

Auskunft

Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information
in Norddeutschland

23. Jahrgang Juni 2003 Heft 2/3

Beiträge

- In eigener Sache 171
- Jürgen Neubacher*
Göttinger Botanik und Hamburgs "Gahrtenlust"
Ein unbekannter Telemann-Brief der Bayerischen
Staatsbibliothek aus dem Füllhorn der Kalliope 172
- Holger Böning*
Die Anfänge der Pressemetropole Hamburg 181
- Eva Horvath*
Von Rittern, Bürgern und von Gottes Wort
Volkssprachige Literatur in Handschriften und Drucken aus
dem Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg 192
- Franz Obermeier*
Don Quijote in der Kunst 201
- Angela Dolgner*
"So manches papierne Denkmal hat mehr Bestand als
ein Denkmal aus Erz"
(Marie Ebener-Eschenbach) 214

Fortsetzung nächste Seite

<i>Rainer Unruh</i>	
Kunstauctionen in Deutschland vor 1800	
Eine Pionierstudie stellt die Bedeutung Hamburgs heraus	221
<i>Andrea Bollinger</i>	
Nietzsche in Basel	227
<i>Rainer Waßner</i>	
Die Wendung zu einer "Neuen Theologie" im Werk des deutschen Schriftstellers Ernst Jünger	234
<i>Rainer Hering</i>	
Orte der Erinnerung in Deutschland	251
<i>Rainer Hering</i>	
Aby Warburg und sein Umfeld Neue Quellen und Literatur	256
<i>Rainer Hering</i>	
Publikationen zur neueren Kirchen- und Religionsgeschichte Ein Literaturbericht	263

Buchbesprechungen

Wolfgang Ernst: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin: Merve, 2002 (Internationaler Merve-Diskurs 243)	
Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung. Hrsg. von Anke te Heesen; E.C. Spary. Göttingen: Wallstein, 2001 (Wissenschaftsgeschichte) (Rainer Hering)	288
Vorarlberg-Bibliographie. Hrsg. von der Vorarlberger Landesbibliothek Bregenz. Bd. 1. 1997 (2002). Bearb. von Thomas Feurstein. Feldkirch u.a.: Neugebauer, 2002 (Ulrich Hagenah)	289
New Catholic Encyclopedia. Second Edition. In Association with The Catholic University of America Washington, D.C. e.a.: Thomson Gale, 2003 (Rainer Hering)	292

Fortsetzung nächste Seite

Don Quijote in der Kunst

Franz Obermeier

Wohl schon gegen Ende des Jahres 1604 und nicht wie meistens nach dem Titelblatt angegeben im Jahr 1605 erschien in Madrid eines der bedeutendsten Werke der Weltliteratur mit dem Titel *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, compuesto por Miguel de Ceruantes Saauedra, en Madrid, Por Iuan de la Cuesta Año 1605. Was hat es mit diesem Werk auf sich, das zu einem Markstein in der Entwicklung der späteren Literatur geworden ist?

Wer ist eigentlich dieser Don Quijote oder wie man auf Deutsch meistens hört, Don Quischotte? Warum heißt der Don Quijote eigentlich auf Spanisch (ch) und wird auf Deutsch oder in anderen europäischen Sprachen mit (sch) ausgesprochen? Die Antwort darauf ist einfach. Als der Titel in die fraglichen Sprachen übernommen wurde, entsprach das spanische Graphem x dem Lautstand von (sch) und natürlich wurde der Titel in dieser Form übernommen. Die spanische Aussprache hat sich aber weiterentwickelt, so dass die heute korrekte Aussprache die des (ch) geworden ist, während die anderen Sprachen natürlich den Titel so übernommen und belassen haben, wie er anfangs auch lautlich geklungen hat.

Der fragliche Hidalgo, also ein Ritter aus niedrigem Adel, ein "hijo de algo", aus einem Dorf in La Mancha heißt im übrigen im Roman entweder Alonso Quijada, Quesada oder Quijana, der Erzähler legt sich nicht genau fest. Er gibt sich dann als Ritter den Beinamen Quijote, der zugleich die Beinschiene der Ritterrüstung bedeutet und ein kleines Beispiel typisch cervantesscher Ironie ist. Auf einem alten Klepper, Rocinante, eigentlich wörtlich der "Klepper von früher", wird er das Spanien seiner Zeit durchziehen und zusammen mit seinem grobschlächtigen aber gewitzten Begleiter, dem Diener bzw. für den Ritter Pagen Sancho Pansa (dessen Name mit offenkundiger Assoziation zu dem spanischen Wort für Bauch "panza" gewählt wurde) eine Reihe von Abenteuern erleben und eine hässliche Magd namens Dulcinea de Toboso aus dem Ort Toboso als seine Dame verehren. Seine Kämpfe als letzter fahrender Ritter und seine groteske Fehlinterpretation der Wirklichkeit werden ihn schließlich zu einer der berühmtesten Figuren der Weltliteratur werden lassen: dem Ritter von der traurigen Gestalt, allerdings erst seit Tieck, der

aus "de la triste figura" ("des traurigen Gesichts") des spanischen Originals in einer Fehlübersetzung die im Deutschen sprichwörtliche Redewendung machte.

Der *Don Quijote* gilt gemeinhin als das bedeutendste Werk der spanischen Literatur und der Anfang des europäischen Romans. In der Tat sind weite Teile der nachfolgenden Entwicklung des Romans ohne die Rezeption des spanischen Werks nicht verständlich. Wie konnte ein Werk, das anfangs ja als eine Auseinandersetzung mit dem heute mit wenigen Ausnahmen vergessenen, aber damals äußerst populären Ritterroman gedacht war, eine derartige Bedeutung gewinnen?

Cervantes' Werk erschien in einer für Spanien glanzvollen Zeit. Die Entdeckungszeit hatte Spanien ungeahnten Reichtum beschieden, die parallel dazu einsetzende kulturelle Blüte wurde später als das "siglo de oro", das goldene Zeitalter in der spanischen Geschichte bezeichnet, in dem die Literatur, vor allem das Theater und der Roman eine gemeineuropäische Bedeutung erlangten. Auch in der Kunst kam es mit Velázquez, Murillo und Ribera zu einer Blütezeit. Dieses Zeitalter neigte sich allerdings dem Ende zu, der verlorene Kampf gegen die englische Armada zeigt schon, dass neue Akteure auf die Weltbühne getreten waren, die langsam Spanien den Rang abliefen. Der König Philipp II. war 1598 gestorben. Er hatte mit dem Escorial und der Perfektionierung des spanischen Hofzeremoniells Grundlagen des Absolutismus geschaffen. Die glanzvolle Selbstdarstellung des Hofes dauerte zwar noch an, aber die ökonomische Entwicklung des Landes begann zu stagnieren. In diesen soziokulturellen Hintergrund fällt die Erscheinungszeit des Werks. Sein Autor, Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) war als Soldat in Lepanto verwundet worden, in Algier in Gefangenschaft geraten und bereits mit einer Reihe von Theaterstücken hervorgetreten.

Der Roman wurde schon zu seiner Zeit ein großer Erfolg. Die zeitgenössischen Leser verlangten nach einer Fortsetzung und Cervantes kam dem mit dem zweiten Teil entgegen, zumal ein Zeitgenosse, der Schriftsteller Alonso Fernández de Avellaneda in Ausnutzung des Erfolgs bereits 1614 in Tarragona eine belanglose apokryphe Fortsetzung des Werks erscheinen hat lassen, gegen die Cer-

vantes im zweiten Teil, der schließlich Madrid 1615 erschien, auch entsprechend polemisiert.

Der Inhalt des Werks ist Teil europäischen Kulturguts und kann hier vorausgesetzt werden. Seine literarische Bedeutung liegt in einem umfassenden Kosmos der damaligen literarischen Traditionen und Verfahren, die in ihm aufgegangen sind. Das Werk ist auch eine ständige Reflexion über die Literatur selbst und hat damit eine Integration der Poetik in die Fiktion begründet, die bis in den modernen Roman fortlebt. Nicht nur die ständige Umformung der Wirklichkeit durch Don Quijotes Lektüre der Ritterromane, und sein daran ausgerichtetes Handeln, sondern auch die zahlreichen eingelegten Geschichten und Novellen im pastoralen Ambiente der Schäferromane angesiedelt, dienen einer ständigen Bewusstmachung literarischer Vorgehen und Verfahrensweisen, sowie einer Brechung der Haupthandlung durch ähnliche Motive. Cervantes selbst war im übrigen auch Novellist, er hat seine wichtigen *Novelas exemplares* 1613 veröffentlicht. Auch seine Polemik gegen den aufkommenden Schelmenroman, den sogenannten pikaresken Roman, hat Cervantes in das Werk selbst eingebaut. In der Mitte des ersten Teils führt Cervantes schließlich auch die Fiktion eines gefundenen Manuskripts ein, es stamme von einem arabischen Autor namens Cide Hamete Benengeli, auf arabisch wörtlich "Sohn des Hirsches", eine Anspielung auf den Namen des Autors selbst und das Adjektiv cervanteño, "zum Hirsch gehörig". Cervantes konnte durch seine Gefangenschaft in Algier auch etwas Arabisch. Diese Fiktion des gefundenen Manuskripts wird sich dann in der Literaturgeschichte noch unzählige Male finden, bis hin zu Jan Potockis *Manuscrit de Saragosse* (1805) oder manchen Poe-Erzählungen. Im zweiten Teil schließlich wird die Polemik gegen das Werk seines Imitators so weit geführt, dass selbst dessen Gestalten auftreten. Don Quijote und Sancho Pansa dürfen im zweiten Teil dann über ihren neuen literarischen Ruhm durch den ersten Teil des Buches diskutieren.

Die ersten Übersetzungen setzen schon früh ein und begründen die Bedeutung des Werks auch außerhalb des spanischen Kulturraums. Die erste deutsche Übersetzung erschien als *Don Kichote de la Mantzscha, das ist Jüncker Harnisch auss Fleckenland*, Köthen 1648 von Aeschacius Major [= wohl Joachim Caesar], Tiecks Version *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, in vier Bänden Berlin 1799-1801.

Die Bedeutung des Werks liegt nicht nur in den zahlreichen amüsanten bis grotesken Episoden, die dem Leser zwar Sympathie für den irre gewordenen Don Quijote, aber immer auch den nötigen Abstand gegenüber dem Helden auferlegen. Einige der Episoden sind sogar sprichwörtlich geworden, wie der Kampf mit den Windmühlen. Die Auseinandersetzung mit dem Ritterroman ist heute historisch geworden, da nur noch wenige Werke wirklich den Literaturhistorikern bekannt sind wie der *Amadis de Gaula* oder *Tirant lo blanc*, zwei Werke, die wegen ihrer Qualität auch der Verbrennung durch den Dorfpfarrer und Barbier entgehen, die Don Quijotes Bibliothek einer rigorosen Inquisition unterziehen, um den Ritter von seinen Wahngelbten zu heilen. Die zeitgenössischen Leser kannten natürlich alle Ariosts oder Boiardos Neuinterpretationen des Stoffs, die den Ritterroman in ironisch gebrochene Versepen transponierten. Sie haben sicher auch die zeitgenössischen Ritterromane als populäre Literatur gelesen und gemocht. Der Don Quijotes Wahnsinn zugrundeliegende Konflikt zwischen Wirklichkeit und menschlicher Phantasie bleibt über dieses literaturhistorische Moment hinaus richtungsweisend für die Bedeutung des Werks.

Die Täuschung und Selbsttäuschung, sowie die darauf folgende "Ent-täuschung" des "desengaño" wird zu einem zentralen Thema des europäischen Romans werden. Was in dem bedeutenden Theater des "siglo de oro" noch als Abkehr von der trügerischen Welt der Eitelkeit und Vergänglichkeit unter moralischem Vorzeichen gemeint war, zerbricht im *Don Quijote* in eine im Kopf des Rezipienten ständig präsente, ironisch-distanziert vermittelte Differenz zwischen Fremd- und Selbstbild, ein zentrales Thema der Subjektkonstitution, deren Bedeutung erst heutige psychologische Konzepte angemessen beschreiben können. Dieser Konflikt ist bei Cervantes komisch und erheischt ein wenig Mitleid für den oft arg zugerichteten sympathischen Helden. Es beginnt mit dem Werk aber ein Prozess, der literaturhistorisch erst in der Romantik seine volle Tragweite erreichen wird, das Subjekt des Erzählprozesses, hier der Held, konstituiert sich nicht mehr in Übereinstimmung mit der Welt, die ihn umgibt, sondern grenzt sich von ihr ab, auch wenn der Standpunkt des Erzählers und des Lesers noch der des ironischen Abstandes ist und nicht der Identifikation mit dem tragischen Scheitern romantischer Gestalten dient.

Intensiv war die Auseinandersetzung mit dem Werk in Frankreich, wo sich trotz der Herausbildung der französischen Klassik eine Strömung des Barocks parallel entwickelte, die sich nicht an der literarisch normativen Antike und einer strikten Auslegung der Literatur nach Regeln wie im klassischen Theater orientierte, sondern vor allem an dem spanischen Roman, wobei nicht nur der *Don Quijote* rezipiert wurde, sondern sehr bald schon in Spanien angesiedelte Schelmenromane etwa Lesages *Gil Blas* (1715 ff.) ein breites Lesepublikum erreichten. Zahlreiche Romane der sogenannten Tradition des "roman comique", wobei hier vor allem Scarron, Autor eines gleichnamigen Romans (1651-57) und Furetières *Roman bourgeois* (1666) zu nennen sind, verdanken in ihrem mehr auf ironische Infragestellung literarischer Verfahren als auf Abbildung der zeitgenössischen Wirklichkeit bezogenen Realismus Cervantes viel. In ihrer unbändigen Lust zum Fabulieren und einem bisweilen derb realistischen Humor stehen die Werke ihrem illustren Vorbild nahe, auch die eingelegten Geschichten, gleichsam kleine Novellen sind in ihrer Herkunft und Kollokation im Kontext des Romans auf das spanische Vorbild zurückzuführen und bedienen sich auch des Themenrepertoires von Cervantes oder des pikaresken Romans und in vielen Fällen der *Couleur locale* Spaniens.

Das 18. Jahrhundert bringt mit den Werken von Diderot (vor allem *Jacques le fataliste*) eine selbstreflexive Übersteigerung der komplizierten Romankonstellationen. Diese Selbstreflexion und der bewusste Einsatz literarischer Verfahren und die Thematisierung des Erzählens in den im *Don Quijote* eingelegten Geschichten, eigentlich als Verfahren aus der italienischen Novellentradition Bandellos stammend, wird im 18. Jahrhundert dann mit den ständigen Brüchen des Erzählflusses in den Werken von Sterne und Diderot zu einem weiteren Höhepunkt in der europäischen Romanliteratur führen.

Das bedeutendste Werk dieser Tradition ist sicher Diderots *Jacques le fataliste* (als Buch erst 1796 erschienen). Das Verhältnis des Dieners Jacques zu seinem nur durch seine soziale Stellung als *maitre* bezeichneten Herren dient nicht nur zu einer ironischen Infragestellung der Konzepte von Herr und Diener im aufklärerischen Kontext, sondern wird zum Anlass, zahlreiche eingefügte Geschichten zu erzählen, die ähnlich dem spanischen Vorbild die zentralen Motive des Werks immer wieder abwandeln und von den verschieden-

sten Seiten beleuchten. Der Roman wird auch im Gefolge von Sternes berühmten *Tristram Shandy* (1760-1767) selbstreflexiv und was im *Don Quijote* noch der Kampf gegen Windmühlen war, wird bei *Jacques le fataliste* der Kampf um die Lufthoheit über die Erzählung seiner Liebschaften, die Jacques ständig versucht zu berichten, aber immer wieder von den Wirren des Schicksals oder Entscheidungen seines manchmal gar nicht so freien Willen, an den er eigentlich glaubt, unterbrochen wird.

Die Gestalt der Dulcinea de Toboso wird schließlich im *Candide* (1759) Voltaires zu einem ebenso vergeblichen Suchen des Helden nach seiner Jugendliebe, die er nach langen Irrungen dann schließlich als gealterte häßliche Frau findet, worauf er sich fern ab von den philosophischen Spekulationen seines Lehrers Pangloss auf die moralische Pflicht "il faut cultiver notre jardin" zurückzieht.

Zur Illustrationsgeschichte

Die spanischen Erstaussagen des *Don Quijote* sind nicht illustriert. Dies mag wohl daran liegen, dass der Buchmarkt und die künstlerische Integration von Buchillustrationen in literarische Werke im zeitgenössischen Spanien nicht soweit fortgeschritten waren wie etwa in Frankreich, Italien oder Deutschland.

Der *Quijote* war seit dem Erscheinen ein äußerst populäres Werk. Dies sollte schon sehr bald auch zu seiner Integration in die Kunst führen. Die erste Abbildung des Don Quijote stammt bezeichnend für die Festkultur des damaligen Absolutismus aus dem Kontext der höfischen Feiern in Deutschland. In der Tradition der Triumphzüge der Renaissance treten in einem karnevalesken Aufzug die Hauptgestalten des Romans auf. Die Abbildungen sind in der Buchausgabe von Tobias Hübners Festbeschreibung, die unter dem Titel *Cartel Auffzüge, Vers und Abrisse so bey der fürstlichen Kindtauff und Frewdenfest zu Dessa[u]*, den 27. und 28. Octob. verlauffenden 1613 Jahrs, Leipzig 1614, erschien, heute ist ein Exemplar in der Dresdener Landesbibliothek erhalten (Hartau, s.u., S.16, mit Abbildung). Die Abbildungen wurden von Andreas Bretschneider in Kupferstiche geschnitten. Dieses Werk setzt den Grundstein zu einer bis heute andauernden intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Romanwerk. Zahlreiche Textausgaben werden in der Folge Illustrationen von Don Quijote und Sancho Pansa enthalten, ab der

erstmals auf dem Titelblatt illustrierten Ausgabe einer französischen Version des zweiten Teils (*Seconde Partie de l'histoire de l'ingenieux et redoutable Chevalier Don Quichotte*, Paris 1618). Diese im einzelnen auch detailliert untersuchte Illustrationsgeschichte soll hier nur mit einigen Schlaglichtern beleuchtet werden und in Bezug zur literarischen Rezeption des Werks gesetzt werden.

In England erschien im Jahre 1738 die erste prächtig illustrierte Luxusausgabe von dem Verleger Jacob Tonson (*Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, London 4 Bände, 1738). Sie wurde für den gelehrten Lord Cartret gedruckt, der diese auch finanzierte und 68 Illustrationen von John Vanderbank erstellen ließ. Vanderbanks Arbeiten sind ordentliche akademische Stücke, wichtiger ist aber, dass Vanderbanks Schüler William Hogarth entweder in Konkurrenz zu Vanderbank, oder als Fortsetzer seiner Arbeiten einige Illustrationen erstellte, die dann allerdings nicht in die Ausgabe einfließen. Hogarth ist durch seine satirischen Kupferstiche, in Deutschland damals vor allem durch ein Buch des Aphoristikers Georg Christoph Lichtenberg bekannt geworden, einer der bedeutendsten Graphiker der Zeit. Im 18. Jahrhundert wurde schließlich Cervantes vor allem durch die sehr intensive englische Rezeption, die dann auf Spanien zurückwirkte, zu einem Klassiker. Sternes *Tristram Shandy* enthält die wohl literarisch bedeutendste Auseinandersetzung mit den ironisch gebrochenen Erzählstrukturen des spanischen Vorbilds und kann gleichsam als eine Neuinterpretation des *Don Quijote*, angesiedelt im englischen Kontext, gelesen werden. In Spanien wurde der *Don Quijote* im 18. Jahrhundert vor allem durch seine Rezeption neoklassizistischer Modelle in den eingelegten Geschichten als eine Art Gegenbild gegen den als dekadent empfundenen culteranismo, eine auf den Lyriker Góngora zurückgehende manierierte Schreibweise, interpretiert, was natürlich auch dem Zeitgeschmack vor allem der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsprach.

Goya, der durch seine "Caprichos" und "Desastres de la guerra" wohl berufenste spanische Künstler, die Traumwelt und Fantasmagorien des *Don Quijote* künstlerisch umzusetzen, hat im übrigen nur Entwürfe für eine 1790 geplante Akademieausgabe des Werks geliefert, von denen einer erhalten ist, der aber schon auf die Darstellungsform seiner berühmten graphischen Werke vorausdeutet. Lei-

der wurden seine Entwürfe nicht angenommen, so dass er sich mit dem Thema nicht weiter auseinandersetzte. Erhalten blieb nur eine Skizze, die als Nachstich erstmals 1860 in der *Gazette des Beaux arts* veröffentlicht wurde und die Don Quijote in seinem Studierzimmer umgeben von tierhaften Symbolen seiner Ängste und Visionen zeigt. Diese kleine Skizze präfiguriert durchaus die berühmten späteren Radierungen vor allem der "Caprichos".

Den deutschen Romantikern erschien die Fabulierfreude des *Don Quijote* ein unerreichtes Vorbild, auch im Sinne der Schlegelschen Konzeption der "progressiven Universalpoesie". Tieck hat das Werk übersetzt und viele der romantischen Autoren übernehmen die Illusionsbrechung in ihre eigenen Werke (etwa E.T.A. Hoffmann in seinem *Kater Murr*) oder bringen eine immanente Poetik wie Novalis im *Heinrich von Ofterdingen*.

Für die Romantiker, vor allem die deutschen, wurde das Werk zu einem Musterbeispiel romantischer Ironie und einer idealtypischen Darstellung des Gegensatzes zwischen Ideal und Wirklichkeit, eines ihrer Lieblingsthemen. Der *Don Quijote* wird zu einer Neubelebung des Zeitalters der mittelalterlichen Ritterschaft und damit einer als ideal verklärten Epoche der Einheit von Mensch und Welt wie bei Novalis. Von hier wäre natürlich der Schritt zu einer national verklärten Sicht des Werks nicht fern, wie überhaupt Ursprünge des Nationalismus auch im politischen Denken der Romantik zu suchen sind. Die Literaturkritik des französischen Kritikers Hippolyte Taine etwa sucht in den literarischen Werken einen Ausdruck des nationalen Charakters und wird damit Teil der Geschichtsschreibung. Die ironische Brechung der Gestalt bot aber in dem Werk von Cervantes nur bedingt die Möglichkeit zu einer weitergehenden Inbesitznahme literarisch klassischer Werke durch eine Funktionalisierung der Figur im Rahmen einer Lektüre als typischer Nationalcharakter wie er z.B. in manchen Phasen der frühen Reflexion vom Goethes *Faust* bis hin zu Spenglers Lektüre des "Faustischen" auszumachen ist.

Der europäische Roman hat im 19. Jahrhundert eine eigene Wendung genommen, die ironische Brechung des *Don Quijote* wurde abgelöst durch eine Schilderung im Sinne des Realismus, später des Naturalismus, wobei hier über die romantische Konstituierung eines modernen Subjektbewusstseins (etwa bei Chateaubriand) zusam-

men mit dem expliziten Anspruch auf eine Wirklichkeitsabbildung die Distanz von Täuschung und Wirklichkeit in die Personen selbst verlagert wird. Der Realismus ist dabei natürlich auch eine Abkehr von den traditionellen als unwahr empfundenen Darstellungsarten des Romans und eine Auswahl des Stoffs aus dem Paradigma der zeitgenössischen Wirklichkeit, dennoch ist sicher Flauberts *Madame Bovary* auch ein Bericht über eine Selbsttäuschung ähnlich der des *Don Quijote*, weil Emma Bovary angesichts ihrer aus romantischen Werken angelesenen Sicht der Wirklichkeit sich in ihrer eigenen sozialen Realität nicht mehr zurechtfindet und an ihr scheitert. Die Distanz des Erzählers wird zu der leicht ironischen Schilderung in der *Education sentimentale* Flauberts oder zur absoluten Verinnerlichung der Selbstreflexion in Proust *Recherche du temps perdu*.

Das 19. Jahrhundert bringt neben einem Beginn der philologischen Auseinandersetzung mit dem Text auch bedeutende künstlerische Reflexe des Werks, die bis heute nicht zuletzt durch zahlreiche Nachdrucke der Illustrationen in modernen Textausgaben präsent sind.

Die künstlerische Aneignung des Werks ist deutlich parallel zu seiner romantischen Interpretation. Der *Don Quijote* war auch im Frankreich des 19. Jahrhunderts ein beliebtes oft aufgelegtes Werk und so erschien in dem Verlag Hachette im Jahr 1863 in zwei Bänden in Großfolio das Werk mit Dorés Abbildungen *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte*, traduction de Louis Viardot avec les dessins de Gustave Doré, gravés par H. Pisan. Der öfter als der Kupferstich reproduzierbare Holzstich ermöglichte dabei eine relativ große Auflage. Es ist nicht überliefert, ob es sich bei Dorés Schöpfungen um eine Auftragsarbeit handelt, oder ob Doré durch eine Spanienreise oder anderweitig zu den Illustrationen angeregt wurde. Die berühmten Illustrationen des Werks durch Gustave Doré, die bis heute in über 100 Ausgaben des *Don Quijote* kopiert wurden, sind für unsere Vorstellung der Hauptgestalt zentral. Doré nimmt Bezug auf die Kunst des Grotesken, die die Romantik in Victor Hugos Werken neu entdeckt hat (etwa in dem Mittelalterroman *Notre Dame de Paris*) und überträgt dies auf die bildende Kunst. In der berühmten Abbildung von Don Quijote in seinem Studierzimmer finden sich in den zahlreichen Fratzen, die Don Quijotes Hirngespinnste versinnbildlichen, auch Reflexe der Illustrationen historischer Romane aus dem

Mittelalter, die seit Walter Scott und den Romantikern außerordentlich populär waren. Auch die berühmten Landschaftsdarstellungen, wo Don Quijote und Sancho in einer immensen Weite stehen, sind in ihrer düsteren Dramatik durchaus Teil einer späromantischen und schon längst popularisierten Natursicht und ähneln nicht zufällig den grandiosen Tusch- und Federzeichnungen von Victor Hugo, der ähnliche Sujets bevorzugte.

Die ironische Brechung von Sujets hat in der Kunst des 19. Jahrhunderts eine ihrer bevorzugten Repräsentationen in einem Genre gefunden, das zwar schon vorher existierte aber durch die Entwicklung der Massenpresse weite Verbreitung fand. Es handelt sich um die Karikatur. Nicht nur die Politik hat schon seit der Reformation die Karikatur als Mittel der politischen Aussage benutzt, sondern auch die Kunst hat sich ihr zugewandt. Der Lyriker Charles Baudelaire hat sich in seiner Kunstkritik auch mit der Karikatur auseinandergesetzt, was ihre wichtige Stellung im 19. Jahrhundert zeigt. In diesem Kontext muss auch die Interpretation der Gestalt des Don Quijote durch einen anderen bedeutenden Künstler der Zeit, Honoré Daumier (1808-1879), gesehen werden. Daumier hat zahlreiche Karikaturen geschaffen, in denen er die zeitgenössische französische Gesellschaft einem entlarvenden und bloßstellenden Blick unterzogen hat. Die Differenz zwischen Schein und Sein, dem Selbstbild der guten Gesellschaft und Daumiers kritischer Sicht auf die Realität musste natürlich Daumier auch an einem Werk wie dem Don Quijote faszinieren und so ist es nicht verwunderlich, dass er einige seiner bedeutenden Ölbilder dieser Gestalt widmete. Diese Werke zählen nicht nur vom Thema her zu den vielleicht künstlerisch bedeutendsten Aneignungen der Gestalt des Don Quijote, sondern sind wegen der stark von Delacroix' Tonalität in der Ölmalerei beeinflussten Farbgebung und der gewagten Abstraktion der Gesichter und unrealistischen Darstellung des Äußeren der Figuren aus der Tradition der Karikatur auch richtungsweisend für die spätere Kunstentwicklung. Die überlangen Gestalten erinnern bisweilen schon an Bilder von Dalí, die farbliche Auflösung der Wirklichkeit an die Impressionisten, oder an Daumiers Skulpturen.

Für Daumier war Don Quijote der einsame Idealist in einer feindlichen Umwelt. Der russische Romancier Iwan Turgenjew hat Don Quijote in einem 1860 in Petersburg als Vortrag gehaltenen Aufsatz

“Hamlet und Don Quixote” mit der Shakespeare-Figur verglichen und an ihm trotz seiner komischen Züge den unerschütterlichen Glauben an das Ideal hervorgehoben.

Die zentrale Bedeutung des *Don Quijote* zeigt sich auch an den literarischen Reflexen der Figur in der spanischen Literatur. Die profunden Selbstzweifel des eigenen Selbstbewusstseins nach dem Verlust der letzten Kolonien gegen Ende des 19. Jahrhunderts münden in der spanischen Literatur in die Erneuerungsbewegung der Generación de 98. Der Gegensatz zwischen Schein und Sein, zwischen dem Selbstbild und der politisch-sozialen Wirklichkeit führen angesichts der künstlerischen Stagnation Ende des 19. Jahrhunderts zu einer literarischen Richtung, in der die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sich auch an der Gestalt des Don Quijote konstituierte.

Miguel de Unamuno schreibt eine *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905). Unamunos Kommentar zu dem Werk von Cervantes ist sicher kein philologisch korrekter Kommentar des Werks, sondern eine persönlich intime Aneignung, wobei er unter Bezugnahme auf das Herdersche Konzept des Nationalcharakters der Völker die Interpretation auf die Spitze treibt und in ihm einen der Tragweite seiner eigenen Schöpfung nicht bewussten Künstler sieht.

Ortega y Gasset schreibt im Jahre 1914 *Meditaciones del Quijote*. Das definitive Sein der Welt erscheint hier als Perspektive, wobei Ortega y Gasset gleichzeitig einen Grundgedanken seiner eigenen Philosophie ausspricht. Der Kampf von Don Quijote mit den Windmühlen wird zu einem symbolischen Kampf der Kultur, um das existentielle Chaos durch Klarheit zu besiegen. Die Geschichte von Don Quijote wird für Ortega y Gasset zu einer Konstituierung des Ichs als menschliches Wesen abseits vom Absolutheitsanspruch religiöser Wahrheiten und diese Weltsicht findet ihren passenden Ausdruck in der Brechung von Illusion und Wirklichkeit in der Form des Romans.

Auch in der modernen Literatur taucht der *Don Quijote* immer wieder auf. Borges hat in seinen hintergründigen Erzählungen ein ironisches Spiel mit der Autorenschaft und Wirklichkeitskonstruktion durch Literatur in seiner Erzählung *Pierre Menard, autor del Quijote* geschaffen, in der die fiktive Neuschöpfung des Romans wieder in den schon existierenden Roman mündet.

Die moderne Kunst war - sicher inspiriert durch das große Vorbild von Daumier - von der Gestalt des Don Quijote fasziniert. Picasso hat sich mit ihr beschäftigt, Dalí und Hap Grieshaber. Der an der Realität scheiternde Don Quijote wird hier zu einer Identifikationsfigur für den Künstler und zu einem Symbol seiner Stellung in der von ökonomischen und sozialen Realitäten geprägten Gesellschaft.

Die Beispiele zeigen, dass die Bedeutung des *Don Quijote* auch darin liegt, dass viele Generationen von Kritikern, Autoren und Künstlern immer wieder versucht haben, sich an dem Werk zu messen und ihre eigenen Ideen ausgehend von einer Lektüre oder Interpretation des Werks zu bringen.

Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Cervantes ist unübersehbar. Der berühmte Stilkritiker Leo Spitzer hat versucht anhand einer sprachlich-linguistischen Analyse des Werks den Kern von dessen Konflikt zwischen Absolutem und Relativem auch sprachlich festzumachen, Erich Auerbach hat dem Werk ein Kapitel seiner *Mimesis* gewidmet ("La encantada Dulcinea"), wo er den *Don Quijote* als zentrales Werk im Wandel zwischen einer Sicht des Wirklichen als wesentlich komisch hin zu einer sich später durchsetzenden Würdigung realistischer Darstellungen im Roman sieht.

Don Quijote hat auch die Musik beeinflusst von Henry Puccinis Oper "Comical history of Don Quixote" von 1694/95 über Mendelssohns Jugendwerk "Die Hochzeit von Camancho", Massenets Oper "Don Quijote" 1910 bis hin zu Richard Strauss symphonischer Dichtung "Don Quixote" von 1898 oder Manuel de Fallas Oper für Puppentheater "El Retable de Maese Pedro" 1923. Auch filmische Versionen von G. W. Papst "Don Quijote" (Frankreich 1933), Grigori Kosinzev "Don Kichot" (Russland 1957) und ein unvollendetes Werk von Welles setzen sich mit dem Thema auseinander.

Diese Ausführungen zeigen deutlich, dass die künstlerische Rezeption des *Don Quijote* einen wesentlichen Teil der Rezeptionsgeschichte des Werks darstellt, die der literarischen durchaus parallel verläuft und sie auch in ihrer Bedeutung ergänzt.

Literatur

Cervantes, Miguel de: Don Quijote de la Mancha, Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Instituto Cervantes, Crítica, (Biblioteca clásica 50), Barcelona 1998

Hartau, Johannes: Don-Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur, Berlin 1987

Wild, Gerhard: Cervantes: El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Hrsg. von Walter Jens. Bd. 3, München 1989, S.820-826