

fläche und damit ihre fremde, feindliche Wirkung. Die Metaphorik des Flüssigen, die den gesamten Text durchzieht, ist hier lesbar als ein Bild für die Auflösung der starren Grenze zwischen Subjekt und Objekt. Denn Odiles Bewusstsein erreicht nur »ce qui est soluble, ce qui, perdant sa densité, [...] se mélange à Odile aussi aisément que le sel à la salive«³⁷ – »was löslich ist, was sich, seine Dichte verlierend, [...] genauso leicht mit Odile vermischt wie das Salz mit dem Speichel«. Wenn Margot Brink erklärt, es gebe in der Literatur der Moderne »Versuche, eine wenn auch alles andere als ungebrochene Gegenmagie zu diesem Erfahrungs- und Selbstverlust zu entwerfen«³⁸, dann lässt sich die Idee der ›Befreiung‹ der Dinge sicher als ein solcher verstehen.³⁹ Daneben steht jedoch die aktive Selbstversicherung in der Oralität. Über den Geschmackssinn und die Sprache, die in der ›Höhle zwischen den Kiefern‹ verortet sind, setzt sich bei Celli das schreibende Ich als Subjekt. Und dass dieses Subjekt kein fest umrissenes, selbstidentisches sein kann, ist im Bild der ›Zweiheit‹ des Mundes, seinen beiden Kiefern, ebenfalls treffend gefasst.

Alexandra König

Der heilige Magen: Sancho Panza

Das *Herz* ist traditionellerweise der Ort, von dem vermutet wird, dass sich dort die menschlichen Gefühle befinden. Eine mittelalterliche Legende erzählt, wie ein Ritter, der sich in die Frau seines Nachbarn verliebte und, da er mit ihr schlief, gegen den ritterlichen Verhaltenskodex verstieß. Die Folge davon war, dass er von ihrem Mann getötet wurde, der das Herz des Liebhabers herausschneiden ließ und ein Mahl für die Frau zubereitete, die – ohne es zu wissen – das Herz ihres Geliebten

défont« – »Bei einem bestimmten Lichteinfall, lösen sich, zum Glück, die Dinge auf«. Vgl. ebd., S. 173.

37. Ebd., S. 79.

38. Vgl. Margot Brink: »Unzeitgemäßes im literarischen Feld der dreißiger Jahre: Nathalie Sarrautes *Tropismes*«, in: Helga Bories-Sawala (Hg.): *Ansichten vom Frankreich der dreißiger Jahre*, Bremen: Universität Bremen 2000, S. 100-111, hier S. 109.

39. Margot Brink zeigt auf, dass in Sarrautes *Tropismes* (1939) das Heil eines solchen Gegenzaubers dagegen gerade verweigert wird. Dort sind die Dinge »so glatt und unzugänglich wie die Menschen« und stehen dem Protagonisten »fremd gegenüber«. Vgl. ebd., S. 108f.

verschläng. Sie geriet – ganz buchstäblich – in Besitz des Herzens, das sie so sehr gewollt hatte. In der Geschichte, die von Boccaccio in seiner Novellensammlung *Il Decamerone* am vierten Tag in der neunten Novelle nacherzählt wird, wurde das Herz vom *Magen* aufgenommen.

Ein Sprichwort – vermutlich spanischer Herkunft – aber überall in Europa bekannt sagt: »El corazón del hombre se llega por el estómago.« – »Das Herz des Menschen führt durch den Magen.«¹ Hier verläuft die Bewegung in entgegen gesetzter Richtung: vom Magen zum Herzen. Die grundlegende Bedeutung des Magens und Bauchs wird in dem spanischen Sprichwort: »De la panza sale la danza« – »vom Wanst kommt der Tanz« ähnlich hervorgehoben. Zuerst werden die elementaren Bedürfnisse (des Magens) befriedigt, und danach ist Zeit für Vergnügungen und Genüsse. Dieses Sprichwort hat seine Herkunft in der mittelalterlichen Festkultur.²

Zu den lebenswichtigen Organen Herz und Magen können wir das *Gehirn* (den Kopf) hinzufügen, das normalerweise als Ort des Denkens und Intellekts, der Vernunft wie auch der Anschauung angesehen werden. Aber normalerweise fällt einem zuerst der Magen ein und wie er befriedigt werden kann. Es gibt ein französisches Sprichwort, in welchem das Hirn dem Herzen untergeordnet scheint: »Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas.« – »Das Herz hat seine Gründe, welche die Vernunft nicht kennt.«

Rabelais verknüpft in *Gargantua* (1534) *Mund* und *Magen* miteinander und schon der Name des Riesen bezieht sich auf seinen riesigen Mund (*que grand tu as*). Das übermäßige Essen und Trinken, das sich durch das ganze Buch hindurch zieht, drückt Rabelais' karnevalleske und groteske Auseinandersetzung mit der Normalität der zeitgenössischen Gesellschaft aus.³ Im *Don Quixote* (1605/15) verbindet Cervantes die Gefühle des Herzens mit den Gedanken des Gehirns. Die Phantasie, und vielleicht sogar eine spezifische Form von Vernunft, spiegeln sich in seinem ursprünglichen Namen *Quexana* wieder, was »gesunder Verstand« bedeutet und im Kontrast zu Quixotes »verrücktem Verstand« steht. Sancho *Panza* seinerseits verkörpert buchstäblich den Magen mit seinen Bedürfnissen.

Sancho ist im Spanien des 17. Jahrhunderts ein gewöhnlicher

1. T. Vogel Jørgensen: *Bevingede ord*, Kopenhagen: Gad 1990.

2. Vgl. *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (Hg.), Bd. 1, Berlin, New York: de Gruyter 1995, Bd. 1, S. 351, 354.

3. Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais and his World*, Bloomington: Indiana University Press 1984.

Name, aber er klingt sehr nach »Santo« und es besteht kein Zweifel, dass diese Ähnlichkeit beabsichtigt ist. Andererseits war der Gebrauch von »sancho« im Dialekt der Region Mancha zu dieser Zeit als Bezeichnung für Schwein gebräuchlich.⁴ Sanchos Name ist typisch für Cervantes' fiktives Universum. Er beinhaltet zugleich eine realistische Dimension und eine symbolische Bedeutung und bezieht sich so gleichzeitig auf die hohe heilige Sphäre als auch auf die niedere animalische Ebene. Darüber hinaus trägt seine Tochter die Verkleinerungsform seines Namens *Sanchica* (II/50).

Im spätmittelalterlichen Frankreich wurden heilige Namen wie Spottnamen häufig in den *sermons joyeux* verwendet, in denen ernste Predigten auf verschiedene Weisen parodiert wurden. Einige Titel können einen Eindruck davon geben, wie das gemeint war: *Sermon de Saint Raisin* (ca. 1450) – *Predigt über die Heilige Traube*, *Sermon joyeux de saint Jambon et de sainte Andouille* (ca. 1480) – *Spottpredigt über den heiligen Schinken und die heilige Wurst*, *Sermon joyeux de Saint Hareng* (ca. 1480) – *Spottpredigt über den Heiligen Hering* und *Sermon joyeux de saint Oignon* (ca. 1510) – *Spottpredigt über die heilige Zwiebel*. Es ist bemerkenswert, dass sich die Namen dieser Heiligen sowohl auf Nahrung aus der Karnevals- wie aus der Fastenzeit beziehen. Die Einleitung zu dem letzten der erwähnten Stücke deutet auf die Handlungsstruktur hin: »Sermon joyeux de la vie Saint Oignon, comment Nabuzardan, le maistre cuisinier le first martirer, avec des miracles qu'il fait chascun jour«⁵ – »Spottpredigt über das Leben des Heiligen Zwiebel, wie Nabuzardan, der erste Koch, ihn mit Wundern quälte, die er jeden Tag vollbringt«. Das Stück beinhaltet folglich die drei Hauptthemen, die typisch für die *vita* eines Heiligen sind: das vorbildliche Leben, den Märtyrertod (durch Abziehen der Haut und Zerstückelung in 30 Teile) und die Wunder (als er in eine Pastete gemischt wird), häufig gefolgt von einer scheinheiligen Ermahnung, ein reines Leben zu führen.

Cervantes bezieht sich stark auf die mittelalterliche Tradition. Die erste bekannte Verwendung von Saint Pansard weist zurück auf das einzige bekannte französische Karnevalsstück aus dem Mittelalter mit dem Titel *La dure et cruelle Bataille et paix du glorieux saint Pensard à l'encontre de Caresme, composé par le Prince de la Basoche d'Issouldun* – *Die harte und grausame Schlacht und der Friede des siegreichen heiligen Pensard gegen Caresme, geschrieben von dem Prinzen der Basoche von Issouldun*. Aus kirchlichen Aufzeichnungen wissen wir, dass das Stück 1485 in Tours aufgeführt wurde und in einem Manu-

4. Vgl. Martín Alonso: *Enciclopedia del idioma*, Madrid: Aguilar 1958; Juan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Bern: Francke 1954.

5. *Recueil de sermons joyeux*, Jelle Koopmans (Hg.), Genf: Droz 1988.

skript von 1490 überliefert ist.⁶ In diesem Karnevalsstück wird erzählt, dass der Magen geheiligt worden ist, ganz in der Tradition der *sermons joyeux*. Sogar Saint Pansard wird in der Einleitung des Stückes erwähnt, auch wenn er nicht an der Scheinschlacht teilnimmt, die im Text selbst im Detail beschrieben wird. Charnau (Fleisch) ruft seine Anhänger und Ratgeber mit Spottnamen an, die von Nahrungsmitteln und Personen aus dem Nahrungsmittelgewerbe usw. abgeleitet sind und die in der Schlacht gegen Caresme und seine Anhänger kämpfen.

Dieses Stück steht in einer langen Tradition von Theaterstücken, Gedichten, Schwänken und Gemälden seit dem 13. Jahrhundert, die den Streit zwischen dem Karneval auf der einen und der Fastenzeit auf der anderen Seite aufführen, erzählen und darstellen. In Juan Ruiz' *Libro de Buen Amor* (ca. 1330) ist Karneval durch Don Carnal ersetzt, der mit seinen *food soldiers* – »Fuß- und Futtersoldaten« (angefangen bei Hennen und Rebhühnern über Hammelrippchen und Schweinebeinen, bis hin zu ganzen Schinken und gebratenen Käsen) gegen Santa (oder Doña) Quaresma und ihre Fastentruppen kämpft. Schließlich wird er mit allen seinen Männern in der Nacht nach Faschingsdienstag geschlagen, während sie stockbetrunken, vollgefressen und hundemüde sind.⁷ Zwanzig Texte, die sich mit dem Streit, dem Kampf oder der Schlacht zwischen den beiden Seiten befassen, sind aus dem Mittelalter überliefert.⁸ In den meisten Texten führt Karneval die Truppen an, aber er kann auch durch Yule (Weihnacht), Don Carnal, den griechischen Gott Bacchus, Mardi-Gras oder schließlich Saint Pansard unterstützt oder ersetzt werden.

Die verschiedenen allegorischen Personen üben in den verschiedenen Texten, in denen der Streit zwischen Karneval und Fastenzeit in unterschiedlichen Weisen thematisiert wird, dieselbe typologische Funktion aus. Die Texte können den Streit als Übergangsritual inszenieren, in dem auf die Karnevalszeit die Fastenzeit folgt, die wiederum von einer Art Kompromissperiode ab Ostern ersetzt wird. Oder das Thema kann als Kampf zwischen zwei Wertesystemen und Lebensprinzipien betrachtet werden, in dem Karneval – buchstäblich – die materiellen körperlichen Bedürfnisse (Karl Marx), das Lustprinzip (Sigmund Freud) und das Groteske (Michail Bachtin) verkörpert, wohingegen die Fastenzeit für geistig-religiöse Werte, eine asketische Lebensform und Normalität steht. Manchmal setzt sich Karneval durch

6. Vgl. Jean-Claude Aubailly: *Deux jeux de carnaval de la fin du Moyen Age*, Paris, Genf: 1978.

7. Vgl. Juan Ruiz de l'Archipreste: *Libro de buen amor*, Raymond J. Willis (Hg.), Princeton: University Press 1972, S. 294-331.

8. Vgl. Martine Grinberg/Sam Kinser: »Les combats de Carnaval et de Carême«, in: *Annales ESC*, 38 (1983), S. 65-98.

(z.B. *De Caresme et de charnage*, Frankreich, 13. Jahrhundert) und manchmal trägt die Fastenzeit den Sieg davon (z.B. Juan Encina: *Segunda égloga de Antrueja, Carnal o Carnestolendas*, 1496), was kontextabhängig ist, je nachdem, ob dieser religiös oder säkular ist, moralistisch oder folkloristisch.

Es scheint offensichtlich, dass die Figur des Karnevals mit einem Wanst ausgestattet sein muss, aber seine explizite Erwähnung taucht vor dem Ende des 15. Jahrhunderts nicht auf. In dem französischen Karnevalsstück sitzt Charnau auf einem Fass und trägt »une grasse ceinture« – »einen fetten Gürtel«. Von einem moralistischen Standpunkt aus müssen die Kirchenvertreter alles verurteilen, was Karneval und alle seine Anhänger vertreten. In *Pantagruel* (1532), dessen Titel »grausamer Magen« bedeutet, spricht Rabelais vom *ventrem omnipotentem*, dem allmächtigen Bauch von Figuren wie Saint Pansard und Mardi-Gras. Hieronymus Bosch stellt *gula* (Völlerei) als dickbäuchigen Mann dar, der rittlings auf einem Fass sitzt, aus dem ein Strahl Wein oder Bier schießt (*Allegory of Gluttony and Luxury*, ca. 1490).

In Pieter Bruegels Gemälde *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* (1559) ist Karneval ähnlich dargestellt: Er sitzt auf einem Fass, hat eine Pastete auf dem Kopf und einen Speiß mit Fleischstücken von Hähnchen, Lamm, usw. vor sich in der Hand. Ihm gegenüber sitzt eine lange, dünne Figur mit bläulichen Fastenkleidern und einem hohen Korb auf dem Kopf, sie sitzt auf einem Stuhl, der auf einem niederen Wagen steht, auf dem Brot und Brezeln verstreut herumliegen. In der Hand hält sie einen Ofenschieber mit drei kleinen Heringen.

Diese beiden Figuren bilden ein untrennbares Paar im Ensemble der Typen der *commedia dell'arte*, die im 16. Jahrhundert in Spanien sehr populär war. Ganassa ist die hoch gewachsene magere Figur während Bottarga breit und dick ist. Der *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) von Sancho de Muñon zufolge, wurde die karnevaleske Figur des Heiligen Panza am Faschingsdienstag von Studenten in Salamanca gefeiert, was »la fiesta de la panza« – »das Wanst-Fest« genannt wurde.⁹

Cervantes Roman ist tief verwurzelt in der Volkstradition des Mittelalters und Cervantes macht sich ihre Merkmale zu Nutze. Von der ersten Seite an wird Don Quixote als eine hochgewachsene, schmale und ausgezehnte Gestalt beschrieben – genau wie die Fastenfigur. Kurz nach der Einführung von Sancho Panza erhält der Leser auch genaue Informationen über sein Äußeres. In dem metafikionalen Kapitel neun des ersten Buches liefert der fiktive Erzähler detaillierte Informationen über die vermeintliche Titelseite von Cide Hamete Benengelis

9. Vgl. Augustin Redondo: *Otra manera de leer El Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid: Castalia 1998, S. 191-203.

arabischem Manuskript. Neben dem kämpfenden Don Quixote und seinem Pferd Rosinante (das mit seiner knöchigen und ausgemergelten Gestalt ein genaues Abbild seines Herrn ist) sehen wir Sancho Panza, der einen Esel am Halfter hält. Unter dem Bild wird auf seinen Namen »Sancho Zancas« hingewiesen, aber man erfährt, dass er auch »Panza« gerufen wird. Die Erklärungen seiner Namen werden aus dem Bild deutlich, das einen stämmigen Bauern mit einem riesigen Bauch und dünnen Beinen zeigt. Anders ausgedrückt: Sancho wird komplett von seinem *Bauch* beherrscht – ein wahrhafter Nachkomme Karnevals, Don Carnals, Saint Pansards usw.

Don Quixote stellt das edle ritterliche Verhalten in den Mittelpunkt, die Kämpfe gegen feindliche Ritter und die Verteidigung von Frauen und Kindern. Die Ehre, während eines ganzen Monats nichts zu essen, ist dabei Teil des ritterlichen Lebens (I/10). Sancho Panza hingegen ist in erster Linie mit den Bedürfnissen seines Magens beschäftigt. Anstatt der Geschichte des Schäfers zuzuhören – wie es Don Quixote tut – nimmt Sancho seine Pastete und wandert zur anderen Seite des Flusses, da er beabsichtigt, wie er erklärt, in den nächsten Tagen übermäßig viel zu essen. Er rechtfertigt dies damit, dass Don Quixote ihm aufgetragen habe, zu essen, bis seine Augen herausspringen (I/50).

Cervantes übernimmt und wiederholt nicht nur die traditionelle Dichotomie von Karneval und Fasten. Er reinterpretiert und überarbeitet das traditionelle Paar, damit es in seine viel komplexere, moderne und realistische Weltanschauung passt.

Redondo sieht in Don Quixote eine Parallele zur Fastenfigur, aber obwohl es einen unbestrittenen Einfluss der Schlachten zwischen Karneval und Fasten gibt, ist Don Quixote in wesentlichen Aspekten verschieden. Vergleicht man ihn etwa mit Juan Ruiz' Donna Quaresma oder Bruegels Fastenfigur, die sich in einem religiösen, moralistischen Kontext bewegen, ist Don Quixote völlig *säkularisiert*. Er repräsentiert Abstinenz und Askese, aber in keinem religiösen Sinn. Ganz im Gegenteil parodiert seine Lebensweise den ritterlichen Wertekodex aus den überlieferten mittelalterlichen Romanzen, was in zahlreichen Interpretationen gezeigt wurde.

Weder Don Quixote noch Sancho Panza werden als allegorische Figuren der mittelalterlichen Tradition dargestellt. Es stimmt zwar, dass Don Quixote einen äußerst kleinen und zurückentwickelten Magen hat, aber nichtsdestotrotz muss er essen, und er isst keine ausgesprochene Fastennahrung. Es stimmt, dass Sanchos oberstes Anliegen vor allem anderen im Essen, Trinken und Schlafen liegt, aber er kann nicht einfach auf seine körperlichen Bedürfnisse reduziert werden (und im Gegensatz zur Tradition des Karnevals erfährt man nichts über sein Sexualeben). Sancho ist ein gewöhnlicher Bauer aus dem wirklichen Leben, arm aber gerecht, nicht zu klug, aber auf seine eigene Weise schlau, vernünftig und pragmatisch, aber auch unvernünftig und

folgsam, mit gesundem Menschenverstand im Gegensatz zu Don Quixotes phantastischen Ideen, auch wenn er selbst ebenso manchmal davon träumt, ein wenig Glück zu haben.

Von Anfang an besteht Sanchos Motivation, dem Ritter Don Quixote als dessen Schildknappe zu folgen, in dem Versprechen seines Herrn, ihn eines Tages zum Gouverneur einer Insel zu ernennen. Dies erfüllt sich schließlich auf Grund von Don Quixotes Bittgesuchen und der Inszenierung des Herzogs und der Herzogin. Wie Redondo zeigt, ist dies im Wesentlichen eine karnevaleske Geschichte.¹⁰

Sancho wird auf dieselbe Weise gekrönt wie die Karnevalskönige zur Fastnacht im Spätmittelalter oder wie die Kinderbischöfe, die zur Weihnachtszeit auserwählt wurden. Diese Zeiträume bildeten eine durchgehende Phase säkularer Aktivitäten und Feste, die am 2. Weihnachtsfeiertag begannen und bis zum Aschermittwoch dauerten. An Weihnachten und Karneval wurden die Obrigkeiten herausgefordert, die Hierarchie wurde umgekehrt und soziale und moralische Normen außer Kraft gesetzt. Aus Sicht der säkularen wie der religiösen herrschenden Schichten heißt das, dass die Welt zum *mundus inversus* auf den Kopf gestellt wurde. Aus der Perspektive des Volkes kann dies jedoch als eine Möglichkeit gesehen werden, den Traum einer gerechteren Gesellschaft zu verwirklichen – zumindest für eine kurze Zeit.

Sanchos Insel trägt den Namen Barataria, abgeleitet von »baratar« – tauschen, aber es gibt noch eine weitere Konnotation, die in diesem Namen steckt, nämlich »barato«, was »billig« bedeutet.¹¹ Es gibt im Roman einen indirekten Bezug zur Karnevalswoche, als man erfährt, dass Sanchos Herrschaft sieben Tage dauert (II/53): Sanchos Herrschaft ist eine Parodie der karnevalesken Herrschaft. Sancho selbst wird als Statthalter herausgeputzt und das ganze Geschehen ist der Karnevalstradition des Verkleidens und Aufführens entsprechend inszeniert.

Während seiner Herrschaft muss Sancho seine Pflichten erfüllen. Den Karnevalsbräuchen entsprechend muss er in verschiedenen Spottprozessen urteilen (II/45) in denen er einfach seinen gesunden Menschenverstand benutzt. Seine Entscheidungen in den drei Fällen bewirken, dass die Leute ihn mit dem weisen Salomon vergleichen. Im Spätmittelalter wurde in ganz Europa eine Legende von Salomon und dem Bauern Morolf erzählt, in der es Morolf gelang, den weisen König dem Gelächter der Leute auszuliefern und sich in einer Spottdebatte durchzusetzen. Das Thema wurde von Hans Folz in dem deutschen Karnevalsstück *Das Spiel von dem König Salomon und dem Bauern Mar-*

10. Vgl. ders.: »La tradition carnavalesque. Cervantes, Don Quixotte ou l'invention du roman moderne«, in: *Magazine littéraire* 358 (1997), S. 48-50.

11. Vgl. ders.: *Otra manera de leer El Quijote*, S. 453-73.

kolf (1490) aufgeführt.¹² Sanchos bäuerliche Weisheit und sein gesunder Menschenverstand versetzen ihn in diese Tradition und überbieten das traditionelle Bild des dummen, törichten und einfältigen Bauern. Diese Episode fügt der Darstellung der Figur Sanchos wichtige Feinheiten hinzu. Zur gleichen Zeit gibt Cervantes den zeitgenössischen Hof dem Gelächter preis.

Sancho verspricht sich von der Insel ein Schlaraffenland, in dem er Essen und Trinken in Hülle und Fülle genießen kann und Erholung findet, wann immer er will, doch er wird schwer enttäuscht. Nach seinen Urteilsprüchen wird er in seinem Palast an das Ende des Tisches gesetzt, wo eine Menge Gerichte zum Verzehr bereitstehen. Doch jedes Mal, wenn er mit dem Essen beginnen will, werden die Gerichte auf Befehl seines Arztes weggetragen, der ihm verbietet, einen Gang nach dem anderen zu verspeisen. Der Arzt bezieht sich auf Hippokrates und die vier Temperamente, während Sancho immer verzweifelter wird. Dieser Widerspruch von einem Land des Überflusses, in dem er beinahe nichts essen darf, veranlasst ihn, von seinem Amt zurückzutreten. Der Arzt übernimmt den Standpunkt des Fastens, weswegen Sancho sich nicht zu Hause fühlt. In der siebten Nacht liegt er schlaflos auf seinem Bett, ermüdet vom Richten und Herrschen, hungrig und durstig, und so beschließt er, die Insel zu verlassen. Diese abermalige Umkehrung des Karnevalsgedankens dient auf der einen Seite dazu, die Ärzte und ihre Diäten lächerlich zu machen und auf der anderen Seite dazu, den Bauern zu sagen, sie sollen da bleiben, wo sie sind.

Rabelais bietet eine Parallele dazu in seinem *Quart livre* (1548), in dem Pantagruel auf der Insel Tapinois landet, auf der *Caresmeprenant* regiert. Sein Name bedeutete ursprünglich »der Beginn der Fastenzeit«, änderte jedoch im 16. Jahrhundert seine Bedeutung in »Fastnacht«. Er wird einerseits als Fischesser beschrieben (gemäß des Fastens) und andererseits als Protagonist des Karneval mit einem Bauch so dick wie ein Fass (31. Kapitel). Rabelais spielt ein Spiel, in dem er die gewöhnliche Art, Karneval und Fasten gegenüberzustellen, durcheinander bringt.¹³

In ähnlicher Weise hält sich auch Cervantes nicht an die bekannten Muster. Er formuliert die Vorstellungen des Volkes auf neue Weise, und passt sie seinem eigenen fiktionalen Universum an. Er weicht von der Tradition ab, um einen neuen realistischen Roman zu entwickeln, in dem die phantastischen Elemente ihren Platz nicht in einer metaphysischen Welt, sondern in den Köpfen der Figuren haben.

12. Vgl. *Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts*, Dieter Wuttke (Hg.), Stuttgart: Reclam 1978.

13. Vgl. Samuel Kinser: *Rabelais's Carnival. Text, Context, Metatext*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press 1990.

Die komplexe Handlungsstruktur und die vielschichtiger strukturierten Figuren deuten auf eine höher entwickelte und kompliziertere Gesellschaft hin. Gewöhnlicherweise schildern die Interpretationen den Roman als Geschichte des Wahnsinns eines Mannes, der durch einen Konflikt mit der Realität und der Gesellschaft zahlreiche Probleme für sich selbst und für seinen treuen Diener schafft. Aber dies ist weniger als die Hälfte dessen, was der Roman vermittelt. Tatsächlich ist Don Quixote in der Lage, seine Umwelt zu beeinflussen, um sie seinen Ideen und Vorstellungen anzupassen. Sancho Panza ist in verschiedener Hinsicht sein bodenständiges Gegenstück, aber er ist dennoch gewillt, seine Rolle in Don Quixotes *theatrum mundi* zu spielen. Als er von Don Quixotes Ideen angesteckt wird, ist es seine Frau, die ihm als Gegenstück mit gesundem Menschenverstand dient. Aber als Sancho zum Gouverneur ernannt wird, gibt selbst sie sich ihren Träumen vom sozialen Aufstieg hin. Der Friseur, der Pastor und der Student treten an verschiedenen Stellen auf, um Don Quixote von seinem Wahnsinn zu überzeugen, doch eigentlich sind sie in seine Spielzüge verwickelt. Der Herzog und die Herzogin spielen seinen Vorstellungen entsprechend mit. Der Wirt des Gasthauses beugt sich seinen Einfällen.

Don Quixote gelingt es weitgehend, die Welt seinem Geist anzupassen. Seine allerletzte Wandlung direkt vor seinem Tod (und wenige Seiten vor dem Ende des Romans), in der er seinen alten Namen *Quesxana* wieder annimmt, stellt ein bekanntes Verfahren dar, eine amoralische Geschichte mit einer Art Pseudoentschuldigung zu beenden, in der alle Ereignisse als eine negative Didaxe verstanden werden. Wir sollen von all den falschen Vorstellungen lernen. Meines Erachtens muss dieses Ende in einem parodistischen Licht interpretiert werden, wie auch der übrige Roman.

Sancho Panza wird zwar von Don Quixote überzeugt, ihm und seinen Ideen zu folgen und Gouverneur zu werden, doch in Sanchos Konflikt zwischen den Vorstellungen seines Herrn und den Forderungen seines eigenen Magens *siegt der Magen!*

Leif Søndergaard

Aus dem Englischen von Martin Moll