



## Der Roman ist ein Roman ist ein Roman. Die Autoren des *Don Quijote*

Albrecht BUSCHMANN  
Universität Potsdam

Ist Miguel de Cervantes der Autor des *Don Quijote de la Mancha*? Anders als bei Shakespeare, an dessen Autorschaft für die ihm gemeinhin zugeschriebenen Werke immer wieder gezweifelt wurde, gibt es im Fall von Cervantes keinen Einspruch gegen seine Autorschaft im landläufigen Sinn. Zwar ging einer der namhaftesten spanischen Interpreten des *Quijote*, der spanische Schriftsteller Miguel de Unamuno so weit, die Figur Don Quijote gegen ihren Schöpfer Miguel de Cervantes auszuspielen, aber andere Versuche, ernsthaft einen Keil zwischen Autor und Werk zu treiben, gab es nicht. Im Gegenteil, viel häufiger finden sich Untersuchungen, die den Autor in seine Schöpfung projizieren und so den gerade in diesem Roman kunstvoll gewebten Schleier zwischen Fiktion und außerliterarischer Wirklichkeit rüde beiseite schieben.

Warum aber stellt sich dennoch die Frage nach den Autoren des *Don Quijote*, wenn die Lage der Dinge so klar ist? Zunächst einmal deshalb, weil es mindestens zwei Autoren gibt, die „den“ *Quijote* schreiben: den Endfünfziger Miguel de Cervantes, der bis 1605 am ersten Teil arbeitet, und den bald siebzيجjährigen, der 1615 den zweiten Teil veröffentlicht.

Zu unterscheiden sind also in einem ersten Schritt die beiden Teile des Romans und ihre jeweiligen literarischen Vorraussetzungen. Anschließend möchte ich all die Figuren betrachten, die innerhalb der Romanhandlung auch als Autoren in Erscheinung treten, sowie die Konstruktion des Erzählers in den beiden Teilen. Und schließlich werde ich mir denjenigen Autor im *Don Quijote* ansehen, der vielleicht am ehesten als ein verstecktes Double des historischen Autors Miguel de Cervantes dingfest gemacht werden kann, nämlich den Puppenspieler Maese Pedro.

## 1. Die beiden Teile des Romans und ihre literarischen Voraussetzungen

Heute nehmen wir den ersten und den zweiten Teil des *Don Quijote* in der Regel als Einheit wahr und lesen sie entsprechend. Ganz anders die Situation für das Publikum zu Lebzeiten von Cervantes. Als er daran ging, die Geschichte eines Landadeligen niederzuschreiben, der so lange Ritterromane liest, bis er beschließt, selbst fahrender Ritter zu werden, dürfte er ein ziemlich genaues Bild eines idealen Lesers vor Augen gehabt haben, nämlich das Publikum jener Ritterromane, die im 16. Jahrhundert in Spanien außerordentlich beliebt gewesen sein müssen. Bücher wie der *Amadís von Gallien* oder der *Tirant lo blanc*, der Weiße Ritter, erschienen in zahlreichen Auflagen<sup>1</sup>, und bei Hofe und in wohlhabenden Adelshäusern gefiel man sich in der aufwändigen Inszenierung repräsentativer Festlichkeiten im Dekor jener ritterlichen Welt. Der analphabetischen Bevölkerung waren die Motive der Ritterromane durch mündliche Überlieferung, durch Vorlesen, bekannt. Cervantes schrieb also über jenen Alonso Quesada, der sich eines Tages Don Quijote nannte, während er davon ausgehen konnte, dass sein Publikum wusste, wie ein fahrender Ritter zu sein hatte: hochgeboren, mit berühmtem Stammbaum, mutig, tapfer, immer siegreich, reddegewandt und den hohen Damen gegenüber formvollendet. Wenn also auf der ersten Seite der Geschichte nicht einmal bekannt ist, aus welchem Ort der Mancha Don Quijote eigentlich stammt, wenn er sich seine Rüstung selbst basteln muss, wenn er im ersten Abenteuer nichts weiter tut, als einen Hirtenjungen vor den Prügeln eines Bauern zu erretten, dann ist die parodistische Absicht offensichtlich. Im Verlauf der ersten Ausfahrt werden dann noch zahlreiche weitere Grundregeln des Ritterromans auf den Kopf gestellt, und den moralisierenden Abschluss bildet das sechste Kapitel, in dem der Pfarrer und der Barbier das Übel bei der Wurzel packen. Sie durchforsten nämlich Alonso Quesadas Bibliothek, um die schädlichen Ritterromane verbrennen zu können. Allerdings nicht alle, denn da sie beide – kurioserweise – Kenner des Genres sind und zu jedem Buch, das in die Flammen wandert, etwas zu

---

<sup>1</sup> Vgl. die entsprechenden Statistiken in Maxime Chevalier 1976.

sagen wissen, sparen sie die drei besten Vertreter aus: die beiden schon genannten, den *Amadís* und den *Tirant*, sowie den *Palmarín de Inglaterra*.

So weit einige kurze Anmerkungen zum ersten Teil, der als Parodie der Ritterromane anhebt. Freilich entwickelt sich das Buch noch weiter, die Struktur der Abenteuer wird mit der folgenden Ausfahrt bald viel komplexer, und indem Sancho Panza hinzutritt, gewinnt die Geschichte erst richtig romaneskes Potenzial, aber all das möchte ich an dieser Stelle ausklammern und mir stattdessen die analoge Situation bei der Veröffentlichung des zweiten Teils, zehn Jahre später, ansehen. Cervantes ist inzwischen 69 Jahre alt, berühmt dank des Erfolges seines *Don Quijote de la Mancha*. Ein Jahr zuvor ist sogar eine Fortsetzung seines Buches von einem gewissen Alonso Fernández de Avellaneda erschienen. In der Zwischenzeit hat Cervantes seine heute ebenfalls berühmten *Exemplarischen Novellen* (1613) veröffentlicht, mit denen er beansprucht, das bis dahin ur-italienische Genre der Novelle erstmals für die spanische Kultur adaptiert zu haben. Aus dem um Anerkennung ringenden Autor ist also ein erfolgreicher und sehr selbstbewusster Autor geworden, der seinen zweiten Teil nicht einfach als additive Fortsetzung anlegen möchte. Entsprechend der genialen Idee des ersten Teils – einen Ritter im Modus der Verrücktheit durch das zeitgenössische Spanien zu schicken und damit sowohl Spanien als auch dem Rittergenre den Spiegel vorzuhalten – schüttelt er für den zweiten Teil eine ebenso bestechende Idee aus dem Ärmel: Er führt den ersten Teil des Romans im zweiten Teil als bekannt ein. Gleich zu Beginn der *segunda parte* erfahren Sancho und Don Quijote, die wieder wohlbehalten in ihrem Dorf leben, dass ihre Erlebnisse veröffentlicht und sogar schon übersetzt worden sind, und dass man allerorten über sie redet, über den wahren Hergang ihrer Taten streitet und so fort.

Damit ist der Modus des Parodistischen, der den ersten Teil weitgehend prägte, überwunden, und der Leser tritt ein in jenes komplexe Universum der Metaparodie, das dieser ganze zweite Teil bildet. Nun ist es nicht mehr Don Quijote, der auf die Welt zugeht mit seiner (vermeintlichen) Verrücktheit, die Werte des fahrenden Rittertums durchzusetzen (wenn nötig mit Gewalt), jetzt kommt die Welt zu Don Quijote und will ihr Spiel mit ihm treiben. Schon zum Ende des ersten Teils deutet sich dieses Verkehrte-Welt-Spiel an, als die Reisenden um ihn herum sich verkleiden und Don

Quijote vorspielen, er sei verzaubert, mit dem guten Zweck, ihn friedlich in einem Käfig sitzend nach Hause transportieren zu können. Nach diesem Muster geht es im zweiten Teil weiter: als Ritter kostümierte Studenten stellen sich Don Quijote in den Weg und fordern ihn zum Duell, ganze Schlösser werden in barocke Fantasia-Festspielhäuser verwandelt, in denen man spektakuläre Himmelsflüge inszeniert, Burgfräuleins simulieren Verliebtheit, um den Ritter von Dulcinea loszueisen, Sancho darf Gouverneur werden etc.. Über all diese Possenspiele verliert Don Quijote langsam die ritterliche Lebenslust, denn bei den meisten Spielen ist er weitgehend zu Passivität verdammt. Vom Subjekt seiner selbst gewählten und oft herbeigezwungenen Abenteuer ist er zum Objekt fremder Inszenierungen geworden.

Was also macht den Unterschied zwischen den beiden Teilen aus der Sicht der beiden Autoren aus? Der Autor Miguel de Cervantes des Jahres 1605 hatte den klassischen Ritterroman als Referenz für seine Parodie; der Autor Miguel de Cervantes des Jahres 1615 hingegen hat vor allem den ersten, von ihm selbst verfassten Teil als Bezugsrahmen, und indem er die Allgegenwart des ersten Teils im zweiten vorführt, konstruiert er die Parodie der Parodie.

Damit ist die erste Gruppe an Autoren genannt, die den *Don Quijote* mit-schreiben: Jene aus Fleisch und Blut, also die Autoren der Ritterromane, auf die sich Cervantes bezieht, der Plagiator Avellaneda (dessen Buch am Ende des zweiten Teils auch vorkommt und von Don Quijote mit strengen Worten abgemahnt wird), sowie die beiden ganz unterschiedlichen Autoren Cervantes, die die genannten Referenzdiskurse organisieren.

## 2. Weitere Genres im *Don Quijote*

Nun ist der Ritterroman nicht das einzige Genre, das Cervantes ins Visier nimmt. Da er, wie Erich Auerbach in seinem großartigen Quijote-Kapitel in *Mimesis* gezeigt hat, den Ritterroman nicht nur parodieren wollte, sondern vor allem auch einen literarisch hochwertigen und den rhetorischen wie poetologischen Ansprüchen der Zeit genügenden Ritterroman schreiben wollte, musste er einem erwartbaren Grundvorbehalt der Kritik seiner Zeit entgegentreten. Die postulierte nämlich, dass solche Romane nur der

Unterhaltung, nicht aber der Hebung der Moral beim Leser dienen könnten. In ihren Attacken gegen die verderbliche Wirkung der Ritterromane waren sich Humanisten wie Kirchenleute einig. Cervantes begegnet solchen Vorbehalten damit, dass er weitere Genres in seine Haupthandlung einwebt, in erster Linie Schäferromane sowie Abenteuerromane und Moriskenerzählungen. Den Höhepunkt des ersten Teils bildet, in den Kapiteln 33 bis 36, das Vorlesen der Novelle vom törichten Vorwitz, eines Ehedramas mit Florentiner Personal und im Stil italienischer Novellen. Durch diese Operation wird der *Quijote* zunächst einmal – rein quantitativ betrachtet – zu einer Art Katalog der gängigen Prosagenres des frühen 17. Jahrhunderts, womit automatisch Dutzende weitere Autoren mit in den *Quijote* eingebundet sind: nämlich all jene explizit oder implizit mit diesen Genres aufgerufenen Verfasser von Schäfer- und Schelmenromanen, *novelas bizantinas* etc. Diese zweigleisige Konstruktion, hier die Haupthandlung mit Don Quijote und Sancho als Hauptpersonen, dort die eingeschobenen Geschichten, in denen die beiden meist nur am Rande auftauchen, wurde von den Zeitgenossen nicht goutiert, man empfand sie als störend. Im zweiten Teil wird deshalb unter den Figuren auch über die Kritik an den Einschüben gesprochen, und es gab sogar spätere Ausgaben und Übersetzungen, die all diese eingeschobenen Novellen im ersten Teil einfach herauskürzten.

Die eigentliche Leistung Cervantes' liegt in der qualitativen Verschränkung dieser eingeschobenen Geschichten mit der Haupthandlung, die höchst kunstvoll und elegant zentrale Motive der Haupthandlung variiert. Wenn man nämlich genauer hinschaut, stellt man fest, dass es zum Beispiel in allen Geschichten um Liebe und um Wahnsinn geht, also um die gleichen Motive, die auch Don Quijote, den Ritter im Kampf für die Ehre seiner Dulcinea, umtreiben.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Zur Beziehung zwischen Haupthandlung und eingeschobenen Novellen vgl. Neuschäfer 1989.

### 3. Figuren, die als Autoren auftreten

Nach dem historischen Autor Miguel de Cervantes und den intertextuell eingeblendeten Autoren, die über die Vielzahl der zitierten und parodierten Genres im *Don Quijote* präsent sind, möchte ich auf all die Figuren zu sprechen kommen, die sich im Verlauf der Handlung als Autoren zu erkennen geben, und das sind eine ganze Menge. Wenn man nicht nur schriftliche, sondern auch performative Autorschaft mit in Betracht zieht, also die zielgerichtete Inszenierung von Wirklichkeit, dann ist gerade der zweite Teil voll von solchen „autores“: Im Spanisch des 17. Jahrhunderts bezeichnet dieses Wort auch den Leiter einer Theatertruppe.

Im ersten wie im zweiten Teil sind zunächst einmal all jene Figuren zu nennen, die als Erzähler ihrer eigenen Vita oder der anderer Figuren die bereits erwähnten eingeschobenen Geschichten mit der Haupthandlung verknüpfen. Etwa der Schäfer Pedro, den Don Quijote und Sancho im 12. Kapitel treffen und der ihnen die tragische Geschichte des Studenten Grisóstomo erzählt, der sich, vom Liebeswahn zu Marcela gepackt, erst als Schäfer verkleidet habe, um schließlich Selbstmord zu begehen. Pedro ist als Erzähler besonders glaubwürdig, weil er selbst tatsächlich Schäfer ist, anders als der Student, von dem er erzählt, der sich, einer Mode der Zeit folgend, als Schäfer nur verkleidete, um ideale Liebe vor idealem Dekor zu inszenieren. Und auch dieser tote Grisóstomo ist ein Autor, denn im Kapitel 14 wird ein Brief aus seiner Feder, in dem er sein Liebesleid klagt, gefunden und verlesen. So geht es immer weiter, ständig begegnen Don Quijote und Sancho Menschen, die ihnen Lebensgeschichten erzählen, bis zum Kapitel 63/65 des zweiten Teils, wo Ana Felix, die Tochter eines Nachbarn der beiden Helden, auftritt und ihre abenteuerliche Odyssee rund ums Mittelmeer im Stil einer Moriskenerzählung ausbreitet. Diese ausgiebigen Einschübe machen im ersten Teil etwa ein Drittel des Umfangs, im zweiten Teil immer noch etwa ein Fünftel des Buches aus.

Daneben gibt es auch noch Figuren, die sich selbst explizit als Autoren vorstellen, ohne ihre Hervorbringungen jedoch *live* zu präsentieren. Etwa der sehr weise Domherr (I, 47/48), der als einziger seiner Profession sehr vernünftig über Ritterromane urteilt: Die, so schließt er seine langen Ausführungen, könnten durchaus

enseñar y deleitar juntamente [...] Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria [...] (550)

zugleich belehren und ergötzen [...] Denn der zwanglose Stil dieser Bücher gewährt dem Verfasser Freiheit und Raum, sich als epischer, lyrischer, tragischer, komischer Dichter zu zeigen, in der ganzen Vielseitigkeit, die in den holden und heiteren Künsten der Poesie und Beredsamkeit enthalten ist. (497)

Doch der Domherr weiß nicht nur klug zu reden und zu urteilen über Ritterromane, er hat auch selbst einmal versucht, einen zu schreiben:

Yo [...] he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escrito más de cien hojas [...] (551)

Ich selbst bin einmal in eine gewisse Versuchung geraten, ein Ritterbuch zu schreiben [...] und habe dabei alle Regeln beachtet, die ich soeben erwähnte; und wenn ich die Wahrheit sagen soll, so habe ich mehr als hundert Blätter vollgeschrieben [...] (497)

Doch dann habe er nicht weiterschreiben wollen, wegen seiner Amtspflichten und wegen der Dummheit der meisten Leser solcher Bücher, der er sich nicht habe unterwerfen wollen.

Noch ein zweiter Buchautor muss an dieser Stelle vorgestellt werden, nämlich jener Verbrecher, dem Don Quijote im 22. Kapitel begegnet, als er eine ganze Gruppe von künftigen Galeerensträflingen befreit. Zuvor jedoch lässt er sich von jedem Gefangenen sein Vergehen erläutern, und jener besonders gefährliche und von mehreren Ketten gehaltene stellt sich vor als „Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares“ (242)/ „Ginés de Pasamonte, dessen Leben beschrieben ist von diesen seinen eigenen Fingern“ (198). Das Buch sei besser als der berühmte Schelmenroman *Lazarillo de Tormes*, allerdings noch nicht fertig, schließlich beabsichtige er, der Autor, ja noch eine Weile zu leben. Die weitere Niederschrift werde ihm aber nicht schwerfallen, „porque me los sé de coro“ (243) / „da ich es all auswendig weiß“ (199), was ich noch zu schreiben habe.

So weit die zwei Beispiele der Autoren von Ritter- und Schelmenromanen, die im Buch selbst auftreten, bezeichnenderweise als Autoren von Büchern, die nicht oder noch nicht fertiggestellt sind. Beim einen aus beruflichen, also abstrakten Erwägungen heraus, beim anderen aus ganz vitalen

Gründen: Weil er noch lebt, kann seine Autobiographie ja noch nicht beendet sein. Diese Erklärung scheint auf den ersten Blick allein humoristisch motiviert zu sein. Denn entweder wird sein Buch nie fertig (weil er immer noch weiterlebt), oder er kann es nicht schreiben, weil das Leben beendet und er tot ist. Auf den zweiten Blick fällt allerdings auf, dass hier jemand sehr selbstbewusst darüber spricht, wie eigenes Erleben und dessen Darstellung in der Literatur zusammenwirken, und wie er beabsichtigt, diese Beziehung autonom zu kontrollieren.

Aber da ist noch eine dritte Figur, auf die ich kurz zu sprechen kommen möchte, die aber in ihrem fiktionalen Status nicht ganz einfach zu packen ist. Wie nämlich begreift man jenen Autor, der am Ende des 8. Kapitels als „zweiter Verfasser“ des *Don Quijote de la Mancha* selbst im Buch das Wort ergreift? Wir befinden uns als Leser mitten im Zweikampf Don Quijotes mit einem raufflustigen Biskayer, und da bricht das Manuskript an der spannendsten Stelle ab. Genau an dieser Stelle ergreift nun eine Autor- oder Erzählerfigur das Wort, bedauert, dass an der spannendsten Stelle Schluss sein soll, und schildert im folgenden Kapitel über mehrere Seiten hinweg, wie er schließlich auf einem Markt in Toledo ein Manuskript in arabischer Schrift von einem gewissen Sidi Hamete Benengeli findet, es sich übersetzen lässt und – welche Freude – glücklich die Fortsetzung des *Don Quijote de la Mancha* gefunden hat, die auch genau an der Stelle weitergeht, an der wir die beiden kämpfenden Ritter haben zurücklassen müssen. Dieser namenlose Autor oder Erzähler – ein begeisterter Leser, denn die Lektüre der ersten acht Kapitel bereitete ihm solches Vergnügen, dass er unbedingt die Fortsetzung finden wollte – tritt von nun an als handelnde Figur auf, allerdings außerhalb der Welt Don Quijotes, indem er immer wieder einmal das Wort ergreift und die Handlung kommentiert. Einerseits ist er Akteur – und an späterer Stelle wird er immer wieder als Stimme präsent sein –, andererseits ist er der Autor, der den Text organisiert, und manche Interpreten haben in ihm sogar Cervantes selbst gesehen. Warum ich diese Ansicht nicht teile, wird am Ende meines Beitrags deutlich werden.

Mit der zwitterhaften Figur des „zweiten Autors“ bin ich nun bei meinem vierten Punkt angelangt, der Frage nach der Modellierung der Autorschaft im Roman. Wer, so frage ich mich, hat eigentlich den Text ge-



schrieben, den wir lesen, und in einem ersten Schritt möchte ich die Antwort nur innerhalb der Romanhandlung suchen.

#### 4. Die Autorfunktion im Don Quijote

Die Autorfunktion im Roman ist verteilt auf mehrere Akteure: einen „ersten Autor“, der die Kapitel eins bis acht erzählt. Dann tritt der bereits erwähnte „zweite Autor“ auf, sucht und findet das Manuskript eines „arabischen Geschichtsschreibers“ namens Cidi Hamete Benengeli, das er sich von einem weiteren Akteur übersetzen lässt. Dieses Dreigestirn – zweiter Autor, Cidi Hamete und Übersetzer – ist von nun an gemeinsam für das Manuskript verantwortlich, das wir lesen, was Anlass zu zahlreichen Relativierungen und Kommentaren untereinander sowie durch die handelnden Figuren in Teil zwei gibt. So relativiert der „zweite Autor“ gleich im neunten Kapitel die Glaubwürdigkeit, mit der man das lesen müsse, was ein Nichtchrist niedergeschrieben habe. Ebenso im zweiten Teil (Kap. 27), wo Cidi Hamete einmal „als ein katholischer Christ“ (754) die Wahrfähigkeit seines Textes beschwört („Juro como católico cristiano“ (855)), worauf der Übersetzer eingreift und anmerkt, dass ihm dies als Muslim, der er unzweifelhaft sei, nicht zustehe und nicht möglich sei.

Doch nicht nur untereinander pfuschen sich Cidi Hamete, der Übersetzer und der zweite Autor immer wieder gegenseitig ins Handwerk, auch die Hauptfigur kommentiert deren Arbeit. Gleich zu Beginn des zweiten Teiles (Kap. 3) ist Don Quijote gar nicht erbaut, als er hört, wer der Erzähler seines Lebens ist – ein Maure,

wie aus dem Namen Cidi zu schließen, [und das betrübte ihn, weil] man die Wahrheit von den Mauren nicht erwarten könne, da sie sämtlich Betrüger, Fälscher und Schwindler sind. (564)

desconsolóle pensar que su autor era moro, según el nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas (646).

Allein die innerfiktionale Annäherung an die Autorschaft erweist sich bereits als recht kompliziert: Es ist ein bisschen wie in der Geschichte von den Kretern, die alle lügen. Die drei verantwortlichen Autorfiguren, die eigen-

tlich höchste Autorität genießen müssten, stellen sich wechselseitig in Frage, und auch von ihren Schöpfungen, den Figuren des Romans, wird die Wahrhaftigkeit ihres Werkes angezweifelt. Allerdings ist einer der Zweifler, Don Quijote, ebenfalls ein nicht immer verlässlicher Gewährsmann, was aber keine Klärung, sondern nur eine weitere Drehung der Frage nach der Glaubwürdigkeit des Autors bedeutet. Unterm Strich ist der Effekt vor allem der, dass dem Leser auf diversen Fiktionsebenen klargemacht wird, vorsichtig zu sein und überhaupt nicht allzuschnell jemandem zu trauen. Schon gar nicht einem Autor. Die tief gestaffelte und differenzierte Diskussion über Autorschaft, die wir hier vorgeführt bekommen, soll uns also vorsichtig machen: Wie beim Brechtschen V-Effekt wird jedesmal, wenn Cidi Hamete, der Übersetzer oder der Autor auftreten, die identifikatorische Lektüre unterbrochen und die Aufmerksamkeit auf die Frage gelenkt, wie Glaubwürdigkeit literarisch überhaupt erzeugt werden kann.

So weit die innerfiktionale Annäherung an die Autoren des *Don Quijote de la Mancha*. Bevor der Leser aber überhaupt den berühmten Eingangssatz „An einem Ort in der Mancha, an dessen Namen ich mich nicht erinnern will...“, liest, hat er ja etwas anderes gelesen, flüchtig meist, wenn nicht gar überblättert: das Vorwort nämlich und die Widmungsgedichte zum Roman. Oft geben solche Paratexte Aufschluss über den Status und die Identität dessen, der im Folgenden schreibt. Anders im *Don Quijote*. Denn jenes Ich, das hier ein Vorwort schreiben soll, sieht sich dazu mangels „literarischer Bildung“, wie es von sich sagt, eigentlich außer Stande. Ein Freund tritt hinzu, es entspinnt sich ein Wortwechsel über das Vorwort-schreiben, in dem vor allem der Freund ausführlich darlegt, wie man es machen könnte. Erneut erkennt man hier die Aufspaltung der Autorfigur in ein Ich und ein Alter Ego. Damit nicht genug: Auch die diesen Paratext abschließenden Widmungsgedichte hat der „Autor“ nicht selbst geschrieben, sondern sie von Figuren aus relevanten Intertexten schreiben lassen. Also lesen wir Sonette, die Amadís von Gallien, Don Belanís von Griechenland und andere berühmte (literarische) Ritter an Don Quijote von der Mancha schreiben, und die Krönung dieser Parodie eines Vorwortes ist ein Sonett, das das Zwiegespräch von Rocinante mit Babieca, dem Pferd des berühmten Epenhelden Cid, wiedergibt. Der Autor des Vorworts delegiert also seine Aufgabe, ein Vorwort zu schreiben, zunächst an einen Freund und dann an literarische Figuren, bis hin zu Pferden, weil die alle besser dazu in

der Lage seien als er. Weil die offenbar alle mehr „literarische Bildung“ haben als er.<sup>3</sup>

Wenn ein unbekannter Freund, phantastische Ritter und ein klappriger Gaul mehr literarischen Sachverstand haben als der Autor selbst, dann bleiben dem Leser nur zwei Schlussfolgerungen. Entweder kann der Autor nicht schreiben, oder er will ihn auf den Arm nehmen. Beide Varianten sind wenig geeignet, das Vertrauen in das Ergebnis der Arbeit des Autors zu fördern, also in den *Quijote*, den er anschließend lesen soll.

Bereits im Vorwort beginnt also die Infragestellung der Autorität der Autorschaft, die in der Autorfiktion der Romanhandlung selbst noch weiter untergraben wird: durch die Diskussion der drei verantwortlichen Autoren untereinander, durch kritische Kommentare der Figuren über Cidi Hamete, sowie durch die Tatsache, dass die in der Handlung auftretenden Autoren (der Domherr, der Ginés de Pasamonte) im Buch nur unvollendete Werke präsentieren können. Wir bewegen uns im *Don Quijote* in einer Welt voller Autoren, die zwar höchst literaturbegeistert sind, aber wie der „Nicht-Autor“ des Vorworts nicht in der Lage sind, ihre Aufgabe konventionsgerecht zu Ende zu bringen.

## 5. Die Maske des Spielers: Maese Pedro alias Ginés de Pasamonte

Eine der Figuren, die als Autoren in der Handlung auftreten, soll abschließend etwas genauer betrachtet werden, und zwar der Puppenspieler Maese Pedro, der im zweiten Teil (Kap. 25/26) eine Schänke betritt und dort seine Dienste als Unterhaltungskünstler anbietet. Zum einen hat er einen Affen bei sich, der auf Zuruf Fragen beantworten kann, indem er die Antwort seinem Herrn ins Ohr flüstert. Der nimmt vom neugierigen Publikum für die Übersetzung der Antworten zwei Reales. Zum zweiten tritt er mit einem Puppentheater auf, in dem er, zusammen mit einem Gehilfen, ein auf Romanzenmotive zurückgehendes Ritterstück aufführt.

Die Figur des Maese Pedro wird mit einem für den zweiten Teil typischen *coup de théâtre* eingeführt. Als nämlich Don Quijote und Sancho wie

---

<sup>3</sup> Zur ausführlichen Analyse des Prologs vgl. Dirscherl 1982.

vom Meister gewünscht eine erste Frage gestellt haben und der Affe an Maese Pedros Ohr „daba diente con diente muy aprieta“ (841)/ „hastig mit den Zähnen aufeinander klappt“ (740), wirft Pedro sich vor den beiden auf den Boden, um von dort in höchsten Tönen den Lobpreis des berühmten Ritters Don Quijote de la Mancha und seines Schildknappen Sancho anzu- stimmen. Die beiden Helden sind ebenso überrascht wie angenehm berührt, aber immerhin wissen sie – wir sind ja im zweiten Teil –, dass ihre Mit- menschen den ersten Teil ihrer Abenteuer gelesen haben können. Im Fall des Puppenspielers liegen die Dinge aber anders, er ist kein Leser des ersten Teils, wie Cidi Hamete zu Beginn des 27. Kapitels aufklärt: jener Maese Pedro, erklärt der „arabische Geschichtsschreiber“, sei niemand anders als jener befreite Galeerensträfling Ginés de Pasamonte des ersten Teiles, der nunmehr als Betrüger mit dem Affen sein Geld verdiene. Bevor er an einen Ort komme, heißt es, ziehe er Erkundigungen ein, um die Mundbewegun- gen seines Affen in möglichst glaubwürdige und einträgliche Antworten ummünzen zu können. Der Affe sei nur darauf dressiert, ihm auf Zuruf „ins Ohr zu flüstern oder doch so zu tun“ (755) / „que [...] le murmurase, o lo pareciese, al oído“ (856).

Der Schelmenromanautor Ginés de Pasamonte ist also identisch mit dem Autor erfundener Antworten Maese Pedro, der zugleich noch „autor de comedias“ ist, der Leiter einer Wanderbühne, auf der er ritterliche Abenteuer inszeniert. Es ist nicht nur diese eigentümliche Trias, die es rechtfertigt, Maese Pedro hier besonders ausführlich vorzustellen, hinzu kommt noch etwas anderes und ganz Einzigartiges. Maese Pedro ist der einzige Akteur des Romans, der sich verkleidet oder im Modus einer Inszenierung seine Identität ändert, ohne dass die ihn umgebenden Akteure das früher oder später auch erfahren würden. Alonso Quesada verkleidet sich als Ritter, ebenso der Baccalaureus Sansón Carrasco – die anderen Figuren erfahren das. Ob auf den Wiesen der Schäferspiele oder am Fürstenhof der Fantasia- Festspiele – immer wissen die Figuren voneinander, dass sie in Rollenspie- len agieren. Nicht jedoch im Fall von Ginés/Pedro, von dessen Doppellexis- tenz allein Cidi Hamete und der Leser wissen. Insofern ist er als Autor im *Quijote* gegenüber allen andern Autoren herausgehoben. Ihn allein umgibt das Geheimnis einer ungelüfteten Identität.

Betrachten wir seine Werke genauer. Der unvollendete Schelmenro- man des ersten Teils wurde bereits erwähnt, nun präsentiert er ein Spiel mit

einem Affen und eine Theateraufführung. Der Affe, diese Besonderheit wird betont, kann allein Fragen beantworten, die die Vergangenheit und die Gegenwart betreffen, in die Zukunft schauen kann er nicht. Sancho mokiert sich darüber, schließlich wisse er selbst am besten, was ihm früher widerfahren sei. Don Quijote hingegen kommt diese Fähigkeit wie gerufen, denn seit er im 23. Kapitel in der Höhle von Montesinos war und dort leibhaftigen Rittern und auch Dulcinea begegnet ist, zweifelt er an sich selbst; vielleicht habe ich alles nur geträumt, argwöhnt er und befragt auf Anraten Sanchos den Affen dazu. Ob es „Traum oder Wirklichkeit“ („soñadas o verdaderas“, 845) sei, was er in der Höhle erlebt habe, will der Ritter wissen; nach seinem Eindruck hätten sie etwas von beidem. Pedro übersetzt die Frage an den Affen mit den Worten, ob seine Erlebnisse „wahr oder falsch“ („falsas, o verdaderas“ (845) gewesen seien. Mit der Antwort zieht sich Maese Pedro elegant aus der Affäre, er nimmt nämlich den von Don Quijote geäußerten Zweifel einfach wieder auf. Das, was er in der Höhle erlebt habe, „sei teilweise falsch und teilweise wahrscheinlich“ (743)/ „falsas, y parte verisimiles“ (845), so die salomonische Antwort.

Auch das Theaterstück, das anschließend aufgeführt wird, steht in Bezug zu Don Quijotes (vermeintlichem) Abenteuer in der Höhle von Montesinos, denn der Stoff des Puppenstückes stammt aus dem gleichen karolingischen Epenkreis, dem auch die Figuren entstammen, denen Don Quijote in seinem Höhlentraum begegnet zu sein glaubt. Über dieses Motiv sind das für den Ritter zentrale Abenteuer des zweiten Teils und die für das Verständnis der Bauweise des Gesamtromans zentrale Maese-Pedro-Episode also sehr eng miteinander verknüpft.

Der Affe und das Puppentheater, sie lassen sich begreifen als die zwei Medien, deren sich Maese Pedro bedient, um auf die Wirklichkeit zu reagieren und sie in seinem Sinne zu beeinflussen. Das Double aus Tier und Theater bildet dabei genau die Modi des Schreibens ab, die in der antiken Poetik einander gegenübergestellt wurden: die Geschichtsschreibung und die Dichtung. Nach den auch zu Cervantes Zeiten noch geltenden Regeln antiken Ursprungs könne der eine Modus nur Vergangenes und Gegenwärtiges abbilden, der andere auch Künftiges; der eine nur tatsächliche Vorkommnisse, der andere auch mögliche Vorkommnisse. Unter dieser Perspektive erscheint Maese Pedros Ausrüstung, seine zweifache Fiktionsmaschinerie als

wandernde Komplementärpoetik, insofern sie in ihrer Doppelung die poetologische Dimension ihrer Analyse gleich mit aufruft.

Angesichts der nun erreichten Schachtelung von (literarisch inszenierten) Kommentaren über Grenzen und Möglichkeiten von Autorschaft erstaunt es nicht mehr, dass auch bei der Aufführung des Puppentheaters die Verfahren der Herstellung von Fiktionalität und ihrer Glaubwürdigkeit thematisiert sind. Allein schon dadurch, dass wir ähnlich wie im *Quijote* eine Vielzahl konkurrierender Autoren erkennen können. Einmal ist da Maese Pedro, der die Puppen spielt, dann ein Bursche, „Dolmetsch“ („trujamán“, „intérprete“) genannt, und Don Quijote, der sich ständig einmischt, mit Worten zuerst, später tätlich. Denn der „Dolmetsch“ erzählt ihm zu weiterschweifig und umständlich, worauf der Ritter ihm ins Wort fällt: geradlinig möge er erzählen, ohne Quersprünge. Auch Maese Pedro kommentiert, er solle sich „nicht auf kontrapunktische Figuren einlassen, die gewöhnlich vor lauter Künstlichkeit in die Brüche gehen“ (747) und auch bei einfachen Worten bleiben, „denn geziertes Wesen mißfällt immer“ (748) / „Muchacho [...] sigue con tu canto, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles“ (848), [...] „que toda afectación es mala“ (849).

So weit die stilistischen Kommentare zum Text des Stückes, die die Entfaltung des vorgetragenen Textes um die Befreiung der schönen Melisendra durch Don Gaiferós mehrfach unterbrechen. Doch dann spricht der Dolmetsch von Glocken, die auf den Türmen der Moscheen erschallen, worauf Don Quijote Einspruch erhebt, schließlich kenne der Islam und dessen Moscheen keine Glocken, nur Pauken und eine Art von Holzflöten, ähnlich unseren Schalmeyen. Diese sachliche Kritik jedoch teilt Maese Pedro nicht, Don Quijote solle sich nicht so haben, schließlich werde auf allen Bühnen Spaniens noch weitaus Ungehörigeres und Verkehrtes gespielt.

Diese winzige Episode ist sehr aufschlussreich. Nicht deshalb, weil Don Quijotes umfassendes Weltwissen auch über abgelegene Details betont wird, sondern weil wir sehen, wie gut er zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden vermag. Obwohl es in dem Stück um sein Lieblingsthema, den Kampf des Ritters für das Gute – konkret: für die Befreiung der Frau – geht, versenkt er sich nicht so weit in die Fiktionsebene des Stückes, dass er den Bezug auf die außerliterarische Referenz vergessen würde. Vielmehr ist er ständig in der Lage, aus der dargebotenen Handlung herauszutreten und sie zu kommentieren, und seine zentrale Forderung zielt auf

äußerste Präzision bei der Konstruktion von Wahrscheinlichkeit, was Maese Pedro offenbar anders sieht. Noch interessanter an dieser Episode sind jedoch die Rückschlüsse, die sich aus ihrer Analyse für das Verständnis der Haupthandlung ergeben. Betrachten wir vor allem die Parallelen: Wie bei den drei Autoren der Haupthandlung sind bei der Aufführung dieses Stücks drei Akteure für den Fortgang verantwortlich, und einer von ihnen ist eine Übersetzerfigur. Don Quijotes wirksamster Eingriff, gewissermaßen als Co-Autor, erfolgt jedoch nicht sprachlich, sondern als tätlicher Angriff: Als das Liebespaar Melisendra und Don Gaiferós in der nun folgenden Szene beinahe auf seiner Flucht von maurischen Kämpfern eingeholt wird, zieht Don Quijote sein Schwert und schlägt zu; nicht nur auf die Puppen der verfolgenden Mauren, sondern auf das ganze Theater, bis alles zerstört ist. Anschließend preist er sich noch als den das Liebespaar rettenden fahrenden Ritter, und es dauert eine Weile, bis er seine Tat als Zerstörungswerk erkennt. Zur Erklärung müssen erneut die Zauberer herhalten, die ihm beständig alles vor den Augen „verwandeln“.

Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno. (852)

Wirklich und wahr, sage ich euch [...] ist mir alles, was hier geschehen, als wenn es buchstäblich so geschehen und Melisendra wäre Melisendra und Don Gaiferós wäre Don Gaiferós und Marsilius wäre Marsilius und Karl der Große wäre Karl der Große. (751)

Womit schon wieder über die Modalitäten der Herstellung von Fiktionalität diskutiert wird, und das mit Worten, die so enigmatisch seriell dastehen, als habe sie nicht Miguel de Cervantes 1615, sondern Jorge Luis Borges im 20. Jahrhundert formuliert.

So weit die Betrachtung Don Quijotes, des tätlich eingreifenden Rezipienten, schauen wir nun auf den Regisseur Maese Pedro. Sein auffälligstes Merkmal ist die Bewusstheit für sein eigenes Tun. Maese Pedro schlüpft ja in eine Rolle, wenn er, der eigentlich Ginés ist, als Puppenspieler auftritt, und wie wir gesehen haben, ist er der einzige, dessen Doppelidentität nie aufgedeckt wird. Wahrscheinlich deshalb trägt er auch eine Art Maske, die sein halbes Gesicht verdeckt, wie der Erzähler gleich bei seinem ersten Auftritt betont:

Olvidábaseme de decir como el tal Maese Pedro traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde, señal que todo aquel lado debía de estar enfermo. (840)

Ich vergaß zu bemerken, daß Meister Pedro das linke Auge und fast die halbe Wange mit einem Pflaster von grünem Taft bedeckt hatte, ein Zeichen, daß diese ganze Seite an einem Schaden litt. (738)

Dass diese Maske des Spielers bis zu seinem Abtritt erhalten bleibt, ist für ihn überlebenswichtig, schließlich droht ihm für seine zahlreichen Vergehen jahrelange Galeerenstrafe. Will er frei bleiben und überleben, muss er unerkannt bleiben – das unterscheidet seine Verkleidung von der aller anderen Figuren, deren Masken für sie keine existenzielle Bedeutung haben, im Gegenteil. Nur wenn die Mitspieler wissen, dass sie verkleidet sind, erfüllt sich deren Spaß im Spiel. Ginés/Pedro hingegen darf nicht erkannt werden, wenn er frei bleiben will, deshalb muss er alle täuschen. Der Preis dafür ist die Isolation in der Rolle, nur so bleibt seine erste Identität unerkannt.

Man kann die Kapitel 25/26 auch als die Begegnung zweier Menschen betrachten, die sich verkleiden, um eine andere Identität anzunehmen: Alonso Quesada, der als Don Quijote auftritt, trifft auf Ginés de Pasamonte, der als Maese Pedro auftritt. Ginés ist sich seiner Rolle, die er spielt, hundertprozentig bewusst, was man an der klugen Inszenierung von Affe und Theater sowie an seinem unerkannten Verschwinden nach dem Ende des Kapitels gut erkennen kann. Quesada hingegen ist sich seines eigenen Rollenspiels nur in ausgewählten Momenten bewusst, und seine fiktive Rolle entgleitet im zweiten Teil zunehmend seiner gestalterischen Kraft, bis hin zum Schluss der Handlung, wo er sie folgerichtig ablegt. Bei Quesada/Quijote erkennt man eine Ambivalenz im Verhältnis zur eigenen Rolle (träume ich meine Abenteuer vielleicht? was tun die Zauberer mit mir?), während Ginés seine Rolle kontrolliert durchspielt. Auf dem Höhepunkt der Konfrontation der beiden fällt Quesada/Quijote aus seiner Rolle (statt Zuschauer zu bleiben, wird er destruktiver Co-Autor) und zerstört das Theater; der Preis dafür ist das Geld, mit dem er den Schaden ersetzt. Maese Pedro hingegen, der seine Rolle durchgehend spielt, wird reichlich entlohnt. Ginés *ist* Maese Pedro, was strukturell dem Verhältnis zwischen dem Autor Ginés und der Figur Ginés in seinem Schelmenroman entspräche, von dem er im ersten



Teil erzählt hatte. Dort war er zugleich Autor und Hauptperson des Roman seines Lebens, hier ist er Autor und Schauspieler seiner selbst.

Don Quijote hingegen wusste im ersten Teil nicht, dass über ihn geschrieben wird, und auch im zweiten Teil kann er nicht kontrollieren, was Cidi Hamete aus seinen Erlebnissen macht. Anders bei Ginés, der weiß, dass er selbst Gegenstand seines Buches ist, und der kontrolliert, wie dieser Gegenstand dargestellt wird. Wie wichtig diese Kontrolle über das eigene literarische Geschick ist, scheint auch Don Quijote zu ahnen. Als er nämlich im vorletzten Kapitel des zweiten Teils zu Hause angekommen ist, plant er, in der einjährigen Zwangspause als Ritter nun zur Abwechslung als Schäfer loszuziehen. Als ersten Schritt für dieses Projekt verteilt nun er die Rollen an seine Freunde, legt er die Textsorten fest, die jeder zu dichten hat, und vor allem möchte er diesmal gleich selbst seine Erlebnisse dieses Jahres niederschreiben (vgl. Kap. 73, dt. S. 1093, span. S. 1213f.). Sein Wunsch ist es also, genau so autonom, kontrollierend und frei als Autor zu agieren wie Ginés, allein, plötzlich wird ihm Übel, und es beginnt die Krankheit, die ihn im folgenden Kapitel sterben lässt.

In dem Echo, das Ginés/Maese Pedros Auftreten als Autor seiner selbst in Don Quijotes Vision vom eignen Schäferroman findet, sticht ein weiteres Element heraus, das eine Besonderheit des Puppenspielers als Autor ausmacht und das bisher noch nicht erläutert wurde: Ginés kontrolliert, indem er delegiert. Er erzählt nicht einfach sein Leben, wie so viele andere im Verlauf des *Quijote*, er schreibt sein Leben nieder im Modus des Schelmenromans. Er, der Verbrecher, erschafft sich neu als Autor. Betont wird die Autonomie dieser Autorschaft in der Formulierung, mit der er sein Manuskript beschreibt, es sei nämlich „escrita por estos pulgares“ (242), „von diesen seinen eigenen Fingern“ (198) und ohne jede fremde Hilfe. Ähnlich im zweiten Teil: Nicht er gibt vor, weissagen zu können, er delegiert die Aufgabe an den Affen. Nicht er selbst in Fleisch und Blut tritt in Verkleidung auf, um die Befreiung des Ritterfräuleins auf der Bühne darzubieten, er bedient sich dazu der Puppen, die er tanzen lässt, sowie des „Dolmetschs“, der den Text dazu spricht. Beim Affen wie beim Theater besteht kein Zweifel daran, dass er es ist, der bestimmt, was gesagt wird. Man könnte es auch lehrbuchgerecht in der Terminologie der klassischen Rhetorik formulieren: Einmal delegiert er die „Erfindung“ (*inventio*) der

Rede (an den Affen), beim andermal die „Darbietung“ (*actio* an die Puppen, *elocutio* an den „Dolmetsch“). Dieses Zurücktreten hinter das eigene Werk bis hin zur kritischen Kommentierung der eigenen Inszenierung kann er sich erlauben, weil er doch immer absoluter Herr der beiden Fiktionsmaschinen „Affe“ und „Theater“ ist.

Mit dieser letzten Wendung der Dinge bin ich so weit, dass ich den Blick um die letzte Ecke wage, um einen Blick auf den Schatten des Autors Miguel de Cervantes zu erhaschen, wie er in der Konstruktion der Figur Maese Pedros Hinweise darauf gibt, wie er selbst in seinem *Don Quijote de la Mancha* die Fiktionsmaschinerie in Bewegung setzt und am Laufen hält. Die Formel lautet: Kontrolle der Fiktion durch Herstellung von Distanz, und darum lautet der Titel der grundlegenden Studie von Ruth El Saffar, auf die ich mich hier stütze, *Distance and Control in Don Quijote*. Wie Maese Pedro spaltet auch Cervantes die Autorfunktion auf (etwa im Vorwort oder in der Konstruktion des Trios aus Cidi Hamete, Übersetzer und Erzähler), auch er bedient sich verschiedener Illusionsebenen (Haupthandlung, Einschübe). So wie beim Puppentheater die Zuschauer wissen, dass sie jetzt Theater schauen, wissen auch die Leser und die meisten Figuren im *Don Quijote*, wenn wieder einmal ein Mummenschanz um Don Quijote aufgeführt wird; in diesen Fällen ist das Fingieren offen sichtbar. In anderen Fällen, beim Affen Maese Pedros ebenso wie beim Auftritt des Spiegelritters (den wir und die Figuren erst im Nachhinein als Sansón Carrasco erkennen) enthüllt sich das Fingieren erst später. So wie Ginés unerkant verschwindet, so ist auch Cervantes eben nicht platt als „zweiter Autor“ identifizierbar, sondern nur hinter einem System sich wechselseitig kontrollierender und relativierender Autoren im Text zu erahnen. Cervantes – wie Maese Pedro – kann seine Geschöpfe nur deshalb so gut kontrollieren, weil er sich seiner Rolle hundertprozentig bewusst ist, weil er sich maskiert (Cervantes Maske wäre Cidi Hamete) und weil sein wahres Ich als Schöpfer und Kritiker seines Werkes unerkant außen vor bleiben.

Nur deshalb, damit der wahre Autor unerkant bleiben kann, ist im *Don Quijote* der Autor der Autor der Autor der Autor.

## Bibliographie

### Ausgaben

- Miguel de Cervantes Saavedra (1979): *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*, aus dem Spanischen von Ludwig Braunfels, durchgesehen von Adolf Spemann, München: dtv.
- (1998): *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Crítica.

### Literatur

- Chevalier, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- Dirscherl, Klaus (1982): “Lügner, Autoren und Zauberer. Zur Fiktionalität der Poetik im *Quijote*“, in: *Romanische Forschungen* 94 (1), S. 18-49.
- El Saffar, Ruth S. (1975): *Distance and Control in Don Quijote. A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Neuschäfer, Hans Jörg (1989): “‘El curioso impertinente’ y el sentido del *Quijote*“, in: *Anthropos* XCVIII-XCIX, S. 104-107.