ähnlichkeit korrespondieren. Der Roman bezeichnet den Übergang zweier Zeitalter, insofern ist auch die Begründung, die Neuschäfer für das gewaltsame Ende der Novelle gibt, ungenügend. Für ihn ergibt sich die Destruktion aus der Begrenzung des Wahns auf drei Personen. Sie sind so eng aufeinander verwiesen, daß ihr Konflikt nur mit Gewalt zu lösen sei.

„Während in der kontingenten Welt der Haupthandlung niemand Don Quijote ernst nahm . . . , sind in der eingeschobenen Geschichte solche Bedingungen geschaffen, daß jeder den Protagonisten ernst nehmen muß“<sup>36</sup>.

Die Taten Quijotes sind demgegenüber nur komisch, der großen Welt gegenüber sei der Wahn des Ritters harmlos.

„ . . . unter der besonderen *locura* Don Quijotes und Anselmos steht der Protagonist einer epischen Dichtung erstmals nicht mehr für eine vernünftige Welt ein, sondern richtet sich gegen sie. Deshalb ist sein Verhalten umso partikularer und lächerlicher, aber auch harmloser . . . je größer die Welt ist, von der sein Verhalten sich unvernünftig unterscheidet“<sup>37</sup>.

Doch der Grad der Gewalt ist nicht deshalb im ganzen Roman immer wieder abgeschwächt, Don Quijote und Sancho bleiben nicht deshalb am Leben, weil die wirkliche Welt ihren Angriffen gleichgültig gegenüber stünde. Die Vernunft bekämpft den Verrückten durchaus, kaum ein Kapitel vergeht ohne Prügel oder

<sup>35</sup> ders., S. 79.

<sup>36</sup> Neuschäfer, S. 80.,

<sup>37</sup> ebd.

sonstige Mißhelligkeiten für den Ritter. Aber die Vernunft ist eigentlich hilflos, ohnmächtig gegenüber seinem fremden Bewußtsein, das führt der Roman immer aufs neue vor. Camila, Lotario und Anselmo werden an ihrer eigenen Tugend und an ihrer *eigenen* Vernunft irre. Anselmo etwa stirbt, als er sich die ganze Geschichte nochmals vergegenwärtigt, indem er sie niederschreibt. Die Ratio hatte das Begehren, die Leidenschaft, den Wahnsinn ausgeschlossen. Von ihnen wird sie eingeholt und zerstört. Don Quijote ist gegen solche Gefahren gesichert, er besteht aus den Zeichen der Schönheit, Leidenschaft und Ehre, die Gewalt kann ihn nicht bedrohen, weil es nichts für ihn gibt, was er ausgrenzen müßte. Die Gewalt ist ihm äußerlich, von außen krempelt sie ihn gewaltsam um, in einen vernünftigen Menschen, der sich nur noch zum Sterben legen kann.

So haben die Analysen des „Don Quijote“ wenig zum Roman und viel zu Form und Wirksamkeit jener Vernunft gesagt, ihrer dialektischen Gewalt, die alles Fremde in die Identität einzubinden sucht, am deutlichsten vielleicht Hegel und Lukács<sup>38</sup>.

Den Roman lesen sie als Symptom der Auflösung der Vorgeschichte, wo die Vernunft ihre Fesseln abwirft und sich als Wirklichkeit durchzusetzen beginnt, in der Alltagsorganisation der Menschen. Der Roman ist nichts als ein Ausdruck dieser Veränderung von Wirklichkeit, deren Bewußtsein von sich selbst auch ohne den Roman die gleiche Gestalt hätte. Eben dies kann als Illusion bei einer anderen Lektüre des „Quijote“ sichtbar werden. Für das barocke Trauerspiel hat Walter Benjamin eine Krise der europäischen Geschichte ähnlich Hegel und Lukács als Produkt der Auflösung tradierter Beziehungen gelesen, als Selbstkonstitution der neuzeitlichen Vernunft in der Abtrennung von transzendenten Setzungen. In der Konstruktion der Allegorie hat er allerdings die spezifische Situation dieses Bewußtseins differenzierter beschrieben, als Konflikt immanenter Produktionsformen mit der Fiktion einer äußeren Objektivität. Äußere Gestalt und innere Bedeutung geraten dabei in einen beschleunigten Austauschprozeß, und erst in einer doppelten aber ohnmächtigen Begründungsanstrengung löst sich das Bewußtsein von einer gewissen Metaphysik. Benjamin will die Allegorie als autonome Konfiguration einer Umbruchssituation festhalten, und damit kann sein Versuch auch dem „Don Quijote“ vielleicht weiter angenähert werden als es den Ableitungen eines hegelschen Denkens gelingt. Benjamin beharrt auf dem Bruch, der ohnmächtigen Selbstversessenheit eines Bewußtseins, das seine Vergangenheit nur in der Form des verstaubten Archivs, seine Gegenwart als erloschene Ruine, seine Zukunft als den überall durchgrinsenden Tod erfährt. In der Gestalt des Melancholikers hat sich dieses Bewußtsein konzentriert, ein Verwandter des „Ritters von der traurigen Gestalt“.

„Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine

<sup>38</sup> Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Ffm. 1970, S. 411f. Lukács, Georg, Die Theorie des Romans, Neuwied u. Berlin 1973 S. 83 ff.



Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht<sup>39</sup>.

Auch in den Augen und der Hand Quijotes werden alle Dinge verwandelt, reden sie zu ihm von der Welt des nur in den Texten enthaltenen Lebens, und er selbst ist nichts als ein Magazin, hat alles Wissen über sie gesammelt. Indem die Gewalt der vernünftigen Welt Don Quijotes verschlossenes Bewußtsein allmählich destruiert, die ihm entsprechenden Handlungen unmöglich macht, bildet auch er eine erste Gestalt des barocken lamento, setzen sich Resignation und Melancholie gegenüber dieser nicht mehr beweglichen Welt durch. Sein jenseitiges Objekt lieferte nicht die christliche Eschatologie sondern die hohe Minne des Rittertums. Aber dadurch, daß auch sie zur Innerlichkeit verflüchtigt wird, in keinem Raum mehr agierbar, erfährt er schließlich sein Denken und Tun als heillos, sein Glück vom Schicksal ausgelöscht. Nach der entscheidenden Niederlage gegen den „Ritter vom weißen Mond“, eine List des Sanson Carrasco, steht Quijote vor der Unglücksstätte wie der Allegoriker vor der Ruine.

„... hier stand einst Troja; hier hat mein Unglück und nicht meine Feigheit mir den erworbenen Ruhm entrissen, hier hat das Glück seinen Wankelmut an mir erwiesen; hier wurden meine Heldentaten mit Dunkel umzogen; hier, mit einem Wort, stürzte mein Glück zusammen, um sich nie mehr zu erheben“<sup>40</sup>.

Er tritt ein ins Zeitalter einer neuen Vernunft mit ihrer klaren Sprache, die erst vom 18. ins 19. Jahrhundert erschüttert werden wird und mit der Romantik die vergangene Epoche wieder erinnert. Die alte Erkenntnisweise, die in Don Quijote ihren letzten Verteidiger findet und in der barocken Allegorie sich mit der neuen Erkenntnis, den Schemata des binären Zeichensystems amalgamiert, hat Benjamin in der „Lehre vom Ähnlichen“ beschrieben.

„Bekanntlich war der Lebenskreis, der ehemals vom Gesetz der Ähnlichkeit durchwaltet schien, viel größer... Diese natürlichen Korrespondenzen aber erhalten die entscheidende Bedeutung erst im Licht der Überlegung, daß sie alle... Stimulanten und Erwecker jenes mimetischen Vermögens sind, welches im Menschen ihnen Antwort gibt. ... Wir müssen nämlich als Erforscher der alten Überlieferungen damit rechnen, daß sinnfällige Gestaltung, mimetischer Objektcharakter bestanden habe, wo wir ihn heute nicht einmal zu ahnen fähig sind“<sup>41</sup>.

Er hat die Erkenntnis des Ähnlichen so als mimetisches Vermögen, als die Fähigkeit der universellen Nachahmung bestimmt. Von hier aus erhellt sich, weshalb mit dem „Don Quijote“ als erstem modernem Roman auch das Mimesis-Postulat aufgelöst wurde. Der Roman nimmt das mimetische Verhalten, die ungebrochene Anverwandlung von Dingen und Zeichen als ein Moment des ästheti-

schen Erkenntnisprozesses in sich auf und distanziert es damit zugleich. In der Figur des Ritters transformiert er ihre Verfahrensweisen in ein besonderes Objekt, mit dem keine einfache Identifizierung mehr möglich ist. Begriff und Bild reflektieren sich im Roman aneinander, die binär strukturierte Sprache hat das mimetische Vermögen gewaltsam ausgegrenzt, während dieses die komplexen Kalküle der Neuzeit nicht zu erfassen vermag. Gegen den überschaubaren Raum der neuen Vernunft hält der Roman das, was ihn möglich gemacht hat und immer wieder zu verdunkeln droht. In Don Quijote finden sich die beiden Gestalten zusammen, die die Ordnung der Identitäten aus sich ausscheiden mußte, um sich überhaupt erkennen und wirksam werden zu können, der Irre und der Dichter<sup>42</sup>.

## Résumé

La recherche – plus particulièrement de langue allemande – continue toujours à voir dans le héros du *Don Quichotte* un personnage rendu fou par la lecture, considérant le texte comme un simple reflet d'un monde en soi ordonné.

Le présent essai emprunte une autre voie d'approche: le héros/personnage de Cervantes n'est pas seulement la représentation d'une imposée par une vérité selon des critères bien précis, mais il marque aussi les mécanismes de la zone frontière entre la raison et la déraison.

A l'aide de trois éléments textuels du roman, en l'occurrence la scène des marionnettes, le conte mis en abyme et l'„ensorcellement“ du héros, la présente étude se propose de montrer comment le roman, en confrontant des images fonctionnelles et non-fonctionnelles du monde (littéraire) (Weltbilder), des idées et interprétations entre elles, parvient à produire une sorte de troisième conscience. C'est l'ironie littéraire, l'humour de la structure poétique, qu'on pourrait nommer aussi „la différence esthétique“, c'est-à-dire la possibilité de prendre ses distances par rapport à des systèmes d'interprétation, de relever leur caractère obsolète. Les critères du vrai et du faux n'ont de valeur qu'à l'intérieur de ces systèmes. Du point de vue du roman, ces systèmes deviennent caducs, et la rigidité de leur présentation à la vérité suscite le sourire.

<sup>39</sup> Benjamin, Walter, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Ffm. 1969, S. 204f.

<sup>40</sup> S. 1051.

<sup>41</sup> Benjamin, W., Lehre vom Ähnlichen, in: Unseld, Zur Aktualität W. Benjamins, Ffm. 1972, S. 23ff.

<sup>42</sup> s. Foucault, a.a.O., S. 81.