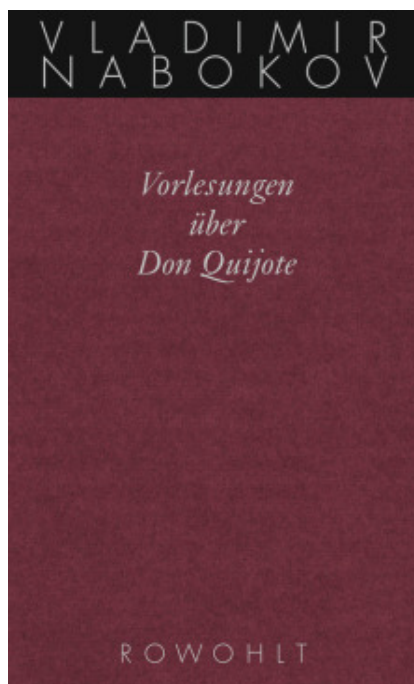


Leseprobe aus:

Vladimir Nabokov

Vorlesungen über Don Quijote



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

Vladimir Nabokov
Vorlesungen
über
Don Quijote

Herausgegeben
von Fredson Bowers

Aus dem Englischen
von Dieter E. Zimmer

Rowohlt

Die Originalausgabe erschien 1983, herausgegeben von
Fredson Bowers, bei Harcourt Brace Jovanovich, San Diego,
California, unter dem Titel «Lectures on Don Quixote».

1. Auflage November 2016
Copyright © 2016 by Rowohlt Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg
«Lectures on Don Quixote» Copyright © 1983, 2016
by the Estate of Vladimir Nabokov
Alle deutschen Rechte vorbehalten
Veröffentlicht im Einvernehmen mit The Estate
of Vladimir Nabokov
Schutzumschlag- und Einbandgestaltung
von Walter Hellmann
Satz Janson PostScript, InDesign
Gesamtherstellung CPI books GmbH, Leck
Printed in Germany
ISBN 978 3 498 04657 6

Inhalt

Die Vorlesungen

- Einführung: Wirklichkeit und Fiktion 9
 Don Quijote und Sancho Panza:
 ein Doppelporträt 27
 Strukturfragen 47
 Grausamkeit und Mystifikation 89
 Die herzoglichen Verzauberungen 107
Die Chronisten, Dulcinea und der Tod 131
 Siege und Niederlagen 155
 Fazit 189

Erzählung und Kommentar

- Erster Teil (1605) 197
Zweiter Teil (1615) 279

Anhang

- Zwei Ritterbücher (Auszüge) 385
Samuel Putnam: *Quijotes Erfinder* 399

- Fredson Bowers:
Vorwort zur amerikanischen
Erstausgabe (1983) 413

- Anmerkungen 423

DIE VORLESUNGEN

Einführung: Wirklichkeit und Fiktion

WIR WERDEN UNSER BESTES TUN, um nicht in den verhängnisvollen Fehler zu verfallen, in Romanen nach dem sogenannten «wirklichen Leben» zu suchen. Wir wollen gar nicht erst den Versuch machen, die Fiktion der Fakten mit den Fakten der Fiktion in Übereinstimmung zu bringen. *Don Quijote* ist ein Märchen, *Bleak House* ist eines, *Die toten Seelen* ebenfalls. *Madame Bovary* und *Anna Karenin* sind Märchen höchsten Grades.¹ Aber ohne diese Märchen wäre die Welt nicht wirklich. Ein Meisterwerk der Fiktion ist eine originale Welt und passt als solche kaum zur Welt des Lesers. Was andererseits ist dieses viel gerühmte «wirkliche Leben», was sind das für solide «Fakten»? Sie sind einem verdächtig, wenn man sieht, wie Biologen sich mit präparierten Genen belauern oder verfeindete Historiker miteinander im Clinch liegen und sich im Staub der Jahrhunderte wälzen. Ob der sogenannte Durchschnittsmensch das sogenannte «wirkliche Leben» nun aus der Zeitung und aus seinen auf fünf reduzierten Sinnen bezieht oder nicht, eines steht glücklicherweise fest: dass nämlich der Durchschnittsmensch selbst ein Stück Fiktion ist, ein Gewebe aus Statistik.

So gründet sich der Begriff «wirkliches Leben»

auf ein System von Allgemeinheiten, und nur als Allgemeinheiten treten die sogenannten «Fakten» des sogenannten «wirklichen Lebens» in Berührung mit einem Werk der Fiktion. Je weniger allgemein ein Werk der Fiktion ist, desto weniger lässt es sich mit den Begriffen des «wirklichen Lebens» fassen. Oder andersherum gesagt, je lebendiger und frischer die Details, die ein fiktives Werk enthält, desto ferner ist es dem sogenannten «wirklichen Leben», denn «wirkliches Leben» – das ist das verallgemeinernde Epitheton, das Durchschnittsgefühl, die gepriesene Masse, die Welt des gesunden Menschenverstands. Lieber springe ich gleich jetzt aus freien Stücken in ziemlich eisiges Wasser, denn anders lässt sich das Eis nicht brechen. Darum hat es keinen Zweck, in diesen Büchern nach einer detaillierten, tatsachengetreuen Darstellung des sogenannten «wirklichen Lebens» zu suchen. Andererseits gibt es zwischen bestimmten Allgemeinheiten in der Fiktion und bestimmten Allgemeinheiten im Leben Entsprechungen. Nehmen Sie zum Beispiel körperlichen oder seelischen Schmerz oder Träume, oder Wahnsinn, oder Dinge wie Freundlichkeit, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit – nehmen Sie diese allgemeinen Elemente des menschlichen Lebens, und Sie werden mir zustimmen, dass es eine lohnende Aufgabe wäre zu untersuchen, auf welche Weise sie durch die Meister der Fiktion in Kunst verwandelt werden.

Das «Wo» des *Don Quijote*

Machen wir uns nichts vor. Cervantes ist kein Landvermesser. Der wobbelnde Hintergrund des *Don Quijote* ist Erfindung – und zwar eine recht unzulängliche. Mit seinen unsinnigen Gasthöfen voller verspäteter Einkehrer aus italienischen Novellen und seinen unsinnigen, von liebeskranken, als Schäfer verkleideten Poetastern wimmelnden Gebirgen ist das Bild, das Cervantes von dem Land entwirft, etwa so zutreffend und typisch für das Spanien des 17. Jahrhunderts wie der Weihnachtsmann für den Nordpol des 20. Tatsächlich scheint Cervantes Spanien so wenig gekannt zu haben wie Gogol Zentralrussland.

Trotzdem ist es Spanien; und genau hier lassen sich die Allgemeinheiten des «wirklichen Lebens» (in diesem Fall der Geographie) an denen eines Werks der Fiktion messen. Allgemein gesprochen, spielen sich Don Quijotes Abenteuer im Ersten Teil rings um die Ortschaften Argamasilla und El Toboso in La Mancha ab, in der ausgedörrten kastilischen Hochebene sowie weiter südlich in dem Gebirgszug der Sierra Morena.²

Ich schlage vor, Sie werfen einen Blick auf die Karte, die ich gezeichnet habe. Wie Sie sehen, erstreckt sich Spanien vom 43. bis zum 36. Platitudengrad (Pardon, Latitudengrad), also von Massachusetts bis North Carolina, wobei sich die Haupthandlung des Buches in einem Gebiet abspielt, das etwa Virginia entspräche. Im Westen, nahe der Grenze zu Portugal, sehen Sie die Universitätsstadt Salamanca, in der Mitte Spaniens

werden Sie Madrid und Toledo bewundern. Im Zweiten Teil driften wir mit dem Buch nordwärts in Richtung Zaragoza in Aragonien, doch aus Gründen, die ich später erörtern werde, ändert der Verfasser seine Absicht und schickt seinen Helden stattdessen nach Barcelona an der Ostküste.

Verfolgen wir jedoch Don Quijotes Streifzüge topographisch, stehen wir vor einem grässlichen Durcheinander. Ich will Ihnen dessen Einzelheiten ersparen und erwähne nur die Tatsache, dass es im Verlauf dieser Abenteuer auf Schritt und Tritt eine Menge schauderhafter Ungenauigkeiten gibt.³ Der Autor meidet spezifische Beschreibungen, die nachprüfbar wären. Diese Streifzüge durch vier bis sechs Provinzen Zentralspaniens lassen sich unmöglich verfolgen – da wir auf ihnen vor der Ankunft in Barcelona im Nordosten auf keine einzige bekannte Stadt stoßen noch irgendeinen Fluss überqueren. Cervantes' topographische Unkenntnis ist so pauschal wie absolut, sogar im Hinblick auf den Ort Argamasilla in der Region La Mancha, in dem manche den mehr oder minder feststehenden Ausgangspunkt sehen.⁴

Das «Wann» des Buches

So viel zum Raum. Nun zur Zeit.

Von 1667, dem Erscheinungsjahr von Miltons *Das verlorene Paradies*⁵, gleiten wir zurück in eine sonnenverbrannte Hölle, zurück in die ersten zwei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts.



Spanienkarte zu *Don Quijote*, skizziert
von Vladimir Nabokov

Odysseus in blitzender Bronze, wie er sich von der Schwelle auf die Freier schwingt; Dante, wie er an der Seite Vergils erschauert, als Sünder und Schlange eins werden; Satan, wie er seine feurigen Pfeile nach den Engeln schleudert – sie und andere existieren in einer Form oder Phase der Kunst, die wir Epos nennen. Die großen Literaturen der Vergangenheit mussten anscheinend an der Peripherie Europas geboren werden, am Rand der bekannten Welt. Wir sind der Regionen im Südosten, im Süden, im Nordwesten gewahr, Griechenlands, Italiens und Englands. Dazu kommt jetzt als vierter Punkt Spanien im Südwesten.

Was wir nunmehr als Zeugen miterleben, ist die Evolution der epischen Form: das Abstreifen ihrer metrischen Haut, die Hufwerdung ihrer Versfüße, eine plötzliche fruchtbare Kreuzung zwischen dem geflügelten Ungeheuer des Epos und der spezialisierten Prosaform des Erzählens zum Zweck der Unterhaltung – einem mehr oder weniger domestizierten Säugetier, wenn ich die Metapher bis zu ihrem lahmen Ende fortsetzen darf. Das Resultat ist eine fruchtbare Hybride, eine neue Spezies, der europäische Roman.

Der Ort also ist Spanien und die Zeit die Spanne von 1605 bis 1615, ein Jahrzehnt, das sich leicht einstecken und behalten lässt. Die spanische Literatur steht in Blüte, Lope de Vega schreibt fünfhundert Theaterstücke, die heute ebenso tot sind wie der Armvoll Stücke seines Zeitgenossen Miguel de Cervantes Saavedra. Unser Mann kommt recht leise aus seiner Ecke hervor. Ich kann seinem Leben hier nur eine knause-

rige Minute widmen, Sie finden es aber leicht in verschiedenen Einführungen zu seinem Werk. Wir sind an Büchern interessiert, nicht an Menschen. Über Saavedras zerschossene Hand werden Sie von mir nichts erfahren.

Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616); William Shakespeare (1564–1616). Das spanische Weltreich stand auf dem Gipfel seiner Macht und seines Ruhms, als Cervantes geboren wurde. Seine schlechtesten Zeiten und seine beste Literatur setzten erst am Ende des Jahrhunderts ein. Madrid war während Cervantes' literarischen Lehrjahren, von 1583 an, voll von mittellosen Reimeschmieden und Produzenten mehr oder minder ausgefeilter kastilischer Prosa. Da war der bereits erwähnte Lope de Vega, der den Stückeschreiber Cervantes völlig überschattete und imstande war, in vierundzwanzig Stunden ein komplettes Bühnenstück mit allen erforderlichen Späßen und Todesfällen zu Papier zu bringen. Und da war Cervantes selber – gescheitert als Soldat, als Dichter, als Dramatiker, als Beamter (er bekam sechzig Cent pro Tag für die Requisition von Weizen für die glücklose spanische Armada) – und plötzlich, im Jahre 1605, schrieb er den Ersten Teil des *Don Quijote*.

Es mag sich lohnen, einen raschen Blick auf die Welt der Literatur zwischen 1605 und 1615 zu werfen – den beiden Jahren, in denen die zwei Teile des *Don Quijote* erschienen. Dem Betrachter fällt vor allem eins in die Augen: die nahezu pathologische Orgie des Sonetteschreibens überall in Europa – in Italien, Spanien, England, Polen, Frankreich: das bizarre, wenn-

gleich nicht ganz verwerfliche Bestreben, ein Gefühl, ein Bild oder eine Idee in eine Zelle von vierzehn Zeilen zu sperren, hinter die vergoldeten Gitterstäbe von fünf oder sieben Reimpaaren, fünf in den romanischen Ländern, sieben in England.

Werfen wir einen Blick auf England. Im gewaltigen Nachleuchten der Elisabethanischen Epoche war die große Folge von Shakespeares unvergleichlichen Tragödien im Entstehen oder kürzlich entstanden: *Hamlet* (1601), *Othello* (1604), *Macbeth* (1605), *König Lear* (1606). (Während Cervantes seinen wahnsinnigen Ritter schuf, hätte Shakespeare tatsächlich seinen wahnsinnigen König schaffen können.) Und in Shakespeares Eichenschatten wuchsen Ben Jonson und Fletcher und eine Anzahl anderer Dramatiker heran – ein dichter Unterwuchs von Begabung. Shakespeares Sonette, der Gipfelpunkt dieser Kunstbemühung, erschienen 1609 im Druck, und jenes einflussreiche Prosamonument, die Bibelversion von King James, kam 1611 heraus. Milton war 1608 zur Welt gekommen, zwischen den Erscheinungsdaten der beiden Teile des *Don Quijote*. In der englischen Kolonie Virginia schrieb Captain John Smith 1608 *A true relation of such occurrences and accidents of note, as hath hapned in Virginia* und 1612 *A Map of Virginia*. Auch erzählte er die Geschichte der Häuptlingstochter Pocahontas⁶, ein ungeschliffener, aber kraftvoller Erzähler, der Erste, der Amerikas Pionierleben schilderte.

Für Frankreich war jenes Jahrzehnt eine kurze Phase der Stagnation zwischen zwei Perioden der Größe, unmittelbar nach der bewundernswert farbigen Ära

des Dichters Ronsard und des Essayisten Montaigne. Die Lyrik starb einen sittsamen Tod von den Händen blasser Perfektionisten – perfekter Reimkünstler, aber impotenter Visionäre – wie etwa dem berühmten und einflussreichen Malherbe. Unbeholfene gefühlvolle Schäferromane wie *L'Astrée* (1607/27) von Honoré d'Urfé waren in Mode. Der nächste wirklich große Dichter, La Fontaine, war noch nicht geboren, und die Dramatiker Racine und Molière hatten die Bühne noch nicht betreten.⁷

In Italien ist in einem Zeitalter der Unterdrückung und Tyrannei, das um die Mitte des 16. Jahrhunderts beginnt und in dem alles Denken unter Verdacht steht und aller Gedankenfreiheit Fesseln angelegt sind, das von uns anvisierte Jahrzehnt eines der schwülstigen Poesie, an der die extravagante Metaphorik und die weit hergeholtten Vergleiche des Giovanni Marini und seiner Gefolgsleute das einzig Erwähnenswerte sind. Torquato Tasso hatte sein tragisch verpfushtes Leben zehn Jahre zuvor beendet, und Giordano Bruno, der große unabhängige Denker, war gerade auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden (1600).

Was Deutschland angeht, so gibt es in der von uns ins Auge gefassten Dekade, die der Schwelle zur sogenannten Deutschen Renaissance entspricht (1600–1740), keine großen Schriftsteller. Die französische Literatur übte einen starken Einfluss auf etliche unbedeutende Dichter aus, und es gab viele literarische Gesellschaften nach dem Vorbild der italienischen.

In Russland schließlich können wir zwischen den feurigen Pamphleten Iwans des Schrecklichen (am

Ende des 16. Jahrhunderts) und der Geburt des größten aller moskowitzischen Schriftsteller (vor der Renaissance des 19. Jahrhunderts), des Protopopen Awwakum (1620–1681), inmitten einer schier endlosen Ära der Unterdrückung und Isolation nicht mehr erkennen als anonyme Märchen, reimlose Erzählpoeme, vorgetragen von Rezitatoren, die die Taten legendärer Helden besangen (der älteste Text dieser Bwilinas wurde 1620 für einen Engländer aufgezeichnet, Richard James). In Russland wie in Deutschland war die Literatur damals noch im Embryonalstadium.

Allgemeine Kritikermeinungen

Einige Literaturexperten, eine sehr diffuse, längst tote Minderheit, haben beweisen wollen, dass *Don Quijote* nur eine schale Posse sei. Andere wiederum haben behauptet, *Don Quijote* sei der größte aller je geschriebenen Romane. Vor hundert Jahren hat ihn ein enthusiastischer französischer Kritiker, Sainte-Beuve, «die Bibel der Humanität» genannt. Wir wollen indes nicht in den Bann dieser Zaubermeister geraten.

Der Übersetzer Samuel Putnam empfiehlt uns in der Viking-Ausgabe⁸ des *Don Quijote* Bücher von Bell⁹ und Krutch¹⁰. Ich bin mit vielem, was in diesen Büchern steht, ganz und gar nicht einverstanden. Ich bin nicht einverstanden mit Feststellungen wie «(das) Wahrnehmungsvermögen (von Cervantes) war ebenso empfindlich, sein Verstand so geschmeidig, seine Phantasie so rege und sein Humor so subtil wie

Shakespeares»¹¹. Aber nicht doch – selbst wenn wir Shakespeare auf seine Komödien reduzieren, hinkt Cervantes in alledem hinter ihm her. *Don Quijote* ist nur der Schildknappe des *König Lear* – allerdings ein tüchtiger. Das Einzige, worin sich Cervantes und Shakespeare ebenbürtig sind, ist ihr Einfluss, ihre geistige Ausstrahlung – ich denke da an den langen, auf eine rezeptive Nachwelt fallenden Schatten eines geschaffenen Bildes, das unabhängig von dem Buch weiterlebt. Shakespeares Stücke indessen werden unabhängig von solchem Schatten fortleben.

Man hat angemerkt, dass beide Autoren am St.-Georgs-Tag des Jahres 1616 gestorben seien, «nachdem sie gemeinsam den Drachen des falschen Scheins erlegt hatten», wie Bell (S. 34) es humorig, aber unzutreffend formuliert: Weit entfernt, den Drachen zu erlegen, haben Cervantes wie Shakespeare, jeder auf seine Weise, dieses holde Untier vorgeführt, es an die Leine genommen, auf dass seine schillernden Schuppen und sein melancholischer Blick in der Ewigkeit der Literatur auf alle Zeiten bewundert werden können. (Übrigens, wenn auch der 23. April beider Todestag ist – und mein Geburtstag –, so sind Cervantes und Shakespeare doch nach unterschiedlichen Kalendern gestorben: Eine zehntägige Lücke klafft zwischen den beiden Daten.)

Rings um *Don Quijote* ertönt ein gellender Widerstreit der Meinungen – bald herrscht Sanchos derbes, aber prosaisches Gemüt vor, bald erinnert er an Don Quijotes Wut beim Angriff auf die Windmühlen. Katholiken und Protestanten, magere Mystiker und fette

Staatsmänner, wohlmeinende Literaturkritiker vom Schlage Sainte-Beuves, Turgenjews oder Brandes'¹² und dazu Legionen streitbarer Gelehrter haben ihre sich widersprechenden Ansichten über das Buch und dessen Verfasser kundgetan. Da gibt es solche wie Aubrey Bell, der meint, ohne die Mitwirkung einer universellen Kirche könne kein großes Meisterwerk entstehen; er rühmt «den aufgeschlossenen, toleranten Geist der kirchlichen Zensoren in Spanien»¹³ und behauptet, Cervantes wie dessen Romanheld seien gute Katholiken im Schoß der guten Gegenreformation gewesen. Andere wiederum¹⁴ – barsche Protestanten – geben ganz im Gegenteil zu verstehen, Cervantes könnte in Verbindung mit den Reformatoren gestanden haben.¹⁵ Bell ist auch der Meinung, die Lektion des Buches liege in Don Quijotes Anmaßung – in der Narrheit, sich dem Gemeinwohl verschrieben zu haben, einem Gebiet, das allein der Kirche vorbehalten sei. Die gleiche Schule behauptet, Cervantes habe sich so wenig um die Inquisition geschert wie der Dramatiker Lope de Vega oder der Hofmaler Velázquez, sodass im Buch aller Spott auf die Priester nichts sei als ein gutmütiger Scherz im Familienkreis, eine interne Angelegenheit, Klosterfrotzeleien, Frohsinn im Rosengarten. Andere Kritiker jedoch vertreten schroff genau die gegenteilige Ansicht und versuchen nachzuweisen, allerdings mit wenig Erfolg, Cervantes habe im *Don Quijote* furchtlos seinem Abscheu vor dem Ausdruck verliehen, was der harsche protestantische Kommentator Duffield als «römisches Ritual» und «priesterliche Tyrannei» bezeichnet;¹⁶ und abschlie-

ßend sagt derselbe Kritiker, nicht nur sei Don Quijote ein Monomane gewesen, sondern in ganz Spanien habe es im 16. Jahrhundert «von Wahnsinnigen der gleichen (pathologischen) Art gewimmelt, Menschen, die von einer einzigen Idee besessen waren» – da ja, wie der Kritiker drastisch sagt, «der König, die Inquisition, der Adel, die Kardinäle, Priester und Nonnen, sie alle von der alles beherrschenden, alles überwältigenden Überzeugung geleitet wurden, der Weg zum Himmelreich führe durch eine Pforte, deren Schlüssel sie allein in Verwahrung hatten».¹⁷

Wir wollen nicht den staubigen Pfad dieser frommen oder unfrommen, verschmitzten oder gravitä-tischen Verallgemeinerungen einschlagen. Es spielt wirklich keine Rolle, ob Cervantes ein guter oder schlechter Katholik war; es spielt nicht einmal eine Rolle, ob er ein guter oder schlechter Mensch war; nicht einmal seine Einstellung zu den Verhältnissen seiner Zeit, wenn er denn eine hatte, halte ich für sonderlich bedeutsam. Persönlich neige ich eher zu der Annahme, dass ihn diese Verhältnisse nicht weiter interessiert haben. Was uns hingegen zu kümmern hat, ist das Buch selbst – ein bestimmter spanischer Text in einer mehr oder weniger adäquaten Übersetzung. Ausgehend von diesem Text, stoßen wir natürlich auf gewisse moralische Implikationen, die in einem Licht zu betrachten sein werden, welches vielleicht die Welt des Buches selbst überschreitet, und wir werden nicht zurückschrecken, wenn wir zu diesen Dornen gelangen. «*L'homme n'est rien, l'œuvre – tout*» (Der Mensch ist nichts, das Werk – alles), sagte Flaubert¹⁸. In man-

chem *l'art pour l'art*-Menschen wohnt ein frustrierter Moralist – und etwas in der Moral des Buchs *Don Quixote* wirft ein fahles Laborlicht auf das wilde Fleisch etlicher seiner Passagen. Wir werden von seiner Grausamkeit sprechen.

Allgemeine Bemerkungen zur Form

Man kann unikursale und multikursale Romane unterscheiden.

Unikursal: In ihnen gibt es nur eine Hauptlinie menschlicher Existenz.

Multikursal: In ihnen gibt es zwei oder mehrere solcher Linien.

Das eine oder auch die vielen Leben können stets in jedem Kapitel gegenwärtig sein, oder der Autor kann zwischen Haupt- und Nebenhandlung hin und her wechseln.

Nebenhandlung – wenn die Kapitel, in denen das Leben der Hauptfigur oder -figuren aktiv präsent ist, mit Kapiteln abwechseln, in denen Nebenfiguren das Leben der Hauptfiguren erörtern.

Hauptbandlung – wenn in multikursalen Romanen der Autor von der Behandlung des einen Lebens zu der eines anderen und dann wieder zurück wechselt. Die verschiedenen Leben können über lange Strecken völlig getrennt verlaufen, doch ein Kennzeichen des multikursalen Romans als literarischer Form besteht darin, dass alle diese getrennten Lebensläufe an dem oder jenem Punkt miteinander in Berührung kommen.

Madame Bovary beispielsweise ist ein unikursaler Roman fast ohne solche Wechsel. *Anna Karenin* ist ein multikursaler Roman mit vollständigem Wechsel zwischen den Haupthandlungen. Was ist *Don Quijote*? Ich möchte ihn als anderthalbkursalen Roman mit nur wenigen Wechseln bezeichnen. Ritter und Knappe sind in Wirklichkeit eins, und der Knappe will seinem Herrn lediglich zu Diensten sein; allerdings gehen die beiden an einem bestimmten Punkt des Zweiten Teils ihrer eigenen Wege. Die Wechsel vollziehen sich sehr unbeholfen, da der Autor zwischen Sanchos Insel und Don Quijotes Schloss hin- und herpendelt, und alle Beteiligten – Autor, Figuren und Leser – können erleichtert aufatmen, als die Getrennten wieder zusammenkommen und zu ihrem natürlichen Ritter-Knappe-Verhältnis zurückfinden.

Unter einem anderen Gesichtspunkt, der mehr das Was als das Wie im Auge hat, lassen sich moderne Romane nach Genres einteilen – in Familienromane, psychologische Romane (die häufig in der ersten Person geschrieben sind), Detektivromane und so fort. Größere Werke sind im allgemeinen eine Kombination aus mehreren solchen Genres. Jedenfalls sollten wir in diesem Punkt nicht zu pedantisch sein. Die ganze Sache kann äußerst langweilig werden, und die Genrefrage verliert jedes Interesse, sobald wir uns mit präventösen Werken von geringem oder null ästhetischem Wert herumschlagen oder umgekehrt einen ausgestopften Adler von Meisterwerk in einen Taubenschlag quetschen müssen.¹⁹

Don Quijote gehört zu einem sehr frühen, sehr

primitiven Romangenre. Er ist verwandt mit dem pikarischen Roman – von spanisch *pícaro*, <Gauner>, <Schurke>, <Schelm> –, einem Genre von Erzählung, das so alt ist wie die Weinberge und dessen Held ein Schlauberger, ein Landstreicher, ein Quacksalber oder irgendein anderer komischer Abenteurer ist. Und dieser Held verfolgt eine mehr oder minder antisoziale oder asoziale Laufbahn, von Stelle zu Stelle oder von Streich zu Streich, in einer Reihe bunter, lose aneinandergereihter Episoden, bei denen das Komische faktisch jede poetische oder tragische Absicht überlagert. Es ist auch von Bedeutung, dass der Autor, der sich einen Herumtreiber als Helden wählt, in Zeiten der politischen Unterdrückung, wenn Staat oder Kirche eine Moral durchzusetzen bestrebt waren – es ist auch von Bedeutung, dass sich der Autor durch eine solche Wahl listig jeder riskanten Verantwortung für den sozialen, religiösen und politischen Hintergrund seines Helden entledigt, da ja der Vagabund, der Abenteurer, der Verrückte von Grund auf asozial und für nichts verantwortlich ist.²⁰

Natürlich sehen wir in den Abenteuern unseres visionären Don weit mehr als die Drangsale zweier grotesker Kerle – einer hager, der andere fett –, aber dennoch gehört unser Buch im wesentlichen zu einer primitiven Form – und zählt zu dem lose verknüpften, vielgestaltigen, kunterbunten pikarischen Genre, das dem primitiven Leser lieb und wert war.

Der lange Schatten des Don Quijote

Bei allen Romanautoren, die wir zusammen lesen werden, wird uns *Don Quijote* in gewisser Weise immer gegenwärtig sein. Wir werden seinen hervorstechendsten und denkwürdigsten Charakterzug, nämlich seinen *schrulligen Seelenadel*, im quijotesken Eigentümer des *Bleak House* wiedererkennen, Dickens' «öden Hauses», das alles andere als öde ist – in John Jarndyce, einer der gewinnendsten und ansprechendsten Figuren der gesamten Romanliteratur. Und wenn wir zu Gogols Roman *Die toten Seelen* kommen, werden wir an dessen pseudopikaresker Struktur und der seltsamen Expedition seines Helden ein groteskes Echo und eine morbide Parodie auf Don Quijotes Abenteuer bemerken. Was Flauberts Roman *Madame Bovary* angeht, so werden wir nicht nur feststellen, dass die Dame selbst fast ebenso verrückt in romantische Mäander versponnen ist wie unser hagerer Hidalgo, wir werden auch noch etwas Interessanteres entdecken, nämlich dass Flaubert, indem er sich mit größter Zähigkeit dem verbissenen Abenteuer seines Buchprojektes hingab, als ein regelrechter Don Quijote bezeichnet werden kann, verfügte er doch über das charakteristischste Merkmal der ganz großen Autoren: die Ehrlichkeit kompromissloser Kunst. Und in Tolstojs *Anna Karenin* schließlich werden wir des ernstesten Ritters in Ljowin, einer der Hauptfiguren, noch einmal undeutlich ansichtig werden.

Wir sollten uns deshalb Don Quijote und seinen Schildknappen als zwei kleine Silhouetten vorstellen,

die in der Ferne vor einem weitläufigen glühenden Sonnenuntergang ihres Weges ziehen und dabei zwei riesige schwarze Schatten werfen, der eine ganz besonders lang, welche sich über das offene Gefilde der Jahrhunderte bis herüber zu uns erstrecken. In meiner zweiten Vorlesung werden wir diese beiden Gestalten unter einem Vergrößerungsglas betrachten, das ich mir selbst gemacht habe: und *in vitro*. Meine dritte Vorlesung wird sich mit verschiedenen Fragen der Struktur beschäftigen – strukturellen Techniken –, vor allem dem arkadischen Thema, dem Thema der eingebetteten Binnenovellen, dem Ritterbuchthema. Meine vierte Vorlesung soll von Grausamkeit, Täuschungen und Verzauberung handeln. Vorlesung Nummer fünf setzt sich dann mit falschen Chronisten und Spiegeln auseinander und befasst sich mit der kleinen Altisidora, mit Dulcinea und dem Tod. Meine letzte quijoteske Vorlesung wird schließlich Stück für Stück über Don Quijotes Siege und Niederlagen Protokoll führen.

Don Quijote und Sancho Panza: ein Doppelporträt

Der Mann Don Quijote

SELBST WENN MAN die Einbußen abzieht, die das Spanische im Zwielficht der Übersetzung erfährt, selbst dann wirken Sanchos Späße und Sprichwörter nicht besonders lustig, weder an sich noch durch ihre repetitive Akkumulation. Der blödeste heutige Gag ist komischer. Auch die Narrenstreiche in unserem Buch erschüttern heute kein Zwerchfell. Der Ritter von der traurigen Gestalt ist ein unverwechselbares Individuum; Sancho mit dem verfilzten Bart und der Tomatennase ist mit einigen Abstrichen dagegen der Inbegriff eines Clowns.

Indessen ist die Tragödie haltbarer als die Komödie. Das Drama überdauert in Bernstein; das prustende Lachen verliert sich in Raum und Zeit. Der namenlose Nervenkitzel der Kunst ist dem männlichen Ehrfurchtsschauer oder dem feuchten Lächeln weiblichen Vergleichens gewiss näher als dem beiläufigen Glucksen; und natürlich gibt es in dieser Hinsicht noch etwas Besseres als den brüllenden Schmerz und das schallende Gelächter – nämlich das unüberbietbare Schnurren, welches die Erfahrung sinnlichen Denkens auslöst – *sinnlichen Denkens* –, das ein anderes Wort ist für echte Kunst. Davon gibt es in unserem Buch einen kleinen, aber unendlich kostbaren Vorrat.

Nehmen wir nun den traurigen Mann unter die Lupe. Ehe er sich Don Quijote nennt, heißt er einfach Quijada oder Quesada. Er ist ein Landjunker, Besitzer eines Weinbergs, eines Herrenhauses und eines Hektars Ackerland; ein guter Katholik (der später ein schlechtes Gewissen bekommt); ein hochgewachsener, schlaksiger Edelmann um die fünfzig. Mitten auf dem Rücken hat er ein braunes, borstiges Muttermal, Sancho zufolge das Kennzeichen eines kräftigen Mannes; ebenso die dicht behaarte Brust. An all seinen großen Knochen findet sich nur wenig Fleisch; und genau wie seine Geistesverfassung ein Schachbrett aus Luzidität und Wahnsinn ist, ist auch seine körperliche Verfassung ein verrücktes Flickwerk aus Energie, Müdigkeit, Ausdauer und Stichen hoffnungsloser Schwermut. Vielleicht sind die anrührenden Schmerzen der Niederlagen, die der arme Quijote einstecken muss, für ihn noch schlimmer als die trivialen Schläge, die er auf den Schädel erhält; doch dürfen wir auch das garstige chronische physische Missbefinden nicht vergessen, das seine Willenskraft und seine verbissene Leidenschaft für die Übernachtung unter freiem Himmel zwar überwinden, kaum jedoch kurieren können: Dem armen Kerl setzt seit vielen Jahren ein schweres Nierenleiden zu.

Später werde ich eine Menge über die Brutalität des Buchs zu sagen haben und auch über die seltsame Haltung gegenüber dieser Grausamkeit, die Experten und Laien gleichermaßen einnehmen, welche es als ein menschenfreundliches Werk betrachten.

Um des groben mittelalterlichen Possenspiels wil-

A quiet country gentleman, Señor Quijano, turned knight-errant.

p.23 Glide on to fifty, of a robust constitution but with little flesh on his bones and a face that was lean and gaunt.

p.28 When he raised his pasteboard visor, he revealed a "withered, dust-covered face".

His voice is gentle and courteous.

p.34 His impressed helmet is tied on with green ribbons the knots of which could not be undone.

p.39 His suit-of-armor was black and solid

p.39 His composure, his beautiful calm manner and self-control, so oddly in contrast with his mad fit of hell-guessed fate, Alan Chapter VII.

He is a gallant gentleman, a man of infinite courage, a heart in the broadest sense of the word. This very important point should be kept in mind all the time, in reading about all his adventures.

p.50 He is a purist. He cannot bear a village lad mispronounce words or use the wrong one.

p.52 He chose "foll, anxiety and arms" " " sword, lance and shield.

The people he meets are farmers and friars, carters, mule drivers, gypsies and shepherds, but very few noblemen.

p.118 Samples of his paraphrastic wisdom are numerous: "I must remind you, brother Panza, that there is no remedy to which the gods not put an end and no pain that death does not abolish."

p.103 Rocinante is a lean horse, but moreover ill-treated and abused.

Nabokovs Notizen zu den Anfangspassagen von Don Quijote

len zeigt uns Cervantes hin und wieder seinen Helden im bloßen Hemd, dessen nähere Beschreibung besagt, es sei nicht lang genug, seine nackten Schenkel völlig zu bedecken. Ich muss für die Aufzählung dieser grauslichen Einzelheiten um Entschuldigung bitten – aber wir benötigen sie, um die Verfechter des gesunden Humors, des gutmütigen Gekichers zu widerlegen. Seine Beine sind sehr lang, hager, behaart und alles andere als sauber; dennoch lockt seine vertrocknete, unvorteilhafte Haut offenbar das Ungeziefer nicht an, unter dem sein fleischiger Gefährte leidet. Machen wir uns nun daran, unseren Patienten einzukleiden. Hier ist sein Wams, eine eng anliegende Jacke aus Gämsleder mit fehlenden oder nicht zueinanderpassenden Knöpfen sowie Rostflecken, die von dem Regen und Schweiß auf seiner undichten Rüstung stammen. Sein weicher Kragen, wie ihn die Studenten in Salamanca tragen, hat keine Spitzen; seine engen braunen Kniehosen sind mit bräunlichen Flecken besetzt; seine grünen Seidenstrümpfe sind ein Gitter aus Laufmaschen; seine Schuhe sind dattelfarben. Über all das kommt nun das phantastische Sammelsurium der Kampfrüstung, mit dem er bei Mondschein wie ein gepanzerter Geist aussieht – ein gepanzerter Geist, der auf den Zinnen von Elsinor im Königreich Dänemark nicht fehl am Platz gewesen wäre, hätten Hamlets Zechkumpane dem grüblerischen Wittenberger Studenten einen Streich spielen wollen.

Des weiteren zu Don Quijotes Ritterrüstung: Die ist alt, schwarz und schimmelig. In den Anfangskapiteln ist sein improvisierter Helm mit grünen Schnüren

festgebunden; es braucht mehrere Kapitel, ihre Knoten zu lösen. Einmal ist sein Helm ein Barbierbecken, eine Rasierschüssel aus glänzendem Messing mit einer runden Mulde und einer Aussparung am Rand für das Kinn der Kunden – und für die fixe Idee in seinem Schädel. Mit dem Faustschild am mageren Arm und einem Ast als Lanze sitzt er auf seinem Rossinante, der so hager und langhalsig und im Grunde sanftmütig ist wie er, ausgestattet mit den gleichen gedankenvollen Augen, dem gleichen phlegmatischen Gebaren und der gleichen knöchigen Würde, die sein Herr an den Tag legt, wenn er sich nicht gerade zum Kampf anschickt; denn wenn Don Quijote in Fahrt kommt, zieht er die Brauen zuckend im Bogen empor, bläst die Wangen auf, schaut wild um sich und *«stampft mit dem rechten Fuß mächtiglich auf den Boden»*²¹, als spielte er sozusagen auch die Rolle des Streitrosses, während Rossinante mit hängendem Kopfe danebensteht.

Wenn Don Quijote sein Pappvisier anhebt, zeigt er uns ein welkes, staubbedecktes Gesicht mit einer leicht gekrümmten Adlernase, eingesunkenen Augen, Zahnlücken vorne und einem großen, melancholischen Schnurrbart, der im Unterschied zu seinem schütterten grauen Haupthaar noch ziemlich schwarz ist. Es ist ein ernstes Gesicht, lang und ausgemergelt; anfangs ist es noch bleich, doch allmählich gerbt die glühende Sonne der kastilischen Ebene es zu bauerlicher Bräune. So mager ist dieses Gesicht, so hohl sind seine Wangen, so wenige Backenzähne sind ihm verblieben, dass die Wangenknochen (wie sein Schöpfer es ausdrückt) *«einander von innen zu küssen schienen»*²².